

Семиотика цвета в прозе С. Н. Дурылина в свете идей Е. Н. Трубецкого и П. А. Флоренского

Наталья Алексеевна Непомнящих

Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия
Контакт для переписки: nat.mir.dekabr@gmail.com

Аннотация. Художественная проза С. Н. Дурылина богата различными цветовыми маркерами: в тексте много цветовых эпитетов, метафор и необычных авторских слов — названий цветов и их оттенков. Они повторяются в устойчивых связках и, как правило, становятся символами мира горного, незримого, то есть истинного — в «его изначальной сущности». Семиотика цвета нужна для создания образа Святой Руси — образа дореволюционной России. Источником идей С. Н. Дурылина о семиотике цвета могли послужить размышления о цвете в русской иконописи П. Флоренского и Е. Трубецкого, с которыми он был дружен, а также его собственный интерес к иконам. Дурылин в прозе реализует те концепции цвета, которые предлагают, осмысляя русскую иконопись Е. Трубецкой и П. Флоренский.

Ключевые слова: С. Н. Дурылин, семиотика и символика цвета в литературе и искусстве, иконопись, русская религиозная философия, Е. Трубецкой, П. Флоренский

Цитирование: Непомнящих Н. А. 2023. Семиотика цвета в прозе С. Н. Дурылина в свете идей Е. Н. Трубецкого и П. А. Флоренского // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 9. № 4 (36). С. 94–105. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-4-94-105>

Поступила 13.09.2023; одобрена 30.10.2023; принята 19.11.2023

Semiotics of color in S. N. Durylin's prose in light of E. Troubetzkoy's and P. Florensky's ideas

Natalia A. Nepomnyashchikh

Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk,
Russian Federation
Corresponding author: nat.mir.dekabr@gmail.com

Abstract. S. N. Durylin's writing is filled with a wide range of vibrant colors: the text is abundant in colorful descriptions, metaphors, and unique words coined by the author to represent different shades and hues. These color references are consistently used and often serve as symbols for the ethereal and true essence of the world. The use of color symbolism is essential in portraying Holy Rus', specifically the Russia before the revolution. S. N. Durylin's ideas on the semiotics of color might have been influenced by the thoughts on color in Russian iconography shared by P. Florensky and E. Troubetzkoy, both of whom he had regular contact with. Durylin not only drew inspiration from his friendship with Troubetzkoy, but also from his own fascination with icons. In his prose, Durylin effectively incorporates the concepts of color put forth by E. Troubetzkoy and P. Florensky in their interpretation of Russian iconography.

Keywords: S. N. Durylin, semiotics and symbolism of color in literature and art, icon painting, Russian religious philosophy, E. Troubetzkoy, P. Florensky

Citation: Nepomnyashchikh, N. A. (2023). Semiotics of color in S. N. Durylin's prose in light of E. Troubetzkoy's and P. Florensky's ideas. *Tyumen State University Herald. Humanitites Research. Humanitates*, 9(4), 94–105. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2023-9-4-94-105>

Received Sep. 13, 2023; Reviewed Oct. 30, 2023; Accepted Nov. 19, 2023

Введение

Семантика цвета в поэтике того или иного писателя — вопрос для литературоведения не новый. Его не раз ставили применительно к творчеству таких современников С. Н. Дурылина, как Е. И. Замятин [Седова, 2006; Гуделева, 2008], М. А. Булгаков [Юшкина, 2008], В. Набоков [Носовец, 2002; Суслов, 2014; Павлова, Романова, 2020] и др. Однако значение цвета в прозе самого Сергея Дурылина пока еще не было предметом изучения. Например, ни в недавно вышедшей монографии, посвященной поэтике прозы

и мемуаров писателя [Коршунова, 2022], ни в предшествующих коллективных трудах [Резниченко, 2010] семиотика цвета не рассматривается, тогда как интерпретация цветовой символики у Дурылина существенно отличается от таковой у других писателей. У него цветовые обозначения имеют не мифологические или индивидуально-авторские смыслы, а ориентированы на религиозно-философское содержание, соавторами его идей были Евгений Трубецкой и Павел Флоренский, рассуждения которых о цвете в русской иконописи писатель воплощает в своей прозе, превращая цветовые обозначения не в «словесную живопись» или «приметы быта», а наделяя цветовые характеристики онтологическим статусом.

