

# СЛОВАРЬ СИМВОЛОВ

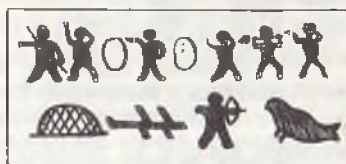
Мифология · Магия · Психоанализ





# СЛОВАРЬ СИМВОЛОВ

Х. Э. КЕРЛОТ



REFL-book  
1994

ББК 87.3

К36

Ответственный редактор *С.В. Пролеев*  
Художественное оформление *Павла Машкова*  
Переводчики: *Н.А. Богун, Ю.А. Данько,*  
*С.Г. Козунина, В.А. Курганский, Н.А. Куценко,*  
*В.В. Лях, М.Б. Столяр, М.А. Собуцкий,*  
*Н.Г. Филиппенко, А.А. Юдин*

**Керлот Хуан Эдуардо**

К36      **Словарь символов.**—М.: «REFL-book»,  
1994.—608 с.

ISBN 5-87983-014-4

Настоящее издание не имеет аналогов в отечественной гуманитарной литературе. Книга впервые предоставляет возможность ознакомиться с широчайшим спектром культурной символики, открыть для себя многие сюжеты и явления, вошедшие в кровь и плоть европейской культуры, но практически неизвестные русскому читателю.

В описании символических значений словарь использует все богатство западноевропейской интеллектуальной традиции: от Юнга, Фрейда, Башляра до Фрэнзера и Шнайдера. Благодаря этому каждое из описаний приобретает смысловую стереоскопичность и глубину. Значение словаря выходит за пределы справочного издания: написанный живым, непринужденным языком, лишенный наукообразия, он представляет собой увлекательное чтение.

К 0301030000 Без объявления  
94

ISBN 5-87983-014-4

© Перевод, художественное  
оформление издательства  
«REFL-book», 1994



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Во введении к этому тому сеньор Керлот демонстрирует свое широкое научное понимание тематики словаря, и единственная моя задача — это представить самого автора, который известен мне в течение нескольких лет как лидер чрезвычайно энергичной группы художников и поэтов Барселоны. Хуан Эдуардо Керлот родился в Барселоне в 1916 году и после окончания Колледжа Иезуитов учился музыке. Далее, с 1943 г. он активно занимался поэзией, между 1946 и 1953 гг. опубликовал четыре тома стихотворений. Тем временем сформировалась вышеупомянутая группа художников и поэтов (Daual Set), и Керлот стал ее ведущим теоретиком. По историческим и политическим причинам в Испании медленно развивалось современное искусство по сравнению с другими европейскими странами; выдающиеся испанские художники Пикассо и Миро причисляли себя к «Парижской школе». Но затем возникла сильная независимая «Барселонская школа», чьими выдающимися представителями являются Антонио Тапийес и Модесто Куиксарт. В серии книг и брошюр Керлот не только представляет отдельных художников этой группы, но также знакомит испанскую публику с историческими и теоретическими основами современного искусства в целом.

В процессе своей работы в качестве критика сеньор Керлот неизбежно ознакомился с «символическим характером» современного искусства. Элемент символизма присутствует во всех видах искусства, поскольку искусство подвергается психологической интерпретации. Но коль скоро искусство в наше время развилось в отрыве от представления об объективной реальности, тяготея в сторону субъективного выражения чувств, в этой мере оно стало полностью символическим, и, возможно, именно необходимость разъяснения этой функции в искусстве заставила Керлота глубоко изучить символизм во всех его аспектах.

В результате этой работы появилась данная книга, которую можно использовать и как справочник, и просто читать для удовольствия и обучения. Например, в этом словаре — много таких статей, как: Архитектура, Цвет, Крест, Графика, Мандала, Числа, Змея, Вода, Зодиак, которые читаются как отдельные эссе.

Но в целом наибольшую пользу эта книга принесет для толкования тех многочисленных символов, которые мы встречаем в искусстве и в истории идей. Как было сказано, человек — это существо, пользующееся символами. Очевидно, что ни на одном этапе развития цивилизации человек не мог обходиться без символов. Наука и технология не освободили человека от его зависимости от символов: скорее можно спорить о том, что его зависимость от них увеличилась. В любом случае, символизм является сейчас наукой, и эта книга — необходимый инструмент в ее изучении.

*Герберт Рид.*

## ВВЕДЕНИЕ

### Актуальность символа

*Определение символического.* Проникая в сферу символизма посредством систематизированных художественных форм или живых динамических форм сновидений и видений, мы всегда помнили о необходимости отличать область символического действия для того, чтобы предотвратить смешение явлений, которые могли бы казаться идентичными, в то время как они просто подобны или внешне связаны. Трудно не поддаться искушению лишней раз не убедиться в справедливости того или иного аргумента. Необходимо постоянно помнить об этой опасности, даже если это не всегда согласуется с общепринятыми убеждениями ученых, ибо мы согласны с Мариусом Шнайдером, что нет таких вещей, как «идеи *или* убеждения», только «идеи *и* убеждения», т.е. в одном из этих понятий, по крайней мере, есть что-то от другого — не говоря уже о символизме и других явлениях духовного плана, которые играют важную роль.

Когда такой критик, как Каро Баройя (10) объявляет о своем отрицании символической интерпретации мифа, он, несомненно, имеет основания на это, хотя одной из причин может быть то, что пока еще не найдено полное определение символизма. Он говорит: «Когда нас пытаются убедить в том, что Марс является символом Войны, а Геракл — Силы, мы можем полностью опровергнуть это высказывание. Все это было справедливо для риториков, для философов-идеалистов или для группы более или менее педантичных греков. Но для тех, кто действительно верит в древних богов и героев, Марс был объективной реальностью, если даже эта реальность довольно значительно отличалась от той, с которой мы сталкиваемся сегодня. Символизм возникает тогда, когда вырождаются первобытные религии». Фактически, простое отождествление Марса с Войной и Геракла с Трудом никогда не было характерно для символизма, в то время как

собственно символизм является динамической и полисемантической реальностью, наполненной эмоциональными и умозрительными значениями, другими словами, реальной жизнью.

Однако приведенная выше цитата чрезвычайно полезна нам в качестве определения границ символического. Если искать символическое во всем, то «сложность в общении», этот процесс мимолетного обладания живым существом или объектом в области символического, тем не менее, не превращает его полностью в символ. Ошибка художников и писателей-символистов всегда заключалась в том, что они пытались превратить сферу реальности в средство выражения своих трудных для понимания и навязчивых «аналогий», не осознавая того, что область символического противостоит реальности и законы символизма остаются в силе только в пределах своей сферы. Эту особенность мы могли бы также применить к Пифагорейскому тезису о том, что «все имеет свое числовое выражение», так же как и в микробиологической теории. Ни утверждение греческого философа, с одной стороны, ни размножение живого, изученного наукой Мер и Весов, с другой стороны, не являются ложными. Но нельзя заставить жизнь подчиняться ни одной теории, ни другой только из-за того, что она (теория) считает что-то бесспорным, т.к. это справедливо только в рамках теории. Аналогично, символическое справедливо для одной плоскости реальности, но его систематическое, постоянное использование в этой плоскости почти невысказуемо. Вытекающий отсюда скептицизм в отношении этой плоскости реальности — притягательная сила символов — объясняет широко распространившееся нежелание признавать ценность символов; но такому подходу не достает научных доказательств.

Карл Густав Юнг, которому столь многим обязан современный символизм, выдвигает в защиту этой области человеческой мысли следующее высказывание: «Для современного ума аналогии — даже если это аналогии с наиболее неожиданными символическими значениями — являются не чем иным, как очевидным абсурдом. Это заслуживающее внимания суждение, тем не менее, ни в коей мере не меняет того факта, что такой образ мыслей действительно существ-



твует и что он играл важную роль в течение столетий. Психология обязана признать эти факты; она должна оставить их оклеветание как абсурда или мракобесия» (32). В другом месте Юнг отмечает, что энергия и интерес, которые западный человек посвящает сегодня науке и технологии, древним человеком посвящались мифологии (31). И не только его энергия и интерес, но также его мыслительные и теоретические наклонности, совпадающие неисчислимы богатства китайской, индийской и исламской философии, Каббалы и кропотливых исследований в области алхимии и подобных ей наук. Мнение о том, что как древний, так и восточный человек владели методом абстрактного мышления, который позволял ему добиться некоторого успеха в предсказаниях, подтверждается, например, археологом и историком Контенао, который утверждает, что школы предсказателей и магов Месопотамии не могли процветать долго без определенного процента правильных прогнозов; затем Гастон Башляр (1) ставит вопрос: «Каким образом могла жить и сохраняться вечно какая-либо легенда, если бы каждое поколение не имело «серьезных причин» верить в нее?» Символическое значение какого-либо явления помогает объяснить эти «серьезные причины», т.к. оно (явление) соединяет практическое с духовным, человеческое с космическим, беспорядок с порядком, случайное с причинным, поскольку оно является составной частью такого понятия, как Вселенная, которое без этих, более широких значений, было бы бессмысленным, обезглавленным и хаотическим плюрализмом; и наконец, потому, что оно указывает на трансцендентальное.

Возвращаясь к вопросу о границах символического, и для более точного определения цели этой работы, давайте рассмотрим, как пример, фасад монастыря. Мы можем отметить: а) красоту общего вида; б) строительную технологию; в) время и стиль постройки, не забывая о географическом и историческом значении; г) предполагаемые или имеющиеся в наличии культурные и религиозные ценности, и т.д.; а также д) символическое значение формы. В этом случае высокая оценка символического значения стрельчатой арки под круглым окном-розеткой могла представлять



область знаний, отличную от уже перечисленных. Чтобы облегчить проведение подобных анализов, не следует смешивать символическое значение объекта — временной символической функции, которая усиливает его в любой данный момент, — с его полным значением как реального объекта в мире — такова наша основная цель. Тот факт, что постройка, выполненная в Романском стиле, точно соответствует концепции *temenov* (участка земли вокруг храма) и образам души, фонтана и центрального источника — подобно *suhratma* (серебряной нити), соединяющей в явлении центр с первоисточником, — не лишают и даже не видоизменяют архитектурной и утилитарной реальности этой постройки; она усиливает свое значение, идентифицируя себя с «внутренней формой».

## Символизм и историчность

Одной из наиболее прискорбных оценок теории символизма, как в ее «спонтанной», оккультной, так и в догматической интерпретации, является противопоставление символического историческому. Из доказательства того, что символы существуют, — и, безусловно, их много, — и существуют они только в пределах своей символической структуры, делается неверный вывод, что все или почти все трансцендентальные события, которые являются одновременно историческими и символическими — другими словами, являются значительными раз и навсегда, — можно рассматривать как символический материал, трансформированный в легенду, а оттуда — в историю.

Наиболее авторитетные исследователи религии, востоковеды и даже ученые-эвотерники с недавних пор подняли свои голоса, протестуя против этой ошибки. Мирча Элиаде заявляет, что эти две точки зрения только внешне противоречат друг другу, т.к. «нельзя считать, что символическое сопутствующее значение анулирует материальную и специфическую реальности объекта или действия. Символизм добавляет дополнительную ценность объекту или действию, не нарушая, таким образом, его непосредственного «исторического» содержания. Однажды допущенный, он превраща-

ет объект или действие в «открытое» событие: символически мысль открывает двери непосредственной для нас реальности, но не ослабляя и не аннулируя ее; рассматриваемая в этом свете вселенная уже не запечатана, ничто не импонирует внутри своего существования: все связано системой аналогий и ассимиляций. Человек в первобытном обществе стал осознавать себя в мире широко открытом и многозначном. Предстоит выяснить, являются ли эти «открытия» еще одним способом ухода от действительности, или, с другой стороны, они предлагают единственно возможный путь признания реальности этого мира» (18).

В этой цитате можно увидеть четко сформулированное отличие между историческим и символическим. Мы также можем видеть несдвинутую возможность существования моста, соединяющего обе формы реальности в космическом синтезе. Намек на скептицизм в заключительных словах румынского ученого следует отнести, главным образом, за счет его научной подготовки. В то время как наука, опирающаяся на аналитический подход, достигла удивительных результатов в каждой сфере деятельности, она не провинилась при этом способности охватить всеобъемлющую органическую модель; такую, как «множественность в единстве». Эта неудовлетворенность ученого была хорошо сформулирована Мартином Бубером: *Imago mundi nova, imago nulla*. Другими словами, миру сегодня не достает своего собственного образа, потому что этот образ может быть сформирован при помощи универсальной системы знаний — синтеза, который со времен Возрождения и *de omni re scibili* Пико делла Мирандолы с каждым днем становился все более сложным.

В связи с вопросом отношений между историческим и символическим Рене Генон заметил: «Существует общепринятая точка зрения, что символическое значение обязательно подразумевает отрицание буквального или исторического значения; такая точка зрения демонстрирует незнание закона аналогий. Этот закон — основа символизма в целом. На основании его каждая вещь, исходя из метафизического принципа, который, по существу, есть ее реальности, объясняет и выражает этот принцип по-своему и в соответ-

ствии со своим собственным уровнем существования таким образом, что все вещи взаимосвязаны и соединены в единую, универсальную гармоничную систему, которая является, под своими многочисленными обликами, отражением собственного фундаментального единства... Один из результатов этого — область распространения значения, содержащегося в каждом символе: любую вещь, действительно, можно рассматривать как иллюстрацию не только метафизических принципов, но также более высоких уровней действительности» (25).

Вышеупомянутые соображения указывают на то, что символическое ни в коей мере не исключает исторического, т.к. существуют обе эти формы — с идеологической точки зрения — как функциональные аспекты третьей (формы): метафизического принципа, платонической «идеи»; либо все три можно рассматривать как эквивалентные выражения одного значения на различных уровнях. В поисках рационального зерна проблемы Юнг, подобно Элиаде и Генону, рассматривает религию, которая, естественно, поглощает большую часть его внимания как психический факт существования «Бога» в качестве коллективного архетипа (это то, что касается символа) — «и ни постулирует Бога, ни отрицает его существования» (31); и хотя, строго говоря, это не вызывает сомнений, и с этим, безусловно, следует согласиться — только теоретически, — что универсальность прототипа скорее подтверждает, чем отрицает, реальность рассматриваемого принципа. Следовательно, символическое, будучи независимым от исторического, не только не исключает его, но и, напротив, имеет тенденцию к укоренению в действительности из-за параллелизма между коллективным или индивидуальным миром и космическим. И из-за большой укорененности всех систем значений еще одним следствием является наше стремление поддержать теорию о том, что все символические традиции, как западные, так и восточные, берут начало из одного общего источника. Другое дело, возник ли этот источник во времени и в пространстве из единого центра, или он происходит из «коллективного бессознательного».

Мы хотели бы подчеркнуть, что, когда мы ссылаемся в

различных цитируемых и перефразируемых местах на «традицию» или «традиционную доктрину», мы говорим только о преемственности — сознательной или бессознательной — и о согласованности системы как в пространстве, так и во времени. Некоторые авторы отдают предпочтение доктрине стихийного роста исторически не связанных идей, в то время, как другие верят только в распространение идей через культуру. Лойфлер, например, говорит о важности доказательства того, что создание мифа о потопе не принадлежит ни одной расе, ни одному племени, т.к. он возник одновременно в Азии, Европе, Океании и Америке (38); это похоже на утверждение Ранке о том, что: «Миф является коллективной фантазией людей». Концепция, поддерживаемая Рудольфом Штайнером, Бейли, Максом Мюллером, заключается в вере в общее происхождение человеческой расы, что, как он указывает, доказывалось идентичными темами и фольклоре, легендах и религиозных предрассудках. Востоковедение, сравнительное изучение религий, мифологий, культурной антропологии, истории цивилизации и искусства, эзотеризма, психоанализа и исследования символизма предоставляют нам обширный материал для доказательства «психологической правды» и «неотъемлемого единства». Еще одним примером нашей психической и психологической общности является значимость человеческого тела — его формы, а также его позы — с точки зрения простейших элементов символической диалектики.

## **Происхождение и преемственность символа**

*Развитие символизма.* Диль справедливо утверждает, что символ является одновременно универсальным и специфическим средством выражения. Он универсален, т.к. выходит за рамки истории; специфичен, потому что относится к определенному периоду истории. Не вникая в вопросы «происхождения», мы видим, что большинство авторов соглашаются в прослеживании истоков символической мысли от доисторических времен — последнего периода палеолита. Наши современные знания мыслей первобытного человека и выводы, которые могут быть сделаны в отноше-



нии искусства и быта древнего человека, подтверждают эту гипотезу, но это подтверждение пришло исключительно из исследований эпиграфических памятников. Созвездия, животные и растения, камни и земля были учителями первобытного человека. Например, св. Павел сформулировал основное понятие непосредственного следствия этого контакта с видимым, когда он сказал: «Per visibilia ad invisibilia» (Римлянам I, 20). Процесс, посредством которого живые существа в мире классифицированы по своим свойствам таким образом, что слова, обозначающие действие и факты духовного и морального плана, могут быть исследованы по аналогии, можно наблюдать с ранней истории в переходе пиктографии в идеографию, так же как и в подлинниках искусства.

Мы могли бы представить в качестве доказательства свидетельство огромной важности, предложенное человеческой верностью и мудростью, подтверждающими то, что невидимое, или духовный порядок, аналогично материальному порядку. Мы вернемся к этому вопросу позднее, когда будем давать определение «аналогии». Давайте вспомним высказывание Платона, подхваченное затем Псевдо-Дионисием Ареопагитом: «То, что ощутимо для чувств, является отражением того, что понятно для ума», оно перекликается с утверждением в *Vabula smaragdina*: «То, что внизу, подобно тому, что вверху; то, что вверху, подобно тому, что внизу», а также с замечанием Гете: «То, что внутри, есть также и вовне». Тем не менее, символизм имеет широкую толковательную и творческую функцию, как систему чрезвычайно сложных отношений. Одним из доминирующих факторов ее всегда является полярность, соединяющая физический и метафизический мир. Как эволюционировал человек палеолита в этом процессе, узнать невозможно иначе как посредством косвенных выводов. Наши знания о последней части неолита — значительно шире. Шнайдер и Бертло, оба считают, что это был период (т.е. предположительно четвертое тысячелетие до н.э.), когда человек претерпел те большие изменения, которые наделили его организаторскими и творческими способностями: качествами, которые отличают его от мира природы. Бертло,



изучивший этот процесс на Ближнем Востоке, дал название «астробиология» религиозным и интеллектуальным культурам той эпохи. Эволюция человека до этого момента истории, должно быть, прошла через следующие этапы: анимизм; тотемизм и мегалитическая, лунная и солнечная культуры. Последующими этапами, возможно, были: космический ритуализм, политеизм; монотеизм и, наконец, моральная философия. Бертло считает астрологию, астрономию, арифметику и алхимию науками халдейского происхождения. И это утверждение убедительно указывает на единство их происхождения во времени и в пространстве.

Он определяет ценность и важность астробиологии следующим образом: «В Азии и Средиземноморье уже давно утвердилась компромиссная точка зрения между мировоззрением — во многих отношениях разнообразным и сложным — первобытных рас, с одной стороны, и концепцией современной науки и Западной Европы, с другой стороны. Это то, что можно определить как «астробиологию» или взаимодействие астрономического закона (математического порядка) и растительной и животной жизни (биологического порядка). Все вещи образуют в одно и то же время четко упорядоченное и органическое целое. Одомашнивание животных и забота о растениях (сельское хозяйство) стали реальностью и в Халдее (Месопотамии), и в Египте за три тысячелетия до н.э. Сельское хозяйство обеспечивает регулярное производство четко определенных видов растений, а также дает оценку ежегодного «ритма» роста, цветения, созревания, посева и сбора урожая — ритма, который находится в прямой и постоянной связи с календарем, другими словами, зависит от положения небесных светил. Время и явления природы измерялись в зависимости от положения Луны, прежде чем они стали измеряться по Солнцу... Астробиология находится между биологией небесных светил и астрономией человека; зародившись от первой, она превратилась в последнюю» (7). Во времена неолита была сформулирована геометрическая идея пространства, а также установлена важность числа семь (происходящая из концепции космоса); были определены отношения между небом и землей, стороны света, отношения между

различными семеричными элементами (планетарные боги, дни недели) и между четвертичными элементами (временами года, цветами, сторонами света, стихиями или Элементами). Бергло, скорее, верит в медленное распространение этих идей, чем в их спонтанное и независимое появление. Он указывает на их возможное распространение либо через северные, либо через южные области Тихого океана, отмечая, что в духовном плане Америка могла быть азиатской колонией раньше, чем европейской (7); и другой поток мог идти в противоположном направлении: из Ближнего Востока в Центральную Европу.

Спор о том, пришла ли европейская мегалитическая культура до или после великих восточных цивилизаций, еще далеко не решен. В этой связи возникают вопросы, касающиеся символизма. Хорошо известна важность Франко-Кантабрийской зоны в палеолите; также известно, что искусство этого региона распространилось через Европу в Сибирь и на юг через Северную Африку в самую южную часть континента. Это был, несомненно, переходный период между ранним расцветом и великими мегалитическими памятниками. Как говорит Шнайдер, в связи с исследуемыми им символическими формами: «В шестой главе я попытаюсь суммировать эзотерическую доктрину, систематизация которой, по-видимому, первоначально появилась в результате деятельности мегалитических культур» (50). И его отношение к месту происхождения почти не оставляет сомнений, т.к. он утверждает, что «мегалитическая культура, должно быть, распространилась из Европы в Индию через Дунайскую культуру. Новый этап развития начался с века металлов». Он указывает, что между идеями таких удаленных регионов, как Америка, Новая Гвинея, Индонезия, Западная Европа, Центральная Азия и Дальний Восток, т.е. регионов всех частей света, имеется заметное сходство.

А сейчас давайте рассмотрим сходство между открытиями, приписываемыми Шнайдером мегалитической европейской культуре, и культурами, выделяемыми Бергло на Дальнем Востоке. По мнению Шнайдера, заключительный этап неолита отличался от более раннего этапа тем, что «он

(этап) преимущественно характеризовался статическими, геометрическими формами в науке и искусстве (созданием образов мифических животных, музыкальных инструментов, использованием математических пропорций, системы чисел, развитием астрономии и тональной системы). Привнесение тотемистических музыкальных элементов в более передовую цивилизацию объясняет некоторые функциональные характерные черты новой мистики... Система мироздания представляется подобной человеку. Так как сущность всех явлений, в конечном счете, заключается в вибрирующем ритме, внутренняя природа явлений непосредственно ощущается полиритмическим человеческим сознанием. По этой причине и существует имитация. Эхо — парадигматическая форма имитации. Язык, геометрические символы и система чисел — более грубые формы имитации». Затем Шнайдер отмечает, что, по Шнайсеру и Хайне-Гелдерн, «выдающимися элементами мегалитической культуры являются: гигантские здания, памятники, культовые каменные сооружения, охота за головами, жертвоприношение рогатого скота, орнаменты в форме глаза, родословные, сигнальные барабаны, жертвенники и лабиринты» (50).

Именно эти элементы наиболее успешно сохранили свою символическую форму в течение столетий. И разве они не выражали, даже во времена мегалита, главную сущность человеческой жизни, прорываясь через бессознательное в виде стремления человека к самовыражению? Или это были, скорее, вездесущие, самые ранние формы жизни, жертва и интеллект мира, нашедшие вечное выражение в этих творениях культуры, оказывая неизгладимое впечатление на ум человека? Можно без колебаний ответить положительно на оба этих вопроса, т.к. они относятся к различным, но похожим явлениям культуры и психологии.





Титульная страница книги эмблем Джоахима Камерарио (Нюрнберг, 1590) с символическим деревом, кругом, окрестностью и гротесками.

## Символизм на Западе

Египет, в своей религии и иероглифах, упорядочил знания о материальной и духовной, природной и культурной двойственности мира. Независимо друг от друга или совместно различные цивилизации Месопотамии развили свои собственные системы; хотя они были только внешними вариациями одной, единственно верной, самой сокровенной системы. Существует разница во мнениях о датировании первого появления — или во всяком случае окончательного формирования — некоторых наиболее важных и сложных символов. Ряд авторов высказывается в пользу более раннего происхождения. Краппе (35) считает, что научное изучение планет и их идентификация с богами Вавилонского пантеона датируется только седьмым столетием до н.э.; но другие прославляют эти источники до века Хаммурапи (2000 до н.э.) или ранее. Герос, например, говорит: «Древние индийцы, как видно из надписей, открыли движение солнца по небу — основу зодиакальной системы. Их Зодиак имел только 8 созвездий, и каждое созвездие, как предполагали, являлось «формой Бога». Все эти «формы Бога» в конце стали божествами, каждое из которых управляло одним отдельным созвездием; так это случилось, например, в Риме. 8 индийских знаков Зодиака следующие: Edu (Овен), Yal (Лира), Nand (Рак), Amma (Мать), Tuk (Весы), Kani (Стрела), Kuda (Кувшин), Mip (Рыбы)». Двенадцатизначная система Зодиака впервые появилась в той форме, которая нам известна, в VI столетии до н.э. Египетская и халдейская наука была частично ассимилирована сирийцами, финикийцами и греками, проникая к последним в значительной мере через тайные общества. Геродот указывает, со слов Пифагора, что они были обязаны носить льняную одежду «в соответствии с орфическими церемониями, которые идентичны с египетскими...».

Мифы народов Средиземноморья отличались живой энергией, которая нашла свое выражение в их искусстве и мифах, легендах и драматической поэзии. Эти мифы выражали в себе моральные принципы, законы природы, большие контрасты и превращения, которые определяют течение косми-



ческой и человеческой жизни. Фрэзер указывает, что «под именем Осирис, Таммуз, Адонис, Аттис народы Египта и Западной Азии представляли ежегодное увядание и возрождение жизни, особенно растительной жизни» (21). Подвиги Геракла, легенда о Ясоне, «истории» героического века Греции дали прототипы, вдохновившие авторов написание классических трагедий, которые являются вечными уроками для человечества. Но под этим мифологическим и литературным символизмом и аллегорией появилось скрытое течение с Востока.

Во времена Византии, когда связи внутри классического мира стали разрушаться, началось брожение древнееврейских, халдейских и египетских элементов. Дуалистическое манихейство и гностицизм начали угрожать позициям раннего христианства. Среди гностиков эмблема и графический символ использовались для пропаганды начальных истин. Многие из их образов не были оригинальными, а заимствовались из различных источников, в основном — семитских. Символизм меняет направление на унитарную доктрину действительности и становится специализированной областью исследований. Дидор Сицилийский, Плиний, Тацит, Плутарх, Апулей обнаруживают некоторую осведомленность в области восточного символизма. Аристотельская мысль также содержала элементы символизма. В Сирии, Месопотамии, Закавказье и Египте восточное христианство впитало в себя значительную часть символического наследия. Подобным образом те римские колонии на Западе, которые пережили скандинавские вторжения, сохранили многие отличительные черты древних времен, включая традиционные символы. Но согласно преподобному Фестюгьеру, в «Откровении Гермеса Трисмегиста» одним из течений, которые внесли наибольший вклад в формирование символического и алхимического «наследия», было литературное течение «*Mirabilia*». Оно было, очевидно, основано Болусом Демокритовским (*Bolus Democritean*) в III — II вв. до н.э. и сохранялось в течение веков в неизменном виде Псевдо-Манефоном, Нигидием Фигулом, Деметрием, Аполлодором и др. и достигло апогея в «Книге о Явлениях Природы», сирийском произведении VII века н.э.

