УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ПЕТРОЗАВОДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Т. 42. № 3. С. 25–33 **Литературоведение** **2020**

DOI: 10.15393/uchz.art.2020.461

УДК 882.09

НАТАЛЬЯ ГЕННАДЬЕВНА ШАРАПЕНКОВА

доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой германской филологии и скандинавистики Института филологии

Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)

natshar@mail.ru

«ОРНАМЕНТ ОТТЕНКОВ»: О СИМВОЛИКЕ ЦВЕТА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»

Цель работы – представить один из путей интерпретации недостаточно изученного романа Андрея Белого «Москва» (1926–1932) через выявление символики цветовых решений при описании Первопрестольной и при воссоздании образов двух героев-антагонистов. Для анализа взяты три цвета: желтый, красный и золотой, а также их индивидуально-авторские оттенки и модификации (леопардовый, пепельно-желтый), составляющие вместе с другими (черным, серым и т. д.) единый цветовой «орнамент» всего произведения. Декодировка (интерпретация) цветовых решений в тексте позволила показать их происхождение через обращение к переписке писателя и воспоминаниям, выстроить связи с ранними творениями Андрея Белого символистского периода, выйти к глубинному идейному плану произведения. Делается вывод о специфике индивидуального стиля писателя, в котором цвет обладает повышенной знаковостью и семиотичностью. Намечен один из путей «прочтения» (интерпретации) одного из сложнейших художественных произведений XX века, что позволит в дальнейшем выстроить творческую эволюцию Белого-прозаика, а также вписать роман в литературный ландшафт отечественной культуры XX века.

Ключевые слова: Андрей Белый, поэтика цвета, символика цвета, Москва, роман «Москва», антропософия, символизм

Для цитирования: Шарапенкова Н. Г. «Орнамент оттенков»: о символике цвета в романе Андрея Белого «Москва» // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2020. Т. 42. № 3. С. 25–33. DOI: 10.15393/uchz.art.2020.461

ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XX века (особенно ее модернистская ветвь) реализовала невиданный до того времени *эстетический* эксперимент, затронувший всю структуру художественного текста, вплоть до его звуковой, интонационной, цветовой и визуальной организации. Развивался данный эксперимент в эпоху русского духовного Ренессанса – Серебряного века – «под знаком Белого» [15: 386]. По словам Г. И. Кустовой, Андрей Белый

> «не только повлиял на его (русский символизм. – *Н. Ш.*) развитие, но и воплотил многие существеннейшие черты; не просто обозначил новые возможности, но и в той или иной мере реализовал их» [15: 386].

Стиль, ритм, повышенная выразительность графики, звукопись, цветопись романа «Москва» становились предметом жарких дискуссий после выхода томов романа [9], [11], [27]. В последние десятилетия XX и в начале XXI века вышел в свет ряд концептуальных работ ведущих отечественных и западных беловедов, посвященных как проблемно-тематическому полю романа «Москва» [4], [13], [21], [25], [29], так и компонентам его художественного языка и стиля (ритмической и визуальной организации текста и т. д. [22]).

Эксперимент, предпринятый автором в романе, охватывает идейно-тематический, образный, мифопоэтический, онейрический, ономатопоэтический, стилистический, звуковой, ритмико-интонационный, графический и т. д. уровни текста. Для писателей XX века было свойственно *обнажать* в своих произведениях художественный прием. Так, Андрей Белый во «Вместо предисловия» к «Маскам» говорит о главной особенности своих текстов: «…Я сознательно насыщаю смысловую абстракцию не только красками, гамму которых изучаю при описании любого ничтожного предмета, но и звуками…» (763)[1].

В данной статье мы сфокусировали свое внимание только на первой части высказывания русского писателя (*гамме красок*). Следует особо оговорить необходимость цитировать

© Шарапенкова Н. Г., 2020

в статье высказывания самого Андрея Белого. На протяжении всего своего творческого пути этот «самый головной писатель из русских художников слова» [9: 776] был склонен к постоянной саморефлексии о своем и чужом творчестве. Целый ряд трудов писателя позволяет говорить о литературоведческом и стиховедческом модусе его творчества [6], [7].

Андрей Белый выявил генезис собственной стилевой манеры, «лепки словесных ходов» [8: 146], колорита «Москвы»: в 1924 году (в период вынашивания замысла первой части романа), находясь на даче М. Волошина в Коктебеле, писатель собирал камешки и раскладывал их по цвету и форме. Самого хозяина дачи Андрей Белый сравнивал с «художником-мозаичистом», который «складывает из камушков неповторимую картину целого» и который «учил меня камушками, он посвящал меня в метеорологические особенности этого уголка Крыма» [5: 509]. Пребывание в Крыму дало возможность Андрею Белому «напасть» на цветопись будущего романа. К. Н. Бугаева, жена писателя, вспоминала об их совместном пребывании в Коктебеле: «Но самой главной и сильной оттяжкой от писанья романа была захватившее Б. Н.[2] увлечение коктебельскими камешками» [8: 144]. В письме к литератору и другу Иванову-Разумнику Андрей Белый подробно описывал свою «каменную болезнь»:

> «…Собирая, сортируя камни, слагая из них орнаменты, я впервые понял начало *“Учеников в Саисе”* Новалиса[3]: у коктебельских камней я учился понимать основы тамплиерства», «располагая коробки по градациям орнаментальных линий и колоритов, моделируя свои мысли об истории и эволюции культур: от Атлантиды до <…> культуры будущего» [1: 304].