Художественная проза С. Н. Дурылина чрезвычайно богата различными цветовыми маркерами: цветовые эпитеты, метафоры, диалектизмы и другие слова со значением цветовых характеристик объектов и их оттенков в текстах частотны, повторяются в определенных связках и всегда становятся знаком не бытового реального мира с его материальными предметами и явлениями, а знаками и символами мира незримого, мира истинного — в «его изначальной сущности» [Дурьлин, 2014a]. Именно потому для создания образа Святой Руси, утраченной в постреволюционные годы, писатель прибегает к богатой цветовой палитре. Его концепция цвета в большей степени реализуется в художественной прозе, нежели в философских рассуждениях, однако она во многом совпадает с тезисами статей о русской иконописи Е. Трубецкого и П. Флоренского, написанными примерно в то же время. Оба были знакомы с С. Н. Дурьлиным и были его собеседниками и «смышленниками» не только по Московскому религиозно-философскому обществу, но и в жизни: «В октябре 1919 года Флоренским продумывается и пишется другой важный трактат по эстетике: “Обратная перспектива” — но в сентябре 1919 же года Дурьлин пишет свою эстетическую работу: “Иконопочитание в Древней Руси”, а чуть ранее, в апреле, читает курс лекций об иконе — тема, чрезвычайно близкая автору “Иконостаса” и, по сути, раскрывающая изложенное конспективно в дневниковых записях Дурьлина <...> Иконология имела для него не эстетический, а онтологический смысл... Тексты лекций, к сожалению, не выявлены и, возможно, утрачены, но их идейный комплекс соразмерно отражен в “Троицких записках”: см. запись от 25 апреля даты в записках соответствуют датам прочитанных лекций». [Резвых, Резниченко, 2016]. Исследователи видят главное различие в том, что «если Флоренский всегда был (и есть!) строитель философской системы, зодчий философского здания — будь то “Столп и утверждение Истины” или “У водоразделов мысли”, — то Дурьлин — “разрушитель систем”, “разбиватель стекол”» [Резвых, Резниченко, 2016]. Однако, как показывает художественное творчество С. Н. Дурьлина, в его прозе семиотика цвета представлена системно, и у него немало общих идей в этой сфере, очень близких идеям его известных современников.

Методы

Выявить различия в семиотике цвета в художественной и нехудожественной прозе Сергея Дурылина помогли системный подход, сравнительный метод и семиотический анализ. Увидеть повторяющиеся закономерности во всем корпусе художественных и мемуарных текстов позволил *мотивный анализ*, поскольку он нацелен на интерпретацию повторяющихся элементов в разных текстах автора: повторяемость — одна из неотъемлемых характеристик мотива. Семиотический анализ богатой дурылинской цветовой палитры (цветовые эпитеты, сравнения, метафоры и др.) в сопоставлении с концепцией семиотики цвета русской иконописи в трудах Е. Трубецкого и П. Флоренского показывает не только общность их идей с идеями С. Н. Дурылина, но и их практическую реализацию в художественных дурылинских текстах.

Результаты и обсуждение

В художественных произведениях С. Н. Дурылин создает идеальный мир прошлого: города в его романах и повестях всегда идилличны, красочны, изобильны. В «Сказании о невидимом граде Китеже» в образе сияющего золотыми куполами святого града просматривается образ всех будущих городов дурылинской прозы. Дореволюционная городская жизнь в его книгах: романе «Колокола», повести «Сударь-кот» и «Записках Ельчанинова» — всегда многоцветная и яркая, что выражается в обилии цветowych эпитетов. Однако, когда приходят потрясения — война и революция, красочность пропадает: «хмурь» и тьма спускаются в города предвестником беды и социальных катаклизмов [Непомнящих, 2021в].

То, что это не случайность, можно понять, не только читая дневниковые записи писателя, но и зная, какими идеями он вдохновлялся. В своих записях «В родном углу» С. Н. Дурылин не раз пишет о красках окружающего мира таким образом, что они приобретают у него не буквальное значение:

«Для осеннего и зимнего русского пейзажа достаточно карандаша: бело, серо, черно. А русская душа была пестра, шумна, разноголоса: никаких красок не хватит для ее портрета. Впрочем, теперь думают, что достаточно одной краски». [Дурылин, 1991, с. 261].