Концепция аналогии между видимым и невидимым миром поддерживалась затем языческими религиями Восточной Империи, неоплатонической и христианской доктринами, с той лишь разницей, что каждая из этих трех систем использует эту концепцию в своих собственных целях. Согласно Элиаде, Теофил Антиохийский указывал тем, кто отрицал воскресение мертвых, на знаки, которые Бог предоставляет в распоряжение человека в сфере природных явлений: цикличность времен года, смена дня и ночи. Он пошел даже дальше и сказал: «А разве нет воскресения для семян и плодов?» (18). В своем Письме NLV (Letter number LV) Святой Августин доказывает, что обучение с помощью символов питает и разжигает любовный огонь, побуждая человека преодолеть самого себя; он также указывает па ценность всех вещей в природе — органических и неорганических — как носителей духовных идей посредством их четкой формы и характеристики. Все средневековые ювелирные изделия, травники и собрания басен о животных обязаны своим появлением этой концепции. Большинство Отцов Церкви разбирались в символизме, и т.к. они поддерживали высокую репутацию римских времен, понятно, почему этот период был временем, когда символ был хорошо знаком, любим и понятен, как подчеркивает Дави (14). Пинедо указывает на большую культурную ценность, особенно в средние века, *Clavis Melitoiae* — общепринятого варианта древнего символизма. Согласно кардиналу Питра — цитируемому Пинедо, — знание этого «ключа» можно найти у большинства средневековых авторов. Мы не будем комментировать здесь их работы, но нам бы хотелось упомянуть важные произведения: Alan of Lille, *De Planctu Naturali*; Herrad of Landsberg, *Hortus Delicorum*; Hildegard of Bingen, *Scivias Domini, Liber Divinorum Operum Simplicis Hominis*; Bernard Silvestris, *De Re Mundi Universitate*; Hugh of St. Victor, *Didascalion, Commentarium in Hierarchiam Coelestem*, и др. «Ключ» св. Мелито, епископа Сардиса, датируется II веком н.э. Некоторыми другими источниками христианского символизма являются: книги «Аллегории Священного Писания» Рабана Мавра, «Этимологии» Исидора Севильского, произведения Эриурены, Иоанна Солс-

берийского, епископа Одо Тускуланского и др. Сам св. Фома Аквинский говорит о философах-язычниках как об источниках объективного и наглядного доказательства христианских истин. Касаясь внутренней природы средневекового символизма, Юнг отмечает, что в те дни «аналогия была не столько логическим понятием, сколько тайным единством, т.е. продолжением первобытной, анимистической мысли» (32).

Эпоха Возрождения также проявила большой интерес к символизму, хотя и в более индивидуалистической, культурной, светской, литературной и эстетической манере. Данте построил свою «Комедию» на основе восточных символов. В XV веке были особенно популярны два греческих писателя II — III веков н.э. Это были Горapolloн с его «Иероглификой» (*Hieroglyphica*) и анонимный составитель «Физиологии». Горapolloн, вдохновленный египетской иероглифической системой, ключ от которой был утерян к его времени, пытался восстановить значение иероглифов на основе их начертаний и раннего символизма. В 1467 г. итальянский писатель Франческо Колонна написал работу *Hypnerotomachia Poliphili*, опубликованную в Венеции в 1499 г., имевшую большой успех. В ней символ приобрел особенную динамичность, характерную для него в настоящее время. В 1505 г. издатель Колонны опубликовал работу Горapolloна, которая, в свою очередь, повлияла в одно и то же время на двух других известных авторов: Андреа Алчьяти (*Alciati*), автора «*Emblemata*» (1531), которая пробудила ажиотажный интерес к светскому символизму по всей Европе (Генри Грин в своей книге «Андреа Алчьяти и его «Книги Эмблем»», Лондон, 1872, упоминает более трех тысяч названий книг, связанных с эмблемами); и Джанпьетро Валериано, автора краткой «Иероглифики» (*Hieroglyphica*) (1556). В живописи XV века имеются многочисленные свидетельства интереса к символизму, например: Боттичелли, Мантенья, Пинтуриккьо, Джованни Беллини, Леонардо; позднее, в течение XVI, XVII и XVIII веков, этот интерес перешел на аллегории. Можно сказать, что с конца средних веков и далее Запад начал терять то чувство единства, которое было характерно для символичес-

кой традиции. Хотя доказательства ее продолжающегося существования можно изредка обнаружить в произведениях поэтов, художников и писателей, от Джованни да Удине до Антонио Гауди, от Босха до Макса Эрнста. В немецком романтизме интерес к более глубоким уровням психической жизни — в снах и их толкованиях, к бессознательному — это источник, который пробудил сегодня интерес к символизму, хотя все еще частично подавляемый, вновь черпающий силы из глубоких источников духа, как это было до его ограничения рамками системы, построенной по жесткому космическому образцу. Таким образом, Шуберт, в своей «*Symbalik des Traumes*» (1837) пишет: «Прототипы образов и форм, используемые в критических, поэтических и пророческих идиомах, можно найти вокруг нас в природе, раскрывающей себя как мир материализованной мечты, как пророческий язык, чьи иероглифы — живые существа и формы». Большая часть литературы первой половины XIX века, особенно скандинавской, предполагает наличие понимания символа. Так, Людвиг Тик в «*Руененбурге*», говорит о своем главном герое: «Нечувствительный с этого момента к красоте цветов, в которых, как он уверен, он может видеть пульсацию «зияющей раны Природы» (тема Филоктета, так же как Амфорг в «*Парцифале*»), он оказывается перед лицом мира минералов».

Бесчисленные проявления культуры продолжают сохранять символы в форме, застывшей и деградировавшей от универсальной смысловой плоскости к частной. Мы уже обращались к литературным эмблемам. К подобному классу принадлежат и особые знаки, используемые средневековыми печатниками и издателями эпохи Возрождения. В этой связи Бейли говорит, что со времени их первого появления в 1282 г. до второй половины XVIII столетия они имели эзотерическое значение и что в них, как в ископаемых, мы можем видеть кристаллизацию идей многочисленных мистических сект средневековой Европы (4). Популярное искусство европейских народов является другим неисчерпаемым источником символов. Достаточно даже беглого взгляда на работу, подобную той, которую написал Гельмут Т. Боссарт, чтобы среди образов найти такие хорошо извест-



ные предметы, как Мировое дерево, змея, феникс, корабль смерти, птица на верхушке крыши, двуглавый орел, разделение планет на две группы в количестве трех и четырех, гротески, ромбонды, линии и зигзаги и т.д. Более того, легенды и народные предания, если их издатели были точны, как Перро и братья Гримм, сохраняют свою мифологическую и архетипическую структуру (38). Точно так же в лирической поэзии наряду с произведениями, созданными в соответствии с канонами явно выраженного символизма — наилучшей иллюстрацией чего может служить творчество Рене Гиля, — часто встречаются соцветия символических мотивов, спонтанно порождаемых духом творчества.

### Символическое значение сновидений

То, чем миф является для народа, конкретной культуры или для любого заданного исторического момента, для индивида предстает в виде символических образов снов, видений, фантазий либо лиризма. Данное разделение не предполагает дихотомии: известно, что многие сновидения выражали некие предупреждения. Однако в случаях, когда символ — или предостережение — выходит за рамки частного и субъективного, мы попадаем в царство предсказаний и предзнаменований; символические законы в состоянии объяснить оба феномена, но последний может оказаться проявлением чего-либо сверхъестественного.

Учитывая наши современные психоаналитические представления о «бессознательном», мы должны будем признать, что все те динамические формы, которые дают начало символам, располагаются в нем: ибо, согласно ходу мысли Юнга, бессознательное представляет собой «матрицу человеческой души и ее изобретений» (33). Бессознательное было теоретически «открыто» Карусом, Шопенгауэром и Гартманом, а экспериментально — Шарко, Бернхаймом, Жане, Фрейдом и другими психологами. Однако это новоприобретенное знание просто показывало, что то, что прежде считалось внешним по отношению к человеку, является для него внутренним. К примеру, греческие ясновидцы верили, что мечты приходят «извне», то есть из сферы богов. Но ведь



вотерическая традиция, в согласии с доктриной индуизма о трех планах сознания, всегда располагала знанием о том, что вертикальное деление мысли также можно рассматривать как трехуровневое: подсознание (инстинктивное и аффективное мышление); сознание (идеологическое и рефлексивное мышление) и сверхсознание (интуитивное мышление и высшие истины). Поэтому, в виде упрощения, мы можем принять юнговский термин «бессознательное» вместо «подсознания», поскольку после прочтения многих авторов возникает желание задать справедливый вопрос: «Как можно быть настолько уверенным, что подсознание стоит «ниже», а не «выше», нежели сознание?» (31).

Интерес к сновидениям и их символическому содержанию восходит к древности, когда (хотя подобная теория никогда сознательно не формулировалась) подразумевалось, что данное явление можно рассматривать в качестве своего рода личностной мифологии, даже если способом ее выражения служит объективный коллективный миф. Знаменитые библейские сны; книга Артемидора Далдианского; словари толкований халдейского, египетского и арабского происхождения — все это свидетельствует о внимании, уделявшемся снам как провозвестникам потаенных истин о скрытой жизни души и, реже, о внешних, объективных фактах. Механизм онейромантии, так же как и другие техники прорицаний и пророчеств, является универсальным феноменом: ибо подобные техники строятся на высшей активности бессознательного в ответ на определенные стимулы, а также на автоматическом приобретении запаса бессознательного знания, остающегося невоспринимаемым до тех пор, пока оно не будет «прочитано» в соответствии с принципами чисел, ориентации, формы и пространства. Следует еще раз подчеркнуть способ, которым Юнг подходит к этому универсальному феномену. Он говорит: тот факт, что «какое-либо мнение разделяется столь долго и столь широко, с необходимостью показывает, что оно в какой-то степени верно, а именно, *психологически верно*». Он разъясняет психологическую истину как факт, а не как суждение или мнение и считает, что тщательная демонстрация и подтверждение являются достаточными свидетельствами для этого (31).

Поскольку в настоящее время доступен весьма обширный перечень литературы по сновидениям, мы здесь намерены лишь напомнить, что сны дают человеку еще один способ соприкоснуться со своими глубочайшими устремлениями, с геометрическими либо моральными законами вселенной, а также с заглушенными движениями глубинного бессознательного. Тейяр указывает, что в сновидениях раскрываются все слои души, включая самые глубоко лежащие. И так же, как эмбрион проходит животные эволюционные стадии, мы несем в себе архаические «воспоминания», могущие быть выведенными на свет (56). Со своей стороны, Карус считал, что душа поддерживает общение с космическими силами, то есть, с точки зрения онейрокритики, душа восприимчива к истинам, отличным от тех, что правят жизнью в состоянии бодрствования; таким образом, он ассоциировал сны с теми ритуалами, которые дают человеку посвящение в великие тайны природы. Обычно принято считать, что современные способы мышления отличаются от первобытных мыслительных процессов только в том, что касается сознания, и что бессознательное вряд ли изменялось со времен Верхнего Палеолита.

Таким образом, символы онейрокритики строго не отличаются от мифологических, религиозных, лирических и первобытных символов. Кроме того, обнаруживается, что к первичным архетипам примешан своего рода мир низшего порядка, состоящий из остатков экзистенциальных образов, извлеченных из реальности, которые либо лишены символического значения, либо служат выражением физиологии — простыми воспоминаниями, — а также способны обладать символизмом, связанным материальными, первичными формами, от которых они происходят. В настоящем словаре мы ограничились исключительно традиционными символами, однако очевидно, что из более старых символов должны выводиться более «современные», — как, например, автомобиль из кареты, — или что они должны соотноситься между собой посредством символизма формы, хотя такие случаи всегда будут вопросом *сходных* символов, а не *одного и того же* символа и не того же порядка значений.

Есть еще одна проблема, которую мы не можем игнорировать: не все люди стоят на одном и том же уровне. Даже если не принимать идею коренных различий или понятие духовного роста — понятие, всегда несущее на себе отпечаток чего-то восточного и эзотерического, — невозможно отрицать, что различия в интенсивности (эмоций, внутренней жизни, богатства мысли и чувства) и качестве (интеллектуального и собственно морального образования) влекут за собой наличие существенно различающихся уровней мышления — как логической мысли, так и магической, как рациональной спекуляции, так и онейрокритического истолкования. Хейвелок Эллис указывает, что выдающиеся сновидения принадлежат исключительно гениальным людям, и, по мнению Юнга, даже первобытные народы проводят подобное разграничение: представители племени эльгонов из Эльгонских джунглей объясняли ему, что они признают существование двух типов снов: обычный сон малозначительного человека и «великое видение», обычно являющееся исключительно привилегией людей выдающихся (34). Поэтому теории интерпретации символического материала должны различаться в зависимости от того, выводятся ли они из анализа сновидений более или менее патологических индивидов, нормальных людей, выдающихся людей, либо из коллективных мифов. Материалистический тон, которым пронизаны символические классификации многих психоаналитиков, объясняется природой их источников информации. С другой стороны, учение о символах философов, основоположников религий и поэтов целиком идеалистично и космично по своей направленности; оно охватывает все объекты, стремится к бесконечному и указывает на мистерии мистического «центра». Это подтверждено Юнгом, показавшим, что в рассказах о фантазиях или сновидениях всегда содержится не только то, что является наиболее несомненным для рассказчика, но также и то, что в данный момент болезненнее всего (то есть важнее всего) для него (31). Именно эта «важность» фиксирует ту плоскость, в которой надлежит существовать любой системе интерпретации. Определение Фрейда («всякий сон есть подавленное желание») ведет к тому же выводу, поскольку наши желания указывают на наши устремления и скрытые возможности.

## Алхимическая символика

В своей работе «О психической энергии» Юнг утверждает, что: «Духовное проявляется в душе как инстинкт, как подлинное переживание... Оно не выводится из какого-либо другого инстинкта, но является принципом *sui generis* («своего рода»), то есть специфической и необходимой формой инстинктивных сил». Кроме того факта, что данное утверждение, кажется, кладет конец предположению о неизбежной материалистичности науки, его важность состоит в том, что оно подхватывает существеннейшую платоническую доктрину души, которую мы здесь приравниваем к юнговскому принципу духовности, хотя со временем может возникнуть необходимость рассматривать два эти принципа раздельно. Платон в «Тимее» и Плотин в «Энеадах» разрабатывают идею, что душа является странницей на земле, что она спустилась вниз из вселенной, лишенной пространства и времени, или же за грех «претерпела падение» в материю, и что она дает начало процессу жизненного роста, соответствующему периоду инволюции.

В любой заданный момент может произойти инверсия этого движения вниз и внутрь: душа вспомнит о том, что ее происхождение находится вне пространства и времени, вне мира живых существ, объектов и даже образов; и тогда в ней проявляется тенденция к аннигиляции всего телесного и начинается ее восхождение к своему Происхождению. Ямвлих объясняет это следующим образом: «Принцип души состоит в том, что она стоит выше всей Природы и что посредством ее мы можем возвыситься над порядком мира и его системами. Когда же душа таким способом отъединяется от всех подчиненных природ, она меняет эту жизнь на иную и покидает этот порядок вещей, дабы неразрывно связать себя с иным порядком». Идея круговорота служит краеугольным камнем большинства трансцендентных символов: средневекового Rota («колесо»); буддистского Колеса превращений; зодиакального цикла; мифа о Близнецах, а также opus («деяние, делание») алхимиков. Представление о мире как о лабиринте или о жизни как о паломничестве ведет к идее



«центра» как символа абсолютной цели Человека — заново обретенного Рая, небесного Иерусалима. В изобразительном плане эта центральная точка иногда отождествляется с геометрическим центром символического круга; иногда она помещается над ним; иногда же, как в восточной *Шре Янтре*, она не изображается вообще, так что зрителю предстоит вообразить ее.

Однако же мы всегда находим данную тему, появляющуюся под прикрытием нового символа: затерянный объект, невозможное либо очень трудное предприятие, — или же символ приравнивается к разнообразным качествам: знанию, любви, обретению желаемого объекта и т.д. Алхимия развивалась в два четко определенных этапа: средневековый и ренессансный. Последний закончился XVIII столетием, когда алхимическое учение вновь распалось на два своих первоначальных компонента: мистику и химию. Алхимия представляет собой символическую технику, которая, наряду с желанием достичь позитивных открытий в сфере естественных наук, стремилась материализовать духовные истины. Вместо того, чтобы в поисках «сокровища» сражаться с мифологическим драконом, как Кадм, Ясон и Зигфрид, алхимики старались *произвести* его посредством тяжелого труда и добродетели. Их работа не была просто направлена на обнаружение эзотерических истин; не была она и материалистической: обе цели, однако, срослись между собой, с тем, чтобы можно было достичь чего-то, имевшего для них значение абсолюта. Каждая операция, каждая деталь, каждый предмет, каждый инструмент были источниками интеллектуальной и духовной жизни: они были аутентичными символами. После периода забвения алхимия была вновь восстановлена в правах как «исток современной химии», а в последнее время Башляр, Зильберер, Юнг и другие увидели подлинную полноту ее значения — одновременно поэтического, религиозного и научного.

Башляр отмечает, что алхимия «обладает свойством психологической точности» (33) и что, вовсе не будучи описанием объективных феноменов, она представляет собой попытку спроецировать человеческую любовь в «сердце»

вещей (1). Юнг настаивает на том, что эксперименты алхимиков имели своей единственной целью — как и древние техники предсказаний, хотя первые были более упорными и амбициозными, — стимулировать наиболее глубоко лежащие слои и способствовать проекциям психического в материальные вещи, или, говоря другими словами, ощутить материальные феномены как символы, указывающие в направлении всеобщей теории вселенной и предназначения души. Поэтому, говорит он, «исследователь-алхимик переживал определенный психологический опыт, воспринимавшийся им как то или иное конкретное поведение химического процесса». В другом месте он определяет это как «химическое исследование, посредством проекции инкорпорировавшее бессознательный психический материал». Данное замечание довершается утверждением, что «действительная природа материи была неизвестна алхимику. Он знал о ней только намеки. В поисках решения он проецировал бессознательное во тьму материи, дабы высветить ее. Чтобы объяснить тайну материи, он проецировал еще одну тайну на то, что подлежало объяснению» (32). *Суммой* этого таинства, глубочайшим из тайных устремлений была *coincidentia oppositorum* («совпадение противоположностей»), по отношению к коей «алхимики, так сказать, были эмпириками, тогда как Николай Кузанский был ее философом» (33). Но алхимик не просто делал вид, что проводит свои опыты; он и в самом деле пребывал глубоко погруженным в поиски золота. Его заинтересованность в этом, вместе с его самоотдачей, как в поисках святого Грааля, гарантировали конечный успех, достигаемый добродетельной практикой, каковой требовал его все более усердный труд. Обнаружить секрет получения золота было знаком божественной милости. Юнг психологически интерпретирует этот процесс как постепенное устранение нечистых факторов духа на пути к неизменным ценностям вечности. Эта интерпретация, однако, была полностью выработана самими алхимиками: Михаил Майер в *Symbola Aureae Mensae* («Символы золотого стола») (1617) говорит, что «химия поощряет исследователя к медитации над небесным благословением». Дорн в «Физике» (1661) намекает на связь между делате-

лем и его поисками, утверждая: «Вам никогда не создать Единства из Инаковости, покуда вы сами не станете Единством». Единство достигалось устранением стремления к тому, что есть различное или преходящее, и концентрацией души на том, что есть «высшее» и вечное. Действительно, широко известна максима алхимиков: *Aurum postquam non est aurum vulgi* («Наше золото не есть золото толпы»). Это утверждение — то, что их золото не есть обычное золото, — кажется, указывает на то, что их символизм исключал материальную реальность символа, отдавая предпочтение духовному. Но, конечно, было бы рискованно рассуждать так, как будто бы разнообразная деятельность столь многих исследователей, проводившаяся на столь различных основаниях, вся была однородной. Поиск реального золота можно считать тем же, что и томление св. Фомы. Немногие избранные вполне удовлетворялись сном о «подземном Солнце», сияющем на дне алхимической печи, подобно свету спасения в глубинах души, — все равно, рассматривается ли это спасение как продукт религиозной веры или того гипотетического «процесса индивидуализации», в который Юнг, как представляется, вложил все свои наиболее утонченные мысли и чувства по поводу Человека. Конечно, за этим представлением скрывается не что иное, как три наивысших устремления, ведущих к блаженству: во-первых, алхимический Ребис, или андрогенное существо, обозначающее сияние противоположностей и прекращение мучений, вызванных разделением полов, начавшимся в те времена, когда «сферический человек» Платона был расчленен надвое; во-вторых, установление принципа «летучести», то есть устранение всех изменений и переходов, лишь только будет получена эссенция; наконец, концентрация в одной центральной точке в качестве символа мистического центра вселенной — то есть излучающей свет исходной точки (32), а также бессмертия.

## Определения символа

Определения и анализ природы символов и символизма

встречаются, пожалуй, даже слишком часто. Мы, однако, все же рассмотрим некоторые наиболее продуманные предположения, удерживаясь, как и везде в рамках настоящей работы, в пределах сравнительного анализа. Для индуистского философа Ананды К.Кумарасвами символизм есть «искусство мыслить в образах» — искусство, ныне утраченное цивилизованным человеком, особенно в последние три столетия, возможно, как следствие «катастрофических теорий Декарта», если процитировать Шнайдера. Кумарасвами, таким образом, разделяет взгляды Фромма и Бейли, явно выраженные в заглавиях соответствующих их работ: «Забывтый язык» и «Утерянный язык символики». Однако, как показали антропология и психоанализ, эта утрата ограничивается сознанием и не касается «бессознательного», которое, в качестве компенсации, сейчас скорее перегружено символическим материалом.

Диль считает символ «точным, кристаллизованным средством выражения», по своей сути соответствующим внутренней жизни (интенсивной и качественной) в противоположность внешнему миру (экстенсивному и количественному) (15). В этом он согласен с Гете, утверждавшим: «В символе частное представляет всеобщее — *не* как сон, *не* как тень, но как живое, мгновенное откровение непостижимого». Мы полагаем, различие внутреннего и внешнего миров представляет собой истину общего порядка, применимую только к картезианскому методу: мир *res cogitans* («мыслящей вещи») таков, что он признает возможность продолжения. Как же было бы тогда возможно для него игнорировать количественное, если качественное возникает из «групп» количества?

Марк Сонье, пользуясь литературно обработанным, псевдомистическим стилем, указывает на существенную характеристику символов, заявляя, что они представляют собой «синтезирующее выражение чудесной науки, ныне позабытой людьми», и что «они показывают перед нами все, что было и что будет, в одной неизменной форме» (49). Тем самым он приписывает символам — или, скорее, признает за ними — дидактическую функцию в качестве вневременных объектов *per se* («самих по себе»), по крайней мере в том, что касается внутренне присущей им структуры,



поскольку прочие факторы суть культурные и личностные варианты.

В символе также очевидно проявляется связь между творением и Творцом. Жюль Ле Бель напоминает, что «всякий сотворенный объект есть как бы отражение божественного совершенства, *естественный и могущий быть воспринятым знак* сверхъестественной истины», вторя высказыванию Паулина: *per visibilia ad invisibilia* («через видимое к невидимому»), равно как и утверждению Саллюстия, что «мир есть символический объект». Ландрит настаивает на том, что «символизм есть наука о соотношениях, связывающих сотворенный мир с Богом, материальный мир со сверхъестественным; наука о гармонических отношениях, имеющихся между частями вселенной (о соответствиях и аналогиях)», действующих в рамках процесса инволюции, т.е. материальности всех вещей.

Здесь мы должны будем ввести некоторые разграничения и пояснения. Эрих Фромм (23), прокладывая свой путь вдоль нормальных каналов символического знания, отмечает наличие трех видов символов, различающихся по степени символичности: (а) *конвенциональные*, (б) *случайные*, (в) *универсальные*. Первым типом охватывается простое признание постоянной смежности, выводимой на какой-либо зрительной или естественной основе: например, таковы многие знаки, используемые в производстве, в математике и других сферах деятельности. Второй тип возникает в бесспорно преходящих условиях и обязан своим существованием ассоциациям, создаваемым случайными контактами. Третий тип — тот, который мы сейчас изучаем, — определяется, по Фромму, как наличие *внутренней связи* между символом и тем, что им представлено. Очевидно, что эта связь не всегда обладает одной и той же жизненностью. По этой причине, как мы уже указывали, трудно классифицировать символы с должной точностью.

Итак, тот язык образов и эмоций, о котором идет речь, базируется на четко выкристаллизовавшихся средствах выражения, раскрывающих трансцендентные истины, как внешние по отношению к Человеку (космический порядок), так и внутренние для него (мысль, моральный порядок

вещей, психическая эволюция, предназначение души); более того, он обладает качеством, по мнению Шнайдера, повышающим его динамизм и придающим ему подлинно драматический характер. Это качество, являющееся сущностью символа, есть его способность одновременно выражать различные аспекты (тезис и антитезис) представляемой им идеи (51). Дадим этому предварительное объяснение: бессознательное, то есть «место проживания» символов, не признает внутренних различий противоположностей; или еще: «символическая функция» проявляется именно в тот момент, когда возникает напряжение между противоположностями, с которым сознание не в состоянии справиться само по себе.

Для психологов символ почти целиком существует в душе человека; лишь затем он проецируется вовне, на Природу, либо принимая язык за ее бытие и форму, либо превращая эти бытие и форму в драматических персонажей. Однако ориенталисты и эзотерические мыслители видят символ совсем иначе, основывая символизм на неоспоримом равенстве макрокосм-микрокосм. По этой причине Рене Женон указывает, что: «подлинным основанием символизма, как мы уже говорили, является соответствие, связующее вместе все уровни реальности, присоединяющее их один к другому и, следовательно, простирающееся от природного порядка в целом к сверхъестественному порядку. Благодаря этому соответствию, вся Природа есть не что иное, как символ, то есть ее подлинное значение становится очевидным, только если она рассматривается как указатель, могущий заставить нас осознать сверхъестественные или «метафизические» истины — метафизические в действительном, подлинном смысле слова; и в этом и состоит «сущностная функция символизма»... Символ обязательно стоит ниже той вещи, которую символизирует, — и тем самым устраняются все натуралистические представления о символизме» (29).

Женон часто повторяет последнюю мысль, подчеркивая, что «высшее никогда не может символизировать низшее, хотя обратное верно» (25) (при условии, добавим от себя, что мы имеем дело со специфическим символом инверсии). С другой стороны, высшее может напоминать нам о низшем.

В этом отношении очень интересны наблюдения Мирчи Элиаде. Он приписывает символу миссию выхода за ограниченные рамки того «фрагмента», каким является Человек (или любая из его забот), и интеграции этого «фрагмента», в сущности, широкого охвата: общество, культуру, вселенную. Даже если, оставаясь внутри указанных ограничений, «объект преобразуется в символ — в результате того, что символическая функция завладевает им, — и стремится соединиться со Всецелым... такое единение не будет тем же самым, что и смещение, ибо символ не ограничивает передвижение или циркуляцию с одного уровня на другой и, хотя и интегрирует все эти уровни и планы (реальности), но не сливает их воедино — то есть, не разрушает их», короче говоря, интегрирует их в систему. С другой стороны, Элиаде считает, что если Всецелое может проявиться содержащимся внутри значительного фрагмента, это происходит потому, что каждый фрагмент заново формулирует Всецелое.