Андрей Белый выкладывал из камешков мозаичный рисунок, создавая «орнамент оттенков» [8: 145], работая над «интерференцией красок» [8: 145]. Все это легло в дальнейшем в основу цветописи романа «Москва».

В одном из своих писем литератору П. Зайцеву Андрей Белый говорит об «искомом натурализме языка», «по-новому соединяющем глаз и ухо» [2: 427], который (натурализм) писатель именовал «методом Гете» [8: 186]. Этот важнейший комментарий отсылает нас к способности «величайшего из немцев» предаваться «наивным» (термин Ф. Шиллера), как древние греки, наблюдениям окружающего мира.

В труде «История становления самосознающей души» Андрей Белый соединяет «метод Гете» с «культурой глаза», раскрывает теорию немецкого классика «о духовном свете, изливающемся из глаза человека» [26].

Гете, по справедливому замечанию многих германистов, это «человек глаза» [18: 573], у которого *наблюдение* есть «основа познания», а сам поэт разработал «чувственно-практическую философию зрения, философию “солнцеподобного” глаза»[4]. Русский писатель Серебряного века, больший знаток работ Гете пестовал в себе «наблюдательность», развивая «наивную» непосредственную культуру зрения. В этом видится фундаментальная особенность поэтики и, в первую очередь, цветописи романа «Москва». Семь цветов «Москвы», по наблюдению самого писателя: *красное, синее, золотое, желтое, коричневое, черное, серое* [7: 327]. Все цвета представлены в романе со всевозможными оттенками и образованы посредством, помимо собственно прилагательных, глаголов и существительных. В задачи данного исследования не входит лингвистический анализ лексического поля, связанного с цветом.

Писатель в «Мастерстве Гоголя» дает таблицу, в которой сопоставляет в процентном соотношении (!) цветовые решения своих романов «Серебряный голубь» (1909), «Петербург» (1912), «Москва» (1926–1932) с произведениями Гоголя от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до первого тома *поэмы* «Мертвые души». Гоголь, «вековая загадка русской литературы», – занимает столь же важное место в архитектонике романа «Москва», как и в его первом романе «Серебряный голубь»: «…Пишучи “М а с к и”»[5], я учился: словесной орнаментике у Гоголя; ритму – у Ницше; драматическим приемам – у Шекспира» (764). Данный аспект – гоголевский пласт творчества – не раз становился предметом анализа [17], [20], [28]. По сравнению с «Мертвыми душами» в «Москве» писатель, согласно его собственному комментированию, «до крайности преувеличил тенденцию Гоголя вытеснить *красный желто-коричневым»* [7: 327].

***

Обратимся непосредственно к цветовым решениям романа Андрея Белого. При описании Москвы на протяжении всего текста автор использует красочную палитру. Взамен зелено-тусклому Петербургу, воссозданному в «главном романе» (В. Набоков) писателя, Андрей Белый здесь любовно рисует картины живописно-пестрой Москвы. Автор в том и другом романе воссоздает дореволюционный город, при этом: «*“Москва” <…>* зарисована и тщательнее, и красочнее *“Петербурга”*» [1: 312]. Первопрестольная предстает разноцветно-красочной, домашней, близкой сердцу автора, иногда лубочной. Писатель воссоздает цветные (радужные) зарисовки Москвы с ее

«золотоглавыми и витоглавыми церковками» (24), с зеленым садом с «соловьиным отщелком» (231), над которым «белилей лепесткой загроздившей сирени в глубоком и синем васильевском небе» (231), с колокольней, «жёлклой травкой» (25). Как это видно из приведенных цитат, в романе автор экспериментирует со словом, создавая неповторимый индивидуально-авторский язык при описании древней столицы. Б. Эйхенбаум, анализируя словесный план романа, в своей рецензии подчеркивал: «Прочитать “Москву” А. Белого – огромный труд, головоломнейшая задача» [27: 755]. Глаз автора любовно рисует панораму города с использованием «золотого» цвета, воссоздает неповторимый облик древней столицы с ее многовековой историей и культурой: «Москва! Разбросалась высокими, малыми, средними, золотоглавыми иль бесколонными витоглавыми церковками очень разных эпох» (24). Помимо радужно-красочных картин, есть и другой план описания Первопрестольной. Так, С. И. Тимина, издатель романа «Москва» в 1989 году (после десятилетий забвения), отмечает: «…Москва предстает в образной системе романа убогой и грязной, с помойками, клопами, зелеными мухами, в паутине сплетен и слухов, мерзости и пошлости существования» [25: 22]. Древняя столица воплощена в романе без прикрас: в зарослях, в подпалинах, в гомоне птичьих стай, иногда город предстает «замызганным» и «потрепанным» пространством («пространство воняющего двора» (24)). В письме Иванову-Разумнику Андрей Белый приводит такие «подсчеты»: «“Петербург” дан в 2–3 цветах; “Москва” – в 7-ми, и оттого при 12-гранном строении *краски*, смешиваясь, создадут впечатление серо-желтой, московской пыли» [1: 331].