Незнакомый с творчеством и философией С. Н. Дурылина читатель увидит в этом пассаже о душе контраст природного и внутреннего ландшафтов, а также сетования по поводу изменившегося социального устройства: «теперь думают, что достаточно одной краски», а также, возможно, некоторую тоску по прошлому. Всё это, несомненно, в приведенной цитате есть, однако, кроме того, в ней в свернутом виде спрятана идея, или «философия», цвета, которую писатель распространил на всё свое творчество.

В этой записи контраст многоцветного прошлого России («*русская душа была пестра, шумна, разноголоса: никаких красок не хватит для ее портрета*») и монохромного настоящего («*достаточно одной краски*») в точности воспроизводит цветовой соотношение, которое использовано им же в романе «Колокола» для характеристики произошедших перемен. Перед нами не просто лирическое сетование, в этой фразе кратко сформулировано концептуальное представление о прошлом, развернутое в романе: золото, серебро, сияние — знак принадлежности к горнему миру, яркие цвета — знак полноты и расцвета

жизни, благополучия города, праведности жизни в нем, а их отсутствие — утрата прежнего богатства и благословения. Святая Русь, Град Китеж в прозе Дурылина всегда многоцветны, яркие, праздничны [Непомнящих, 2021а, 2021б], а революционная и последующая реальность — мрачна, хмура, бесцветна. В «Колоколах» цветковые эпитеты и общая атмосфера меняются ближе к финалу, когда в город приходят революционные перемены: город в буквальном смысле погружается во мрак из-за нехватки керосина.

В прозе Дурылина как художественной, так и мемуарной изображение повседневной жизни в ее бытовых подробностях отнюдь не главное. За этой зримой реальностью всегда должен проступать мир незримый, а потому всё показанное становится символом, и цвет, то есть цветовая характеристика, не исключение. Цвет в прозе Дурылина не рядовое бытовое обозначение окраски предмета или явления, цвет онтологичен и потому нагружен небытовым смыслом. Так, в описаниях домашней жизни и быта, что в художественной прозе, что в мемуарах («Колокола», «Сударь-кот», «В своем углу», «В родном углу: чем жила и дышала старая Москва») цвета практически нет: отдельные цветковые эпитеты редки, преобладают обозначения вроде «бархатная» (скатерть), «бронзовый» (Наполеон). «Вышитый» (лик Спаса), «серое фланелевое» (платье бабушки):

«Над комодом висела вторая, шитая шелками картина: вид какого-то средневекового города с башнями и крепостным мостом. Посредине комнаты помещалась большая деревянная двуспальная кровать. На ней родились я и мои братья. У окна стоял небольшой письменный стол — под ним был постлан мягкий ковер, и там, под столом, как под сводом, любили мы играть с братом». [Дурылин, 2018, с. 90].

Это мир вещный, материальный, осязаемый — посредством указания на материал, из которого эти предметы быта изготовлены. Немного красок появляется, когда идет речь о любимых чайных чашках и стаканах. Но больше всего цветных эпитетов в описании лампы:

«Луч лампы... Как знаком он был мне с первых восьмидесяти восьми дней младенчества! Он встречал нас в каждой комнате обширного отчего дома: всюду сиял он — золотой, синий, алый, зеленый — высоко, в переднем углу». [Дурылин, 2018, с. 88–89].

Такое распределение цветковых эпитетов: много цвета в описаниях «божественного» и минимум для бытового мира — характерно не только для мемуарной прозы С. Н. Дурылина, но и для его художественных текстов: так, пейзаж легендарного озера, что в «Сказании...», что потом в «Колоколах», почти совпадают и насыщены яркими красками [Непомнящих, 2021в].

