

УДК 882Б.06.001.32

Шулова Я. А.*Вологодская государственная молочнохозяйственная академия
им. Н.В. Верещагина***ИСТОКИ ЭКСПРЕССИОНИСТСКОЙ КОЛОРИСТИКИ
В РОМАНЕ «МОСКВА» АНДРЕЯ БЕЛОГО**

Аннотация: Андрей Белый – выдающийся представитель экспрессионизма в русской литературе. В «Москве» мы отмечаем усиленное внимание писателя к словесной живописи, родственной творчеству художников-экспрессионистов. Экспрессионизм А. Белого – самобытное явление, что проявилось в колористике романа «Москва». Её истоки – особенности мироощущения писателя, проза Н.В. Гоголя, яркие краски природы, произведения изобразительного искусства средних веков, Возрождения, XVII века (Европа) и XX века (Россия), Евангелие. Разнообразие истоков обусловило богатство колористики «Москвы». Цвет нередко имеет символическую семантику. Колористические эксперименты А. Белого были плодотворны для развития орнаментальной прозы – особого направления в русской литературе XX века.

Ключевые слова: «Москва», Андрей Белый, колористика, истоки, экспрессионизм, орнаментальная проза.

Y. Shulova*N. Vereshchagin Vologda State Milk Academy***THE ORIGINS OF COLOR EXPRESSIONISM IN THE NOVEL
«MOSCOW» BY ANDREY BELY**

Abstract. Andrey Bely is an outstanding representative of the expressionism in the Russian literature. In «Moscow», we note the increased attention of the writer to a verbal painting similar to works of artists-expressionists. Expressionism of A. Bely is an original phenomenon, which was manifested in coloristics novel «Moscow». Its origins are the peculiarities of writer's attitude, N. Gogol's prose, the bright colors of nature, fine art works of the Middle Ages, the Renaissance, 17th century (Europe) and 20th century (Russia), the Gospel. The variety of sources resulted in wealth of coloristics «Moscow». Color often has a symbolic semantics. A. Bely's coloristic experiments were fruitful for the development of ornamental prose - a special direction in the Russian literature of the twentieth century.

Keywords: «Moscow», Andrey Bely, color use, origins, expressionism, ornamental prose.

Истоки экспрессионистской колористики в «Москве» А. Белого были связаны с его мироощущением, символистским и одновременно экспрессионистским видением действительности, которое, как поясняет он в трактате «Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития» (1928), было присуще ему от рождения. В

статье «Священные цвета» (1903) А. Белый расшифровывал символику палитры своего творчества, которую намного позднее он называл «попыткой фиксировать семь <...> юношеских мироощущений; одно пережито в четырёхлетнем возрасте; другое в возрасте 19 лет» [4, с. 425]. «Семь <...> юношеских мироощущений» [4, с. 425], о которых сообщает А. Белый, принимали в его творческом сознании форму цветовых образов – семи цветов радуги. Радуга становится одним из экспрессионистских образов «Москвы» («колесо Зодиака» сверкает «венком семицветных лучей») [2, с. 633]. В том же трактате А. Белый писал, что эти цветовые образы «выветрились наружу, в культуру литературы, – из детской игры, и что он пришёл в символизм со своим символизмом ...» [4, с. 425].

В позднейшем труде «Мастерство Гоголя» (1934) писатель указывал ещё один источник своей колористики – прозу Н.В. Гоголя, который, как доказывал А. Белый, вплетением цвета в сюжет предвосхищал многие художественные открытия экспрессионистов. У него «сюжет в цвета впаян» [1, 86]. А. Белый подходил к колористическим поискам Н.В. Гоголя с позиций экспрессионистской поэтики. «В аналогиях ощущения пересечены: изобразительность с ритмом; мир красок Гоголя – орган целого; свет, колорит, цвет и краска суть у Гоголя фоны, из которых выветвлен самый изобразительный стиль: по периодам; для Гоголя, как и для экспрессионистов в воздухе краска – самостные начала; воздух, фон красочных пятен, – основы сюжетных картин...» [1, с. 133].

А. Белый подчёркивал большую роль цвета в произведениях

Н.В. Гоголя, которого считал своим учителем. Обострённое внимание к цвету характерно для живописи и литературы экспрессионизма. А. Белый указывал, что его собственные колористические поиски в «Москве» первого тома – доведенные до «крайности» цветовые находки Гоголя [1, с. 327]. К ним относятся цветовые контрасты (синего и красного): «Синежупанные хлопцы отражают красножупанного пана» [1, с. 75].