Желтый, *пыльно-желтый* цвет в романе – это цвет предвоенной и предреволюционной Москвы, описание которой начинается с первой же страницы: «В это утро, прошедшее в окна желтейшими пылями…» (19). Дополняет эту картину и «зазаборный домик, старикашка», который «желтел на припеке» (20), мухи-кусаки с желтым брюшком. В эту созданную из «пыльно-желтых» оттенков палитру «встроен» и сам герой, ученый-математик, облаченный в «серый халат с желтостертыми, выцветшими отворотами» (19), и его «апартаменты»:

> «Кабинетик был маленький и двухоконный: на *темно-зеленых* обоях себя повторяла все та же фигурочка *желтого* с *черным* подкрасом, себя догоняющего человечка; два шкапа *коричневых*, туго набитые *желтыми* и *чернокоженькими* переплетами толстых томов, и *дубовые, желтые* полки – *пылели*; а *желто-коричневый*, крытый клеенкою *черною* стол, позаваленный кипами книг и бумаг, перечерченный весь интегралами, был для удобства поставлен к окну; *чернолапое* кресло – топырилось; точно такие ж два кресла: одно – у окна, над которым, пыля, трепыхалася старая каряя штора; другое стояло под столбиком, где бюстик Лейбница явно доказывал: мир – наилучший…» (19).

Столь развернутая цитата понадобилась нам, чтобы показать частотность употребления сложных (индивидуально-авторских) цветовых эпитетов. Кроме того, здесь, в самом начале повествования, в свернутом виде дан весь идейно-смысловой план романа. «Фигурочка *желтого* с *черным* подкрасом, себя догоняющего человечка» (19) – это пока неявная, скрытая от героя и читателя угроза (знак будущих испытаний профессора математики Коробкина). Цвет «желтого с черным», как это будет показано дальше в статье, приобретет наименование «леопардового» применительно к демоническому герою романа.

По подсчетам самого автора, желтый цвет составляет 21,5 % от общего колорита романа [7: 327]. Прием сознательного «нагнетения цвета» автор фиксирует в предисловии к «Маскам»:

> «Оговариваюсь: цвета обой, платья, краски закатов, – все это не случайные отступления от смысловых тенденций у меня, а – музыкальные лейтмотивы, кропотливо измеренные и взвешенные. Кто не примет это во внимание, тот в самом смысле не увидит смысла, ибо я стараюсь и смысл сделать звуковым и красочным, чтобы, наоборот, звук и краска стали красноречивы» (764).

Андрей Белый признается, что создание желтой цветовой гаммы первоначально было «бессознательным жестом». В романе с желтым цветом связан «оккультный враг», представитель демонической силы – покровитель мушиного царства Вельзевул, – все это мифологический контекст образа Мандро, мучителя Коробкина. Автор комментирует символику желтого цвета так: «…“Желчень” – цвет Аримана[6]-Вельзевула: *желтый* цвет определенного оттенка – цвет Аримана; и Коробкин уже “*ожелчен*” им в миг первого восстания перед читателем» [1: 381]. Мотив угрозы Аримана – важнейшая составляющая «наважденческой» атмосферы романа и выход к антропософскому коду романа [19]. В дальнейшем писатель связал мотив желтой пыли с цветовой палитрой Москвы: «Это “*желтое”* обстает Коробкина, привязывается; он – в столбе *“желтой”* пыли <…> отсвет самой *“Москвы”* – желтая пыль» [1: 381]. Сцена, получившая наименование «страстей Коробкина»[7], – кульминация первой части романа «Московский чудак», это чествование ученого с мировым именем, которое обернется его «растерзанием» и которое станет преддверием будущего *распятия* (пытки).

В дальнейшем развертывании повествования И. И. Коробкин отказывается отдать шпиону свое изобретение, за что Мандро подвергает ученого пытке (выжигает глаз):

«У профессора вспыхнул затоп *ярко-красного цвета*, в котором увиделся контур – разъятие черное (пламя свечное); и – жог, кол и влип охватили зрачок, громко лопнувший; чувствовалось разрывание мозга; на щечный опух стеклянистая влилась жидкость» (355).

Мотив красной крови-пламени возникает и ранее, в первой сцене встречи героев-антагонистов. Красный цвет, который доминирует в первой части романа, – это цвет крови, огня, страданий ученого Коробкина. Проследим, как идет «нагнетание» красных оттенков и смена пыльно-желтого огне-красным. В одной из сцен романа Коробкин, подходя к входной двери дома своего противника Э. Э. Мандро, увидел «кусок кабинета», в котором «пламенело пустое, кричавшее, *красное* кресло» (189). «Кровь», «пламя», «красное кресло» как некие цветовые знаки будущих испытаний соединились в сознании ученого: «В подсознаньи, где желклые, желтые краски обыденной жизни съедалися пламенем?» (188). Красное пламя огня предстает в романе и как орудие в руках Мандро во время пыток, и как очистительный огонь испытания, через которые предстоит пройти главному герою. В религиозных верованиях большинства народов огонь воспринимается как очистительная, так и демоническая сила. Поиск истины для Коробкина связан с актом зрения, герой в начале повествования мечтает стать зрачком (то есть точкой отсчета) этого мира [14], [29]. Мотив утраты глаза связывает героя с древнескандинавским верховным богом Одином, с одной стороны, с другой – встраивает всю сцену в евангельский план. Многие исследователи выявляют в сцене истязания героя евангельский подтекст страстей Христовых и Голгофы [13]. Автор романа сочетает как мифы из разных национальных мифологических систем, так и евангельскую историю Христа, выстраивая параллели и аналогии. Метатема романа «Москва» – это победа Христа в душе Коробкина. В финале романа герой прощает своего мучителя Мандро, желая, чтобы в нем пробудился человек. По мнению авторитетной исследовательницы Д. Оболенска, в этой сцене герой проходит необходимый этап инициации: «…оставшийся глаз в дальнейшем перейдет в понятие третьего глаза, связанного с космическим прозрением» [19: 149]. Возвращение сознания ученому, оказавшемуся в сумасшедшем доме, представлено через сравнение глаза человека с окном:

«Распахнулся оконный квадрат: чье жилье? Штора, веко, – открылась; но – мгла из-за шторы глядела; и кто-то к окну подошел, как зрачок, появившийся в глазе; старик коренастый – в халате: <…> а на глазе – квадратец заплаты безглазился» (410). «Каждое утро – окно открывалось; и в нем появлялся старик этот пестрый: на *черной* заплате вселенной стоять» (410).

В приведенной цитате человек, подошедший к окну, уподоблен зрачку глаза. Штора на окне, подобно веку героя, открывается, а там темнота (как и у Коробкина темнота перед изуродованным невидящим глазом). Приведенное уподобление связано с начальным эпизодом романа, в котором герой видит сон и в котором комната – оболочка глаза, а сам он – зрачок: комната «составляла лишь яблоко глаза, в котором профессор Коробкин, выглядывающий через форточку, определялся зрачком Табачихинского переулка» (20).

Символ черного квадрата («штора на окне») в романе имеет множество значений: у героя – заплаты на месте выжженного глаза, «заплаты вселенной», аллюзии на «Черный квадрат» К. Малевича. Экфрасис имеет особое значение в романе, но анализ его функции не входит в рамки данного исследования. Героиня Серафима, ухаживающая за Коробкиным в больнице, предстает в романе то «в коричневом мраке Рембрандта», то в «рафаэлевском свете». Игра «светотени» в обрисовке героини создает пример мерцающей и неповторимой *живописной стилистики* текста[8]. Серафима лечит глаз (а через него и душу) Коробкина цветовым орнаментом осенних листьев[9]:

«…Диагноз устанавливала, на каких колоритах лечить этот глаз, чтобы глаз лечил душу» (413). «…Колориты, в глаза излитые, из глаз разлетаются: наукой видеть, чтобы без истории живописи самому узнавать, что важней, чтобы точно понять, д л я ч е г о н а д о – з н а т ь!» (413).

Краски, их переливы и цветовые переходы осенних листьев воссоздают колорит полотен древних мастеров живописи[10]. Героиня листьями воссоздает цветовую палитру полотен Грюневальда, Рембрандта и Рафаэля.

«…Крап – красный, в коричнево-черном и в темно-зеленом, бледнеющем до перламутрового; как полотна Грюневальда, немецкого мастера! Это же перловое поле в коричневом мраке – Рембрандт» (413). «…Земляничные листики: легкие листики эти даны нам – в сквозном рафаэлевском свете!» (413).

Именно через созерцание цвета (колорита) полотен древних мастеров к Коробкину возвращается сознание. Увечный профессор для Серафимы – «её смысл, её жизнь, ее всё» (461). Серафима – героиня, которую следует воспринимать

(интерпретировать) в ореоле античной калокагатии, в которой слиты «красота» и «благо».

Андрей Белый вводит в роман художественные детали, обобщения, раскрывающие демонические черты личности героя, в том числе описание дома Мандро.

«…Проживал на Петровке в высоком, новейше отстроенном кремовом доме с зеркальным подъездом, лицованным плиточками лазурной глазури; сплетались овальные линии лилий под мощным фронтоном вокруг головы андрогина» (26).

Герой наделен сверхчеловеческими способностями, зафиксированными в его взгляде и цвете глаз с инфернальной подсветкой: «глядел гробовыми глазами, умеющими умертвить разговор» (99); «глядел гробовыми глазами бобрового цвета» (64), «очаровательный, серебророгий и лживый» (284). «Гробовые» «бобровые» (то есть коричневые, карие) глаза устанавливают связь героя с инфернальным миром. Мандро «ходил… очаровательный, серебророгий и лживый; и взглядом, как пиявкой, вцеплялся, почуяв капканы: не “богушка”: чортище!» (284). «Серебророгий» – цвет-маркер, отсылающий нас, безусловно, к колдуну Н. Гоголя. Перед страшными видениями восставших мертвецов в «Страшной мести» «весь Днепр серебрился, как волчья шерсть середи ночи»[11].

Главный цвет, который связан с демоническим героем романа «Москва», – желто-черный, если быть точнее, *леопардовый (желтый с черными пятнами)*.

«…он забродил за стеной, как в мрачнеющей чаще, – таким *серебророгим*, насупленным туром», далее на полу «шкура пласталась малийского тигра с оскаленной пусто главою, глядевшей вставным стеклом глаз» (278).