«Дерево, благодаря силе, манифестируемой им, может стать благословенным прибежищем, не переставая быть деревом; и если оно становится космическим деревом, это случается, поскольку *то, что им манифестируется*, от точки до точки заново формулирует то же, что манифестируется всем в целом» (17). Здесь мы имеем перед собой объяснение «внутренней связи», упомянутой Эрихом Фроммом. Будучи перенесенной в другой план реальности, она тем не менее состоит в существенной связи между одним и другим процессами, между одним и другим объектами, — тесной связи, определяемой как ритм.

### «Общий ритм» Шнайдера

Аналогия между двумя планами реальности основана на наличии в обоих «общего ритма». Под ритмом мы понимаем здесь не «воспринимаемый порядок по времени», но согласованный, определенный динамический фактор, присущий персонажу или фигуре и передаваемый тому объекту, который им контролируется или из которого он эманурует. В фундаментальном смысле этот ритм представляет собой движение, возникающее в результате определенного рода

жизненности или из определенного «числа». Он представляет себя как характерный способ выражения или как формальная кристаллизация. Так, между живой змеей, с ее извивающимися движениями, и змеей на неживом рельефе может существовать не только формальная (состоящая в рисунке, расположении или специфической форме животного), но и ритмическая аналогия — то есть аналогия в тональности, модальности, расстановке акцентов и экспрессии.

Мартин Бубер в своем исследовании естественной, первобытной поэзии указывает, что человек — будь то мегалитический человек, современный дикарь или «романтический» человек, ищущий природной спонтанности в своих взаимоотношениях с космосом, — «не думает о луне как таковой, какой он видит ее каждую ночь, ибо то, что он помнит, не есть ни образ блуждающего светящегося диска, ни образ ассоциирующегося с этим диском демонического существа, — он помнит непосредственный эмотивный образ, лунную жидкость, протекающую сквозь тела» (цит. по: Гастон Башляр, 2). В точности такова же и точка зрения Шнайдера, указывающего на склонность первобытного человека к символической и ритмической мысли, дающей ему способность отождествить движение волны с движением спина стада овец (51). Дейви напоминает, что еще раньше Боэций намекал на «общий ритм», когда утверждал, что только вещи, обладающие общей материей — в данном контексте означающей один и тот же «жизненный аспект», — могут преобразовываться друг в друга и быть связанными отношениями обмена (14). Ритм может пониматься как группировка расстояний, количественных величин, а также как формальная схема, определяемая ритмическими числами, то есть как пространственное, формальное и позиционное подобие.

Но в понятии ритма есть и более глубокое значение, а именно то, которое излагает Шнайдер на основании отождествления первобытным человеком одной «живой, динамической клетки» с двумя или более разными аспектами реальности. На этом основании он указывает, что «определение общего ритма значительно изменяется в зависимости



от культуры, о которой идет речь. Примитивные существа, в частности, находят соотносительные ритмы в тембре голоса, ритме ходьбы, движений, цвета и материала. Более развитые культуры сохраняют эти критерии, но уделяют больше внимания форме и материалу (зрительно воспринимаемым), нежели голосовым критериям и ритму ходьбы. Вместо того, чтобы понимать эти относительные ритмы динамически и артистически, как первобытные люди, культуры более высокого порядка рассматривают их как абстрактные величины и упорядочивают их в соответствии с рассудочной классификацией статического и геометрического рода... В то время как первобытный человек видел, что формы и явления, в сущности, текучи, более развитые цивилизации выдвинули на передний план статический аспект форм и чисто геометрические очертания» (50).

Таким образом, ритмы и модусы позволяют устанавливать отношения между различными планами реальности. В то время как естественные науки устанавливают отношения лишь между «горизонтальными» группами существ по классификации Линнея, мистическая или символическая наука возводит «вертикальные мосты» между объектами, пребывающими в одном космическом ритме, то есть между объектами, положение которых «соответствует» положению другого «аналогичного» объекта на другом плане реальности: это, например, животное, растение или цвет. По мнению Шнайдера, эта идея соответствий исходит из веры в неразрывное единство вселенной. Так, в мегалитических и астробиологических культурах самые несходные феномены сводятся воедино благодаря тому, что имеют «общий ритм», «поэтому обнаруживается, что следующие элементы связываются между собой: музыкальные инструменты или орудия культуры и рабочие инструменты; животные, боги и небесные тела; ритуалы, цвета и должности; части человеческого тела и фазы человеческой жизни» (51). Символизм представляет собой нечто, могущее быть названным магнетической силой, притягивающей друг к другу феномены, обладающие одним и тем же ритмом, и даже дающей им возможность вступать в отношения обмена. Шнайдер выводит из этого некоторые важные онтологические следствия: «Види-

мая множественность внешних форм, распространяющихся по концентрическим планам, обманчива, ибо в конечном счете все феномены вселенной могут быть сведены к немногим основным ритмическим формам, группирующимся и упорядочиваемым потоком времени» (51). Он также делает гностические выводы: «Символ есть идеологическая манифестация мистического ритма творения, и степень истинности, приписываемая символу, является выражением того почтения, какое человек способен уделить этому мистическому ритму» (50). Ритмическая связь между миром вне человека и физиологией человека демонстрируется утверждением Шнайдера о том, что первобытный человек и его тотемное животное, хотя и являются разными существами, все же связаны общим ритмом, основным элементом которого служит *символ-крик* (51). Юнг расширил психологические импликации данного представления, показав глубокие и постоянные связи между ритмом и эмоцией (31).

Здесь нам следует прокомментировать вывод, неявно содержащийся в тезисе Шнайдера о том, что, несмотря на множественность форм, которые выглядят самостоятельными феноменами, во вселенной мало по-настоящему независимых форм. Действительно, морфология в своем систематическом анализе форм обнаружила, что только немногие из них фундаментальны: это особенно верно в биологии, где яйцевидная Форма является базовой, из которой выводятся сфера, ее сегмент, многие промежуточные формы. Фактически, представляется, что анализ с точки зрения науки о символах компенсирует определенное сужение охвата дополнительным богатством и глубиной, поскольку немногие существующие базовые ситуации проявляются в нем сквозь варьирующиеся, но вторичные оболочки. Сходным образом, только «первичные» числа входят в первую декаду греческой системы счисления, или числа до двенадцати — в восточную систему. Остальные возникают по правилу «множества», которое попросту представляет собой переупорядочение базового ряда. К тому же, место символизма — внутри архетипической схемы каждого существа, каждой формы, каждого ритма. В пределах этой архетипической схемы, благодаря принципу концентрации, все сходные существа

могут быть представлены как одно существо. В дополнение, благодаря этому единству, преобладающий ритм преобразует все, что может внешне представляться отдельным: так что, например, не только все драконы есть Дракон, но и несумелый символический рисунок, напоминающий дракона, тоже есть Дракон. Как мы увидим, это — следствие принципа «достаточного тождества».

## Архетип Юнга

В уравнении макрокосм-микрокосм присутствует подразумеваемая возможность объяснения последнего первым или наоборот. «Общий ритм» Шнайдера скорее связан с тенденцией объяснить человека, соотнося его с миром, тогда как «архетип» Юнга — с тенденцией объяснить мир через его соотношение с человеком. Это логично, поскольку архетип вырастает не из форм, фигур либо объективно имеющих существ, а из образов, присутствующих в глубине человеческого духа, из беспокойных глубин бессознательного. Архетип, прежде всего, представляет собой эпифанию, то есть откровение потаенного посредством скрытого: видения, сна, фантазии, мифа. Для Юнга эти духовные манифестации не являются субститутами живых предметов или безжизненными изображениями; они являются плодами внутренней жизни, постоянно выходящими из бессознательного способом, который можно сравнить с непрерывным развертыванием творения. Как творением определяется отпочкование от него существ и объектов, точно так же и психическая энергия расцветает в виде образа, сущности, проводящей истинные границы между неформальным и концептуальным, между тьмой и светом.

Юнг пользуется словом «архетип» для обозначения тех универсальных символов, которые обладают наибольшим постоянством и действенностью, максимальным потенциалом для психоаналитической эволюции и которые указывают в направлении от низшего к высшему. В работе «О психической энергии» он конкретно называет это: «Психологический механизм, преобразующий энергию в символ». Но, как представляется, он придаст архетипу другое,

дополнительное значение, напрямую связывая его со структурой психики, отличая его от символа в том, насколько простирается его онтическое значение. Дабы пояснить это, процитируем некоторые из собственных наблюдений Юнга: «Архетипы представляют собой нуминозные, структурные элементы психики и обладают определенной автономией, а также психической энергией, дающей им возможность притягивать из сознательной части души наиболее подходящие для них содержания. Символы действуют в качестве преобразователей, их функция состоит в том, чтобы превращать «нижнюю» форму либидо в «высшую»... Очевидно, что речь идет не об унаследованных идеях, но о врожденной предрасположенности вырабатывать параллельные образы, или, скорее, об идентичных психических структурах, общих для всех людей, которые я позднее назвал архетипами коллективного бессознательного. Они соответствуют понятию «схемы поведения» в биологии» (31). «Архетипы не представляют чего-либо внешнего, не-психического, хотя они, конечно, обязаны конкретностью своей образности впечатлениям, полученным извне. Скорее, независимо от внешних форм, которые они приобретают, иногда даже по прямому контрасту с этими формами они представляют жизнь и сущность наиндивидуальной души (психики) (33). Иными словами, существует область, промежуточная между единичностью и одиночеством индивидуальной души и разнообразием вселенной: между *res cogitans* и *res extensa* («мыслящей вещью» и «протяженной вещью») Декарта; эта область есть образ мира в душе и образ души в мире, иначе говоря — «место действия» символизма в сферах, подготовленных для этого архетипами, каковые присутствуют всегда, а «проблема лишь в том, воспринимает их сознание или нет» (32).

В своих «Очерках аналитической психологии» Юнг вновь определяет природу архетипов как готовых систем образов вместе с эмоциями (т.е. ритмов). Они наследуются как часть структуры мозга — фактически представляют собой ее психический аспект. Они, с одной стороны, являются наиболее мощными из числа инстинктивных предрассудков, а с другой — самыми эффективными, какие только можно



вообразить, средствами инстинктивной адаптации. Юнг указывает, что идея о таких «руководящих образах» наследственного происхождения уже появлялась у Фрейда, называвшего их «примитивными фантазиями». Иолана де Якоби в своей работе о юнговской психологии (30) утверждает, что Юнг позаимствовал это выражение у св. Августина, использовавшего его в смысле очень близком к платоновской «идее», то есть первичной реальности, из которой реалии сущего возникают как отголоски и фрагменты. Архетипы подобны всеохватывающим притчам: их значение доступно лишь частично; их глубинное значение остается тайной, существовавшей задолго до появления самого человека и выходящей далеко за пределы человека. В практических целях Иолана де Якоби отождествляет символы с архетипами, в качестве примеров упоминая следующие: «переплывание моря ночью», «кит-дракон», такие фигуры, как принц, дитя, волшебник или девица-незнакомка. Мы не сможем дальше обсуждать представление Юнга, не углубляясь в его психологическую и антропологическую теорию, что вывело бы нас за рамки настоящей работы. Возвращаясь к соотношению или тождеству между символом и архетипом, можем сказать, что последний представляет собой мифологический, чисто человеческий аспект первого, тогда как строгая система символов способна существовать даже в отсутствие человеческого сознания, ибо она основана на космическом порядке, определяемом «вертикальными» связями, которые мы упоминали, когда вели речь об «общем ритме» Шнайдера. Короче говоря, она есть синтез, преобразующий системы вибраций, являющихся отголосками единой базовой первоначальной «модели», в духовный язык, обычно выражаемый числовыми рядами.

## Анализ символа

Основными идеями и предположениями, позволяющими нам постигать «символизм», а также то, как создается каждый символ и в чем состоит его жизненность, являются следующие:

- а) Ничто не бывает лишенным значения или нейтраль-

ным: все значимо. б) Ничто не независимо, все каким-либо способом связано с чем-либо еще. в) Количественное становится качественным в определенных сущностных чертах, которые, фактически, конституируют значение количества. г) Все входит в некие ряды. д) Ряды соотносятся друг с другом в том, что касается положения, а компоненты каждого ряда соотносятся в том, что касается значения. Эта характеристика серийности представляет собой базовый феномен, справедливый как для физического мира (имеющегося в нем диапазона цветов, звуков, ландшафтов и т.д.), так и для мира духовного (его добродетелей, пороков, склонностей, чувств и т.д.). Факторы, ответственные за упорядоченность в виде рядов, таковы: наличие ограничений; соединение прерывности и континуальности; надлежащий порядок; градация; счет; внутренний динамизм составляющих элементов; поляризация; симметрическое и асимметрическое равновесие; и к тому же понятие целого.

Если мы возьмем любой «символ» — например, меч или красный цвет — и проанализируем его структуру, то увидим, что его можно разделить на реальный и символический компоненты. Во-первых, мы обнаружим самый объект, взятый изолированно; во-вторых, мы обнаружим тот же объект в его связи со своей утилитарной функцией, с его конкретной или фактической реальностью в трехмерном мире — напрямую, как в случае меча, или косвенно, как в случае придачи, скажем, плащу красного цвета; в-третьих, мы обнаружим то, что дает возможность объекту быть рассматриваемым в качестве символа: структуру, обозначенную нами как «символическая функция», или динамическую тенденцию объекта вступать в связь с соответствующими эквивалентами во всех аналогичных рядах, при этом прежде всего указывая на конкретное метафизическое значение. В этой символической функции мы к тому же можем различить символическое и общее значение; последнее зачастую бывает амбивалентным и нагруженным аллюзиями, разнообразие которых, однако, никогда не оказывается хаотичным, поскольку выстраивается вдоль координатной линии «общего ритма».



Гравюра в *Historiarum Liber* («Книга истории») Геродота (Париж, 1510), содержащая важные символы первоначальных вод, корабля, женщины, пчел и феникса.

Так, меч, железо, огонь, красный цвет, бог Марс, скалистая гора — все соотносятся между собой, поскольку ориентированы вдоль «символической линии». Все они подразумевают стремление к «духовной определенности и физическому уничтожению», в чем и состоит глубочайшее значение их символических функций; но в дополнение к этому они связаны друг с другом — можно сказать, как маяки, указывают друг на друга — благодаря внутреннему сродству, связующему все эти феномены, по правде говоря, являющиеся спутниками одной из существенных космических модальностей.

Следовательно, кроме указанной сети отношений, связы-



вающих объекты любого рода (физические, метафизические, ментальные, реальные и нереальные в той мере, в какой они обладают «психологической реальностью»), символический порядок устанавливается посредством общей корреляции между материальным и духовным (видимым и невидимым) и развертывания их значений. Эти компоненты, ответственные за «модус бытия» объекта, могут быть дополнительными или же несопоставимыми; в последнем случае создается амбивалентный символ. Шнайдер в качестве примера называет флейту (50). Флейта есть одна из форм фаллического и мужского, тогда как ее звук есть нечто женственное. Этот инструмент состоит в своеобразных отношениях инверсии с барабаном, — с глубокими, мужественными тонами его звучания и его округлыми, женственными формами. Один из необходимых аспектов связи между абстрактными формами (геометрическими или биоморфными, интеллектуальными или художественными) и объектами является их взаимное влияние. Проанализируем еще один символ, например, воду. Ее преобладающие характеристики таковы: 1) она оплодотворяет; 2) она очищает; 3) она растворяет. Три эти качества имеют столь много общего, что соотношение может выражаться различными способами, однако при постоянном проявлении одного постоянного фактора: устраненность формы — то есть отсутствие какой-либо фиксированной формы (текучесть) — связывается с функциями, с одной стороны, оплодотворения либо возрождения материального, живого мира и, с другой стороны, очищения либо возрождения мира духовного. Эта связь помогает объяснить обширную символику воды, появляющейся посреди твердых пространств космоса, располагая властью разрушать подвергшееся порче и начинать новый жизненный цикл. Последнее значение распространяется на зодиакальные знаки Водолея и Рыб и подтверждает слова Псалма: «Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались» (Псалтырь, XXI, 15).

Указанные основные понятия, таким образом, служат оправданием и фундаментом символического порядка вещей. Однако Юнг, работавший в рамках своей символической логики, не отводил им такого же приоритета. Говоря о



либидо, или жизненной энергии, он утверждает, что у нас есть следующие возможности символизации: 1) *Сравнение по аналогии* (то есть сравнение между двумя объектами или символами по одной и той же координате или «общему ритму»), например, между огнем и солнцем. 2) *Объективное казуальное сравнение* (основанное на свойствах самого символического объекта), как, например, солнце в качестве подателя жизни. 3) *Субъективное казуальное сравнение* (функционирующее подобно второй группе, с той лишь разницей, что оно непосредственно отождествляет внутреннюю силу с неким символом или объектом, обладающим релевантной символической функцией), например, фаллос или змея. 4) *Функциональное сравнение*, основывающееся не на самих символических объектах, а на их действиях, наполняющих образ динамизмом и драматизмом; например, либидо оплодотворяет, как бык, оно опасно, как дикий кабан, и т.д. Ревалентность последней группы для мифа самоочевидна (31).

## Символическая аналогия

Согласно *Tabula Smaragdina* («изумрудной скрижали»), тройственный принцип аналогии между внешним и внутренним миром состоит в: 1) общем истоке обоих миров; 2) влиянии психического на физическое; 3) влиянии физического мира на духовный. Аналогия, однако, состоит не только в соотношении между внутренним и внешним миром, но и в отношениях между различными феноменами физического мира. Материальное либо формальное сходство представляет собой лишь одну из многих возможных аналогий, поскольку аналогия может существовать также и в связи с функцией. Временами акт выбора раскрывает фундаментальную аналогию между внутренними мотивами и конечной целью. В качестве пояснения приведем несколько примеров аналогии. Из религиозной литературы мы узнаем, что орден св. Бруно предпочитает труднодоступные и удаленные места для своих общин; что бенедиктинцы выбирали для них горные высоты; цистерцианцы же предпочитали приятные долины, а иезуиты св. Игнация — города. Для тех, кто знаком с харак-

тером названных организаций, почти нет необходимости указывать на то, что самый выбор ими места подразумевает символику ландшафта или, если посмотреть на это иначе, что выбранные места служат красноречивыми свидетельствами о руководящем духе, каковой стоит за каждой из этих общин.

Пигмеи Экваториальной Африки верят, что посредством радуги Бог выражает свое желание общаться с ними. Посему, как только появляется радуга, они поднимают вверх луки и стреляют в нее... (17).

Ни с чем не сравнимая красота этого поразительного образа говорит об аналогиях больше, чем мог бы сказать любой анализ. Другие аспекты того же самого можно увидеть в некоторых предрассудках, таких как вера многих народов в то, что отпирание замков, запоров и засовов в доме во время рождения младенца может облегчить его вхождение в мир (21). Или вот еще одна аналогия: процесс творения — объясняемый восточными теогониями одновременно как прогрессирующее умножение и как деление, поскольку все вещи выводятся из единства, — находит свое соответствие в мифах о расчленении тела Осириса в Египте, Праджапати в Индии и Диониса в Греции (40). В качестве примеров формальной аналогии или сходства приведем четыре символических способа отсылки к Центру (мироздания): индуистское Колесо Превращений, в центре которого находится пространство, либо ничем не заполненное, либо содержащее лишь символ или образ божества; или китайское *Пи* — нефритовый диск с отверстием в центре; или представление о том, что Полярная Звезда, пронзая небо, указывает путь, коему должен следовать сугубо светский мир, дабы избавиться от ограниченности во времени и пространстве; или, наконец, на Западе, Круглый Стол со Святым Граалем, стоящим в его центральной точке. Во всех этих весьма различных объектах мы можем видеть почти навязчивое повторение образа двойственности: центр противопоставляется окружности, создавая двусторонний образ неизреченного мира феноменов. Есть, однако, одна легенда, приоткрывающая огромные возможности аналогии, поскольку она содержит как формальную аналогию (сходство), так и анало-

тию функциональную. Это — миф о проклятом охотнике, покидающем Мессу как раз в тот момент, когда Освященная Форма поднята вверх, с тем, чтобы отправиться на охоту. Здесь можно видеть духовное движение, «повторяющее» сотворение физического мира. Душа покидает центр (кругообразная форма гостии) и отправляется ко внешней части колеса, где движение происходит быстрее (символизируется бесконечной погоней за неуловимой дичью).

Аналогия в качестве унифицирующего и упорядочивающего процесса проявляется в искусстве, мифологии и поэзии. Ее присутствие всегда выдает действие мифической силы, потребность воссоединить то, что было разъединено. Прочитываем два случая — один из художественной критики, другой из литературы, но согласующийся с первым, — и оба они имеют своим единственным основанием аналогию. Кон-Винер говорит: «Рельефы заставляют нас ощутить, что здесь (в Вавилоне) одежда не подчеркивает форму тела, как в Египте: она скрывает ее, подобно тому как фрески скрывают грубые стояки здания». Теофиль Готье характеризовал собор в Бургосе так: «Обширный, как каменная пирамида, и нежный, как лоно женщины», а Велен назвал средние века (создавшие этот собор) «обширными и нежными».

Мы вынуждены настаивать на исследовании аналогии, поскольку она, возможно, является краеугольным камнем всего здания символизма. Если мы возьмем два параллельных действия, выраженных во фразах: «Солнце побеждает тьму» и «Герой убивает чудовище», то между двумя фразами (и между двумя действиями) имеется соответствие. Каждую из них следует понимать как трехчастный ряд: субъект, глагол, предикат. Имется аналогия в функциях: оба субъекта, оба глагола, оба предиката соотносятся между собой. К тому же, поскольку мы выбрали два действия с «общим ритмом», составные части рядов могут заменяться или переставляться без разрывов или нарушений в системе: можно с тем же успехом сказать: «Солнце убивает чудовище» или «Герой побеждает тьму». Возьмем другой пример: в параллельных высказываниях «Солнце сверкает золотым блеском» и «Золото сверкает золотым блеском» общий

предикат допускает не только взаимозамену, но и такое же приравнивание субъектов друг к другу. Из промежуточной фразы «Солнце сверкает как золото» или «Золото сверкает как солнце» следует неопровержимый вывод: «Солнце — в той мере, в какой его сверкание является золотым, — есть золото». Приравнивание происходит не на основании внутренней значимости компонентов, но из-за значимости позиций, поскольку ко взаимосвязи имеет отношение только динамическое или, иными словами, символическое положение объектов. Это приравнивание друг к другу, таким образом, и есть то, что мы назвали «принципом достаточного тождества» и что мы рассматриваем в качестве сердцевинны символизма. Ясно, что такое тождество «достаточно» (то есть его достаточно для символических целей) с того самого момента, когда оно создается в самой сердцевине динамического потенциала символа. Если их функции совпадают и раскрывают их принадлежность одной сущности, оба объекта, хотя бы они и были различны в экзистенциальном плане, становятся одним в символическом плане, а следовательно, становятся взаимозаменяемы; теперь они, если воспользоваться схоластическим термином, представляют собой *coniunctio* («соединение») (интегрирующую конъюнкцию) того, что прежде было *distinctio* («разъединение»). Поэтому символическая техника есть не что иное, как постепенное упорядочивание таких тождеств на основании подлинных общих ритмов. К тому же, по вышеуказанным причинам, символический образ является не «примером» (внешняя и гипотеническая связь между двумя объектами или двумя соответствиями), а внутренней аналогией (необходимая и постоянная связь).

### **Символ и аллегория — символ и художественная экспрессия**

Вообще, как правило, авторы, пишущие о данном предмете, проводят существенное различие между символом и аллегорией. Башляр (3) определяет последнюю как «безжизненный образ, понятие, ставшее сверхрационализированным». Для Юнга (30) аллегория представляет собой



ограниченный тип символа, сведенный к роли указателя, обозначающего лишь один из многих потенциальных рядов динамических значений. И вновь различие между аллегорией и символом может быть понято с помощью отсылки к гипотезе Вирта, для которого существенной функцией символа является исследование неведомого и, парадоксальным образом, коммуникация с некоммуницируемым, поскольку посредством символа достигается частичное приоткрытие этих непостижимых истин (59). Диль иллюстрирует различие между аллегорией и символом с помощью запоминающегося примера: «Зевс мечет молнию, что в метеорологическом плане представляет собой прямолинейную аллерию. Эта аллегория превращается в символ, если действие приобретает психологическое значение, когда Зевс становится символом духа, а молния символизирует внезапное появление просветляющей мысли (интуицию), которая, как предполагается, исходит от самого Бога» (15). Этот шифр есть семиотическое выражение, конвенциональное сокращение известной постоянной. Аллегория, следовательно, рассматривается как один из механизмов, сопутствующих символу, когда основная характеристика последнего лишается жизненности и превращается в простой шифр, который, будучи облечен в традиционное символическое одеяние, может даже показаться живым.

Аллегии зачастую создавались вполне сознательно, ввиду литературных либо театральных задач. «Учение об изображении» Цезаре Рипы представляет собой обширную сокровищницу персонификаций и аллегорий. Мифологические словари дают многочисленные примеры того, как реалистическое изображение портретов лишает их символической значимости. Так, по Кошену, Жестокость изображается как устрашающая ведьма, удушающая дитя в колыбели и хохочущая при свете очага; а Сумерки — как юноша со звездой во лбу и с черными крыльями летучей мыши, проносющийся под занавесом, изображающим ночь. Еще более механическими оказываются аллегии, представляющие науку, искусства или промышленность. Космография обычно изображается в виде пожилой женщины, носящей синий капюшон, усеянный звездами, и одетой в платье цвета

земли. В одной руке она держит астролябию, в другой — компас. У ее ног находятся земной и небесный глобусы. Приведенные примеры показывают, что элементы аллегории суть символы, никак не отличимые от подлинных символов. Модифицируется и инвертируется лишь их функция, поскольку вместо того, чтобы указывать на метафизические и духовные принципы, вместо того, чтобы обладать эмоциональным содержанием, — они оказываются искусственными произведениями, обозначающими физические реалии и ничего больше.

Однако в определенных обстоятельствах компоненты аллегории способны возвращаться к своему символическому состоянию, а именно, когда бессознательное воспринимает их в таком качестве, игнорируя их семиотические задачи репрезентации. Поэтому мы можем говорить о промежуточной зоне сознательно создаваемых образов, которые при этом отсылают к унаследованным воспоминаниям, вероятно, посредством снов или видений. Пример этого находим в гадальных картах Таро, сочетания которых представляются созданными в соответствии с критерием, аналогичным критерию для многих аллегорий и мифологических фигур. Единственное различие состоит в том, что их таинственность выводит их за пределы досягаемости для разума и заставляет их действовать в качестве стимулов для бессознательного. То же самое часто происходит в искусстве: символы помещаются в сознательные, традиционные и догматические системы, но их внутренняя жизнь тем не менее пульсирует под этим рационализированным порядком и даже становится слышимой время от времени. В орнаментации скорее используется ритм сам по себе, нежели символический ритм. Внутренняя сила ритма передается наблюдателю, приводимому им в движение согласно его природе, — но редко случается, чтобы хотя бы подозрение в каком-либо психологическом или космическом значении всплыло на поверхность его сознания, хотя он и может воспринимать динамическую сущность ритма. Мы с интересом прочли недавнюю работу Рене Алло *De la Nature des symboles* («О природе символов») и обнаружили там различия, проводимые им между символом и *святской*, интересные с формалистичес-

кой точки зрения, но скорее мешающие, чем помогающие, правильно понять духовное и психологическое значение символов.