В «Московском чуде» на таких контрастах строится изображение интерьера в кабинете Мандро: синие обои, синий ковёр, красная мебель. Синий цвет в указанном эпизоде ассоциируется с предчувствием смерти. Огненно-красный цвет наводит на мысль об inferнальности Эдуарда Эдуардовича. Эти характеристики основаны, во-первых, на оценке цветового образа самим нарратором. В кошмарах больного Коробкина в «Масках» вновь появляется красное кресло: «красные кресла жгли глаз пламенем адским оттуда» [2, с. 677]. Во-вторых, они базируются на суждениях А. Белого в «Мастерстве Гоголя», где писатель подчёркивает, что красный цвет атрибут колдуна [1, с. 73].

Характеристика синего цвета основана на размышлениях В. Кандинского в книге «О духовном в искусстве» [6]. Художник считал синий цвет цветом тоски, душевного угнетения. Следует учесть и замечание А. Белого в «Мастерстве Гоголя», что «кубово-синий», «кубовый фон» – цвета ночи, то есть времени суток, когда торжествуют силы зла [1, с. 147]. Дж. Фоли в «Энциклопедии знаков и символов» подчёркивает, что «синий ... символизирует сомнения и депрессию» [7, с. 422].

А. Белый, подчёркивая связь своей колористики с цветовыми новациями Гоголя, писал «о встрече с Гоголем и в красочных пятнах» [1, с. 321], «красных пятнах» [1, с. 169]. «Пятна» – экспрессионистская живописная манера В. Кандинского. Анализируя функции цветовых образов «Страшной мести», А. Белый делал акцент на символике красного цвета, использованной им в «Москве». «<...> Красный цвет – 1) пятна на одеждах; 2) вспыхи, подобные красным бенгальским огням; ... в красное облечён колдун; красное здесь кипение крови, наполняющее уши звоном и заставляющее хвататься за саблю... красный жупан рыскает по чёрным лесам» [1, с. 86].

Цвет в «Москве», выражая душевное состояние персонажей, обретает символическую семантику, которую А. Белый заимствует у Н.В. Гоголя. Сплетник Грибиков носит штаны серо-кофейного цвета. Халат Коробкина, уставшего от своего далёкого от науки, тяжёлого быта – серо-жёлтый. Оттенки серого – «серо-сиреневый» и «кисельный». Такова расцветка одежды Василисы Сергеевны и Нади. В квартире Коробкина ковёр, лежащий на полу, серого цвета. Серый цвет символизирует «бесовщину», пошлость, скуку, уныние. Символическая колористика этого эпизода связана с характеристикой серого цвета в статье «Священные цвета» [4, с. 201]. Оттенок серого – «пепельный», который символизирует смерть.

А. Белый в «Мастерстве Гоголя» указывал, что одна из тенденций спектра Гоголя от «Вечеров» к «Мёртвым душам» – возрастание «%» серого [1, с. 327]. «Спектр “Москвы” до крайности преувеличил тенденцию Гоголя

вытеснять красный цвет жёлто-коричневым» [1, с. 327], эти колеры дополняются серым цветом, который становится одним из основных в первом томе: «<...> в жёлто-чёрно-коричневом серая пыль; всюду – оттеночность серо-коричневых пятен (как и в «МД») ... Из 21 отметки серого 5 откровенно серых пятен; остальные 16: серо-зелёный, серебряно-серый, серо-сиреневый, серо-кисельный, коричнево-серый, серо-белый, мышевый, бисернотенный, мраморнотенный, грязноватый, просерелый» [1, с. 328].

Движение к серому цвету в творчестве Н.В. Гоголя, по А. Белому, символизирует отход от романтики, сказочности, героики в сторону уродливой и пошлой повседневности. А. Белый отмечал «ряд серых пятен» [1, с. 170] в палитре произведений писателя: «сумерки сереют» (Ш); «в сером полукафтани» (СП); «серенькая кошечка» (СП); «серенький цвет грязи» (К); «серая краска домов и серые избы торчат всюду на светло-сером фоне» (МД); у Манилова стены «крашены ... голубенькой, вроде серенькой краской»; всё серо (МД); типичная комбинация «голубенького, желтоватого с серым» [1, с. 170]. А. Белый находил у Гоголя пепельный оттенок серого («пепельная зола») [1, с. 171]. Напомним, что второй лирический сборник А. Белого называется «Пепел», где пепельный цвет символизировал душевную смерть лирического героя, становился способом выражения экспрессии и создания философских обобщений. Серый цвет выступает символом нежизнеспособности, вымороченности. В цветовой гамме кабинета профессора имеется также пепельный («потухший пепел») [2, с. 340]. Серый и пепельный колеры

были выстраданы А. Белым, предельно полно выражали экспрессию.