Леопардовый колер образа Мандро имеет истоки в раннем творчестве писателя. В стихотворении 1902 года «Волны зари» читаем: «У склона воздушных небес / Протянута шкура гепарда»[12]. В Симфонии (2-й, драматической) Андрея Белого этот цвет имеет вариативный ряд: «заря напоминала леопардовую шкуру», «леопардовая заря», «леопардовая шкура зари», «леопардовая заревая шкура». Первоначально свой первый роман «Серебряный голубь» (1909) автор думал назвать «Золотой леопард». В поздней работе 1933 года «Как мы пишем», обобщающей принципы собственного творчества, автор задается вопросом:

«Что разумел я под темой “Л е о п а р д”? Нечто хищное, жестокое и злое; разгляд этого родил образ хлыста Кудеярова[13]; – он – “Л е о п а р д”; увидена фигура симптоматическая: с 1908 года мой “с т о л я р”, перекочевав в столицу, оказался вершителем судеб царской России» [6: 15].

Леопардовый цвет «закреплен» в разных вариациях за демоническим героем Мандро (106, 107, 108).

«В прощепе, – уже в леопардовом всём, – над трамваями, плакавшими каре-красными рельсами, – красного глаза – кровавая бровь!» (493). «Под зеркалом стал Эдуард Эдуардович в ценном халате из шкур леопардов, в червленой мурмолке (по алому полю струя золотая), – с гаванской сигарой в руке» (106).

Герой «облекся в халат леопардовый» (107). В тексте романа встречаются и оттенки желтого цвета. После заигрывания с собственной дочерью Мандро «утром встал – черно-желтый: с лимонно-зеленым лицом» (110).

Цветовая палитра обстановки в доме Мандро (леопардовые краски[14]) будет воспроизведена в доме Тигроватко, где произойдет разоблачение героя (он после совершенного преступления скрывался под другим именем, Друа-Домардэном, и поменял внешность). Глава, в которой герой будет разоблачен, носит название «В золоте стен – Домардэн» (444). За Друа-Домардэном (он же Мандро) будет установлена слежка. Разоблачение героя разворачивается в тексте романа на разных уровнях, в том числе и на цветовом.

Герои, участвующие в поимке шпиона, оказываются в доме мадам Тигроватко. Вся цветовая палитра гостиной подготавливает читателя к встрече с Друа-Домардэном через упоминание цвета.

«Драпри, абажуры – под цвет леопарда, пестримого дикими пятнами», «фон – желто-пепельный». У Сослепецкого «вырвался крик»: «Это же!.. Древнее выцветом, серо-пожухлое золото: цвет – леопардовый, съеденный, мертвыми пятнами» (440). «Не входите: здесь пятнами, в выцветах, рыскает – злой золотой леопард» (440).

В 20-е годы XX века Андрей Белый словно переживает, пусть и краткий, возврат к аргонавтическому опыту своей юности (к эпохе «первых зорь») [16]:

«Великолепны, воистину, окрестности Коктебеля; сухие строгие линии берегов, холмов, скал, что-то от архаической Греции въелось в самое очертание природы; мне Коктебель напоминает греческий архипелаг» [1: 296].

В период написания второго тома романа автор проводит лето 1927 года в Грузии, в местах древней Колхиды. Андрей Белый пишет из Цихис-Дзири: «Что сказать о Цихисдзирском нашем бытии? Ведь это места древнего руна; мне, старому аргонавту, под старость лет таки пришлось ступить на этот берег» [2: 389].

К. Н. Бугаева в своих воспоминаниях говорит о замысле третьего (ненаписанного) тома «Москвы». Андрей Белый хотел показать революционную Москву, связь профессора с анархистами, отъезд вместе с Серафимой на Кавказ в Коджоры[15]. В последнем романе преломляются, «очуждаются» ранние аргонавтические и «симфонические» озарения Белого [24]. Природные завораживающие человека своими красками явления – закаты и зори – оказывались в восприятии «аргонавта» Андрея Белого символическими текстами, которые шифруют законы мироздания. Закат, воссозданный в «Москве», может быть прочитан в символике цвета раннего аргонавтического (символистского) периода сборника «Золота в лазури»: «Закат, как индийский топаз и как желтый пылающий яхонт» (117).

В финале романа, когда Коробкин прощает своего мучителя, осознавая внутреннюю нерасторжимую связь с ним, вновь возникает образ Москвы, радужный и многоцветный (о которой мы вели речь в начале статьи):

> «Солнечнописные стены! Лимонно вспоенная стая домов бледным гелио-городом нежилась – персиковым, ананасным, перловым, изливчатым; синей стены эта белая лепень. И светописи из зеленого и золотого стекла!» (722).

Образ-символ *золотого* Солнца становится грандиозной утопией – взыскуемым автором спасением Первопрестольной и воплощением идеи перерождения героя в романе «Москва».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Андрея Белого во многом определило развитие русской и европейской литературы XX века в их обращенности к глобальным антропологическим проблемам и в области принципиального обновления повествовательных форм. Цветовой (живописный) колорит романа «Москва», слова, обозначающие цвет, символика цвета выполняют в стилевом плане романа наиважнейшую смыслодополняющую и смыслоуглубляющую роль. В статье проанализированы три цвета: желтый, красный и золотой, а также «декодирован» генезис и символика их индивидуально-авторских модификаций (леопардовый (желто-черный), пепельно-желтый). Приемы Андрея Белого, выявленные в статье: нагнетение цвета в особых знаковых и ключевых сценах романа, связь героев с одним цветом, модификация цветовых решений, индивидуально-авторские оттенки цвета (возврат на новом творческом этапе к цветам символистского периода), глубокий подтекст цветовой игры (выход на биографический и антропософский уровни), использование цвета и его оттенков при описании Первопрестольной. Все эти принципы легли в основу цветописи романа «Москва», фундаментом которой стал особый «натурализм» («метод Гете»). В статье были рассмотрены три цвета, работа по дальнейшему «декодированию» цветовых решений в романе должна быть продолжена.