То же самое происходит с художественной экспрессией, могущей быть связанной с символизмом, но не подлежащей смешению с ним. Художественная экспрессия представляет собой непрерывное, плавно текущее, причинное прямое соотношение между вдохновением и конечным представлением, которое есть одновременно средство и цель процесса выражения. Символизация же прерывна, статична, косвенна, она трансцендирует тот объект, в котором заключена. В музыке и живописи экспрессивный и символический факторы легко различимы. Но поскольку здесь мы не можем вдаваться в такие подробности, мы ограничимся определением ролей, играемых этими факторами в некоторых художественных тенденциях общего порядка. Так, экспрессионизм, сталкиваясь с материальным миром объектов, стремится разрушить их и погрузить в бурлящий поток психических сил, захлестывающий экспрессивные фигуры и своей силой вынуждающий их стать частью системы свободных ритмов. Символизм, со своей стороны, изолируя каждую форму и каждую фигуру, как бы магнитными силовыми линиями притягивает все, что обладает «общим ритмом», т.е. все, обладающее природным сродством. Так он раскрывает, что глубинное значение, стоящее за всеми рядами символических объектов, и есть причина их появления в мире феноменов. По поводу связи произведения искусства с его автором нам следует вновь обратиться к появлению эмпатии, предвосхищенному Данте в его *Canzoniere* («Сборнике песен»): «Кто собирается изобразить фигуру, если сам не может стать этой фигурой, не сможет изобразить ее». Это еще одно подтверждение «общего ритма», как и более ранее утверждение Плотина, что глаз не сможет видеть солнце, если не станет и сам до некоторой степени солнцем, и наоборот. В символической доктрине никогда не идет речь о простой связи между причиной и следствием — но, скорее, об «обоюдной причинности». В символизме все обладает неким значением, все имеет цель, иногда более, иногда менее очевидную, и все оставляет след или «сигнатуру».

открытую для исследования и интерпретации.

Возможно, более глубокими понятиями, чем научные, располагает суфийский мистицизм. Генри Корбин в работе «Творческое воображение в суфизме Ибн Араби» (Лондон, 1969), имея в виду понятие *ta wil*, используемое в суфизме, говорит, что оно в сущности представляет собой метод символического понимания мира, основанный на преобразовании всего видимого в символы. Он добавляет, что это становится возможным посредством «интуитивного усмотрения сущности или лица в Образе; процесс этот не связан ни с универсальной логикой, ни с чувственным восприятием и является единственным средством обозначить то, что должно быть обозначено». Суфизм допускает наличие промежуточной сферы («промежуточного мира») между феноменологической реальностью и реальностью логической или идеальной. Этот промежуточный мир есть чистая истина всех вещей, однако возвышенная до магико-мистического, ангелического положения. Иными словами, Единство, прежде чем достичь материальных реалий, множится на другие реалии, которые обязательно должны быть предметом изумленного созерцания. (Эти другие реалии представляют собой материальные реалии, подвергшиеся преобразованию и выступающие в функции своего доминирующего свойства, исполняя свою духовную «обязанность»). Асин Паласиос в работе «Мусульманская эсхатология в «Божественной комедии» продемонстрировал связь между идеализмом Данте и мусульманским подходом к созерцательной жизни.

## Понимание и интерпретация

*Проблема интерпретации.* Мифология и символизм очень много обсуждались в XIX веке, особенно в связи с проблемой интерпретации. Макс Мюллер выводил большинство мифов из солнечных феноменов, в частности, рассвет представлял у него победу над тьмой; в то же время Шварц и его школа отводили почетное место буре (35). Вскоре появился еще один интерпретативный подход, в котором все небесные и метеорологические образы стали рассматриваться в качестве вторичных по отношению к



ментальным и духовным символам. Так, например, Карл О. Мюллер в своих «Малых немецких произведениях» замечал, что по сути в мифе об Орионе нет ничего астрального и что лишь впоследствии он был перенесен на небеса. Этот процесс проецирования мирского в небесную сферу, в частности, в астральный план, известен под названием катастеризма. Появление психологического тезиса, однако, не ослабило аргументы в пользу небесных истоков — такие, например, как выдвинутые Дюи в его «Происхождении всех культов», — что послужило еще одним доводом, доказывающим, что символ представляет собой плюрисигнал (plurisignal) — термин, впервые использованный Филипом Уилрайтом. В основе своей все эти проблемы «происхождения» имеют весьма второстепенное значение. С точки зрения символистской традиции существует не вопрос первенства, а лишь вопрос одновременности: все феномены параллельны и взаимосвязаны. Интерпретации лишь показывают отправную точку интерпретатора, но не условия причинности или приоритета внутри самой системы.

Эти неизбежные характерные черты, присущие символическим интерпретациям, подчеркиваются Гастоном Башляром в прологе к Дилю (15), где он не без иронии пишет: «Вы историк-рационалист? Тогда Вы найдете в мифе рассказ об известных династиях. Вы лингвист? Слова скажут Вам все, и все легенды формируются вокруг каких-нибудь высказываний. Еще одно искаженное слово — вот и еще одно божество! Олимп — это грамматика, регулирующая функции богов. Вы социолог? Тогда в мифе Вы найдете средство, с помощью которого в первобытном обществе лидер превращается в бога. «Единственной всеохватывающей интерпретацией, которая представлялась бы согласующейся с первоначальным значением мифов и символов, является та, которая возвращает это значение прямо к его метафизическому источнику, к диалектике творения». Луис Рену хвалит в Циммере «интуитивное понимание ценности метафизического подхода к мифу, то есть верность предмету, подход, охватывающий как философский, так и религиозный аспекты» (60). Однако спор по поводу всех возможных интерпретаций возник не в наше время и не в недавнем прошлом,

но в древности. Слезек напоминает, что древние разрабатывали теории происхождения богов, основанные на интерпретациях, могущих быть суммированными в качестве выражения трех главных подходов: а) мифы представляют собой более-менее модифицированные рассказы об исторических фактах, о людях, возведенных в ранг богов, как это произошло в исторические времена с Александром Великим; б) мифы выражают конфликты, присущие миру природы, по каковой причине боги должны быть сверхъестественными, космическими символами; в) мифы есть баснословное выражение философских или моральных идей. Мы скорее сказали бы, что мифы, как и большое число других архетипических символов, представляют собой все три вещи сразу. Или, еще лучше будет сказать, что они суть конкретные, исторические реалии и что они одновременно космичны и природны; моральные и психологические реалии же — попросту переформулировки в трех планах (история, физический мир, психический мир) одних и тех же основных идей. Эвгемеризм — система, отдающая предпочтение историческим интерпретациям — никак, однако, не затрагивает природу символа или мифа, поскольку, как мы уже говорили, одновременное появление абстрактной общей манифестации и ее материализации в определенный момент пространства-времени не только не подразумевает противоречия, но и является, на самом деле, доказательством их истинного существования в обоих планах.

Тотемистическая интерпретация в мире символов не более чем демонстрирует взаимосвязи, не проясняя их значения; она выковывает связующие звенья между существами с «общим ритмом», но не указывает значения этих существ. Сказать, что Афина была почной совой, Великая Мать — львицей, а Артемида — медведицей, означает ничего не сказать ни о значении богов, ни о соответствующих им животных-символах. Единственное, что может привести к реконструкции их внутренней структуры, это анализ значений. Сходным образом реализм, усматривающий в мифологическом сюжете всего лишь иную версию первоначального события или амальгаму разнородных элементов,

предлагает тем самым лишь вторичное объяснение проблемы «происхождения», даже не пытаясь проникнуть глубже в *raison d'être* («основание существования») этих сущностей. Сказать, что образ летучей мыши породил идеи гиппогрифа, химеры и дракона, означает дать лишь минимальное представление об экспрессивной и символической значимости подобных мифических животных; только анализ их контекста, целей и их поведения способен приблизить нас к мифу, содержащемуся в символе, с его существенной способностью к динамическому видоизменению. Крапие высказывается в терминах реализма, когда говорит, что хорошо известная традиция ассоциирования дерева со змеей может быть прослежена «довольно просто к тому факту (легко проверяемому в любой местности, где водятся змеи), что эти пресмыкающиеся обычно устраивают свои норы у основания дерева» (35). Даже если принять точность этого пояснения, что может оно сказать нам об интенсивности данного мифа с его мощной символикой, выражающей библейское искушение? Очевидно, символизм есть нечто совсем иное. Он есть тот магнетизм, который реальность — будь то простая (объект) или комплексная (взаимосвязь) — осуществляет, как представляется, благодаря своему духовному потенциалу в рамках космической системы. Змея и дерево соотносятся по аналогии в своих очертаниях, в том сходстве, что имеется между пресмыкающимися и корнями дерева, — как и в соотношении между деревом и поднявшейся змеей, с одной стороны, и колоннами Божаз и Якин, с другой: здесь мы видим бинарный образ сущностного парадокса жизни — парадокса Добра и Зла. В то время как дерево вздымает свои ветви к дереву, как бы в молитвенном экстазе, змея вздымает голову, изготавливаясь нанести удар. Такова суть символа, а вовсе не тот факт, что змеи гнездятся у оснований деревьев. Более того, применяя традиционный закон, согласно коему факты никогда ничего не объясняют, но являются простыми следствиями принципа, можем сказать, что если змея устраивает гнезда под деревьями, это происходит именно из-за указанной внутренней связи.

## Психологическая интерпретация

Если считать за данность, что каждый символ «отражается эхом» во всех планах реальности и что духовная среда личности по существу представляет собой один из этих планов, благодаря традиционно устанавливаемому соотношению между макрокосмом и микрокосмом — соотношению, которое философия подтвердила, выведя человека в качестве «посланца бытия» (Хайдеггер); если считать все это за данность, то отсюда следует, что всякий символ может быть проинтерпретирован психологически. Так, например, потайная комната Синей Бороды, куда он запрещает ходить своей жене, есть его душа. Мертвые жены, на которых она натывается, нарушив его приказания, суть женщины, которых он любил когда-то и которые теперь мертвы для его любви. Юнг подчеркивает двустороннюю важность психологической интерпретации: она пролила новый свет на сновидения, мечты, фантазии и произведения искусства, и она же, с другой стороны, дала подтверждение коллективному характеру мифов и легенд (31). Он также отмечает наличие двух аспектов интерпретации бессознательного: что представляет символ сам по себе (объективная интерпретация) и что он означает как проекция или как индивидуальный «случай» (субъективная интерпретация). Для нас объективная интерпретация есть ни более, ни менее чем понимание. Субъективная интерпретация же есть истинная интерпретация: она берет широчайшее и глубочайшее знание символа в каждый заданный момент и применяет его к определенным заданным параметрам.

Психологическая интерпретация указывает срединный путь между объективной истиной символа и конкретными обстоятельствами, повлиявшими на индивида, имевшего опыт переживания символа. Следует, в различной степени, учитывать также и предрассудки интерпретатора, поскольку зачастую ему трудно бывает отвлечься от своих личных симпатий и антипатий. Именно здесь символ приобретает вторичные, случайные и преходящие значения, довольно далеко отстоящие от его универсального качества. Меч, хотя бы и не теряя своего объективного значения (объясненного нами ранее), приобретает разные вторичные значения, могущие даже, благодаря присущему символу жизненному



потенциалу, на мгновение показаться первичным смыслом — и зависимости от того, приходит ли этот символ на ум солдату, священнику, коллекционеру мечей или поэту. И это, если обратить внимание хотя бы на этот один ограничивающий фактор, само по себе имеет достаточно далеко идущие следствия и требует включить в интерпретацию характеров. Символ, таким образом, как вода, сам находит для себя нужный уровень, и этот уровень будет уровнем интерпретирующего ума. Трудности интерпретации поэтому вероятно велики, тогда как трудности на пути понимания символа почти элементарны. Большая доля скептицизма в отношении символизма — особенно среди психологов — возникает из-за смешения двух весьма различных аспектов функции символизма: 1) манифестация подлинного значения символического объекта и 2) манифестация искаженного значения, наложенного на его индивидуальным умом, предубежденными обстоятельствами либо психологическими факторами. Затруднения психологической интерпретации касаются не столько рядов «поливалентностей» символа (общего ритма), сколько разнообразия взглядов интерпретирующих умов, находящихся либо под неосознаваемым влиянием символа, либо под осознанным влиянием собственного мировоззрения.

Один из примеров такого рода предубежденных интерпретаций можно встретить в лице фрейдистов, претендовавших на то, что они раскрыли вездесущую сексуальность всех объектов и форм, на том основании, что они доказуемым образом принадлежат либо к одной, либо к другой из двух в широком смысле противопоставленных групп: мужского и женского. Однако и китайцы, с их символом Ян-Инь, и индусы, и евреи уже давно установили сущностную полярность мира феноменов, соответствующую принципам рода, включая разделение полов. Тем не менее, как бы ни классифицировался объект, он никогда не утратит своего потенциального значения: ибо отнесение его к той или иной группе составляет лишь одну из его символических репрезентаций и, конечно же, не самую важную из них. Более того, в Талмуде обнаруживается интересный метод интерпретации сексуальных сновидений не всегда в буквальном

значении, но часто как косвенным образом значимых или вещей (Фромм, 23). Сон, содержащий сексуальное сношение, например, с собственной матерью, означал достижение наивысшей степени мудрости. То, что римские предсказатели также осознавали это, доказывается интерпретацией, данной подобному сну Юлия Цезаря, которому было предсказано, что он унаследует мир. Однако, с другой стороны, невозможно отрицать психологические интерпретации, указывающие на сексуальные стремления. По Талмуду, когда человек «орошает оливковое дерево оливковым маслом», он тем самым символически выдает имеющееся у него желание инцеста. Искажение символов, внутренне присущее любому методу психологической интерпретации, выработанному для ненормальных состояний ума и применяемому к ненормальным условиям, можно видеть в схемах значений, изложенных Вольба в его *L'Art psychopathologique* («Психопатологическом искусстве»). По его мнению, символ «вырастает вокруг динамической системы, то есть вокруг структуры, находящейся внутри измерений времени и личности». Подобное искажение подлинного значения символов возникает из-за чрезмерного ограничения их функции, из-за чрезмерного отождествления с психологическим механизмом ее истолкования, а также с *alter ego* («вторым Я») — хотя такое ограничение возмещается добавлением интенсивности. Все делается настолько субъективным, насколько это возможно: дерево уже не является космическим древом, но проекцией самости, то же происходит и с горами. Вода и огонь представляются лишь своими негативными и деструктивными коннотациями, а не позитивными значениями очищения и возрождения. Посредством ассоциаций исследуются исключительно трагические, печальные коннотации: таково истолкование, например, цветов и животных. Сходным образом интерпретация такого рода выходит за пределы объекта, видоизменяя его, если это необходимо, дабы он подходил для ненормальных символов. Дома теряют свои двери и окна (символы открывания, выхода, надежды на спасение); деревья теряют листву и никогда не плодоносят. Катастрофы, в традиционном символизме имеющие двойственное значение — как разрушения, так и оплодотворения и

рождения, — здесь ограничены негативными, деструктивными функциями. Понятно, что учение о символах, строящееся на интерпретациях этого уровня, никак не может претендовать на объективность: оно уже является не метафизическим, а психологическим.

С другой стороны, недостаточно того, чтобы ограничить символическую интерпретацию анализом значения или же перечислением свойств вещи и ее духовных соответствий. Это происходит не из-за внутренней недостаточности метода, а потому, что на практике никто не способен ясно и целиком увидеть, чем является объект, о котором идет речь.

Следовательно, появляется необходимость в сопоставлении с символистской традицией — традицией, содержащей светские ассоциации и интерпретации несомненного значения и универсальности; поэтому важно применять сравнительный метод всегда, когда это возможно.

## Уровни значения

Множественности символических объектов, связанных «общим ритмом», соответствует поливалентность их значений, распределенных на основе аналогии каждое на своем уровне реальности. Эта способность символа выказывать свое значение не только на одном, а на всех уровнях подтверждается всеми, кто писал об учении о символах, несмотря на их научный подход. Мирча Элиаде подчеркивает эту существенную характеристику символа, делая акцент на одновременности его различных значений (17) — хотя, в строгом смысле, вместо «различных значений» надо было бы говорить о различных значимостях и частных аспектах, приобретаемых основным значением. Шнайдер приводит яркий пример такого рода постепенного упорядочивания значения, с различными схемами для каждого плана реальности. Он замечает, что если мы возьмем три фундаментальных плана: 1) растительную и метеорологическую жизнь; 2) естественную жизнь человека и 3) духовный рост, — то понятие смерти и возрождения, соответственно символизированные луной в ее фазах убывания и прибывания, означают в этих трех планах: 1) засуху и дождь; 2) болезнь

и выздоровление; 3) закоснение и постоянное движение.

Далее, Шнайдер высказывает предположение, что символ представляет собой внутреннюю связь между всем, что является аналогичным и ассоциируемым, а не просто динамический потенциал каждого объекта в отдельности. Он предполагает, что «каждый символ представляет собой ритмическое целое, охватывающее сущностные общие ритмы ряда явлений, рассеянных по разным планам благодаря своим вторичным ритмам. Они распространяются из духовного центра, и их отчетливость и интенсивность снижается по мере их приближения к периферии. Реальность символа основана на идее о том, что последняя реальность объекта состоит в его духовном ритме — каковой им воплощается, — а не в его материальном аспекте». Диль разделяет этот взгляд, применяя его к мифам, таким как миф о Деметре и ее дочери Персефоне, указывая, что Элевсинские мистерии подразумевали три уровня значения: аграрный, психологический и метафизический; мистерия же состояла в интегрировании трех этих уровней реальности; и эти три уровня соответствуют уровням всех форм чувственного восприятия и знания. Следовательно, интерпретация превращается в выбор одного уровня в качестве главенствующего, а вопросы взаимодействия, деградации символов и чрезмерного ограничения частными рамками остаются в стороне. Вполне законно будет рассматривать Медузу в качестве тучи, золотой меч Хрисаор — в качестве молнии, а стук копыт несущегося галопом Пегаса — в качестве грома. Однако, если ограничить имеющийся вертикально направленную тенденцию динамизм символа этими метеорологическими понятиями, то неограниченное потенциальное значение символа сужается до рамок аллегории.

Начиная с фрейдовской школы, уровнем весьма многих символических интерпретаций стал уровень сексуальной активности. Лебедь, например, стал просто символом гермафродитизма; но ведь в мистическом плане он всегда представлял аллюзию на андрогенного бога многих первобытных и астробиологических религий, а также на *gebis* алхимиков и на двуполого человека Платона. Подобное сведение символа к узким рамкам аллегории, ограничение



его нижним планом в структуре вселенной известно в учении о символах как «деградации символа». Такое деградированное значение может влиять не только на получаемую символом интерпретацию, но и на сам символ. Иногда деградация создается путем тривиальной вульгаризации: так, из мифа о Меркурии и Персее, летящих в пространстве благодаря крылатым сандалиям, вырастают более скромные путешествия персонажей, обутых в семимильные сапоги (38); из мифа об «Островах блаженных», связанного с мистическим «центром», вышло стремление к «раю в океане», превратить который в реальность пытался даже Гоген; из мифологических сражений между Осирисом и Сетом или Ормуздом и Ариманом возникли битвы между «добром» и «злом» в литературе (17). Леви Брюль в работе «Мистический опыт и символы у первобытных народов» приводит некоторые из числа подобных примеров деформаций символов в сказках. Другие формы деградации таковы: чрезмерно детализированная интерпретация, ведущая к появлению длинных произвольных описаний — «языка цветов» и тому подобного. Чрезмерно интеллектуализированные, аллегорические интерпретации — еще один аспект того же самого: например, утверждение о том, что Леда и лебедь означают бракосочетание Власти и Справедливости; таковы и «отождествления» посредством так называемой аналогии. Эта опасная тенденция, собственно, и привела к упадку символистских движений в эпоху Возрождения. Во всех приведенных нами примерах одна и та же фундаментальная фальсификация: творческая сила символа, состоящая в его тенденции возвращаться к своему происхождению, сдерживается и принуждается нести чрезмерно конкретные, сверхматериализованные и низменные ярлыки. Его метафизическая функция тормозится, и вследствие этого единственный план реальности принимается за сумму всех возможных уровней символического значения. Если подобное использование символов признать деформацией, то — как мы уже предполагали выше, высказывая замечания по поводу Каро Бароха, — будет представляться оправданным общее недоверие к заготовленным заранее символическим значениям и попыткам использовать их для объяснения

мифов. Необходимо допустить влияние символа, проникающее на все уровни реальности; лишь тогда можно будет увидеть все его духовное великолепие и плодотворность.

### **Символизирующий агент и символический объект**

В соответствии с нашей обычной практикой использования скорее сравнительного, нежели дедуктивного метода, а также избегания чрезмерных классификаторских тенденций, мы не проводим жестких разграничительных линий между отдельными значениями каждого конкретного символа на разных уровнях его реальности. Мы не делаем этого, поскольку наши источники очень разнородны, и мы предпочли воспроизвести их содержание с минимальным редакторским комментарием. Еще одной причиной отказа от однозначно сформулированных выводов является то, что, по нашему мнению, не всегда возможно принять конкретные взгляды некоторых авторов, сколь бы ни были достойны уважения эти авторы в качестве компиляторов или даже истолкователей символов. Например, Лойфлер заявляет, что в восточной и нордической мифологии каждый символ, миф или легенда содержит «четыре накладывающихся друг на друга моральных урока: 1) исторический урок, то есть эпическое повествование, имеющее дело с реальными фактами и людьми и служащее своего рода «материальным обоснованием» подразумеваемого символического поучения; 2) психологический урок, отображающий борьбу между духом и материей в человеческом плане; 3) урок, касающийся жизни на нашей планете; и 4) урок по поводу устройства материи космического порядка» (38). Такое схематическое деление определено ведет к заблуждениям, ибо следует помнить, что для любого заданного уровня значения изменяется не само значение, а способ его адаптации и применения. Наконец, мы не относимся благосклонно к этому виду классификации — несмотря на ее серийную «поливалентность» — по той причине, что символы, по крайней мере в традиции, кажется, обладают прирожденной тенденцией располагаться на каком-либо одном конкретном уровне.

Так, некоторые символы прежде всего относятся к психологии, другие — к космологическому или природному порядку вещей. Следует отметить, что есть и такие символы, которые существуют, дабы примирять различные уровни реальности, в частности, психический уровень с пространственным. Наилучшим примером этого является мандала, а также перекресток и прочие символы, связующие между собой три мира. Так, например, ступени символизируют связь между сознанием и бессознательным точно так же, как они представляют связь между горним, земным и нижним мирами. Идея порядка очень существенна в символизме и выражается посредством упорядочения пространства, геометрических форм и чисел, а также расстановки живых существ в качестве символов в положения, определяемые законом соответствий. Другой существенной идеей символистской доктрины является представление о цикле либо в виде серни возможностей, выражаемой, в частности, в виде седмицы и всех ассоциируемых с ней или производных от нее символических форм, либо в виде процесса, закрывающего некоторые из возможностей, когда цикл оказывается завершен. Зодиакальная символика служит отличной иллюстрацией этой космической структуры. Связь судьбы с циклическим процессом подразумевается в фигурах легендарной колоды Таро: богатством символического знания, содержащегося во всех и каждой из входящих в нее карт, не стоит пренебрегать, даже если их символическое значение спорно. Ибо иллюстрации Таро дают отчетливые примеры знаков, путей, ведущих к бесконечности, которые человек может открыть в ходе своего существования, и опасностей, могущих ему встретиться.

Великие темы смерти и возрождения, связанные соответственно с циклами инволюции (прогрессирующей материализации) и эволюции (одухотворения или возвращения в исходную точку), дали начало многим мифам и легендам. Схватка за овладение истиной и духовным центром выступает здесь в форме битв и испытаний силы, тогда как инстинкты, сковывающие человека и принижающие его, выступают в качестве монстров. По мнению Диля, «наиболее типичные символы духа и интуиции — солнце и

солнечное небо, символы воображения и темной стороны бессознательного — луна и ночь. Море символизирует таинственную безмерность, из которой все возникает и в которую все возвращается» (15). Все природные и культурные объекты могут наделяться символической функцией, подчеркивающей их сущностные качества таким образом, что они начинают поддаваться духовной интерпретации. Так, например, происходит с горами, скалами и прочими топографическими рельефами; с деревьями и овощами, цветами и плодами, животными, архитектурными сооружениями и общественными зданиями, членами тела и четырьмя первоэлементами. Однако следует помнить, что этот каталог объектов значительно укорачивается, когда объектами завладевают определенные символические потенциалы, когда они как бы нанизываются на единую линию значения. Например, в рамках символики уровней и соотношения между небом и землей гора, дерево, храм и ступени часто могут быть приравнены между собой. В некоторых случаях подобные соотношения представляются создаваемыми одним каким-либо основным символом или, по крайней мере, несущим на себе его отпечаток. Именно по этой причине Мирча Элиаде мог сказать, что «интуитивное осознание луны в качестве источника ритма, а также источника энергии, жизни и возрождения (материальных вещей) выстроило подлинную сеть соответствий между всеми космическими планами, создавая симметрии, аналогии и обмен между бесконечно разнообразными феноменами... Например, имеем такой ряд: луна, дождь, плодородие, женщина, змея, смерть, периодическое возрождение; однако временами имеется в наличии лишь часть этого ряда: змея, женщина, плодородие; змея, дождь, плодородие или женщина, змея, эротизм и т.д. Целые мифологии были выстроены вокруг таких уменьшенных, вторичных групп» (17), особенно же — вокруг основного символа.

Символический объект выступает в роли качества или высшей формы, а также сущности, оправдывающей и объясняющей существование символизирующего объекта. Даже самый прямолинейный символический анализ, построенный на простом перечислении качественных значений



объекта, иногда, при исследовании «модуса существования», способен приоткрыть неожиданный просвет, высветляющий его значение посредством ассоциации идей. Такую ассоциацию ничуть не следует рассматривать просто как постороннюю идею, возникшую в уме исследователя, вне самого символа; скорее, ее нужно считать откровением внутренней связи — «общего ритма» связующей две реальности к обоюдной их выгоде. По этой причине, когда мы читаем у Пичинелли: «Сапфир: Пробуждает сожаления. По цвету сходен с небом, разделяет его цвет. Веселит сердце. Символ небесного вознаграждения. Созерцательность», — нам следует согласиться, что в пределах своего имплицитного анализа автор прав, хотя термины, подразумевающие предвосхищение («пробуждает сожаления») и моральное воздействие («веселит сердце»), строго говоря, являются объяснениями не символа, а реакции, вызываемой его созерцанием.

## Символический синтаксис

Символы, в какой бы форме они не появлялись, обычно не бывают изолированными; они появляются группами, порождая символические композиции, могущие развертываться во времени (как в случае повествования), в пространстве (произведения искусства, эмблемы, графические композиции) или одновременно и в пространстве, и во времени (сновидения, драматические произведения). Необходимо напомнить, что в символизме каждая деталь неизменно обладает каким-либо символическим значением (4) и что способ, каким ориентирован символ, также требует внимания: например, направленность огня вниз означает эротическую жизнь, тогда как огонь, направленный вверх, означает очищение. Шнайдер упоминает также о важности расположения объекта: корзина меняет свое значение, будучи помещена на голову, поскольку «любой заданный объект меняет свое значение в соответствии с «общим ритмом», которому его вынуждают соответствовать» (50). Комбинации символов свидетельствуют о наличии совокупного значения. Так, змея в короне означает коронавание

инстинктивных или хтонических сил. Эмблемы весьма часто строятся на соединении различных простых символов какой-либо заданной сферы. Временами это бывают согласующиеся друг с другом символы, временами — противоречивые. Примером первого рода служит часто встречающаяся средневековая эмблема в виде сердца, заключенного в круг, из которого исходят знаки пламени. Три составные части этой эмблемы соотносятся с Троицей: сердце представляет Любовь и мистический центр, круг представляет вечность, а языки пламени — озарение и очищение. В других случаях символ бывает формально простым, но структурно произведенным от двух или более источников: так, дерево приобретает форму креста или крест — форму дерева, лишенного листвы: символ, также встречающийся на средневековых эмблематических рисунках. Под этот класс совмещенного символа подходит пример, цитируемый Башляр: в снах Жан-Поля появляются «белые лебеди, чьи крылья распростерты, как руки» (2). Символический синтаксис такого рода чаще всего обнаруживается в аллегориях и атрибутах. Если над глобусом, символом мира, находится орел (8), это выражает освящение власти. Голова Медузы, с ее отрицательным, деструктивным характером, помещенная в центре символического пространства, означает разрушительную тенденцию (15). Очень важным бывает также вертикальное расположение символа. Более высокое положение на заданной вертикальной оси указывает на более высокий духовный статус — по аналогии метафизической «высоты» с физической. По этой причине урей египетских суверенных властителей выражал одухотворение внутренней силы (символизируемой змеёй), когда помещался на лбу — в точке, важность которой хорошо известна тантрической йоге.