В «Сказании о невидимом граде Китеже» в описании города особо выделен золотой цвет куполов и креста:

«И вышел город Китеж Большой — град из градов: храмы Божий золотыми крестами в синее небо смотрят, колокольный звон над городом, как облако густое, плывет, в храмах службы идут чинные, благоговейные, верные, — палаты княжеские, как жар, златоверхой кровлей горят, стены белые город хранят — стены с башнями неприступными, с зубцами, ходами и переходами. А выше всех храмов, башен и палат — с собора Воздвиженского крест золотой над всем городом воздвигается» [Дурылин, 2000, с. 58–59].

Этот прием — обязательного выделения в описании города доминирующих в его пространстве златоверхих соборов, горящих в лучах солнца — в целом характерен для про-

зы Дурылина. Здесь уместно провести параллель со статьями Е. Н. Трубецкого «Умозрение в красках» и «Два мира русской иконописи», где тот также восхищается жаром горящими куполами. Так, описание Трубецким московского Кремля очень напоминает дурылинское описание Града Китежа:

«При взгляде на наш московский Иван Великий кажется, что мы имеем перед собою как бы гигантскую свечу, горящую к небу над Москвою; а многоглавые кремлевские соборы и многоглавые церкви суть как бы огромные многосвешники. И не одни только золотые главы выражают собою эту идею молитвенного подъема. Когда смотришь издали при ярком солнечном освещении на старинный русский монастырь или город, со множеством возвышающихся над ним храмов, кажется, что он весь горит многоцветными огнями. А когда эти огни мерцают издали среди необозримых снежных полей, они манят к себе как дальнейшее потустороннее видение града Божьего...» [Трубецкой, 1965, с. 17].

Однако совпадают Дурылин и Трубецкой не только в конкретных формулировках: дурылинское понимание основной идеи собственной художественной прозы близко идеям Трубецкого о «соборности» древнерусской иконописи:

«В иконописи мы находим изображение грядущего храмового или соборного человечества. Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле». [Трубецкой, 1965, с. 17].

В книгах Дурылина описана та «соборная» Россия, которую он желал бы видеть в прошлом — в его книгах создавался миф об ушедшей России как стране богомольной и праведной. В мире, воплощенном в его книгах, путь героя часто лежит в церковь, на колокольню, в монастырь, то есть к Богу.

Публичная лекция Е. Н. Трубецкого об иконописи состоялась в 1916 г., в 1918 г. на ее основе была опубликована работа «Умозрение в красках». В 1919 г. С. Н. Дурылин пишет «Иконопочитание в Древней Руси», в 1922-м появляется «Иконостас» П. А. Флоренского. Идеи о древнерусской иконописи, высказываемые во всех трех статьях, схожи. Трое авторов говорят о том, что иконы — это духовное видение, что в иконе прозревается мир незримый, и вся иконописная техника подчинена идее явить мир горний и напомнить о нем. Все трое противопоставляют русскую иконопись «плотской» западной живописи отмечают бестелесность образов святых на русских иконах, символизм в изображении святых. Этот символизм закреплен и в красках.

В древнерусской иконописи, по мысли Е. Трубецкого, цвета нужно воспринимать «в их символическом, потустороннем применении» [Трубецкой, 1965, с. 73]. Так происходит, поскольку

«ими всеми иконописец пользуется для отделения неба, запредельного от нашего, поскостороннего, здешнего плана существования. В этом — ключ к пониманию неизреченной красоты иконописной символики красок. Ее руководящая нить заключается, по-видимому, в следующем. Иконописная мистика — прежде всего солнечная мистика в высшем, духовном значении этого слова. Как бы ни были прекрасны другие небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца — из цветов цвет и из чудес чудо. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении и как бы образуют вокруг него “чин”». [Трубецкой, 1965, с. 73–74].