Цветовая гамма романа, его живописная стилистика (выход к краскам художников Возрождения) – один из возможных путей понимания этого сложнейшего текста, одного из самых значительных примеров «орнаментальной прозы» XX века. Уроки Андрея Белого в поисках текстопорождающих смыслов (в частности на цветовом уровне) несомненно важны во всей парадигме русской литературы, а сам роман «Москва» должен войти в литературный процесс русской словесности, хоть и со значительным опозданием.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Здесь и далее текст Андрея Белого приводится по: Белый А. Москва / Сост. С. И. Тиминой. М.: Сов. Россия, 1989. 768 с. В круглых скобках указывается номер страницы арабскими цифрами.

[2] Б. Н. – сокращ. Борис Николаевич (Бугаев). Настоящее имя писателя.

[3] См.: «Причудливы стези людские. Кто наблюдает их в поисках сходства, тот распознает, как образуются странные начертания, принадлежащие, судя по всему, к неисчислимым, загадочным письменам, приметным повсюду, на крыльях, на яичной скорлупе, в тучках, в снежинках, в кристаллах, в камнях различной формы, на замерзших водах, в недрах и на поверхности гор, в растительном и животном царстве, в человеке, в небесных огнях…». Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. С. 71.

[4] См. об этом: Гете И. В. Избранные стихотворения и проза / Сост. и автор вступ. ст. Л. И. Мальчуков. Петрозаводск: Карелия, 1987. С. 17.

[5] Второй том романа «Москва».

[6] Ариман – антропософский образ-символ демонической силы, соблазняющий человека. Желто-зеленая стена комнаты является порогом духовного мира. Тем самым мотив желтого цвета входит в антропософский мотивный комплекс.

[7] Автор романа в письме Иванову-Разумнику: «В “Москве” негромкая жизнь смешного чудака профессора Коробкина развертывается в мистерию “Страсти Коробкина”…» [1: 332].

[8] Большой материал собран: Миассарова Э. Р. Функционирование светоцветовой концептосферы в текстах (на материале произведений М. Пруста и А. Белого): Дис. … канд. филол. наук. Казань, 2006. 260 с.

[9] К. Н. Бугаева пишет о палитре осенних листьев, которые Андрей Белый собирал в Кучино под Москвой (где была написана большая часть романа), и о связи их колорита с живописной стилистикой романа. «Казалось, перед тобою не листик, а огромное полотно, с мрачной силою передающее трагизм большого события. Вставали в памяти Грюневальд, Лука Кранах, Рембрандт». «– Вот, нашел-таки то, что нужно. В таких тонах будет дано окончание “Москвы под ударом”. Теперь всё сомкнулось. Есть спайка. Больше нечего думать. Остается писать, как с готовой модели» [8: 182–183].

[10] О живописных реминисценциях: Астащенко Е. В. Функции аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва»: Автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009. 18 с.

[11] Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит, 1966. С. 165.

[12] Белый А. Стихотворения. М.: Эллис Лак 2000, 2006. С. 51.

[13] Столяр-апокалиптик в романе «Серебряный голубь».

[14] Обстановка дома в желто-золотистых тонах: «желтодубовые двери» (26), «золотенькие кресла» (64).

[15] См.: «Вставала опять тема “Арго” – аргонавтизм по-новому – искание новых путей в страну Золотого Руна, страну новых людей, страну будущего. Все это хотелось облечь теперь в художественную форму, “воплотить” хотя бы на страницах романа» [8: 157].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка 1913–1932 гг. / Публ., вступ. ст. и коммент. А. В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum: Феникс, 1998. 736 с.
2. Андрей Белый и П. Н. Зайцев. Переписка // Зайцев П. Н. Воспоминания / Сост. М. Л. Спивак; Вступ. ст. Дж. Малмстада, М. Л. Спивак. М.: Новое лит. обозрение, 2008. С. 361–543.
3. Астащенко Е. В. Способ создания образа города в романе Андрея Белого «Москва» // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение. Журналистика. 2012. № 4. С. 44–53.
4. Барковская Н. В. Под знаком Гераклита. Идейно-художественное своеобразие романа А. Белого «Москва» // Русская литература 20 века. Вып. 1. Екатеринбург, 1992. С. 94–104.
5. Белый А. Дом-музей М. А. Волошина // Воспоминания о Максимилиане Волошине. М.: Сов. писатель, 1990. С. 506–510.
6. Белый А. Как мы пишем // Андрей Белый. Проблемы творчества. М.: Сов. писатель, 1988. С. 10–19.
7. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. 351 с.
8. Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 448 с.
9. Воронский А. К. Мраморный гром (Андрей Белый) // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 765–793.
10. Делекторская И. Б. Маски и «маски» Андрея Белого [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.utoronto.ca/tsq/22/delektorskaya22.shtml (дата обращения 02.02.2020).
11. Иванов-Разумник. «Москва»: план ненаписанной статьи // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 133–143.
12. Ишимбаева Г. Г. Фаустиана по-антропософски («Москва» Андрея Белого) // Ишимбаева Г. Г. Русская фаустиана XX века. М.: Флинта, 2002. С. 54–86.
13. Кожевникова Н. А. Евангельские мотивы в романе Андрея Белого «Москва» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1995. С. 493–504.
14. Коно В. Мотив «глаза» в романе «Москва» А. Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008. С. 489–498.
15. Кустова Г. И. Языковые проекты Вяч. Иванова и Андрея Белого: философия языка и магия слова // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М.: Языки слав. культур, 1999. С. 383–411.
16. Лавров А. В. Мифотворчество аргонавтов // Миф – фольклор – литература. Л.: Наука, 1978. С. 137–170.
17. Магомедова Д. М. Мотивы «Страшной мести» Н. Гоголя в романном цикле А. Белого «Москва» // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008. С. 398–403.
18. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
19. Оболенска Д. Путь к посвящению. Антропософские мотивы в романах Андрея Белого. Gdańsk, 2009. 274 с.
20. Паперный В. А. Белый и Гоголь // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Единство и изменчивость историко-литературного процесса / Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1982. Вып. 604. С. 112–126.
21. Пискунов В. Из наблюдений над текстом романа «Москва» // Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа М, 2005. С. 175–185.
22. Семьян Т. Ф. О визуальном облике прозы Андрея Белого// Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения / Сост. М. Л. Спивак, Е. В. Наседкина, И. Б. Делекторская. М.: Наука, 2008. С. 499–507.
23. Спивак М. Л. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 354–365.