Среди оттенков жёлтого в прозе Н.В. Гоголя А. Белый особо выделил «табачный» [1, с. 169]. В «Москве» оттенки желтого, символизирующего принадлежность к варварскому Востоку, вообще зло, многочисленны: «жёлто-карий пиджак» [2, с. 121], «коричнево-жёлтые томы» [2, с. 122], «желтеющие пыли» [2, с. 19], «жёлтая кожа» [2, с. 20]. У проф. Коробкина «табачного цвета раскосые глаза» [2, 20], он живёт в Табачихинском переулке.

Чёрный цвет указывает на inferнальность, означает смерть, преисподнюю. Мандро именуется «чёртищем», обитателем ада. «В чёрном цилиндре, затянутый в чёрный сюртук, чернолапый – вошёл он в переднюю... [2, с. 303]; ... он был чёрен ...» [2, с. 413]. Чёрный – один из цветов колдуна [1, с. 72], – отмечал А. Белый.

Зелёное в «Москве» также один из главных колеров. В. Кандинский отмечал, что этот цвет может иметь разные оттенки значений («бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент, жвачное животное, глядящее на мир глупыми тупыми глазами» [6, с. 130], «главный признак лета» [6, с. 130]). Дж. Фоли подчеркивал, что «зеленый – знак разложения и гибели» [7, с. 425]. Зелёный цвет был отмечен А. Белым в «Мастерстве Гоголя» как один из эмоционально насыщенных цветов, имеющих семантику смерти. «<...> Поздней ведьма выявилась, как труп. Труп <...> вперил на него <...> позеленевшие глаза» [2, с. 151]. Лизаша бродит по комнатам «с зеленым, бессонным лицом» [2, с. 310].

А. Белый учился у Гоголя цветовой деформации («синяя зелень», «чёрная зелень») [1, с. 135]. Цветовая деформация в «Москве» подчинена сильнейшему выражению экспрессии: у Серафимы «лиловое от злобы лицо» [2, с. 738]. Коробкин, испуганный странным назойливым спутником, видит перед началом грозы «рыжавую тучу» [2, 333]. Белый находил в произведениях Н.В. Гоголя соответствия между звуком и цветом, ощущением, настроением. В «Москве» первого тома встречаются подобные явления («багровые ужасы») [2, с. 349], особенно много их в «Масках» («красный лай» [2, с. 607], «сон бирюзовый» [2, с. 606], «бирюзовые трапезы» [2, с. 461]).

В «Мастерстве Гоголя» А. Белый подробно рассматривает эту особенность поэтики великого русского писателя. «<...> В этой способности к цветному и фигурному слуху творчество Гоголя сплетается с позднейшими символистами и экспрессионистами; экспрессионист Шенберг писал о “звучках красочных мелодий”, “красочной мелодией” продиктованы иные из эпитетов Гоголя» [1, с. 227].

В «Мастерстве Гоголя» А. Белый подчёркивал, что признаком таланта художника является наличие «цветного слуха» [1, 131]. Этим слухом, указывает А. Белый, обладал в высшей степени Н.В. Гоголь. Отсюда – «обилие аналогий ощущений», ... «всюду цветной, а также фигурный слух: яркий крик (В), ... «красный звон» (ТБ), ... «острые звёзды» (ТБ)» [1, с. 133]. В «Масках» мы находим родственный экспрессионистский образ («дико визжащие звезды») [2, с. 661]. Эта особенность проявилась не только в «Москве» А. Белого, но и в «Короле

на площади» А.А. Блока, в «Красном смехе» Л.Н. Андреева. «Отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян» [1, с. 131], – утверждал автор «Мастерства Гоголя». Для Белого очевидно, что Гоголь делил изображаемое на колористические сегменты, имеющие символическое значение. Аналогичное явление можно заметить в «Москве», в эпизоде, изображающем выступление певицы на сцене шантана. Писатель-живописец выделяет несколько колористических сегментов: чёрное (огромная шляпа), огненно-красное (перо), «мел белый» [2, с. 454] (лицо), «сизостылая синь», «сизо-синий свет» [2, с. 454] (освещение в баре). Цветовая символика многих эпизодов расшифровывается при обращении к «Мастерству Гоголя».