Главенство золотого Е. Трубецкой подчеркивает на протяжении статьи несколько раз. Для П. Флоренского золото тоже имеет особый смысл: «Это золото есть чистый беспримесный свет, и его никак не поставишь в ряд красок, которые воспринимаются как отражающие свет: краски и золото зрительно оцениваются принадлежащими к разным сферам бытия». [Флоренский, 1993, с. 119]. Кроме того, он пересказывает слова Васнецова о том, что «небо нельзя изображать никакой краской, но — только золотом» [Флоренский, 1993, с. 122]. Далее он переходит к рассуждению, о том, что «светоносность, напоенность пространства светом и что эта световая глубь может быть передана только золотом». Это оправдано тем, что иконописец конструирует из чистейшего света «невидимое, умопостигаемое, присутствующее в составе нашего опыта, но не чувственно, и потому на изображении долженствующее быть существенно обособленным от изображений чувственного» [Флоренский, 1993, с. 122]. Эту аналогию П. Флоренский распространяет на другие отрасли церковной культуры, «в особенности в мировоззрении, где догмат как золотая формула мира невидимого соединяется, но не смешиваясь, с красочными формулами мира видимого, принадлежащими науке и философии». [Флоренский, 1993, с. 123].

Итак, и для Е. Трубецкого, и для П. Флоренского золотой цвет в иконописи не отражение материального, а напротив, это знак мира духовного, нечувственного, умопостигаемого. Именно так проявляют себя обозначения золотого в творческом сознании и в художественном мире С. Н. Дурылина: золотой — особый знак принадлежности к горнему. В его книгах традиционно золотятся на фоне синего неба купола церквей, кресты, а крестный ход, наблюдаемый с колокольни похож на «золотую ящерку». Золотыми названы пасхальные звоны колоколов.

Однако золото упоминается им и в других контекстах. Так, в мемуарной прозе символика золотого представлена шире, нежели в художественной, там «золото» — это лучшее в мире культуры:

«Когда читаешь Пушкина, есть прямое, нутряное ощущение, знание, веденье, как угодно назовите, что это *золото*. У кого нет этого ощущения, знания, понимания, обоняния, как хотите, у того просто нет органа, воспринимающего золото: есть орган или химический реактив на медь, на селитру, на купорос, на каменный уголь, на что угодно, а на золото — нет, и ничего тут не поделаешь. Тоже было с о. Нектарием: золото. < . . . > Это был ключ из золота — к русской душе, к ее святая святых, к той скриньке, в которой утаены Нестор летописец, преп. Сергей, Андрей Рублев, юродивые — обличители Грозного, Дионисий, Пушкина “Пимен” и с ними вместе Достоевский, Толстой (в лучшем своем), Гоголь, А. Иванов, Нестеров, Тютчев “Этих бедных селений”, Вл. Соловьев, славянофилы, “няни” русской жизни и поэзии, “праведники”, безвестные святые народа, — этим золотым ключом отпиралась дверь в эту скриньку, и, чуть приотворив дверь, можно было уже знать о неисчислимом богатстве, там хранимом, и верить в его неиссякаемую нерушимость» [Дурылин, 1991, с. 292].

В другом месте Дурылин вспоминает разговор с молодым Борисом Пастернаком:

«Весна по ящернице... — меня поразили тогда в отрывке Бориса, и я ему сказал, что ничего не знаю, что будет у него дальше и что он сделает, но что это — прекрасно: это поэзия, это прямо и просто — поэзия, как кусочек золота. Прямо и просто — кусочек золота». [Дурылин, 1991, с. 308].

«Золото» здесь не только эмоциональная реакция, но и код.

В письме к Т. А. Буткевич от 8 апреля 1924 г. (его приводят в предисловии к 2-томнику А. Резниченко и Т. Резвых) С. Н. Дурылин пишет, что есть три плана жизни:

«1) Бог 2) Природа 3) История и культура (сюда же входят искусства и наука). Только живущие в первом — вполне свободны, даже вольны и ни от чего не зависимы... поистине они блаженны» [Дурылин, 2014б, с. 32].

Умеющие это «золото» прозреть счастливы. Таким образом, то самое «золото» поэзии — вовсе не избитая метафора или словесный штамп, а код: для Дурылина определение «поэзия как кусочек золота» означает возможность заметить, увидеть проявление божественного мира здесь — в мире земном. И подобное соответствие работает не только с «золотом».

Обозначение цвета становится способом перекодировки земного в знак горнего: важно, что икона и ее цветовая символика — это несомненно план или мир Бога, в этом Дурылин совпадает со своими знакомыми современниками — Трубецким и Флоренским: «Она <икона> в мире, ибо она есть преображение мира до его изначальной сущности... Ее искусство есть молитва и подвиг, краски, коими писана русская икона, замешаны на слезах покаяния и скорби грехопадения мира и человека..., а цвета этих красок внушены родною природой, озаренной не только лучами скудными бледного солнца севера, но и светлейшими лучами возлюбленного света Христа». [Дурылин, 2014б, с. 505].