24. Спивак М. Л. «Золотое руно» Задопятова: аргонавтизм // Спивак М. Л. Андрей Белый – мистик и советский писатель. М.: РГГУ, 2006. С. 317–323.
25. Тимина С. И. Забытая классика (роман Андрея Белого «Москва») // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2016. № 1 (179). С. 20–25.
26. Шарапенкова Н. Г. Роман «Москва» Андрея Белого и «Фауст» И.-В. Гете в контексте антропософии Р. Штайнера // Ученые записки Петрозаводского гос. университета. Сер. Общественные и гуманитарные науки. 2013. № 1 (130). С. 63–67.
27. Эйхенбаум Б. «Москва» Андрея Белого // Андрей Белый: pro et contra. Личность и творчество Андрея Белого в оценках и толкованиях современников / Сост., вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова. СПб., 2004. С. 755–757.
28. Cooke Olga M. Gogol's "Strashnaia mest" and Bely's prose fiction: the role of Karma // Russian Language Journal. 1989. XLIII. Nos. 145–146. P. 71–84.
29. Cooke Olga M. The Muscovite King Lear: Ocular motifs in Andrei Belyi's "Moscow" novels // Canadian Review of Comparative Literature. 1992. Vol. XIX. No 4. December. P. 585–595.

Поступила в редакцию 05.02.2020

Natalia G. Sharapenkova, Doctor of Philology, Petrozavodsk State University
(Petrozavodsk, Russian Federation)
natshar@mail.ru

"COLOR SHADES ORNAMENT": THE SYMBOLISM OF COLORS IN ANDREI BELY'S NOVEL *MOSCOW*

This paper presents one of the ways to interpret a poorly studied novel *Moscow* (1926–1932) by Andrei Bely through the symbolism of colors in the descriptions of the city and the images of two antagonistic characters. Three colors were analyzed: yellow, red, and golden, as well as their individual shades and modifications created by the author (leopard and ash-yellow), which, together with other shades (black, grey, etc.), make up a consistent color ornament for the whole novel. Decoding (interpreting) the use of colors in the novel enabled to reveal its genesis through references to the writer's correspondence and memoirs. Connections were built with the early works of Andrei Bely, written during his Symbolist period, and a deeper level of the novel was explored. A general conclusion was made concerning the specific individual style of the writer, where the color and other text categories are characterized by increased signification and semioticity. The author suggested one of the ways for a new "reading" or interpretation of one of the most complicated works of fiction of the XX century. In the future, it could help trace the creative evolution of the writer and incorporate this novel into the literary landscape of the Russian culture of the XX century.

Keywords: Andrei Bely, color poetics, color symbolism, Moscow, novel *Moscow*, anthroposophy, symbolism

Cite this article as: Sharapenkova N. G. "Color shades ornament": the symbolism of colors in Andrei Bely's novel *Moscow*. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2020. Vol. 42. No 3. P. 25–33. DOI: 10.15393/uchz.art.2020.461