Анализируя использование синего цвета великим русским писателем, Белый отмечал, что в раннем творчестве Н.В. Гоголя синий цвет становился приметой смерти: «<...> Басаврюк <...> синий, как мертвец» <...> (ВНИ-ИК)» [1, с. 160]. Белый-исследователь делал акцент на том, что красный цвет ассоциируется с кровью, разрушительным началом, и находил у Гоголя цветовой экспрессионистический образ, поразивший его внимание: «лицо казалось кровавым ...» [1, с. 160]. Ориентируясь на поэтику своего любимого писателя, А. Белый в повествовании о Москве раскрашивает бытовые реалии. Каждое цветовое пятно, структурно и эмоционально соединяясь с другими пятнами, нагнетает настроения ужаса, отчаянья, безнадежности и может в ряде эпизодов романа, повторяясь, символизировать зверство, жестокость, ярость, смерть.

Истоки колористики «Москвы» следует искать также в яркой окраске образов природы, которую он очень любил и тонко понимал. А. Белый обогащает колористику романа цветами и их оттенками, свойственными многочисленным представителям фауны нашей планеты. Эти колеры и их сочетания броски, насыщенные, необычны. Они усиливают красочность, изобразительность повествования, содержат намёк на скрытые душевные качества персонажей и имеют символическое значение. В пёстрой одежде Леоночка отождествляется с цейлонской бабочкой, такой же беззащитной, как и молодая женщина, сломленная несчастьями и позором: «... Просунулась робкая девочка в платьице с розовым отсверком, с чёрненьким крапом; и – с книксеном» [2, с. 674]; «Он боялся рукою коснуться плеча: точно он не хотел обмять крылышек бабочки» [2, с. 679].

Секретарь Домардэна мадемуазель де Лебрейль, жестокая, циничная и развратная особа, цветом дорожного пальто напоминает кобру. Сходство символично: Жюли станет палачом мнимого публициста из Парижа: «<...> сидит де Лебрейль во всем чёрном, дорожном, <...> как кобра, змея, с жёлтой сумочкой и с пледом (в ремнях)<...>» [2, с. 746]. Цветовые лейтмотивы (окраска шерсти леопарда и кожи ядовитой тропической змеи боа контриктор) были взяты также А. Белым из мира природы.

Колористика гостиной Тигроватко символизирует зверство, жестокость. Эти оттенки повторяются в разных эпизодах «Масок», нагнетая атмосферу ужаса, предчувствия гибели: «Этот цвет леопардовый, съеденный

мёртвым пятном и как бы вызывающий вздрог, его занял<...>» [2, с. 444]. Другой цветовой лейтмотив – пятнистая окраска кожи ядовитой тропической змеи. Рисунок обоев в коридоре квартиры Леокадии Леонардовны и в номере Домардэна символизирует обречённость, рок, смерть.

Корнями экспрессионистской колористики романа является естественная окраска цветов, фруктов, ягод, овощей, злаков, листьев деревьев и кустарников. Эта расцветка очень интенсивна, порой резка, заключает в себе оценку нарратора, часто негативную: *<...> «виднелись всё же: черничного цвета глаза и подкрашенный ротик брусливого цвета»* [2, с. 142]; *«Вишняков зажелтел, как имбирь...»* [2, с. 337].

Истоки экспрессионистской колористики в «Москве» А. Белого восходят к произведениям изобразительного искусства Европы и России. Это средневековые разноцветные витражи, о которых А. Белый с восхищением писал в «Мастерстве Гоголя» [1, с. 150]. История представляется Мандро, бегущему по гостиничному коридору за профессором, сверкающими «витражами веков» [2, с. 721]. Зимний город, освещённый солнцем, А. Белый называет «светописьями из зелёного и золотого стекла» [2, с. 722].