Природа — это еще один «план» жизни человека. Герои книг Дурылина часто оцениваются автором с позиции любви/нелюбви к природному: травам, цветам, птицам. Его любимым героям свойственно «тихое радование на природу, птичий неужём, на жизнь и радость твари лесной и луговой», причем это «радование природе» стоит в одном ряду с умением ценить «слово мудрости в Библии или у “мудрецов рода человеческого”»: к ним были причислены у него Ломоносов, Державин, Карамзин, Жуковский [Дурылин, 1991, с. 342]. Там, где нет возможности напрямую затронуть сердце книжной премудростью, можно покорить его божественной гармонией окружающего мира. Сад, лес, луг, цветы — значимые повторяющиеся концепты в прозе Дурылина:

«Дело в том, что „луг“ народной культуры питается теми же корнями, что и „цветник“ литературы, — христианством. Описанный во многих дурылинских произведениях сад, переходящий в лес, „гущину“, сочетание „роз Афродиты с бедными, смиренными васильками“, вовсе не метафора, а настоящий символ, отсылающий к устному народному творчеству (историческая песня, духовный стих, былина, колыбельная), в свое время выполнявшему именно задачу христианского просвещения. Подобно саду, где посыпанные песком дорожки в конце концов теряются в лесной чаще, христианская культура есть единая „кошница“ для „роз Афродиты, галилейских лилий полевых и русских простых васильков“» [Резвых, 2015]

После революции довольно быстро были ликвидированы многие монастыри, закрыты церкви, в романе «Колокола» как раз показаны эти события. Примечательно, что некогда яркий и многоцветный город Темьян превращается в хмурый и темный. Что же делать человеку в ситуации, когда вокруг всё оказывается мазано «одной краской»? Существование человека многопланово: есть природа, в которой можно тоже увидеть

Божий промысел. Душа человека откликается на природную красоту. Писатель сравнивает душу с природным цветным луговым ландшафтом:

«Душа — подобна равнине: все поделено на участки, все измерено; одна полоса — под вспаханной пашней, другая — под паром, третья — под искусственно засеянным рядовую сеялкой клевером, четвертая — под агрономическими опытами, пятая — усиленно удобряется калийной солью. Все измерено, обработано, возделано — все тронут человеком и его машинами и орудиями, все участки похожи на такие же точно у других: те же орудия, та же обработка. О, какая скука! о, какое однообразие! Но сохранился где-то забытый кусочек целины: он весь в диких травах, и пчела кружится и путается в высоких головках иван-чая, и пахнет медком, и земляника алеет, как крупные капельки крови под ногой, и кузнечики цокочут от зною — и так все перепутано вместе — трава, зной, Иван чай, пчелы, повилика, лупоглазый кузнечик и летняя лень и дичь, что ничего в отдельности не разберешь, а все вместе — и жужжит, и поет, и пахнет, и цветет, и теплеет на солнце...» [Дурылин, 1991, с. 237–238].

Эти слова о душе напоминают описание берега волшебного озера Светлояр сразу в двух текстах Дурылина: «Сказания о невидимом Граде Китеже» и в финале романа «Колокола»: в обоих произведениях на берегу «серебряного» озера с золотым песком по берегу виден лес с красными ягодами малины и земляники, ярким цветущим иван-чаем, янтарными стволами сосен и зеленой травой. Многоцветье маркирует, обозначает святость этого места, а гармония, царящая здесь, открывает созерцателю-персонажу понимание Божьего замысла.

Яркие цвета трав, земляники, неба и солнца подчеркивают особый статус описываемого идиллического ландшафта — его краски служат отсылкой к горнему в ситуации, когда колокола утоплены, церкви закрыты и разорены. Нетронутый человеком мир природы есть отражение Божьего промысла, причем гораздо более явное, чем культура. Природа у Дурылина (в особенности луг и сад) обычно подсвечены и расцвечены теми же красками, что иконы.