В том, что касается соотношений между его отдельными элементами, символический синтаксис может функционировать четырьмя различными способами: а) последовательным способом, когда один символ помещается за другим; их значения, однако, не комбинируются и даже не соотносятся друг с другом; б) прогрессирующим способом, когда символы не взаимодействуют, но представляют различные стадии символического процесса; в) составным способом, когда

сосуществование символов влечет за собой изменения и создает сложные значения; г) драматическим способом, когда между группами имеется взаимодействие и все возможности предшествующих групп синтезируются. Мы последовали практике Энея — который, как представляется, разрешил проблемы, занимавшие Горapolloна и Атанариуса Кирхера, и позаимствовал несколько примеров из египетской системы иероглифов, хорошо иллюстрирующих последнюю группу. Дополнительные идеи по поводу «дешифровки» сложных символов могут быть извлечены из предположений, высказанных нами, когда речь шла о пространственном и живописном символизме. Более того, заметим, что значение любого символа может обогащаться посредством применения закона соответствий и его следствий. Другими словами, объекты, обладающие «общим ритмом», обмениваются некоторыми из своих свойств. Однако необходимо напомнить, что Сциаллой и Харибдой символизма являются, во-первых, лишние жизненной силы из-за чрезмерного аллегорического упрощения и, во-вторых, двусмысленность, возникающая из преувеличения либо значения символа, либо его конечных импликаций ибо, по правде говоря, глубинное значение символа недвусмысленно, поскольку в бесконечном пределе видимое разнообразие значений сливается в Едином.

Если взять все возможные применения аналитического метода, основанные на символике пространства или линейной направленности, определенных или неопределенных, регулярных или неупорядоченных форм, на гамме текстур и цветов, можно увидеть, что они действительно весьма многочисленны; в частности, одним из них является постижение произведений искусства, отображающих непосредственную проекцию внутренних сил и фантазий не в изобразительном, а в материальном мире. Здесь можно было бы возразить, что абстрактная — геометрическая, биоморфная или текстурная — живопись, а также сюрреалистические видения не требуют сознательного распознавания, поскольку их создатель ставил перед собой цель (по словам Вагнера, сказанным им о своей музыке) все забыть о психологических механизмах и сделать так, чтобы бессознательное обраца-

лось непосредственно к бессознательному. Это верно в той же мере, что и замечание о том, что импликации учения о символах бывают иногда причиняющими беспокойство и даже зловецами. По этой причине, равно как и по другим, упомянутым ранее, мы не давали аналитического описания картин, сновидений и литературных произведений. Здесь не место обсуждать возможные следствия символистской теории; каждый желающий вправе воспользоваться мистическими связями, на которые мы намекаем, или оставить их без внимания, если сочтет нужным. Мы лишь хотим добавить, что рассматриваем нашу работу в меньшей мере как справочное пособие и в большей мере — как книгу для неспешного чтения. Только увидев все символы собранными в целое, читатель сможет что-либо узнать о каждом из них; ибо символические значения зачастую бывают неожиданными, как, например, те, что подразумеваются соотношением между гладиаторами — ретиарием и мирмиллоном — и зодиакальными знаками Рыб (водные силы растворения, атрибуты — сеть и трезубец) и Рака (солнечная сила, ее атрибуты — огонь, панцирь краба и меч): данное соотношение объясняет и оправдывает непрерывное сражение между гладиаторами в золоченых амфитеатрах Рима. И снова напомним о важной роли динамизма. Солнце, например, может править Луной или быть управляемым ею. Во втором случае мы сталкиваемся с законом становления, в первом — с законом бытия, как он определен Эволой. Одно последнее замечание: мы при случае добавляли к символическому значению те из аллегорических значений, которые, по нашему мнению, могут оказаться не лишними некоторого интереса.





## БРАКАДАБРА.

Множество слов и фраз, относящихся к ритуалам, талисманам и заклинаниям, имеют символическое значение, заключенное в них самих либо в способе их употребления, что выражается фонетически или чаще всего графически. Слово бракадабра употреблялось в средние века в качестве магической формулы. Она происходит от еврейской фразы *abreg ad habra*, которая обозначает «мечи свою молнию даже в смерть».

Обычно она вписывалась в перевернутый треугольник, или выстраивалась так, что формировался треугольник (39) следующим образом:

А В R A C A D A B R A  
A B R A C A D A B R  
A B R A C A D A B  
A B R A C A D A  
A B R A C A D  
A B R A C A  
A B R A C  
A B R A  
A B R  
A B  
A

Это магическое слово имеет также отношение к *Abrahas* (*Abrahas*, *Abrasax*) гностиков. Фактически это одно из имен бога-солнца Митры (4).

**АГНЕЦ.** Происхождение символа агнца (ягненка) находим в книге Еноха(32). Ягненок означает чистоту, кротость, невинность, а также неблагоугодное жертвоприношение. Как аллегория, он является корнем представления любой чистой мысли, справедливого человека или Агнца Божьего(4). Пинедо, однако, указывает на интересную взаимосвязь между ягненком и львом, которая происходит по причине взаимообращения их символических значений. В христианском символизме разных народов находим много общих примеров такой инверсии, особенно в христианстве романского периода. Наглядным подтверждением служит тимпан в одной из церквей Армении, где Агнец Божий изображен в середине круга, символизирующего целостность или совершенство, а рядом начертан эпитафия «*Mors ego sum mortis. Voco Agnus, sum Leo fortis*» («Я смертный из смертных. Меня нарекли ягненком, я — сильный лев»)(46). Этимология этого слова вызывает к жизни некоторые дополнительные символические значения. Алло в «Происхождении символов» (Париж, 1958) предположил, что *agnus* происходит от греческого *agnos* и таким образом означает неизвестное. Также *agnus* близко *agni* (огню) и поэтому является жертвенным символом периодического обновления мира.

**АДАМ.** Первый человек. Имя происходит от еврейского *adama* (земля). Шолем в своем труде «О Каббале и ее символизме» (Лондон, 1965) утверждает, что изначально Адам понимается как «воплощение огромной мощи универсума», которая сосредоточена в нем. То есть микрокосм приравнивается к макрокосму. Как в Библии, так и в учении платоников о двуполюсности, Ева возникает как то, что отсечено от первичного существа, воплощающего сексуальную двойственность. Воспроизводит ли такую же двойственность в ином, символическом, плане древо и змея? Или они выражают двойственность, отличную от той, которую содержит первая человеческая пара, являющаяся символом внутреннего и внешнего рассечения единого живого существа? Ева, в своей роли убеждающего, возникает как посредник между змеей (источником зла, который Уильям Блейк сравнивает

с энергией) и человеком, который оставался бы свободным и беспристрастным, если бы не пал, поддавшись ее уговорам.

**АИСТ.** Символ почтительности к родителям, посвящен Юноне. Аист также является эмблемой путешественника (8). В аллегории «Великая мудрость» два аиста, обращенные друг к другу и летающие по кругу, образуют форму змеи (4).

**АКАНТ.** Листьям аканта, довольно популярному виду орнамента в архитектуре, в эпоху средневековья был придан окончательный символический смысл, исходящий из двух основных его особенностей: отростков и шипов. Несколько позже он был наделен значением беспокойства о чем-то, что любишь. Согласно Бишопу Мелито из Сардиса, это символ осознания и боли греха. В связи с этим упомянем высказывание Вейнингера в его «Дневнике»: «Между виной и наказанием нет никакого различия». Наиболее обобщающий символизм, который, возможно, подразумевает природную жизнь как таковую, с ее тенденцией к регрессии и, в конечном счете, остановке, — появляется в Евангелии в притче о сеятеле (Лука, 8), где говорится, что семя (духовного знания и спасения) упало среди терний и не проросло. А в Ветхом Завете (Книга Бытия) Господь говорит человеку, что земля будет давать ему шипы и чертополох (46).

**АКАЦИЯ.** В Древнем Египте этот кустарник с белыми или розовыми соцветиями считался священным. Несомненно, это объясняется не только его двойной расцветкой, но и тем мистическим значением, которое имеет закон белого—красного (8). В алхимическом учении, согласно книге Б. де Нерваля (9), акация символизирует закон *Nigam*, который гласит: «каждый должен знать, как умереть, чтобы жить в вечности». Именно в этом символическом значении — души и бессмертия — акация встречается в христианском искусстве, особенно в романском (20).

**АКРОБАТ.** Акробат, который в своих трюках часто стоит на руках, изменяет и вновь принимает нормальное положение тела, является живым символом перестановки или полного изменения чего-либо существенного. Ситуации такого рода часто возникают во времена кризисов (личностных, социальных или исторических), дабы уничтожить или полностью изменить установленный порядок; а именно: идеализм превратить в материализм; кротость — в агрессивность; безмятежность — в трагедию; порядок — в беспорядок или наоборот. Акробаты имеют отношение к цирку и, в частности, к фигуре Повешенного в колоде Таро, который имеет сходное значение.

**АКТИВНОСТЬ.** В мистическом смысле не существует никакого иного вида активности, кроме духовного продвижения по пути развития и спасения. Любая другая форма активности — это лишь возбуждение и суета, а не подлинная действительность. В этой мысли полностью совпадают и Запад, и Восток. Согласно учению Йоги, наивысшее состояние (саттва), которое характеризуется внешним покоем, и есть состояние наибольшей активности (осознание и подчинение низших побуждений и последующее их очищение). Поэтому не удивительно, что Цезарь Рипа в «Иконологии», описывая процесс слияния образов Архангела Михаила и Св. Георгия, изображает «Святое деяние» в образе вооруженного воина в позолоченной кирасе, держащего в одной руке книгу, а в другой — поднятое копьё, готовое вонзиться в голову обессиленного борьбой гигантского змия. Довершает аллегория голова Порока, попираемого левой ногой Героя. Следовательно, любая борьба или победа в видимом, материальном плане, имеет своего двойника в области духа. Таким же образом, согласно исламской традиции, «священная война» (борьба с неверными, которая изображается в виде обнаженной сабли) — это просто образ «Великой Священной Битвы» (борьбы верующих с силами Зла).

**АЛКОГОЛЬ.** Алкоголь, или жизнь-вода (aqua vitae) является огнем-водой, то есть символом coincidentia oppositorum, (соединения противоположностей), когда два



принципа, один из которых активный, а другой пассивный, встречаются в жидкости и изменении, в созидательно-разрушительном отношении. В частности, горящий алкоголь символизирует одну из великих тайн Природы; Башляр удачно говорит, что когда алкоголь горит «он кажется как бы «женской» водой, утрачивающей всякий стыд; неистово отдает она себя своему господину — огню» (1, 2).

**АЛМАЗ.** Этимологически это слово происходит от санскритского *дуд*, означающего «светящееся существо». Алмаз является символом света и блеска. Слово «адамантик» связано с греческим *адамас*, означающим «непобедимый» (4). В эмблемах алмаз часто указывает на светящийся мистический «Центр» (56). Символика алмаза, как и всех драгоценных камней, является общей для сокровищ и богатств, т.е. моральных и интеллектуальных ценностей.

**АЛФАВИТ.** Буквы во всех культурах имеют символическое значение, — иногда двойное, когда оно соответствует как их форме, так и звучанию. Буквенный символизм, возможно, происходит от первобытных пиктограмм и в особенности от идеограмм, — согласно теории космических «соответствий», которая утверждает, что каждый компонент некоторого ряда должен соответствовать определенному компоненту параллельного ряда. Енел в «Священном языке» подверг глубокому и скрупулезному анализу египетский алфавит, элиминируя знаки, несущие фонетическую функцию, из широкого спектра знаков силлабических (обозначающих слог) и идеографических (обозначающих понятие). Он отмечает, что Гораполлон в античности, а также Кирхер и Валериано в эпоху Возрождения безуспешно пытались раскрыть значение этих символических знаков; и только работы Шампольона, Масперо, Мариета и др. сделали возможным их подлинное понимание. Значение большинства египетских знаков может быть понято наилучшим образом посредством овладения смыслом так называемых «определяющих» знаков, управляющих группами фонетических знаков. В данном случае мы не можем предложить какой-либо принцип этой сложной системы, представляющей собой смесь идеографических и фонетических знаков,

отвлеченных намеков и конкретных пиктограмм в форме визуальных моделей — таких, как знак битвы (две руки, держащие топор и щит) или изображений, обозначающих географические местности (Нижний Египет был представлен растениями, характерными для Дельты). Мы вынуждены ограничиться вышесказанным о так называемом египетском алфавите, который в его развитии Енел видит теснейшим образом связанным с самой идеей творения: «Таким образом, этот божественный принцип, сущность жизни и первопричина творения представлен орлом, но в пределах микрокосма этот же знак выражает разум — дарование, которое сближает человека с божеством, вознося человека над другими созданиями. Творческим утверждением разума является действие. Оно изображается в форме руки — знака, который служит символом активности во всех ее аспектах, в противовес знаку, символизирующему пассивность, — ломаной линии как образу первоэлемента. Природу действия и движения жизни выражает божественное слово, представленное в образе рта — первого провозглашения мирового начала. Творческое действие, излучаемое посредством слова, продлевается и развивается во всех разнообразных проявлениях жизни; ее знаком является округлая спираль — модель вселенной, представляющая космические силы в действии. С точки зрения микрокосма, или выражением труда человека, является знак квадратной спирали (соответствующей космической спирали) — знак созидания. Посредством своих собственных усилий и путем использования сил природы, подвластных его воле, человек может трансформировать грубую материю, знаком которой является неправильный прямоугольник, в материю организованную — прямоугольник или камень, из которого он строит свой дом или храм для своего бога (в схематическом изображении его пребывание также относится к храму). Но развитие творческих сил макрокосма, как и человеческого труда, является содержанием закона равновесия (выраженного полукругом, опирающимся на собственный диаметр). Существуют два следующих аспекта этого равновесия: (1) колебания стрелки весов в диапазоне ста восьмидесяти градусов и (2) дневная траектория движения солнца на небе

от востока до запада — «Альфа и Омега» в «Откровении» Св. Иоанна, представленные дневной птицей (орлом) и ночной (совой) и относящихся, соответственно, к жизни и смерти, рассвету и закату... Отношение между двумя противоположными полюсами этого постоянного чередования символизируется различием между «верхними водами» и «нижними водами» и представлено знаком, эквивалентным еврейскому тет. Благодаря этой связи день переходит в ночь, и жизнь есть рождение смерти. Этот непрерывный поток образует цикл жизни, который символически изображается с помощью непрерывно поднимающейся и извивающейся змеи. Узлы, связывающие жизнь и смерть, где это касается человеческой жизни и смерти, представлены пеленами (отголоском которых являются бинты, пеленающие мертвое тело). Силы, одушевляющие каждое проявление жизни, представляют собой двойственные потоки эволюции и инволюции или спуска и восхождения; знаком восходящего движения является ступня. Этот иероглиф имеет также значение человеческой активности, т. к. именно с помощью ног человек может идти туда, куда он хочет: как по направлению к неудаче, так и навстречу успеху. Отношение между двойственными течениями символизирует заплетенный шнурок...» Этой же модели следуют другие знаки: узел или петля означает связь между элементами; стрела — устойчивое состояние некоторой смеси; побег тростника — человеческую мысль и т. д. (19).

В основе еврейского алфавита лежит сходная система символических и семантических значений. Данная система имеет два аспекта: каббалистический и соответствующий символам карт Таро. Например, буква алеф обозначает волю как власть, человека, мага; буква бет — науку, рот, дверь храма; гимель — действие, протянутую для рукопожатия руку и т. д. (48). В алхимии буквы также многозначны: А выражает начало всех вещей; В — отношение между четырьмя основными элементами; С — обжиг; L — разложение; М — андрогинную природу воды в ее первоначальном состоянии Великой Пучины и т. д. (57). Но в этом случае происходит соединение подлинного символизма с чисто конвенциональными значениями, хотя значение буквы



М является символическим в подлинном смысле слова. Как замечает Блаватская, М является наиболее священной буквой; в ней одновременно заключены мужское и женское начала, и она же является символом воды в ее первоначальном состоянии (или Великой Пучины) (9). Интересно также отметить родство буквы S и луны, существующее благодаря символизму формы: S как бы состоит из растущей и убывающей лун, дополняющих одна другую.

Буквы алфавита играют очень важную роль у гностиков и в мистериях культа Митры; эквиваленты, приписываемые им, были позаимствованы из символики чисел, как и из знаков Зодиака, часов дня и т. д. Один из ранних отцов церкви, Ипполит, цитирует замечание, приписываемое пифагорейцу Марку: «Семь небесных сфер произносят в отдельности семь гласных и все вместе эти гласные образуют единый хвалебный гимн Богу, звук которого, опускаясь ниже, становится творцом...» (9). Сходным образом каждая гласная была соотнесена с некоторым цветом (11). Семь букв соответствовали также семи направлениям пространства (шесть лучей трехмерного креста плюс центр) (39).

У арабов буквы также имели цифровое значение; количество букв в алфавите равнялось двадцати восьми, как и количество дней в лунном месяце. Конкретное значение традиционно приписывалось слову как элементу воздуха — понятно, почему человек в любой когда-либо сформированной системе всегда пытался доказать божественную силу букв, представляя их подвластными мистическим и космическим порядкам. Сент-Ив д'Альвейдр в «Археометрии» (1911) предпринял широкое изучение буквенного символизма, хотя, на наш взгляд, его заключения относительно связи между буквами алфавита, цветами спектра, звуками, планетами, знаками Зодиака, добродетелями, элементами природы и т. д. достаточно спорны. В качестве примера приведем его высказывание о букве М: «Она соответствует природному первоначалу, которое, в свою очередь, дает начало всем временным формам существования. Ее число — сорок. Ее цвет — цвет морской волны; ее знак — Скорпион; ее планета — Марс; ее музыкальная нота — ре». Большой достоверностью обладает краткое изложение, сделанное



Бейли, использовавшего многообразные источники информации для достижения синтеза символики букв, которые в настоящее время входят в используемый на Западе латинский алфавит. Существуют некоторые буквы-символы, имеющие более очевидное значение, чем другие. Вот некоторые из менее очевидных, предложенных Бейли: А относится к конусу, горе, пирамиде, первопричине; С — молодая луна, море, Великая Мать (Magna Mater); D — бриллиант, алмаз, день; Е — буква солнца; F означает огонь жизни; G — Творца; H — созвездие Близнецов, порог; I — число один, ось вселенной; L — власть; M и N — морские волны и извивающаяся змея; O — солнечный диск, символизирующий совершенство; P, R — пастуший посох, жезл; S — змея или змей; T — молот, двусторонний топор, крест; U — кольцо Юпитера; V — сосуд, конвергенция, сдвоенный радиус; X — крест света, единство двух миров — высшего и низшего; Y — триединство, перепутье; Z — зигзаг молнии (4). В качестве интересной детали приведем заключения Бейли, касающиеся смыслов (чисто конвенциональных в данном случае), наиболее употребительных в средневековых эмблемах: А (в сочетании с V) означает Ave (Радуйся); M является инициалом Девы Марии и означает также тысячелетнее царство (Milleppium), т. е. конец света; R используется для обозначения возрождения или спасения; Z означает Сион; S — дух; SS — Святой Дух; T — Бог и т. д.

Изучение буквенного символизма должно быть непосредственно связано и с исследованием смысла слов. Лойфлер напоминает, что у ариан и семитов M всегда была первой буквой слов, относящихся к воде и к рождению существ и мифов (Мантры, Ману, Майя, Мадхава, Махат и т. д.) (38). Что же касается отношения между буквами M и N, то мы полагаем, что последняя является противоположностью первой, т. е., если M соответствует возрождающей способности воды, то N относится к ее разрушительной силе, к уничтожению форм. Благодаря ассоциациям, которые они вызывают, буквы как символы использовались последователями Каббалы.

В данном случае мы можем лишь упомянуть теорию

«тифинаров» («tiffinars») или доисторических символических знаков, предложенную Жатефосс в работе «Мудрые письма» (Лион, 1945). Весьма интересной является также философия букв (и грамматики) в их символическом контексте, разработанная Куртом де Жебелен в книге «Об аллегорическом и символическом духе древности» (Париж, 1777). Основывая свое учение на представлении о некотором примитивном языке, он выводит заключения, касающиеся ментальных отношений, вдохновляющих символизм имен собственных, лингвистических корней, священных преданий, космогоний, символических картин, гербов, иероглифов и т.п. так же, как и букв. Например, он говорит, что А может быть криком, глаголом, предлогом, артиклем, начальной буквой, независимо от ее характера в восточных языках и т. д. Для глубокого анализа значения символизма букв в каббалистике можно рекомендовать работу Кнорра де Розенрот «Символизм еврейского письма... по Kabbala Denudata» (Париж, 1958). Обширный обзор символизма букв и графических знаков дал Альфред Каллир в книге «Знак и рисунок» (Лондон, 1961).

**АЛХИМИЯ.** Подлинное начало алхимии датируется первыми веками н.э., когда она широко практиковалась греками и арабами. Позже в нее были привнесены элементы разных традиций, в том числе и элементы христианского мистицизма. По сути, это был символический процесс, включающий в себя попытки добыть золото, которое считалось символом просветления и спасения. Четыре этапа процедуры обозначались различными цветами: черный (греховность, начало, низшие силы) — для «первичной материи» (символ души в ее начальном состоянии); белый (простейшая работа, первое превращение, ртуть); красный (сера, страсть) и, наконец, золото. Пиобб анализирует символический смысл основных алхимических операций. Первая, называемая *calcinatio*, заключается в «смерти мирского», т.е. в отрешении от всех жизненных интересов и внешнего мира; вторая, *putrefactio*, является следствием первой и заключается в отделении брэнного праха; третья, *bolutio*, обозначает очищение материи; четвертая, *distillatio*,



*Атанор, алхимическая печь.*



— это «дождь» очищенной материи, т. е. элементов спасения, разделенных в предыдущих действиях; в-пятых, соединение символизировало объединение противоположностей (*coincidentia oppositorum*), отождествляемое Юнгом с тесным союзом в человеке мужского принципа сознания с женским принципом бессознательного; *сублимация*, шестая стадия, символизировала страдание, являющееся результатом мифического отъединения от мира и посвящения духовным устремлениям. В геральдике эта стадия изображается в виде бескрылого существа, схваченного крылатым существом, а иногда эта стадия представлена мифом о Прометее. Последней стадией является философское *затвердение*, то есть неразрывное соединение принципов сгущенности и летучести: мужское начало (в отличие от женского) «сохраняет» принцип изменчивости. Алхимическую эволюцию можно выразить кратко формулой *Solve et Coagula*, что означает: анализируй все элементы в самом себе, раствори все изменчивое в тебе, даже если при этом ты можешь погибнуть, а затем концентрируйся с помощью энергии, полученной от предыдущей процедуры(48). В дополнение к этой своеобразной символической алхимии можно рассматривать как образец всех других дел. Она показывает, что добродетели можно культивировать при любых, даже простейших видах деятельности и что душа укрепляется, а индивид развивается. Эвола отмечал: «Наша работа представляет собой трансформацию и превращение одного существа в другое, одной вещи в другую, слабости в силу, телесной природы в духовную...» Относительно гермафродита (один из важнейших алхимических символов) Юджинию д'Орс пишет: «Тот, кому не удастся «стать двумя в одном теле» (любовь), станет двумя в одном духе (индивидуация)».

**АЛЬФА И ОМЕГА.** Первая и последняя буквы греческого алфавита как таковые, символизирующие начало и конец всех вещей. В данном значении часто используются в романском искусстве. По форме альфа похожа на две окружности, признак Бога-создателя, в то время как омега напоминает факел, то есть огонь апокалиптического разру-



нения. С этой символикой также связаны изображения животных. На фронтисписе рукописи XII века Павла Орозюса альфа и омега изображены в виде птицы и рыбы, т. е. верхней и нижней бездны.

**АМФИСБЕНА.** Мифическое животное, хранитель «Великой Тайны», как говорится в итальянской рукописи XVI века, принадлежащей графу Пьеру В.Пиоббу. Это также символ, довольно часто встречающийся на геральдических гербах, знаках и символах. Она была известна грекам, ее название происходит от верования, что у нее имеются головы на двух концах тела и что она одинаково легко перемещается как вперед, так и назад. Иногда ее изображают с птичьими когтями и заостренными крыльями летучей мыши (48). Согласно Дилю (15), эти черты, вероятно, предполагали выражение ужаса и боли, вызываемых двойственными противоречивыми ситуациями. Как и все мифические животные, она обладает способностью человеческого разума переделывать реальный мир в соответствии со сверхлогическими правилами, создавая такие формы, в которых выражаются мотивирующие психические силы.

**АНГЕЛ.** Символ невидимых сил, возносящихся и исходящих в пространстве между Источником жизни и миром явлений (50). В данном случае, как и в других (таких, как Крест) символический факт не означает реального феномена. В алхимии ангел символизирует сублимацию (возгонку), т. е. принцип вознесения летучего (духовного), как это изображено на рисунках *Viatorum spagyricum*. Параллелизм между ангельским устройством бытия и астральными мирами исключительно точно был прослежен Рудольфом Штайнером в книге «Духовные иерархии», в которой он следовал учению Псевдо-Дионисия о небесных иерархиях. Изображения ангелов в художественной иконографии появляются на самых первых этапах развития культуры. К 4-му тысячелетию до нашей эры уже почти исчезли какие-либо различия между ангелами и крылатыми божествами. Многие замечательные образцы готического искусства выражают заступнический и возвышенный аспекты образа ангела, в то время как романское искусство тяготеет к акцентуации его неземного происхождения.

**АНЬЯНА.** Тип колдуньи из испанского фольклора, имя предположительно происходит от Яна или Диана. Такие ведьмы принимают вид старых женщин и испытывают людей на милосердие. В истинном обличье это красивые молодые женщины, белокурые и голубоглазые, одетые в плащи из цветов и серебряных звезд. В руках у них золотая палочка, на ногах — зеленые чулки. Они оберегают зверей и живут в подземных дворцах, полных сокровищ. Прикосновение их палочки обращает все в золото (10). Символика такого рода ведет свое происхождение от друидесс; на глубинном уровне она также означает душу, обновленную слиянием с «жизненной силой». Палочка является эмблемой отношений, связывающих внешне независимые вещи. Зеленые чулки намекают на изначальные силы женской природы. Сокровища и богатства означают духовные силы, таящиеся в бессознательном.