А. Белый восторгался также блистанием мозаик Равенны [1, с. 150; 4, с. 271]. В «Москве», особенно в «Масках», писатель изображает городские пейзажи и портреты героев по принципу мозаики. Коробкину и Мандро первопрестольная кажется сделанной из самоцветов (бриллиантов, топазов, альмандинов и жемчуга). Золото, серебро, драгоценные камни, кораллы, слоновая кость понадобились писа-

телю для создания эффектных цветowych образов, имеющих положительное символическое значение, – пробуждение в душе добрых и светлых чувств, рождение духовной близости, мотив прощения, примирения. Это происходит с Леоночкой, Серафимой, Коробкиным, Тителевым: *«Взглянула, как издали, блеском своих изумрудов, не глаз»* [2, с. 674]; *«Глаза её как драгоценные камни, лампы сияли...»* [2, с. 680].

«<...> Мозаика, цветное стекло и предшествовали, и родили Джотто, в котором рождалась позднейшая живопись», – отмечал А. Белый [1, с. 150]. Именно эта живопись также стала одним из истоков колористики «Москвы». Живописные полотна великих художников Возрождения, XVII века подсказали А. Белому многие оттенки цветов в палитре «Москвы». Об этом сообщает К.Н. Бугаева в своих воспоминаниях [5].

Серафима советует юноше Пантукану пристальнее вглядываться в гамму осенней окраски листьев, схожей с колористикой картин великих мастеров старой европейской живописи. Это созерцание должно дать больному душевный покой, внутреннюю гармонию: *«– Вот – боярышник; лист, – смотрите-ка, – вычерчен точно и прочно; крап – красный, в коричнево-чёрном и темно-зелёном, бледнеющем до перламутрового; как полотна Грюневальда, немецкого мастера! Это ж перловое поле в коричневом мраке – Рембрандт ... Улавливаете земляничные листики: лёгкие листики эти даны нам в сквозном рафаэлевском свете!»* [2, с. 413].

Истоками колористики в «Москве» являются картины русских художников XX века: В.А. Серова, В.Е. Борисо-

ва-Мусатова, К.С. Петрова-Водкина. Сидящая девушка в серо-сиреневом платье на фоне цветущей сирени Надя похожа на главный образ картины «Девушка, освещённая солнцем» В.А. Серова или (колористически) на одну из героинь В.Е. Борисова-Мусатова. Приглушённый серо-голубой, сиреневый – его цвета.

Колористика «Москвы» имеет истоки и в Новом Завете. Красный или багровый закат – цветовой образ, восходящий к «Петербургу» и имеющий истоки в «Апокалипсисе» («Жена на багряном звере») был способом выражения экспрессии. Картины багрового заката нередко встречаются в «Масках». Пламенеющий закат – предвестие трагических событий в русской истории и в судьбах главных персонажей – Коробкина и Домардэна (Мандро): «Око вытило солнце, как чарку вина; запылало, как пламенем, небо...» [2, с. 641]; «Всё – ярко-красное стало...» [2, с. 729].

А. Белый в трактате «Почему я стал символистом...» писал, что четырехлетний Боренька вживался в суждение символическое «нечто багровое...» [4, с. 425]. Оно восходило к «библейскому тексту»: «Если дела ваши как багряное...» [4, с. 425]. Мандро, прощённый Коробкиным и на считанные минуты воскресший душевно, встречается с дочерью на фоне пылающего заката и испытывает новые чувства, знакомые прежде: раскаянье, отцовскую

любовь к дочери, желание жить поновому: «Из вечернего, красного мига до ужаса узанным ликом он ей улыбался» [2, с. 733].

Истоки цветовой колористики романов московского цикла, восходящие к гоголевской «цветописи» [1, с. 328], подтверждают наш вывод, что экспрессионизм А. Белого был самостоятельным и оригинальным явлением. В «Москве» А. Белый усиливает цветные находки Н.В. Гоголя, предваряющие открытия экспрессионистов, и обращается к другим истокам своей словесной живописи. Многочисленные истоки экспрессионистской колористики А. Белого обусловили богатство палитры его московских романов. «Цветопись» [1, 328] является одной из черт поэтики орнаментальной прозы, родоначальником которой стал А. Белый и которая стала заметным явлением в русской литературе XX века.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – 352 с.
2. Белый А. Москва. – М.: Советская Россия, 1989. – 769 с.
3. Белый А. Петербург. – М.: Наука, 1981. – 696 с.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 524 с.
5. Бугаева К.В. Воспоминания // ОР РНБ. Фонд 60. Ед.хр. 115. Л. 213-214.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Гилея, 2001. – 390 с.
7. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. – М.: Вече, 1997. – 512 с.