Заключение

Есть основания считать, что искания в области русской иконописи, ее осмысление Е. Трубецким, П. Флоренским и С. Дурылиным шли если не совместно, то параллельно друг другу: об этом свидетельствует совпадение формулировок их мыслей и, главным образом, интерпретация ими сути русского иконописного искусства как «духовного», которое все трое противопоставляли «плотскому» западному. Золотой цвет в русской иконе в их понимании всегда был знаком мира горнего и святости, и в прозе С. Н. Дурылина реализуется именно это его значение: «золотого» в иных значениях в его прозе нет. Прошлое России в его книгах представлено ярким и многоцветным, а настоящее — контрастно монохромным. Однако для души, лишенной созерцания икон и церковных служб, отлученной после революции от церкви, есть выход: природа — это еще один план существования человека и в ней также можно увидеть знаки горнего — в ее цветном и не тронутым человеком облики.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Гуделева Е. М. 2008. Символика цвета в творчестве Е. И. Замятина. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново. 19 с.
- Резниченко А. И. (сост., ред.). 2010. С. Н. Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. М.: Модест Колеров. Кн. I: Исследования, 512 с.
- Дурылин С. Н. 1991. В своем углу. М.: Московский рабочий. 336 с.
- Дурылин С. Н. 2000. Сказание о невидимом Граде Китеже // Русь прикровенная / публ., сост., фото и вступ. статья С. В. Фомин. М.: Паломник. С. 55–73.
- Дурылин С. Н. 2014а. Рассказы. Повести и хроники. Т. 1. / сост. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль. 765 с.
- Дурылин С. Н. 2014б. Статьи и исследования 1900–1920-х годов. Т. 2. / сост. А. И. Резниченко, Т. Н. Резвых. СПб.: Владимир Даль, 777 С.
- Дурылин С. Н. 2018. В родном углу: чем жила и дышала старая Москва. М.: Редакция Встреча, 592 с.
- Коршунова Е. А. 2022. Вариации русского модернизма. С. Н. Дурылин. М.: Директ-медиа. 389 с.
- Непомнящих Н. А. 2021а. Утраченная Россия как утопия в прозе и мемуарах С. Н. Дурылина // Утопический дискурс в русской культуре конца XIX–XXI веков. М.: Флинта. С. 113–129.
- Непомнящих Н. А. 2021б. «Повесть русской веры»: лесковская традиция в прозе С. Н. Дурылина // Русско-Византийский вестник. № 3 (6). С. 154–181.
- Непомнящих Н. А. 2021в. Образ города в прозе С. Н. Дурылина // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 7. № 4 (28). С. 136–149. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2021-7-4-136-149>
- Носовец С. Г. 2002. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте: Цикл рассказов «Весна в Фиальте». Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Омск.
- Павлова Л. В., Романова И. В. 2020. Неканонические обозначения цвета в «Словаре цветообозначений в лирике Владимира Набокова» // Русская филология: Ученые записки Смоленского государственного университета. № 20. С.105–123.
- Резвых Т. Н. 2015. Религия и культура в прозе и поэзии Сергея Дурылина // Христианское чтение. № 3. С. 199–225.
- Резвых Т. Н., Резниченко А. И. «Какая благодать льется в окна!..» Дневник Дурылина: смыслы и параллели (постскрипtum к публикации) // Наше наследие. 2016. № 118. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11809.php>
- Седова О. В. 2006. Поэтика цвета в прозе Е. И. Замятина. Автореф. дис. ... канд. филол. н. Елец.
- Суслов П. А. 2014. Цветопоэтика рассказов В. В. Набокова: семантика, функциональная значимость, роль в структуре текста. Автореф. канд. ... филол. н. Иваново.
- Трубецкой Е. Н. 1965. Умозрение в красках. Три очерка о русской иконе. Париж: YMCA-PRESS. 165 С.
- Флоренский П. А. 1993. Иконостас. СПб.: Русская книга. 365 с.
- Юшкина Е. А. 2008. Поэтика цвета и света в прозе М. А. Булгакова. Автореферат дис. ... канд. филол. н. Волгоград.