**АПОЛЛОН.** В мифологии и алхимии его духовное и символическое значение совпадает со значением солнца (15). Сияющие золотые волосы, венчающие голову этого бога, имеют то же значение, что и лук и стрела (солнечные лучи) (8). Греческое имя Аполлон означает «из нутра льва» и выражает многозначительную связь солнца с пятым знаком Зодиака, Львом (48).

**АРАБЕСКИ.** Вид орнамента, который, по-видимому, подразумевает, — вне культурного контекста, связанного с этим названием (Аравия, мусульманское искусство), — идею повторения, возврата к себе самому, переплетения. В определенной степени эта идея связывает их с кельто-германским орнаментализмом и искусством Ирландии и викингов, но с осязательным отличием. С другой стороны, арабески ассоциируются у писателей с гротеском благодаря их запутанной, извилистой форме. В северных завитках гораздо больше свободы, чем в восточных арабесках, которые иногда принимают форму окружности, образуя подобие мандалы.

**АРОМАТ.** По тонкому замечанию Гастона Башляра (3), запах или аромат в совокупности с общей символикой

воздуха эквивалентен возмущениям или следам, оставляемым твердыми телами при их прохождении через атмосферу, а потому символизирует память или воспоминания. Если чистый, холодный воздух горных вершин ассоциируется с героической, одинокой мыслью — как у Сан Хуана де ла Крус, так и у Ницше — то с насыщенной запахами атмосферой ассоциируется ум, наполненный эмоциями и ностальгией. Чрезмерное увлечение применением закона соответствий привело некоторых авторов к тому, что они постарались зафиксировать жесткий символизм для каждого конкретного запаха. Правдоподобнее было бы, однако, отобрать некоторые основные характерные значения, признанные к определенным запахам, и расположить их в виде ряда так, чтобы они составляли шкалу значений, эквивалентную шкале цветов, текстур вещества, форм и вообще всех явлений, характеризующихся одновременно континуальностью и дискретностью и выражающих постепенную дифференциацию Единства.

**АРТУР, король.** Герой, король или вождь силуров Карлеона в Уэльсе. Вокруг него выстроен цикл легенд Круглого Стола, самым ранним источником которых был Брут (ок. 1155 года) у норманнов, Уэйс и «История королей Британии» (ок. 1150) Джеффри Монмута и уэльская *Mabinogion* (или «Красная Книга»), содержащая историю о Кульвеч и Олвен (относится к концу 9 века). Артур, возможно, был сыном бретонского вождя Утера Пендрагона, которому он наследовал в 516 г. Ему приписаны деяния мифического размаха. Для Риса он является воплощением галльского бога Меркурия Артерия, короля сказочной страны Оберон. Он стал архетипом «мифического короля», который соединяет надежды народа и воплощает «первого человека». Традиция отказывается принять его смерть и утверждает, что он появится снова в новом облике Артура, когда понадобится англичанам для победы над их врагами. С королем Артуром тесно связаны такие символы, как волшебные или чудесные мечи и щиты; «священная война» или битва между добром и злом; двенадцать рыцарей, подразумевающие связь со знаками Зодиака и идеей целостности.

**АРФА.** Подобно белому коню (4) и мистической лестнице, служила мостом между небом и землей. Герои Эдды желали быть погребенными вместе с арфой, чтобы облегчить себе доступ в иной мир. Существует также тесная связь арфы и лебедя (5). Кроме того, арфу можно рассматривать как символ напряжения, свойственного струнам, стремящимся к любви и сверхъестественному миру, символ потрясений, причиняющих страдания человеку в течение всей его земной, исполненной тоскливого ожидания жизни. Это объясняет и деталь из «Сада Наслаждений» Босха, изображающая человеческую фигуру, распятую на струнах арфы. Если считать музыку символом чистого проявления Воли (Шопенгауэр), то арфа представляется тогда ярким и характерным воплощением звука как носителя напряжения и страдания, формы и жизненных сил.

**АРФИСТ.** Символика арфиста схожа с символикой самого инструмента. Распространенный литературный персонаж (один из ярких примеров — «Вильгельм Мейстер» Гете). В германской поэме «Корона» Гиневра возбуждает ревность у своего мужа, рассказывая ему о поющем рыцаре, который проезжает мимо каждую ночь. В кельтском фольклоре Исельту соблазняет арфист. Сказка о Пестром Дудочнике рисует последнего заманивающим детей своей игрой на дудке. Все эти образы являются персонификацией очарования смертью, т. е., по Фрейдю, тяги к смерти. Согласно же греческой мифологии, лира и флейта были созданы Гермесом, известным своими высокими душевными качествами (35).

**АРХИТЕКТУРА.** Символика архитектуры сложна и многослойна. Она основана на «соответствиях» между различными образами небесного устройства, следующих соотношениям между архитектурными структурами и моделями организации пространства. Если основные модели архитектурных соотношений несут первичную символику, вторичные символические значения связаны с соответствующим подбором индивидуальных форм, цветов и материалов, а также относительным значением, придаваемым отдельным элементам, формирующим архитектурное целое (функция,



высота и т.д.). Наиболее значительным и фундаментальным архитектурным символом является «гора-храм» (авилонский *зиккурат*, египетская пирамида, *теокалли* — ступенчатая пирамида в доколумбовой Америке, буддистская *ступа*). В его основе лежит сложная геометрическая символика, включающая в себя пирамиду, лестницу и гору. Некоторые элементы этой символики можно обнаружить и в западных культовых сооружениях, например, в готических соборах. Такие храмы часто содержат основные элементы символики *мандалы* — т.е. квадратуру круга, посредством геометрической диаграммы сочетающей квадрат и круг, обычно связанные восьмиугольником как промежуточным звеном, а также элементы символики чисел (важнейшая фигура символизирует число основных факторов: например, 7 очень часто встречается в ступенчатых пирамидах; но в Храме Неба в Пекине основным числом является 3 — число втажей, умножаемое на себя, поскольку всего имеется 3 площадки и 3 крыши) (6). Восьмиугольная фигура играет большую роль как связующее звено между 4 (или квадратом) и кругом. Восьмиугольной в плане была Башня Ветров в Афинах. Другой пример — восемь колонн Храма Неба в Пекине (6). Поскольку существенным элементом символики горы является пещера в ней, то «гора-храм» не была бы завершенной без некоторого вида пещер. В этом смысле простым воплощением символа горы-пещеры являются индийские пещерные храмы: храм в действительности есть пещера внутри горы. Пещера олицетворяет собой духовный Центр, сердце или очаг (ср. пещеру в Итаке, или Пещеру Нимф в Порфире). Этот символ подразумевает перемещение символического центра: т.е. вершина горы мира «внешнего» переносится «внутрь» горы (и так же мир отражается в человека). На смену первоначальной вере в исключительную важность внешней формы (такой, как менгир, омфалос или колонна) приходит интерес к центру вещей в космосе, отождествляемом с «мировым яйцом». Особенным символом является купол, символизирующий, помимо всего прочего, свод небес (по этой причине купола в древнем Иране всегда красили в синий или черный цвет). В этой связи, важным представляется то, что в геометрической символике космоса

все круглые формы связаны с небом или небесным, все квадраты — с землей, а все треугольники (с камнем на вершине) — с огнем и со стремлением к горнему, присущему человеческой природе. Следовательно, треугольник также символизирует взаимодействие между землей (материальный мир) и небом (духовный мир). Квадрат соответствует кресту, образованному четырьмя Кардинальными Точками (6). И, конечно, пирамида имеет квадрат в плане и треугольник в сечении. Эта основная символика, правда, может существенно изменяться в каких-либо направлениях посредством добавления важных вторичных значений и ассоциаций. Так, поскольку христианство старается подчеркнуть значение человеческой индивидуальности в противоположность космическому, символика христианских храмов выражает скорее преобразование человеческой формы, чем противоположность между небесным и земным — хотя основное значение ни в коем случае нельзя игнорировать. Уже в греческих, этрусских и римских храмах это символическое противопоставление, не менее чем и символика постепенного восхождения (как в вавилонских зиккуратах), было подчинено идее храма, служащего земным отражением деления небес на упорядоченные слои, и покоящегося на опорах (пилонах, колоннах), которые — поскольку они происходят от древних свайных построек — связывают поверхность земли с «первичными водами» океана. Типичная романская церковь сочетает символику купола и круга с квадратом с двумя новыми элементами огромного значения: членение тела здания на неф и два придела (символизирующие Троицу) и крестообразный план, напоминающий фигуру человека, лежащего с распростертыми руками. Таким образом, центром становится не пуп человека (как в обычной симметрии), а его сердце (пересечение нефа и трансепта), тогда как главная апсида соответствует голове. Как отмечалось выше, каждый архитектурный элемент подчиняется основной символике. Так, в готической архитектуре символ Троицы повторяется в тройных дверях, встроенных стрельчатых арках, украшенных зубцами. Стрельчатый свод сам по себе не что иное, как треугольник с закругленными сторонами, и ему присущи все значения

символики треугольника, описанные выше (14, 46). Пламенная арка, как свидетельствует название, является символом огня, и можно было бы увидеть в эволюции готических форм в 15 веке возврат к апокалиптическим значениям, столь важным в романской иконографии (46). Дверные косяки, пилоны и боковые колонны можно интерпретировать как «стражу» входа. Портки служат внешним повторением алтарной части, которая, в свою очередь, является «программой», расположенной в центре храма. Крытые колоннады также обладают космическим и духовным подтекстом. В космическом плане и будучи истолкованы как пространственное выражение временных отрезков, они олицетворяют годовой цикл или, по аналогии, периоды жизни человека. Соотношение здесь следующее: северо-восточная часть колоннады — октябрь/декабрь, северо-западная — январь/март, юго-западная — апрель/июнь, юго-восточная — июль/сентябрь. Четыре времени года (или соответствующие им периоды человеческой жизни) служат, помимо этого, аналогией четырех фаз ритуального цикла исцеления (или спасения): первая фаза — опасность, смерть, страдание; вторая фаза — очистительный огонь; третья — исцеление; четвертая — выздоровление (51). Согласно Пинедо, южная сторона, откуда дует теплый ветер, соответствует Святому Духу, вдыхающему душу с огнем милосердия и божественной любви; север, открытый холодным ветрам, соотносится с дьяволом и его соблазнами, которые выстуживают душу (46). Рассматривая одну из наиболее характерных деталей готических соборов — сдвоенные фронтальные башни — Шнайдер указывает, что они связаны с двумя вершинами холма Марса (а также с символами Близнецов, Януса и числом 2), тогда как купол над пересечением нефа и трансепта олицетворяет Гору Юпитера (или единство). Рай находится над платформой, а ад (представленный химерами) — под нею. Четыре опоры, пилоны или контрфорсы, разделяющие фасад и определяющие расположение трех входов, — это четыре райских реки. Три двери олицетворяют веру, надежду и милосердие. Центральная розетка — это Озеро Жизни, где

встречаются небо и земля (иногда она еще олицетворяет небеса, на что указывает вершина треугольного стрельчатого свода) (50). Делались попытки определить также возможный аллегорический смысл других элементов архитектурного ансамбля собора. Так, согласно Лампересу, церковные стены олицетворяют спасенное человечество; контрфорсы и нависающие опоры — духовный подъем и моральную силу; крыша — милосердие и приют; колонны — догматы веры; ребристые своды — пути спасения; шпиль — Божий перст, указующий конечную цель человечества. Достаточно очевидно, что эти особые символические значения здесь связаны с внешним видом и функциями различных архитектурных элементов. Необходимо также отметить две дополнительные вещи: во-первых, «нисходящую» интерпретацию, предлагаемую психоаналитиками, согласно которой каждое здание видится как человеческое тело (двери и окна — открытость; колонны — силы) или дух (подвал — подсознание; чердак — ум, воображение) — интерпретация, основанная на экспериментальной основе; и во-вторых, возможность разработать все более сложные системы путем сочетания большого числа символических принципов. Кублер, в его «Архитектуре барокко», анализирует пример Фр. Джованни Риччи, который, следуя примеру его предшественников маньеристов Джакомо Сольдати и Винченцо Скамощи, попытался создать новый «гармоничный» — или идеальный — архитектурный ордер, объединяя существующие системы (тосканский, дорический, ионический и др.) в схему, где каждая отдельная форма соответствовала определенному темпераменту или определенной степени святости.

**АУРА.** Круглый или продолговатый ореол, окружающий тело в славе. Согласно тексту 12 века, приписываемого аббатству Сен-Виктора, продолговатая аура произошла от символики миндаля, связанного с Христом. Это, однако, не меняет общего смысла ауры (6) как пережитка солярных культов и как огненного символа, выражающего излучаемую, сверхъестественную энергию (31), или как эманации духовного света (который играет такую важную роль в



индуистском учении) (26). Миндалевидная аура, которая обычно окружает все тело, подразделяется на три зоны, как выражение идеи Троицы (6).

**АШААР.** В египетской системе иероглифов знак, содержащий ашлар (прямоугольный обтесанный камень), символизирует обработанный материал, или результаты творческой деятельности. По аналогии, он соотносится с испытаниями, обусловленными духовной эволюцией, которые человек должен претерпеть (17) перед тем, как он достигнет естественного состояния упорядоченности, регулярности, порядка, согласованности и непрерывности. Здесь присутствует та же идея, что и в алхимической диалектике постоянного и переменного принципов. Связь между ашларом и человеческим духом выводится из общей символики камня в сочетании с представлением о человечестве как о совершенной структуре, — символики, гарантирующей каждому, кто спасется, целостность и устойчивость, подобную скале.



## **БАБОЧКА.**

В древности — символ души и бессознательного влечения к свету (8). Очищение души огнем, представленное в романском искусстве раскаленным угольком, который ангел вкладывает в уста пророку, изображено на небольшой маттейской урне в образе любви, подносящей бабочку к огню (8). Гностики представляли Ангела Смерти в виде крылатой ступни, раздавливающей бабочку, из чего мы можем заключить, что бабочка, скорее, сравнивалась с жизнью, чем с душой с т. зр. духа и трансцендентного существования (36). Это объясняет также, почему психоаналитики считают бабочку символом возрождения (56). В Китае она имела дополнительное значение радости и супружеского счастья (5).

**БАЛДАХИН.** Одна из восьми эмблем счастливой судьбы в китайском буддизме. Кроме того, является аллегорией царского достоинства, власти, а также символом покровительства (5). Его квадратная форма означает землю, круглая — небо или солнце; в последнем случае тесно связан с ритуальными зонтами от солнца у многих древних народов.

**БАЛЬДЕР.** Германский бог, умерщвленный омелой, которую он олицетворяет.

Тесно связан с многими другими символами, такими, как огонь, солнце и дуб (21); также связан с Одним и глубокой символикой Повешенного (в колоде Таро).

**БАНЯ.** Символика вхождения в воду восходит к символике воды и означает не только очищение (вторичный смысл, заимствованный из общей идеи о воде как чистой и очищающей жидкости), но и, собственно, восстановление посредством действия текучих сил (подразумевающих изменение, разрушение и возрождение) и «первичных вод» (жидкой стихии). В алхимии это же значение получило частичную конкретизацию: баня символизировала растворение и очищение золота и серебра.

**БАРАБАН.** Символ первобытного звука и средство, изменяющее слово, традицию и магию (60). С помощью барабанов шаманы могут вызвать состояние экстаза. В символизме примитивного барабана важны не только ритм и тембр. Поскольку он сделан из древесины «Мирового Древа», он приобретает его мистический смысл (18). Согласно Шнайдеру, барабан среди всех музыкальных инструментов наиболее богат мистическими идеями. В Африке он ассоциируется с сердцем. В самых примитивных и в самых развитых культурах его приравнивают к жертвенному алтарю и, таким образом, он действует как посредник между небом и землей. Тем не менее его чашеобразная форма и шкура больше соответствуют символизму стихии земли. Второстепенное значение исходит из формы инструмента, и следует отметить, что в этом отношении существует большое разнообразие в значении. Существуют следующие три основные формы барабана: барабан в форме песочных часов, символизирующий Противоположность и «взаимоотношения между двумя мирами» (Верхним и Нижним); круглый барабан как образ земного шара; барабан в форме бочонка, ассоциируемый с громом и молнией (50).

**БАШНЯ.** В египетской системе иероглифов башня служит знаком-детерминативом, обозначающим высоту либо возвышение над обычным уровнем жизни в обществе (19). В основе своей, таким образом, башня символизирует

восхождение. На протяжении средних веков башни и колокольни имели значение наблюдательных высот, но в то же время, благодаря простому приложению символизма уровня (согласно которому материальная высота подразумевает духовное возвышение), они выражали тот же символизм, что и лестница — связь земли с небом. Символ башни, если она огорожена и замкнута стенами, служит эмблемой Девы Марии, как можно видеть на очень многих аллегорических рисунках и во многих литаниях (14). Поскольку идея подъема или восхождения, подразумеваемая башней, имеет своей коннотацией преобразование и эволюцию, «атанор» (алхимическая печь) получил форму башни с тем, чтобы — по обратному соотношению — означать, что метаморфоза материи подразумевает процесс подъема. Другим, обычно упоминаемым в этой связи символом является бронзовая башня, в которую была заключена Даная, мать Персея (48). Наконец, следует указать на аналогию между башней и человеком: как дерево по своей форме ближе к человеческой фигуре, чем горизонтальные формы животных, так и башня оказывается единственной структурной формой, определяющей чертой которой является вертикальная ориентация, — окна же на самом верхнем ярусе, почти всегда большие по размеру, соответствуют глазам и уму человека.

Именно в этом смысле Вавилонская башня приобрела особое символическое значение в качестве безумного предприятия, влекущего за собой бедствия и душевную сумятицу (31). По этой же причине XVI аркан Таро, изображающий пораженную молнией башню, означает катастрофу. Иными словами, в символизме башни при ближайшем рассмотрении обнаруживается двойственная тенденция: ее порыв вверх может сопровождаться движением углубления: чем больше высота, тем глубже фундамент. Ницше говорил о нисхождении через восхождение. Нерваль (в «Аврелии»), ссылаясь на символику башни, говорит: «Я обнаружил, что нахожусь внутри башни, фундамент которой столь глубоко погружен в землю, а верхушка столь высока и, как шпиль, устремлена в небо, что, казалось, здесь я обречен все отпущенное мне время жизни проводить в восхождениях и спусках».



**БАШНЯ, ПОРАЖЕННАЯ МОЛНИЕЙ.** Шестнадцатый аркан колоды Таро. На карте изображена аллегория: мы видим башню, которая наполовину разрушена вспышкой молнии, ударившей в ее вершину (символически эквивалентную голове). Башню следует отождествлять с первой из двух колонн, известных как Якин и Бохаз, т.е. с символом индивидуальной силы и жизни. Чтобы подчеркнуть, что сооружение является образом человеческого бытия, кирпичи изображаются телесного цвета. Отпавшие части башни рисуются ударяющими, во-первых, короля, во-вторых, архитектора, построившего башню. Зловещие намеки, содержащиеся в аллегории, связаны со Скорпионом и служат аллегорией на опасные последствия чрезмерной самонадеянности — или на грех гордыни вместе с присущим ему символизмом Вавилонской башни. Контекст данного символа составляют мания величия, безумная погоня за вздорными идеями и умственная ограниченность (59).

**БЕДРА.** В египетской системе иероглифов выражают силу (19) — значение, в точности соответствующее их функции в качестве динамической опоры тела. Такая символика сохранена Каббалой, делавшей специальный акцент на устойчивости и величине бедер.

**БЕЗДНА.** Бездна имеет зачаровывающий двойной смысл. С одной стороны — это символ смерти, с другой — символ зла. Притягательность бездны заключается в том факте, что эти два смысла неразрывно связаны друг с другом. Большинство древних или примитивных народов в тот или иной период отождествляли проломы поверхности земли или морские глубины с бездной. Для кельтов и других народов бездна была среди гор; у ирландцев, японцев и островных народов Южных Морей — на дне моря и озер; у народов Средиземноморья — там, где кончался горизонт; для австралийских аборигенов бездна — это Млечный путь *par excellence*. Бездна обычно отождествляется со «страной смерти», преисподней, а отсюда, хотя и не часто, связывается с Великой Матерью и культурами богов земли (36). Связь между адом и дном морей или озер объясняет множество легенд, в которых дворцы или существа возни-

кают из морской пучины. Например, после смерти короля Артура его меч, брошенный в озеро, был подхвачен рукой, возникшей из вод. Затем, взмахнув мечом, рука опустилась на дно.

**БЕСЕДКА.** Наряду с башней, колодцем и дверью — распространенный символ Девы Марии. Такой талантливый живописец женских образов, как Ян Фландрский (15 — 16 вв.) часто изображал подобные детали на своих полотнах. В общем смысле беседка — символ женственности (32)

**БИНАРНЫЙ.** Дуализм, или двойственность — основная характеристика всех природных процессов, поскольку они содержат в себе две противоположные фазы или стороны. При усложненном подходе двойственность представляет собой бинарную систему, основанную на взаимоуравновешенных силах противоположных полюсов. Две фазы, или стороны, могут быть симметричными (т.е. одинакового размера и силы) либо ассиметричными, последовательными, одновременными. Примерами двойственных последовательных фаз могут быть такие явления, как: день и ночь, зима и лето, прибывание и убывание (луны), жизнь и смерть, систола и диастола, вдох и выдох, молодость и старость. Примеры двойственности, которая может быть как последовательной, так и одновременной: влажный / сухой; холодный / жаркий; мужской / женский; позитивный / негативный; солнце / луна; золото / серебро; круглый / квадратный; огонь / вода; летучий / неподвижный; духовный / телесный; брат / сестра и т.д. Правую и левую руку, соответствующие двум столпам Якин и Боказ в еврейской традиции и вратам в рай и ад, которые у римлян ассоциировались с Янусом, можно считать воплощением бинарной системы. Это относится также к Королю и Королеве алхимии (28). Характер противостояния (одновременный или последовательный) не влияет на саму природу системы, наиболее полно выразившейся в мифе о Близнецах; в учениях манихеев и гностиков она принимает форму нравственного дуализма, когда зло получает равный статус с добром. Зло и материя, в соответствии с неопифагорейской доктриной,

порождает *dyas* (двойственность), имеющую женскую природу, описанную в «Гнозисе Юстина» как дуальное существо, в телом женщины и хвостом змеи. *Dyas* (как отмечает Диль), жаждущая мщения и находящаяся в вечном поединке с Пневмой, является прототипом таких мифологических героинь как Медея, Ариадна или Изольда (15). Тайнство двойственности, первопричина любой деятельности, проявляется в любом противостоянии сил: космических, физических или же духовных. Изначальное сочетание неба и земли присутствует в большинстве культурных традиций как символ первичного противостояния, бинарной сущности жизни (17). Как замечает Шнайдер, «извечная дуальность Природы означает, что ни одно явление не может представлять законченной реальности, а лишь одну ее половину. Каждая форма имеет дополняющее ее соответствие: мужчина/женщина; движение/покой; разворачивание/свертывание; правый/левый — объединяемые совокупной реальностью. Синтез есть результат соединения тезиса и антитезы. И подлинная реальность — лишь в синтезе» (50). В этом причина амбивалентности (противоречивости) многих личностей, стремления к разрушению унитарных аспектов вещей, даже если это стремление становится источником страданий. Еще до Фрейда Элифас Леви высказал предположение, что: «Равновесие Человека состоит из двух тенденций — к смерти и к жизни. Следовательно, желание смерти так же естественно и так же духовно, как жизнь или любовный порыв. Интеграция этих символов в сложной системе соответствий достигает своего совершенства на Востоке, где космические аллегории (такие, как Колесо Превращений, диск Ян-Инь, Шри-Янтра и др.) являются сильнейшими графическими выражениями понятий противоречия и синтеза. Основные элементы таких противопоставлений — позитивные начала (мужское, ясное, активное) и противостоящие им негативные начала (женское, темное, пассивное); в психологическом аспекте они представляют собой соответственно сознательную и бессознательную стороны личности: а в аспекте человеческой судьбы они соотносятся с инволюцией и эволюцией» (25). Следовательно, эти символические образы не столько выражают двой-

ственность охватываемых ими сил, сколько дополняют охватывающую их бинарную систему. Индуистское учение утверждает, что Брахма есть *сущий* и не *сущий*, реальность и нереальность. «Упанишады» дают динамическое определение синтеза как: «то, что в движении, и в то же время неподвижно». Шнайдер объясняет этот парадокс, предположив, что в мистических системах антитеза является дополнением, а не отрицанием (50). Думается, подобным образом следует интерпретировать слова Лао-цзы: «Он, знающий свою мужественность и хранящий свою женственность, есть первичный хаос мира» (58). В то же время, тенденция противоположностей к синтезу всегда сопровождается потрясениями и страданиями, до тех пор, пока она окончательно не разрешается с помощью сверхъестественных сил. Таким образом, шаг от тезиса к противоречию — болезнен, а следующий шаг от противоречия к экстатическому разрешению — трудно осуществим. Символы Центра: голубая роза, золотой цветок, выход из лабиринта — все это, возможно, намеки на встречу и соединение сознательного и бессознательного, подобно союзу влюбленного и любимого. Такие метафоры, как: «Тогда волк будет жить вместе с ягненок, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Исайя XI, 6) предсказывают конечный приход Небесного Иерусалима (25), где бинарный синтез не будет больше ни дуалистическим разделением или различием, ни равновесием противоположных сил, но ассимиляцией низшего высшим, темноты светом. Символика вознесения или восхождения намекает не только на возможность лучшей жизни для избранных (святого или обращенного, героя или мыслителя), но также и на первичную и фундаментальную тенденцию космоса — стремление к очищению — из грязи к слезам, от свинца к золоту. Ритмически неоднородное движение все же не меняет своей направленности. Концепция индуизма содержит не только надежду на Нирвану, но и уроки маяя, или иллюзии. В мире (мире явлений) противоположности сводят друг друга на нет, будучи взаимоуравновешенными в бесконечном взаимодействии и превращении сущего — чередовании творения



и разрушения (60). Так, богиня Кали, чьи ритуалы требуют человеческих жертвоприношений — пример символического равновесия, превосходящего простую дуалистичность противостоящих сил. Моральный уровень любой религии фактически может быть измерен ее способностью показать, посредством догматов и образов, как преодолевается дуализм. В одном из наиболее ярких поэтических мифов, отразивших стремление к космическому единению, сказано, что солнце и луна должны объединиться, т.к. они были созданы как единое целое (17).