REFERENCES

1. Andrei Bely and Ivanov-Razumnik. Correspondence of 1913–1932. (A. V. Lavrov, J. Malmstad, Publ., Foreword, Commentary). St. Petersburg, 1998. 736 p. (In Russ.)
2. Andrei Bely and P. N. Zaytsev. Correspondence. *Zaytsev P. N. Memoirs*. (M. L. Spivak, Comp.; J. Malmstad, M. L. Spivak, Foreword). Moscow, 2008. P. 361–543. (In Russ.)
3. Astashchenko E. V. The way to create an image of the city in the novel by Andrei Bely. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*. 2012. No 4. P. 44–53. (In Russ.)
4. Barkovskaya N. V. Under the sign of Heraclitus. Ideological and artistic identity of A. Bely's novel *Moscow. Russian literature of the XX century.* Issue 1. Ekaterinburg, 1992. P. 94–104. (In Russ.)
5. Bely A. The House-Museum of M. A. Voloshin. *Recollections about Maximilian Voloshin*. Moscow, 1990. P. 506–510. (In Russ.)
6. Bely A. How we write. *Andrei Bely. The problems of creativity.* Moscow, 1988. P. 10–19. (In Russ.)
7. Bely A. Hogol's mastery. Moscow, 1996. 351 p. (In Russ.)
8. Bugaeva K. N. Recollections about Andrei Bely. St. Petersburg, 2001. 448 p. (In Russ.)
9. Voronskiy A. K. The marble thunder (Andrei Bely). *Andrei Bely: pro et contra. Andrei Bely's personality and creativity in the evaluations and interpretations of his contemporaries.* (A. V. Lavrov, Ed., Foreword, Commentary). St. Petersburg, 2004. P. 765–793. (In Russ.)
10. Delektorskaya I. B. Masks and "masks" of Andrei Bely. Available at: http://www.utoronto.ca/tsq/22/delektorskaya22.shtml (accessed 02.02.2020). (In Russ.)
11. Ivanov-Razumnik. "Moscow": outline of an unwritten article. *Andrei Bely. Publications. Studies.* Moscow, 2002. P. 133–143. (In Russ.)

12. I s h i m b a e v a G. G. Faustiana through anthroposophy (*Moscow* by Andrei Bely). *Ishimbaeva G. G. Russian Faustiana of the XX century.* Moscow, 2002. P. 54–86. (In Russ.)
13. K o z h e v n i k o v a N. A. Evangelical motifs in Andrei Bely's novel *Moscow. Evangelical text in Russian literature of the XVIII–XX centuries*. Petrozavodsk, 1995. P. 493–504. (In Russ.)
14. K o n o V. The «eye» motif in Andrei Bely's novel *Moscow. Andrei Bely in the changing world: celebrating his 125th birth anniversary.* (M. L. Spivak, E. V. Nasedkina, I. B. Delektorskaya, Comp.). Moscow, 2008. P. 489–498. (In Russ.)
15. K u s t o v a G. I. Language projects of V. Ivanov and Andrei Bely: the philosophy of language and the magic of the word. *Vyacheslav Ivanov. Archival materials and studies.* Mosow, 1999. P. 383–411. (In Russ.)
16. L a v r o v A. V. Myth formation of the Argonauts. *Myth – folklore – literature.* Leningrad, 1978. P. 137–170. (In Russ.)
17. M a g o m e d o v a D. M. Motifs of N. Gogol's *Terrible Revenge* in A. Bely's series of novels *Moscow. Andrei Bely in the changing world: celebrating his 125th birth anniversary.* (M. L. Spivak, E. V. Nasedkina, I. B. Delektorskaya, Comp.). Moscow, 2008. P. 398–403. (In Russ.)
18. M i k h a y l o v A. V. Languages of culture. Moscow, 1997. 909 p. (In Russ.)
19. O b o l e n s k a D. The way to initiation. Anthroposophic motifs in Andrei Bely's novels. Gdansk, 2009. 274 p. (In Russ.)
20. P a p e r n i y V. A. Bely and Gogol. *Works on Russian and Slavic philology. Literary studies. Unity and variability of the historico-literary process. Proceedings of Tartu University.* Tartu, 1982. Issue 604. P. 112–126. (In Russ.)
21. P i s k u n o v V. Some observations on the novel *Moscow. Piskynov V. M. Clear rhythm of Mnemosyne.* Moscow, 2005. P. 175–185. (In Russ.)
22. S e m ' y a n T. F. The visual form of Andrei Bely's prose. *Andrei Bely in the changing world: celebrating his 125th birth anniversary.* (M. L. Spivak, E. V. Nasedkina, I. B. Delektorskaya, Comp.). Moscow, 2008. P. 499–507. (In Russ.)
23. S p i v a k M. L. Andrei Bely – a mystic and Soviet writer. Moscow, 2006. P. 354–365. (In Russ.)
24. S p i v a k M. L. The "Golden Fleece" of Zadopyatov: Argonautism. *Spivak M. L. Andrei Bely – a mystic and Soviet writer.* Moscow, 2006. P. 317–323. (In Russ.)
25. T i m i n a S. I. Forgotten classic (Andrei Bely's novel *Moscow*). *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities and Sciences*. 2016. No 1 (179). P. 20–25. (In Russ.)
26. S h a r a p e n k o v a N. G. Andrei Bely's novel *Moscow* and Goethe's drama *Faust* in context of R. Steiner's anthroposophy. *Proceedings of Petrozavodsk State University.* Ser.: Social Sciences and Humanities. 2013. No 1 (130). P. 63–67. (In Russ.)
27. E i c h e n b a u m B. Andrei Bely's *Moscow. Andrei Bely: pro et contra. Andrei Bely's personality and creativity in the evaluations and interpretations of his contemporaries* (A. V. Lavrov, Ed., Foreword, Commentary). St. Petersburg, 2004. P. 755–757. (In Russ.)
28. C o o k e O l g a M. Gogol's "Strashnaia mest" and Bely's prose fiction: the role of karma. *Russian Language Journal*. 1989. XLIII. Nos 145–146. P. 71–84.
29. C o o k e O l g a M. The Muscovite King Lear: Ocular motifs in Andrei Belyi's "Moscow" novels. *Canadian Review of Comparative Literature.* 1992. Vol. XIX. No 4. December. P. 585–595.

Received: 5 February, 2020