References

- Gudeleva, E. M. (2008). *Symbolism of color in the works of E. I. Zamyatin*. [Cand. Diss. Abstract, Ivanovo, Russia]. [In Russian]
- Reznichenko, A. I. (Ed.). (2010). *S. N. Durylin and his time: Research. Texts. Bibliography*. (Book I: Research, 512 p.). Modest Kolerov. [In Russian]
- Durylin, S. N. (1991). *In his corner*. Moskovsky Rabochiy. [In Russian]
- Durylin, S. N. (2000). The Tale of the Invisible City of Kitezh. In S. V. Fomin (Ed.). *Rus' prikrovennaya* (pp. 55–73). Palomnik. [In Russian]
- Durylin, S. N. (2014a). *Short Stories. Novels and Chronicles*. Vol. 1. (A. I. Reznichenko, T. N. Rezvykh, Comps.). Vladimir Dal. [In Russian]
- Durylin, S. N. (2014b). *Articles from the 1900s–1920s*. Vol. 2. (A. I. Reznichenko, T. N. Rezvykh, Comps.). Vladimir Dal. [In Russian]
- Durylin, S. N. (2018). *In the native corner: What old Moscow lived and breathed*. Redaktsiya Vstrecha. [In Russian]
- Korshunova, E. A. (2022). *Variations of Russian modernism: S. N. Durylin*. Direkt-media. [In Russian]
- Nepomnyashchikh, N. A. (2021a). Lost Russia as utopia in the prose and memoirs of S. N. Durylin. In *Utopicheskiy diskurs v russkoy kul'ture kontsa XIX–XXI vekov* (pp. 113–129). Flinta. [In Russian]
- Nepomnyashchikh, N. A. (2021b). “The Tale of Russian Faith”: The Leskov tradition in the prose of S. N. Durylin. *Russko-Vizantiyskiy vestnik*, (3), 154–181. [In Russian]
- Nepomnyashchikh, N. A. (2021). The Image of the City in the Prose of S. N. Durylin. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 7(4), 136–149. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2021-7-4-136-149> [In Russian]
- Nosovets, S. G. (2002). *The color picture of the world in Vladimir Nabokov's cognitive-pragmatic aspect: The cycle of stories “Spring in Fialta”*. [Cand. Diss. Abstract, Omsk, Russia]. [In Russian]
- Pavlova, L. V., Romanova, I. V. (2020). Non-canonical color designations in “The Dictionary of Color Designations in the Poetry of Vladimir Nabokov”. *Russkaya filologiya: Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, (20), 105–123. [In Russian]
- Rezvykh, T. N. (2015). Religion and culture in the prose and poetry of Sergey Durylin. *Khristianskoe chtenie*, (3), 199–225. [In Russian]
- Rezvykh, T. N., & Reznichenko, A. I. (2016) “What grace is pouring through the windows!..” Durylin’s diary: meanings and parallels (postscript to publication). *Our Heritage*, (118). <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/11809.php> [In Russian]
- Reznichenko, A. I. (2008). Durylin S. N. “Brozhu po vzgor'yam v dni glukhonemye”. Propushchennye “ugly”. *Novyy mir*, (12), 144–162. [In Russian]
- Sedova, O. V. (2006). *The poetics of color in the prose of E. I. Zamyatin*. [Cand. Diss. Abstract, Yelets, Russia]. [In Russian]
- Suslov, P. A. (2014). The color poetics of V. V. Nabokov’s short stories: Semantics, functional significance, role in the text structure. [Cand. Diss. Abstract, Ivanovo, Russia]. [In Russian]
- Troubetzkoy, E. N. (1965). *Contemplation in colors: Three essays on the Russian icon*. YMCA-PRESS. [In Russian]

Florensky, P. A. (1993). *Iconostasis*. Russkaya kniga.

Yushkina, E. A. (2008). *Poetics of color and light in the prose of M. A. Bulgakov*. [Cand. Diss. Abstract, Volgograd, Russia].

Информация об авторе

Наталья Алексеевна Непомнящих, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия
nat.mir.dekabr@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5958-0554>

Information about the author

Natalia A. Nepomnyashchikh, Cand. Sci. (Philol.), Senior Research Associate, Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russian Federation
nat.mir.dekabr@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5958-0554>