**БЛИЗНЕЦЫ.** На изображениях *sacrificium mithriacum* («митраистское жертвоприношение») двое факелоносцев, Кавт и Кавтопат, весьма часто представляются один с факелом, обращенным вверх, а второй — с факелом, обращенным вниз: первый зажжен, второй погашен. Кюмон считает, что они символизируют жизнь и смерть. Иногда у одного из факелоносцев голова быка, а у второго — голова скорпиона, что подтверждает выводы Кюмона. Они также обозначают два существенных аспекта солнца: его чередующиеся появление и исчезновение — день и ночь (31). Тщательное исследование первобытных традиций и мифологий более развитых культур дало нам возможность прийти к выводу, что большинство их содержит символ близнецов,



*Зодиакальный  
знак Близнецов*

таких как ведические Ашвины, Митра и Варуна, Либер и Либера, Ромул и Рем, Исида и Осирис, Аполлон и Артемида, Кастор и Поллукс, Амфион и Зет, Арион и Орион. В некоторых случаях дополнительные ассоциации создаются добавлением третьей фигуры (брата или сестры) — как в случаях Кастора и Елены или Осириса и Сета. Речь идет всегда о мифических существах, рожденных от бессмертного отца и смертной матери. Соответствующие харак-

теристики их родителей — выражаемые в ландшафтном символизме дуализмом горы (представляющей небо) и долины либо воды (представляющей землю) — не сливаются в потомстве, но остаются раздельно выраженными. Так, один из братьев может оказаться свирепым охотником, а второй — мирным пастухом (50). В общем итоге, эти существа обычно бывают добрыми божеествами (17). Благодаря влиянию тотемизма или анималистического символизма они часто выступают в символическом облике животных: в качестве птиц (35) — параллельной манифестацией чего служит миф о рождении человека из яйца; или в качестве львов (т.е., как дикий зверь и ручной лев, или день и ночь) (4); или в качестве лошадей, одной белой либо гнедой, другой вороной. Индийские близнецы — Ашвины — изображаются именно в этой последней форме, один на свету, а второй в темноте, как если бы колесница, влекомая ими, постоянно двигалась по границе сумерек. Но чаще всего один из близнецов обозначает бессмертную сторону человека, унаследованную им от своего небесного отца (в качестве отражения *hieros gamos* — «священного брака»), короче говоря, его душу, а другой близнец указывает на его смертную сторону (40). Они кроме того, символизируют также взаимно уравновешивающие принципы добра и зла, а потому близнецы изображаются смертельными врагами. Именно таков подтекст египетского мифа об Осирисе и Сете, персидского мифа об Ахурамазде и Аримане и славянского мифа о Белобоге и Чернобоге (35). Поскольку жизненный принцип обычно связывается со злом, принцип добра должен опираться на аскетическую духовность; отсюда следует, что для достижения бессмертия существенно важно принять максимум «отрекись от себя». В Индии подобная двойственность отчетливо видна на примере двух имен — *Атман* (или индивидуальная душа) и *Брахман* (или мировая душа); их тенденция до некоторой степени пантеистична. Ницше в точности передал мистическое послание, содержащееся в этом частичном отказе, необходимым для спасения духовной сущности человека, дав такой совет: «Сбрось в пропасть то, что лежит на тебе тягчайшим грузом. Пусть человек забудет... Искусство забвения божественно. Если желаешь возвыситься — если сам ты желаешь обитать на вершинах, сбрось в море то, что лежит

он тебе тягчайшим грузом»; однако Ницше, как человек Запада, не преуспел в бегстве от самого себя.

Как третий знак Зодиака (Gemini), небесные близнецы охватывают значения всех близнецов-символов (т. к. одновременно являются божественными и смертными, черными и белыми), но с Близнецами связано также дополнительное значение, которое характеризует фазу космического процесса, символизируемого Колесом Превращений: так сказать, момент, в который чистая творческая сила (Аэрис и Таурус) распадается на две части так, что одна часть дуализма подучает верховенство, а вторая нисходит во множественность явлений. Колонны Гермеса или Геракла, либо так называемые в Каббале колонны Якин и Бохаз являются символами, берущими начало в мифе о Близнецах. В водиакальной символике третий знак выражает объективацию и интеллект (40). Шпайдер осуществил достаточно глубокое исследование мифа о Близнецах, относящегося к культуре мегалита и обнаруживающего, по Шнайдеру, две тенденции: белую и черную; одна создает, другая разрушает; на обе эти характеристики указывают стороны Близнецов, которые в пейзажной символике тождественны реке юности и реке смерти. Близнецы представляют Природу творящую (*Natura naturans*) и Природу творимую (*Natura naturata*). Эту двойственность иллюстрируют в некоторых сказках существа, носящие маску, или существа протейской природы, способные превращаться в гиганта, человека или животное. В лечебных ритуалах (в силу их двойственной, но устойчивой природы) они выступают как целитель и больной, что подтверждают легенды и мифы — например, история Парцифалья (на эту двойственность неосознанно намекает Рембо, когда отмечает, что поэт одновременно великий больной и провидец) (51). В некоторых случаях можно выделить две различные концепции Близнецов (как и параллельном мифе о первобытных существах-андрогидах): «Небесный Близнец» выражает слившиеся в Единое противоположности (представлен сферическим и совершенным существом); а «Земной Близнец» олицетворяет разрыв, раскол (как двуликий Янус или имеющая три образа Геката и т. д.), т. е. конфликт или, по меньшей мере, разногласие противоположностей. Здесь присутствует и третий аспект — индивидуация или раскол «двойственного существа», но

это скорее связано с экзистенциальной, а не мифической парадигмой. В результате динамических тенденций всех противоречий (белое ищет черное, ночь стремится перейти в день, злой человек устремляется к добру, жизнь ведет к смерти), феноменальный мир превращается в систему постоянных инверсий, что отражено, например, в песочных часах, которые переворачивают, чтобы возобновить внутреннее движение — непрерывное прохождение песка через центральное отверстие — фокус инверсии. Близнецы, в сущности, символ противоположностей в динамическом аспекте, а затем уже символ инверсии. Согласно мегалитической концепции — здесь мы следуем за Шнайдером — гора Марса (или Януса), возвышающаяся как *мандорла* Близнецов, является местом инверсии — горой смерти и воскрешения; мандорла — другой знак инверсии и взаимосвязи, т.к. она образуется пересечением круга земли и круга неба. У этой горы две вершины, и всякий символ или знак, связанный с данной «ситуацией Инверсии», отмечен указанной двойственностью или двумя головами близнецов. Двуглавые орлы или петухи тоже включаются в этот контекст, общая символика которого связана с переменчивым противоречием: позитивное — негативное, высокое — низкое. Все это символы гармоничной двойственности «тезиса и антитезы, рая и ада, любви и ненависти, мира и войны, рождения и смерти, хвалы и порицания, открытости и потаенности, угрюмых скал и топей, окружающих фонтаны и воды спасения. Здесь веселые материи обсуждаются в серьезных тонах и шутят по поводу трагических событий» (50). Если эта космическая ситуация разрабатывается в психологических терминах, это может означать, что «зона противоречия» становится порогом объединяющей и единой мистики. Это могло бы объяснить изобилие противоречивых эпитетов в наиболее возвышенной поэзии, а также неизменную парадоксальность глубочайших мыслителей, как, например, Лао-цзы. К тайне Близнецов имеет отношение также тот морфологический факт, что каждый индивидуальный объект обладает двумя компонентами: изменчивым и неизменным. Иными словами, одно из лиц обнаруживает индивидуальность, а второе связывает с родом.

**БОРЬБА.** Любые схватки являются выражением неко-



того рода конфликта. Большое количество видов борьбы, танцев и их подобий представляют собой ритуалы (или их рудименты), выражающие конфликтные ситуации. В Швеции, согласно Элиаде, схватки производятся двумя группами всадников, олицетворяющими зиму и лето. Узенер приписывает сходное значение схватке между Ксантосом и Меллитосом, обозначающими свет и тьму. С другой стороны, борьба может соответствовать изначальной, космогонической жертве, как, например, жертва Тиамат Мардуком. Сражения между богами растительности и засухи (такими, как Осирис и Сет) или добра и зла (например, Ахурамазда и Ариман) соответственно переводят конфликт в иную плоскость. Вообще говоря, борьба связана с порождением или включает антитетически противопоставленные элементы (17). Мы, в свою очередь, предполагаем, что схватки римских гладиаторов имели родовую, мифическую и символическую подоплеку. Ретиарий (сражающийся с сетью) представлял Нептуна или Рыб (символизируя земной океан и всеобъемлющего бога, вооруженного сетью и трезубцем, означающим тройную власть), а *мирмиллон* — Рака (солнце или сына, вооруженного мечом).

**БОЧКА, БЕЗДОННАЯ.** Известный греческий образ, символизирующий, как например в легенде о Данаидах, напрасный труд и в конечном счете бессцельность существования вообще (8).

**БРАК.** В алхимии символ «соединения», представленный символически также союзом серы и ртути — короля и королевы («химическая свадьба»). Юнг показал, что существует параллель между алхимическим значением и интимным союзом или внутренним согласием — в процессе индивидуации — бессознательной женственной стороны мужчины с его духом.

**БУКЕНТАВР.** Чудовище: получеловек, полубык. Статуи Геракла иногда изображают его сражающимся с букентавром или душащим его своими руками. Подобно кентавру, это мифическое животное символизирует внутренний дуализм человека, однако, в данном случае, подчеркивается его

низшая, или животная, сторона. Борьба Геракла с букептавром — предтеча всех легендарных сражений: Тезея и Минотавра, Зигфрида с драконами и т.д. (8).

**БУКРАНЕИ.** Декоративный мотив в виде бычьих голов, истоки которого — внешний вид останков головы вола или быка после ритуального огненного жертвоприношения (41).

**БУРЯ.** Миф о созидающей буре (или о созидающем соединении Стихий) носит всеобщий характер: у скандинавских народов бурю насылает Тор, в ассиро-вавилонской мифологии — Бел, у германцев — Донар, у греков — Зевс, у славян — Перун и т. д. Буря, подобно всему, что зарождается на небе или спускается с неба, обладает сакральным свойством.

**БУТЫЛКА.** Как полагал Бейли, бутылка — один из символов спасения (4). Возможно, по аналогии (скорее функции, чем формы) с ковчегом и лодкой.

**БЫК.** Связан с символикой Тельца. Чрезвычайно сложный образ как с исторической, так и с психологической точки зрения. В эзотерической традиции служил тотемным знаком Гиперборейцев против Черного дракона, приравнивался к богу Тору, сыну неба и леса (49). В сущности, подобная трактовка образа символизирует превосходство млекопитающих над пресмыкающимися, или же арийской расы над негритянской. Главная дилемма — между толкованием быка как символа земли, матери, «влажного» элемента (11) и пониманием его как образа неба и отца. Митраистские ритуалы, вероятно, основывались на первой трактовке: принесение быка в жертву выражало проникновение мужского элемента в женский, огненного (лучей Солнца, источник и причина плодородия) во влажное. Крапп, исследовавший этот парадокс, отмечает тот факт, что быки изображались лунными так же часто, как и солнечными (т.е. они могли относиться как к одному, так и к другому из выделенных выше противоположных принципов). Син, Месопотамский лунный бог, часто принимал облик быка. Осириса, также лунного бога, вероятно, представлял бык Апис. С другой стороны, ведический бог

Ширья — солнечный бык. Согласно ассирийским верованиям, бык родился от Солнца. Крапп объясняет эти расхождения не внутренним противоречием, а последовательностью смены лунных культов солнечными. Лунный бык становится солнечным, когда культ Солнца вытесняет более древний культ Луны (35). Однако бык также может быть первым и главным лунным символом и потому, что он морфологически подобен Луне, благодаря сходству с месяцем; тогда как в качестве солнечного символа он уступает льву. Такую точку зрения, например, выразил Элиаде, предположивший, что бык представляет скорее не какое-либо астральное тело, а оплодотворяющее небо, и что (с 2400 г. до н.э.) и бык, и гром в качестве символов связывались с атмосферными божествами; рев быка ассоциировался с раскатами грома. Во всех древневосточных культурах именно бык выражал идею власти. У аккадцев «сломать рог» означало «преодолеть, победить» (17). Согласно Фробениусу, черный бык связан с нижним небом, т.е. со смертью. Вера в это была широко распространена, считал Юнг. В Индии, а на таких далеких островах, как Ява и Бали, попавших под влияние индийской культуры, существовал обычай сжигать тела правителей в гробах, сделанных в форме быка. Известны также египетские изображения черного быка, несущего на спине тело Осириса (22). Такое толкование подтверждается замечанием Шнайдера, что, поскольку бык соответствует переходной зоне между стихиями Огня и Воды, он, вероятно, символизирует узы, связующие небо и землю. Подобным же образом можно интерпретировать и быка из царской гробницы в Уре, с золотой головой (символ огня) и челюстью из яшма-лазури (ассоциация с водой). Бык символизирует жертвоприношение, самоотречение и целомудрие и связан также с земледельческими культами (50); иначе говоря, он представляет собой символическую антитезу буйволу как оплодотворяющей силе. Однако, приняв ураническую трактовку буйвола, мы можем разрешить противоречие, и тогда буйвол связывается с активным мужским элементом — в той степени, в какой его материнский аспект замещен, вытеснен сыном (Солнцем или львом). По крайней мере, так считал Юнг, предполагая также, что буйвол подобно козлу символизирует отца (31).

# В

## АВИЛОН.

Этот символ представляет значительный интерес, даже если он скорее культурный в принципе, чем спонтанный или сравнительный. Подобно Карфагену, Вавилон является образом павшего и разращенного существования, в противоположность Небесному Иерусалиму и раю (37). В эзотерическом смысле он символизирует видимый или материальный мир, в котором имеет место инволюция и эволюция духа, или, другими словами, его проникновение и в материю и исхождение из нее (37).

**ВАЗА.** В египетской системе иероглифов — знак-детерминатив, соответствующий Ну, богине покоя, имманентности и приятия (19). «Полная ваза» ассоциируется с Растением Жизни и служит эмблемой плодородия (17). Золотая ваза или сосуд, заполненные белыми лилиями, являются обычной эмблемой Девы Марии.

**ВАЛЯНИЕ.** Кататься по земле и, в особенности, валяться в грязи или в болоте — составная часть первобытной терапии по всему миру. Подобный обычай также фигурирует в некоторых ритуалах, связанных с дождем или плодородием, и может быть обнаружен в магических практиках, где человек должен прокатиться по



земле с тем, чтобы снова встать уже преображенным в волка (51). С такой верой связан миф об Антее. Во всех указанных случаях предполагается, что соприкосновение с землей стимулирует определенные скрытые возможности либо в космосе, либо в индивиде или его духе. Желание излечиться, пережить метаморфозу или вызвать дождь соответствует общему стремлению к «инверсии» — нарушению заданного порядка с дальнейшей его заменой противоположным. Таким образом, катание по земле — один из тех жертвенных актов, которые считаются способствующими инверсии и облегчающими изменение обстоятельств или наличного течения жизни.

**ВАСИЛИСК.** Сказочное животное со змеиным телом, остроконечной головой и гребнем с тремя шипами. По средневековым описаниям, он рождается из яйца без желтка, отложенного петухом и высиженного жабой на подстилке из навоза. У василиска хвост с тремя шипами, сверкающие глаза и корона на голове. Существовало поверье, что его взгляд смертелен, так что убить его можно только глядя в зеркало. Это поверье связано с мифом о голове Горгоны. На востоке тело василиска предположительно было составлено из петуха, змеи и жабы. Согласно Дилю, этот спроектированный образ человеческой души носит чисто inferнальный характер, как видно по его тройственным атрибутам (гребень с тремя шипами и такой же хвост), поскольку они являются инверсией качеств Троицы; а также благодаря преобладанию злых составляющих, таких как жаба и змея. Упоминается во многих легендах как «страж сокровищ».

**ВЕЕР.** Символическое значение веера зависит от формы и размера. Большой и широкий веер соотносится с воздухом и ветром и является эмблемой одного из Восьми Китайских Вечесмертных, который, как утверждали, использовал его для оживления мертвых (5). Веер этого типа обычно имеет форму сердца и иногда украшен перьями, которые подчеркивают связь с символикой воздуха и земли в целом. Он является атрибутом высокого положения среди некоторых азиатских и африканских народов, а в настоящее время используется Папой как знак космического, вселенского

(41). На Западе распространен складной тип веера, ассоциирующийся как следствие с фазами луны. Поэтому его символика связывается с воображением, переменой и женским полом. В терминах эротического, аллегорического языка веера выражается изменение формы явлений, проявляющееся в ритме лунных фаз (не-бытие, возникновение, увеличение, полное бытие, убывание, исчезновение). Символизируемая им идея аналогична Гераклитовой концепции вечного потока. В этом последнем смысле веер использован Максом Эрнстом в одной из его картин.

**ВЕЛИКАН-ЛЮДОЕД.** Происхождение символа великана-людоеда (общая черта, характерная и для легенд, и для фольклора) возвращает нас к Сатурну, который пожирал своих детей, как только их рожала Кибелла (Рея) (38). Если центральной идеей мифа о Сатурне была идея, что разрушение является неизбежным результатом творения (с тех пор, как творение имело место во времени), то затем великан-людоед оказывается персонификацией «Ужасного Отца». Анри Донтевиль выводит значение слова «огте» из определения, данного латинским поэтом Эннием: «Плутон по-латыни зовется отец Дит, другие же называют его Орком». Орк (Огсус) был хозяином подземного царства вместе со своей матерью Оркой (Огса), и для обоих была характерна практика сатурнианского пожирания младенцев (16). Вне всякого сомнения, эти легенды тесно связаны также с другими древними мифами, в основание которых положены более дикие формы первобытного существования. Подобно другим легендам такого же рода, они выполняют очистительную функцию, завершаясь предостережением.

**ВЕЛИКАЯ ЖРИЦА.** Второй аркан колоды Таро, изображающий Исиду как богиню ночи. Она восседает на троне, в правой руке у нее полуоткрытая книга, в левой — 2 ключа, один из которых золотой (символ Солнца, слова или разума), а в другой серебряный (соответствует Луне и воображению). По обеим сторонам трона расположены две колонны (цифра два — аллегорическое обозначение женского элемента), фактически это столпы Якин и Бохаз из Храма Соломона, объединенные пологом, который скрыва-

ет вход в святилище. Первый (солнечный) столп, — обозначающий огонь и активность, красного цвета; второй (лунный) — голубой. Голова Великой Жрицы увенчана тиарой, украшенной лунным серпом — символом циклических фаз и мира явлений; это подчеркивает доминирующую роль пассивной, рефлектирующей и женственной характеристик фигуры. Она опирается на Великого Сфинкса загадок, а выложенный черно-белой плиткой пол означает, что все сущее подчиняется законам судьбы и противоположностей. В Безансонской колоде Таро на этой карте в облике Великой Жрицы изображена Юнона. Позитивное значение аркана — размышление и интуиция; негативное — ветеринарность (59).

**ВЕЛИКАЯ МАТЬ (Magna Mater).** Прототип, соответствующий таким женским божествам, как Иштар в Вавилоне, Исида в Египте, Астарта в Финикии, Кали-Дурга в Индии, Гея и Деметра в Греции, хотя в древних космогониях подобным смысловым подтекстом наделяется и море (4). По Юнгу, Magna Mater представляет собой объективную истину Природы, воплощенную в образе женщины-матери, сивиллы, богини или жрицы, а иногда принимающую форму церкви, например, или города, области. Этому прообразу, который Юнг называет «magna personality», соответствует «Старейшина Дней (Эпохи)», принимающий облик мага, колдуна или мудреца (30).

**ВЕЛИКИЙ ЖРЕЦ.** Пятый аркан колоды Таро. На карте он изображен сидящим на троне между двумя столпами Якии и Бохаз (означают интуицию и разум). Белые перчатки — символ чистоты его рук. Скипетр заканчивается тройным крестом, закругленные лучи которого образуют семиричность, связываемую с силами, необходимыми для борьбы с семью главными грехами: Гордыне соответствует Солнце; Лени — Луна; Зависти — Меркурий; Гневу — Марс; Вожделению — Венера; Алчности — Юпитер; Скупости — Сатурн. Рядом изображены два ученика, преклонившие колена; один одет в красное (символизирует активность), другой — в черное (пассивность). Позитивный смысл аркана нравственный закон, долг и совесть (59).

**ВЕЛИКИЙ МОНАРХ.** Термин, встречающийся в герметических рукописях. Как полагает Пьюбб, своим происхождением он обязан неверному прочтению греческого выражения: вместо «тот, кто правит сам собой» — «тот, кто правит сам» (48). Как бы то ни было, символика царя, монарха, связана с тем, кто одерживает победу над собой, т.е. с героем — решительным и победоносным (48).

**ВЕНЕРА.** Планета Венера в алхимии связывается с богиней любви, а также с медью. В астрологии она ассоциируется, в частности, с Луной и Марсом. Ее духовное значение имеет два аспекта: аспект духовной любви и аспект физического влечения; поэтому некоторые авторы пришли к тому, чтобы считать ее подлинное символическое значение физическим и механическим по своему характеру.

**ВЕПРЬ.** Символический смысл вепря, как и большинства животных, противоречив. С одной стороны, он является воплощением бесстрашия, безрассудного стремления к самоубийству (8). С другой стороны, он символизирует безразличность (15). Вепрь был одним из образов, в которые воплощался Вишну. В Вавилоне и других семитских культурах считался священным животным. В кельтских и галльских легендах всегда воплощает выдающиеся позитивные качества (4). Как враждебная сила, вепрь превосходит дракона или первобытное чудовище, но уступает льву.

**ВЕРБЛЮД.** Традиционно и довольно любопытно связывался с драконом и крылатыми змеями, т.к., по Зохару, змий из райского сада был своего рода «летающим верблюдом». Подобные ссылки обнаруживаются и в персидской *Зенд Авесте* (9).

**ВЕРЕВКА (НИТЬ).** Все виды веревки образуют формы связывания, а эти формы создают основу ее символического значения, подразумеваемого священной нитью, которую прядут индусы высшей касты. «Упанишады» поясняют, что священная нить является высшим символом *Сутратмы*, или духовной нити, связующей все сущее подобно шнурку, соединяющему вместе все жемчужины (60). Эта идея



настолько ясна, что встречается повсюду. Шнурки на носных мундирах, шнуры, которые носят официальные лица, шарфы, банты, тесьма и ленты являются нечем иным, как символами уз и связи в соответствующей социальному положению форме. На наш взгляд, именно в этом смысле галстука в отличие от фрейдовской тенденции трактовать перевку как фаллический символ.

**ВЕРЕТЕНО.** Веретено и прялка — более того, само шитье являются символами жизни и временности: следовательно, они относятся к луне, — символу, выражающему переходящий характер жизни или всего того, что происходит по фазам. По этой причине божества, воплощающие характеристики луны, земли или растительности, обычно имеют в качестве атрибутов веретено или прялку; это имеет место в случае с Иштар, Атаргатис и т.д. (17). Шнайдер отстаивает это в своем определении веретена как символа Великой Матери, которая занималась шитьем внутри каменной горы или на вершине Дерева Мира. По очертаниям веретено является мандорлой, и таким образом возникает символизм двух взаимопересекающихся кругов, которые означают небо и землю, т.е. символизм жертвы, которая питает порождающую силу универсума. Эту основную идею взаимной жертвы и силу инверсии выражают все веретенообразные символы (50).

**ВЕРТИКАЛЬ.** Поскольку всякий символизм, в сущности, динамичен, идея вертикали тесно связана с движением вверх, которое, по аналогии с пространственным символизмом и с моральными понятиями, символически соответствует тенденции к одухотворению (что связано также с символической *уровней* — см.). Теория символов придает такую важность уровню или высоте заданной фигуры (в соотношении с нормой), что даже может определять значение этой формы или существа с помощью одной лишь ссылки на ее или его вертикальную «высоту». Башляр не только утверждает это, но даже заявляет: «Невозможно игнорировать вертикальную ось при выражении моральных величин» (3).

**ВЕСЛО.** В древних обычаях весло связано с возведением храмов: с веслом в руке правитель должен был обойти вокруг основания будущего храма. Вергилий упоминает эту церемонию в связи с восстановлением Трои. Весло — символ творческой мысли и Слова, источника всех действий (19).

**ВЕСЫ.** Этот инструмент халдейского происхождения является мистическим символом справедливости (правосудия), т.е. соответствия и равенства вины и наказания. В эмблемах, знаках и аллегориях весы часто изображаются внутри круга, увенчанного геральдической лилией, звездой, крестом или голубем (4). В наиболее распространенной форме, т.е. в виде двух одинаковых чаш, уравновешенных симметрично (друг относительно друга) на двух сторонах центральной оси, весы имеют вторичное значение, подчиненное вышеуказанному, которое в определенном смысле сходно с другими символическими симметричными образами — такими, как обоюдоострая секира, Дерево Жизни, дерево сефирот и т.п. Самое глубокое значение равновесия происходит от зодиакального архетипа Весов, относящегося к «имманентной справедливости» или к идее, что всякая вина автоматически вызывает именно те силы, которые несут саморазрушение и наказание (40). Как седьмой знак



*Зодиакальный знак Весов*

Зодиака, Весы (Libra) напоминают крест и меч, относясь к символизму числа семь и знаку равновесия как в космическом, так и в психическом смысле; касается как социального, так и индивидуального понятий законности и справедливости. Поэтому говорится, что весы или чаши весов означают равновесие между солнцем и планетами или между духовным Я человека (Самость в терминах Юнга) и внешним Я (или личностью). Этот знак также указывает на равновесие добра и зла — ибо, как и в человеке, в весах заложены две тенденции, символизируемые двумя симмет-

рично расположенными чашами, — одна тяготеет к Скорпиону (обозначающему мир желаний), а другая — к Деве (символизирует сублимацию).

Человек, согласно модели весов, должен сохранять равновесие между своими внутренними противоположными устремлениями. В традиционной астрологии Весам как знаку равновесия приписывается влияние на почки. Седьмой знак Зодиака связывается со сферой человеческих отношений, а также с внутренней гармонией духа или, точнее говоря, с равновесием духа и разума. В качестве аллегории справедливости знак символизирует внутренние и сдерживающие влияния самоконтроля (40). Как символ внутренней гармонии и взаимосвязи между левым (бессознательным, или материей) и правым (сознанием, или духом) он представляет «Соединение».

**ВЕТВЬ.** Цветущая или плодоносящая имеет тот же символический подтекст, что и гирлянда. В системе египетских иероглифов означала «уступить дорогу» или «изгиб» (19).

**ВЕТЕР.** Представляет собой воздух в его активном, подвижном аспекте и считается первичной стихией в силу своей связи с творящим дыханием или дуновением. Юнг напоминает, что в арабском языке (существует такая же параллель в еврейском) слово *ruh* означает одновременно «дыхание» и «дух» (31). На вершине своей активности ветер дает начало урагану (синтезу и «соединению» четырех стихий), наделенному способностью к оплодотворению и возрождающему действию. Этот его смысл был подхвачен алхимиками, как можно видеть, например, в *Viatorium Spraguisum* Ямсталера (Франкфурт, 1625) (31). Ветра были пронумерованы и приведены в соответствие со сторонами света и знаками Зодиака с тем, чтобы выявить их космическую значимость. В Египте и Греции считалось, что ветер обладает некоей злой силой; однако в представлении греков этот его грозный аспект, который ассоциировался с Тифоном, потерял силу с того дня, когда флот Ксеркса оказался уничтожен бурей (41).

**ВЕЧНОСТЬ.** Аллегория вечности, запечатленную в фигуре девушки, держащей в руках солнце и луну, содержат монеты нескольких римских императоров. Подобные образы есть также в алхимии, где они подразумевают «Делание» как «объединение» или «соединение противоположностей» и иллюстрируют основной принцип неизменности порядка, который может быть достигнут только с уничтожением противоположности, раздельности и изменения. Вечность представлена также в виде бесконечного времени, как в «Кроносе Митры» и в Уроборосе (змея или дракон, который кусает свой собственный хвост). Другой символ вечности — Феникс (8).

**ВЕЧНЫЙ ЖИД.** Легенда об Агасфере, вечно скитающемся еврее, как полагают, имеет западное происхождение. За ней стоит символическое представление о человеке, не могущем умереть или вновь появляющемся после своей видимой смерти (например, король дон Родриго, или дон Себастьян, или король Артур). Данная традиция может также быть соотнесена с восточной легендой о Вечно Юном Ядире. По мнению Юнга, все такого рода образы представляют собой единый символ, указывающий на нетленную сторону человека, как в мифе о Диоскурах или Близнецах (31).

**ВЗГЛЯД ПРИСТАЛЬНЫЙ.** Созерцание некоторого объекта или просто видение его традиционно отождествляется со знакомством или осведомленностью (а также с обладанием знанием или просто с обладанием) (26). С другой стороны, взгляды в символическом значении сравнимы с зубцами в смысле защитного барьера, который человек выставляет против окружающего его мира, — башни, городская стена, соответственно, являются частью города.

**ВИНО.** Амбивалентный символ — как и сам бог Дионис. С одной стороны, вино, в особенности красное, символизирует кровь и жертвоприношение; с другой стороны, оно означает юность и вечную жизнь, — как то божественное опьянение души, воспетое греческими и персидскими поэ-



тами, которое дает человеку возможность на один краткий миг находиться в состоянии бытия, обычно присущего богам (17).

**ВИНОГРАД.** Виноград, часто изображаемый в гроздьях, одновременно символизирует плодородие (происходит от его качества плода) и жертву (потому что из него делается вино и, в частности, вино цвета крови). В барочных аллегориях Божественного Агнца Агнец изображается между колючками и гроздьями винограда.

**ВИХРЬ.** Этот символ, характеризуемый спиральным или винтовым движением, выражает динамику трехмерного креста, т.е. самого пространства. Вихрь, таким образом, символизирует вселенскую эволюцию.

**ВЛАЖНОСТЬ.** Хотя ее значение может быть полностью положительным в плане природной жизни, влажность обладает целиком негативным воздействием на жизнь духовную. Сухость и тепло соответствуют преобладанию огня, активного элемента; влажность же соответствует преобладанию воды, элемента пассивности и растворения.

**ВЛАСТЬ.** Символизм власти основательно исследуется в работе Перси Эрнста Шрамма «Знаки власти и государственные символы» (Штуттгарт, 1954). Власть как символ представляет собой озаряющую силу. Но такое значение она получила лишь в более позднее время. Во времена же первобытного общества и тотемизма она в общем представлялась как образ природных сил (и, в частности, животного мира), нежели как какое-либо абстрактное или временное господство. Поэтому главные признаки верховной власти суть преувеличенные толкования тотемических символов и связанных с ними украшений — таких как ожерелья из зубов и когтей, шкуры, головные уборы, рога и различные виды знамен, на которых изображались эти предметы. Видимо, еще на заре поклонения солнцу как первоначальная форма короны была принята диадема, ставшая атрибутом власти. Непосредственными реакциями тела и умонастроения на получение власти являются спокойствие и безраз-

лично — неподдельное или наигранное, а также беззаботность и в такой же мере склонность «индючиться от гордыни». Этим объясняется гипнотическая власть сакрального жеста, при торжественных церемониях, наблюдаемого при торжественных случаях. Динамические движения, такие, как выбрасывание руки вперед, кивок или поворот головы следует также выполнять в ритме, подобающем священному могуществу и спокойствию. Древнее искусство запечатлело практически идентичное отношение к власти во всем мире. Иллюстрациями символизма власти, берущего начало от символизма уровня и мистического «Центра» являются вознесенность над уровнем земли и наличие особого символического элемента в центре симметричной модели — например, греческого Потне Терона. Различные проявления власти дают возможности королю, священнику, полководцу в соответствии с характерными для каждого из них полномочиями.

Концентрация власти обозначается троичными символами, такими, как трехъярусная тиара. Некоторые другие символы тройной власти, например, трезубец, относятся к царству дьявола. Но это скорее объясняется влиянием традиционных, мифологических идей, нежели подлинной логикой символов. Магическая власть — искаженная форма религиозной власти — символизируется скипетром, а иногда и мечом. Некоторые другие предметы, связанные с идеей власти, можно назвать не символами, а скорее соответствующими особенностями или орудиями. Большой интерес вызывает сложная система символов на эмблемах египетского фараона. Двойная тиара означает Верхний и Нижний Египет. В ней также заключена идея мужского и женского начала, небес и земли. Скипетры — прямой (бич) и кривой (посох) — возможно, являются признаками соответственно скотоводства и земледелия. Но помимо этого они означают прямой путь (или солнечный, дневной, логический) и кривой путь (или лунный, ночной, интуитивный). Урей, очевидно, символизирует очищенную змею, вознесенную, так сказать, на уровень символа могущества, превращенную в дух или олицетворение власти. Идея власти как таковая охватывает понятие высшего сознания и целостности, охранительной

осредоточенности сил, господство над подданными и управление ими, лучезарности. Итак, если рассматривать символы по очереди, то к символам власти относятся наименования, печати, штампы, знамена и знаки; маски, шлемы, головные уборы, мечи и щиты; скипетры, короны, мантии и дворцы. Лучезарность же воплощают золото и драгоценные камни. Господство выражается также в таких формах, как четвероголовые скипетры или престолы. Корона в развитой форме превращается в диадему, круг или полусферу, изображающую небосвод. Иногда на ней указываются четыре стороны света, или же они изображаются в виде четырех лучей, поднимающихся от диадемы вверх к середине, где находится уже другой символический мотив. Идея королевской власти обычно ассоциируется с солнечным символизмом. С ней связаны такие животные, как орел, лев, иногда дракон. С превращением христианства в официальную религию Римской империи стали появляться различные христианские символы очищения, в особенности распятие и геральдическая лилия. Последняя как символ распространилась в Византии, затем она достигла Центральной Европы, Германии, Франции и всего Западного мира к концу первого тысячелетия от Рождества Христова.

**ВНУТРЕННОСТИ.** В Египте данный символ олицетворяет концепцию круговорота (19). В более широком символическом значении внутренности обозначают то же, что и перегонный куб. Они также связаны с лабиринтом и со смертью — с возвращением в лоно земли-матери по круговому пути — кольцу Сатурна.

**ВОДА.** В египетской иероглифике символ воды представляет собой волнистую линию с небольшими острыми гребнями, изображающую водную поверхность. Тот же знак, будучи утроен, символизирует необъятные воды, т.е. первозданный океан и первоматерию. Согласно герметической традиции бог Ну был той субстанцией, из которой возникла эннеада — девять верховных богов (19). Китайцы считают воду специфическим обиталищем дракона, поскольку вся жизнь выходит из воды (13). В Ведах вода именуется *матригата* (самая материнская), поскольку в

начале времен все было подобно морю, лишённому света. В Индии данный элемент обычно рассматривается как хранитель жизни, циркулирующий во всей природе в форме дождя, сока растений, молока и крови. Будучи безмерными и бессмертными, воды суть начало и конец всего на земле (60). Хотя вода по внешнему виду бесформенна, древние культуры проводили различие между «верхними водами» и «нижними водами». Первые соответствуют потенциальному или ещё только возможному, вторые — актуальному или уже сотворенному (26). В самом общем смысле понятие «воды», конечно, выступает представителем всякой жидкой материи. Более того, в первоначальных водах — образе перво-материи — содержались и все твердые тела, прежде чем приобрели форму и жесткость. По этой причине алхимики дали ртути на первой стадии ее трансмутации наименование «воды», а по аналогии — также и «текущему телу» человека (57). Это «текущее тело» интерпретируется современной психологией в качестве символа бессознательного, т.е. неформальной, динамической, мотивирующей, женственной стороны личности. Проекция материнского образа на воды наделяет их различными пуминозными свойствами, характерными для матери (31). Вторичное значение данного символизма находим в отожествлении воды с интуитивной мудростью. В космогоний месопотамских народов глубины вод рассматривались как символ неизмеримой, безличной Мудрости. Один из древнеирландских богов носил имя Домну, что означает «морская глубина». Представляется, что в доисторические времена слово, обозначающее пучину, употреблялось исключительно для именованя того, что является безмерным и таинственным (4). Короче говоря, воды символизируют вселенское стечение потенциальных возможностей, *fons et origo* («источник и происхождение»), предшествующее всем формам и всему творению. Погружение в воду означает возврат к преформальному состоянию, имеющий, с одной стороны, смысл смерти и уничтожения, а с другой — возрождения и восстановления, поскольку погружение укрепляет жизненную силу. Символика крещения, тесно связанная с символикой воды, изложена Св. Иоанном Златоустом («Толкование Евангелия от Иоанна»,



XXV, 2): «Оно представляет смерть и погребение, жизнь и воскресение из мертвых. ...Погружением головы в воду, как в гробницу, мы целиком погружаем и погребаем ветхого Адама. В тот миг, когда мы восстаем из воды, появляется новый человек» (18). Приведенная цитата двусмысленна лишь на первый взгляд: в данном конкретном аспекте общего символизма воды смерть затрагивает только природного человека, тогда как возрождается человек духовный. На космическом уровне эквивалентом погружения является потоп, понуждающий все формы раствориться и вернуться в текучее состояние, освобождая таким образом элементы, которые позже воссоединятся в новых космических образованиях. Привычно ассоциируемые с водой свойства прозрачности и глубины достаточно объясняют почитание древними этой стихии, которая, как и земля, представляет женский принцип. Вавилоняне называли ее «домом мудрости». Оаннес — мифическое существо, принесшее человечеству культуру, изображается в качестве получеловека-полурыбы (17). Кроме того, в сновидениях рождение обычно изображается посредством образов, связанных с водой (См. «Введение в психоанализ» Фрейда). Выражения «поднявшийся из волн» и «спасенный из вод» символизируют плодородие и служат метафорическими образами деторождения. С другой стороны, из всех стихий именно вода — наиболее подходящий посредник между огнем и воздухом (эфирными элементами) и землей (элементом твердости). По аналогии с этим вода выступает посредником также между жизнью и смертью, представляя двусторонний, положительный и отрицательный, поток творения и уничтожения. Миф о Хароне и судьба Офелии символизируют последний путь. Смерть — первая мореплавательница. «Прозрачная глубина», кроме прочих значений, выступает в роли связующего звена между поверхностью и пучиной. Поэтому можно сказать, что вода связует посредию два этих образа (2). Г. Башляр указывает на множество различных характеристик воды, выводя из них многочисленные вторичные символические значения, обогащающие описанное нами фундаментальное значение. Эти вторичные значения представляют собой не столько набор четко очерченных символов, сколько своего рода язык,

дающий выражение трансмутациям этого вечнотекущего элемента. Башляр перечисляет разновидности воды: чистая, талая, проточная, стоячая, очищающая, глубокая, штормовая и т.д. Сочтем ли мы воду символом коллективного или личностного бессознательного, или же посредничающим и растворяющим элементом, — очевидно, что ее символизм служит выражением жизненного потенциала души, происходящей в глубинах психики борьбы в поисках пути формулирования отчетливого сообщения, внятного для сознания. С другой стороны, вторичные пласты символики выводятся из таких ассоциируемых с водой предметов, как сосуды, а также из способов ее использования: омовения, бани, освященная вода и т.д. Существует также немаловажная пространственная символика, связанная с «уровнем» вод и обозначающая корреляцию между реальным физическим уровнем и абсолютным моральным уровнем. Именно по этой причине проповедь Будды в Ассапуране была связана с тем, что он имел возможность рассматривать горное озеро — прозрачные воды которого позволяют увидеть на дне песок, ракушки, рыб и моллюсков — как путь спасения. Это озеро, очевидно, соответствует одному из фундаментальных аспектов «верхних вод». Еще один аспект «верхних вод» представлен облаками. В «Превращениях» Лудовико Доальче находим мистическую фигуру, глядящуюся в незамутненную гладь пруда, в противоположность «проклятому охотнику», пребывающему в неустанной погоне за добычей; здесь подразумевается символический контраст между созерцательной деятельностью — состоянием *саттва* в йоге, — и слепой внешней активностью — состоянием *раджас*. Наконец, верхние и нижние воды находятся в постоянном взаимообмене посредством процессов дождя (инволюция) и испарения (эволюция). Здесь вмешивается огонь, видоизменяющий воду: солнце (дух) заставляет испаряться морскую воду (т.е. сублимирует жизнь). Вода конденсируется в облаках и возвращается на землю в виде дающего жизнь дождя, наделенного двумя благими качествами: он есть вода, и он приходит с неба (15). Лао-цзы уделял значительное внимание этому циклическому метеорологическому процессу, в одно и то же время являющемуся физическим и

духовным, и замечал, что: «Вода никогда не бывает в покое, ни днем, ни ночью. Когда она течет сверху, она вызывает дождь и росу. Когда она течет внизу, она образует потоки и реки. Вода имеет выдающуюся способность творить добро. Если на ее пути соорудить дамбу, она останавливается. Если ей проложить путь, она течет по нему. Поэтому говорят, что она не борется. И однако ей нет равных в разрушении того, что сильно и твердо» (13). Когда вода обнаруживает свои деструктивные аспекты во время катаклизмов, ее символика не меняется, но просто подчиняется господствующей символике бури. Нечто подобное происходит и в тех контекстах, где подчеркивается текучая природа воды, например, в изречении Гераклита, что «в ту же самую реку дважды не пойти; ибо новые воды все время притекают (к входящему)». Здесь имеется указание не на символизм воды как таковой, но на идею необратимого течения вдоль заданного пути. Прочитируем Эволу («Герметическая традиция»): «По мнению Зосимы, без божественной воды не существует ничего. С другой стороны, в число символов женского принципа включаются такие, которые фигурируют в качестве истока вод (материнства, жизни): Мать Земля, Матерь Вод, Камень, Пещера, Дом Матери, Ночь, Дом Глубины, Дом Силы, Дом Мудрости, Лес и т.д. Нас не должно сбивать с толку слово «божественная». Вода символизирует земную, природную жизнь, но никогда не — жизнь метафизическую».

**ВОДОЛЕЙ.** Одиннадцатый знак Зодиака. Его аллегорическое изображение — фигура человека, льющего воду из амфоры. В египетском Зодиаке Дендера Водолей держит две амфоры. Этот вариант несет только числовую символику; он представляет явное доказательство двойственной силы символа (его активный и пассивный аспекты, эволюция и инволюция) — т.е. в той двойственности, которая составляет суть символа Близнецов. Все восточные и западные традиции связывают этот архетип с символическим потопом, который означает не только конец существующего мира, но и завершение каждого цикла разрушением сил, удерживающих ее части вместе. Когда эти силы

перестают действовать, части возвращаются в Акашу — вселенский растворитель — который символизируют Рыбы. В этих двух знаках Зодиака в дальнейшем совершается космическая пралайя, или ночь Брахмы. Ее функцией, в соответствии с индийской традицией, является возвращение



### *Зодиакальный знак Водолея*

в Единое всех тех элементов, которые первоначально вышли из него, чтобы вести самостоятельное существование. Таким образом, каждый конец несет в себе семя нового начала (Уроборос). Египтяне отождествляли Водолея со своим богом Хапи, олицетворением Нила, чьи разливы были источником земледелия, экономической и духовной жизни страны. Следовательно, Водолей символизирует растворение и разрушение форм, существующих в любом процессе, цикле или периоде; освобождение от оков; угрозу разрушения мира явлений ради освобождения (40, 52).

**ВОДЯНЫЕ ДЕВЫ.** Мифические существа, в испанском фольклоре — небольшие фигурки со звездой во лбу, мерцающим телом соломенного цвета и золотыми локонами. На пальцах правой руки они носят белые кольца, а на левом запястье — белую ленту с черными полосами. Легенда гласит, что в оставленных ими следах вырастают желтые цветы, приносящие счастье тому, кто их найдет (10). Эти внушающие любовь существа ясно иллюстрируют функционирование символического механизма: антитеза черного и белого отражает тему символической инверсии, золото же является эмблемой власти. Короче говоря, водяные девы обладают властью нарушать и обращать вспять порядок вещей, принося счастье несчастным, т. е. всем и каждому.

**ВОЗВРАЩЕНИЕ.** Возвращение домой, на родину или к месту рождения является символом смерти, но не в смысле общего разрушения, а как воссоединение души с Духом. Как заметил Лао-цзы, «...когда душа покидает форму, обе (душа и форма) возвращаются к своей подлинной сути, — вот почему говорится, что они вернулись домой» (58).



**ВОЗДЕРЖАНИЕ.** Четырнадцатый аркан колоды Таро. Давняя карта содержит изображение крылатого существа, одетого в красную тунику и плащ с зеленовато-синей подкладкой, переливающего воду из серебряного сосуда в золотой. Сама по себе эта гермафродитная — или андрогинная — фигура имеет благоприятное значение, ибо служит выражением *coniunctio oppositorum* («соединения противоположностей»). Акт переливания означает трансформацию воды во время ее перехода от лунного порядка (серебра) к солнечному (золоту), т.е. из мира переменчивых форм и чувств в мир фиксированных форм и разума; вода здесь есть вода «Верхнего Океана», или животворящая жидкость. Данный аркан указывает на вселенскую жизнь и на непрерывное круговращение через формирование, возвращение и очищение (59).

**ВОЗДУХ.** Среди четырех Стихий воздух и огонь рассматриваются как активные и мужские, вода и земля как пассивные и женские. В некоторых космогониях огонь занимает наивысшую ступень и считается началом всего. Но наиболее распространенным является верование, что первичный элемент — это воздух. Компрессия или конденсация воздуха создает жар или пламя, из которого впоследствии происходят все формы жизни. Понимание сути этого элемента связано с основными идеями: созидающее дыхание жизни, а отсюда дар речи; ураганный ветер, который во многих мифологиях связан с идеей созидания; и, наконец, космическое пространство как среда, в которой возникает и развивается жизнь. Свет, полет, легкость, а также запах и вкус. — все это обобщает символизм воздуха (3). Башляр напоминает, что для Ницше воздух был чем-то вроде наивысшей, тончайшей формы материи, из которой соткана свобода человека, и добавляет, что отличительной чертой воздушной природы является то, что она основана на динамике дематериализации. Мысли, чувства и воспоминания наполнены теплом и холодом, сухостью и влагой; а все климатические и атмосферные факторы также непосредственно относятся к идее воздуха. Согласно Ницше, воздух должен быть холодным и агрессивным, таким, каков он на

горных вершинах. Башляр относит запах к характеристикам памяти и, рассматривая их, подробно останавливается на вкусовых воспоминаниях.

**ВОЗЛЮБЛЕННАЯ.** Образ любимой женщины в свете гностической идеи возлюбленной как посредницы между человеком и богом (персонифицируемой *Софией*) и взгляд катаров на человеческую любовь как форму мистическое (тайнство) порывает с отношением к женщине как к орудию продления рода и делает ее глубоко духовной и одухотворенной сущностью. Мы видим это у Данте, в картинах Россетти — наиболее восторженного из романтиков, или у А.Бретона. Наиболее раннее и ясное выражение этой концепции возлюбленной, очевидно, существовало в Персии.

**ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ.** Шестой аркан колоды Таро. Этот образ связан с легендой о Геракле, которая рассказывает, как он выбирал между двумя женщинами — одной, персонифицирующей Добродетель (или решительность, призвание, чувство цели и борьбу), и другой, персонифицирующей Порок (пассивность, подверженность низменным побуждениям и подчинение внешнему давлению). Возлюбленный подобен Гераклу, колеблющемуся между этими двумя противоположными модусами поведения. Его одежда разделена вертикально в цветовом отношении: одна половина — красная (активность), а другая — зеленая (нейтральная — нерешительность). Положительная сторона этой карты-таро подразумевает правильный выбор и представляет моральную красоту или цельность; негативная намекает на непостоянство и искушение (59).

**ВОИНЫ.** Символизируют предков, или скрытые силы внутри личности, готовые прийти на помощь сознанию. Если воины враждебны, они означают антагонистические силы, — но все равно внутри пределов личности. Данный символизм подобен символике четырех лучников, защищающих четыре стороны света; «пространства», ставшие независимыми от «центра», служат иллюстрацией тех сил, которые способны как бы восстать против целостности индивида.

Защитники и атакующие тогда, соответственно, становятся силами, действующими «за» и «против» личности.

**ВОЙНА.** В космическом смысле всякая война подразумевает борьбу света против тьмы — или добра против зла. В мифологии имеются многочисленные примеры такой борьбы между силами света и силами тьмы: битва Юпитера с титанами, Тора с гигантами, Гильгамеша и других героев с чудовищами (4). Конкретное поле боя символизирует тот план реальности, в котором происходит действие. В исламской традиции война в материальном мире есть попросту «малая священная война», тогда как «великая Священная Война» — это та, которая освобождает человека от врагов внутри его. Чем справедливее война, тем более она оправдана. Генон подчеркивает, что единственным оправданием войны служит сведение многого к единому, т.е. беспорядка к порядку. При таком подходе можно увидеть в войне средство восстановления первоначального порядка, или же своего рода «жертвоприношение», выступающее эхом космогонической жертвы. В точности то же самое применимо к психическому плану. Человеку надлежит стремиться к достижению внутреннего единства в своих действиях и своих помыслах, а также единства между ними. Единство цели символизируется ритуальной ориентацией, при которой земные «центры» (Полярная звезда либо Восток) становятся зрительными образами подлинного «Центра» (25).

**ВОЛ.** В широком смысле вол является символом космических сил (40). В Египте и в Индии для вола был выработан более конкретный символизм, противопоставляющий его льву, с одной стороны, и быку, с другой. По очевидным причинам он стал символом жертвы, страдания, терпения и труда. В Греции и Риме он рассматривался в качестве атрибута земледелия и закладывания основ (в том же качестве, посредством переноса, рассматривалось и ядро). Римские полководцы, удостоившиеся триумфальных почестей, в виде составной части церемонии приносили белых волов в жертву Юпитеру Капитолийскому (8). В Hortus Deliciarum («Саду наслаждений») Геррада Ландсбергского волы влекут лунную колесницу, что подчеркивает

бесполость этого животного (14). На средневековых эмблемах вол часто символизирует терпение, покорность и дух самопожертвования (20). Очень часто изображается голова вола без тела, с одним из следующих знаков между рогов: корона, змея, обвившаяся вокруг палки, чаша, круг, крест, цветок лилии, полумесяц или готическая буква «R» (представляющая слово *Regeneratio* — «возрождение») (4). Вол (благодаря его связи с луной) служит также символом тьмы и ночи, в противоположность солнечному животному — льву (50).

**ВОЛК.** Символ доблести у римлян и египтян. Выступает также в роли стража многих памятников (8). Скандинавская мифология рассказывает о чудовищном волке Фенрире, разрывавшем железные цепи и оковы и, в конце концов, запертом в недрах земли. Говорилось также, что во время сумерек богов — конца света — это чудовище вырвется из плена и пожрет солнце. Здесь волк выступает символом злого начала в рамках идейной схемы, несомненно соотносящейся с гностической космогонией. В скандинавской мифологии предполагается, что космический порядок возможен только благодаря временному заключению в оковы хаотического и деструктивного потенциала вселенной — потенциала, который (посредством процесса символической инверсии) должен будет восторжествовать в конце. Миф также связан со всеми прочими представлениями о конечном уничтожении мира — посредством воды или огня.

**ВОЛНЫ.** Существует китайская традиция, согласно которой волны служат обиталищем драконов; они также символизируют чистоту (5). Очевидно существующее здесь противоречие возникает вследствие того факта, что волнение океана имеет два различных аспекта: ритмическими колебаниями волны напоминают дракона, а пеной указывают на чистоту. Таким образом, речь идет не о дуалистических тенденциях, но лишь о соположении.

**ВОЛОСЫ.** Волосы на голове, поскольку они покрывают верхнюю часть человеческого тела, символизируют духовные силы. В аспекте водной символики их можно сравнить



«Верхним Океаном». Следовательно, волосы на теле как таковом соответствуют «Нижнему Океану», т.е. символизируют влияние иррациональных космических сил и биологических инстинктов. По этой причине священнослужители многих религий, в том числе египетские жрецы, полностью удаляли волосы на теле. Изображение бога Пана — прообраза дьявола — с волосатыми ногами также связано с подобными представлениями. Однако в некоторых традициях волосы на голове, так же, как и на теле, приобретают негативное значение.

В целом волосы воплощают энергию и связывают с общей символикой уровней. Т.е. если волосы на голове означают высшие силы, то обильное оволосение тела указывает на преобладание низших сил. Иногда эти значения объединяются: на романской капители в Эстербализе Адам до грехопадения изображен безбородым, а после изгнания из рая — с длинными волосами и густой бородой (46). Волосы означают также плодородие. Ориген говорит: «Назорей не стригли волос, поскольку все, созданное праведниками, процветает, и листья их не должны опадать» (46). В индуистской символике волосы, подобно нитям пряжи, обозначают «силовые линии» вселенной (5). Густая шевелюра является воплощением *elan vital* (жизненного порыва) и *joie de vivre* (радости жизни), будучи связана с желанием преуспеть (42). Волосы также соответствуют огню, символизируя разрастание первичных сил (50). Важное вспомогательное значение имеет цвет волос. Темный или каштановый оттенок подчеркивают их общую символику, т.е. темную, земную энергию; золотые волосы ассоциируются с солнечными лучами (31, 38) и со всей обширной солнечной символикой; медно-рыжие говорят о демоническом характере и связываются с Венерой (32). Т.е. волосы символизируют одухотворенную энергию. Фальдор в своей «Золотой книге сновидений» отмечает, что они «воплощают духовное достояние человека. Густые красивые волосы и у мужчин, и у женщины олицетворяют духовное развитие. Потеря волос означает падение и бедность» (56). Обратной стороной потери, вызванной силами, не зависящими от воли человека, является, отчасти, добровольная жертва. Циммер

указывает, что все, кто отвергает земную жизнь и отрекается от принципов ее воспроизводства, чтобы встать на путь абсолютного аскетизма, обязаны постричь свои волосы. Т.е. аскеты подражают чистоте старых и полысевших, составляющих последнее звено в цепи поколений. В некоторых религиях, например, в древнеегипетской, предписывалась полная депиляция (60). Шумеры использовали волосы, парики и бороды подобно дыму — для защиты от злых духов.

**ВОСХОЖДЕНИЕ.** Символика восхождения или подъема имеет два основных аспекта: во внешнем мире высший уровень в пространстве означает большее значение качества в его связи с символикой пространства и высоты; кроме того, он относится к внутренней жизни, символизм которой связан с «порывом ввысь» больше, чем с любым другим подъемом. Как заметил М.Элиаде: «В любом религиозном контексте и вообще в любой сфере, где они встречаются (шаманские ритуалы, инициации, мистический экстаз, сновидения, героические легенды), восхождения всех видов, такие, как восхождение в горы или подъем по лестнице, или парение по воздуху ввысь, всегда означают, что человек трансцендирует себя и достигает высших космических уровней. Простой факт «левитации» соответствует посвящению...» (17). Но в соответствии с более прямой интерпретацией, основанной на концепции энергии, действие возвышения (как в музыке переход от баса к дисканту или от *piano* к *forte*) выражает возрастание интенсивности (38), касается ли это преобладания или жажды власти, или стремления к чему-то другому. С символикой восхождения связаны все ключевые символы (гора, лестница, дерево, крест, лиана, веревка, нить паука, копьё).

**ВОСЬМИУГОЛЬНИК.** Украшения, архитектурные здания и различные диспозиции, основанные на восьмиугольнике (при планировке на грунте или на возвышении, как в случае возведения стросний или сооружений — таких, как баптистерии, фонтаны и т.д.), символизируют духовное возрождение, поскольку фигуры с восемью сторонами связаны с идеей посредника между квадратом и кругом.

Поэтому не удивительно, что большинство баптистерий имеют определенно форму октагона. Однако иногда в баптистериях двенадцать углов для купелей (сумма аспектов полумногогранника), поскольку это символизирует всю сумму целиком.

**ВРАЩЕНИЕ.** Согласно Ру («Друиды». Париж, 1961), вращение (динамическое определение окружности в ритуалах или искусстве) порождает магическую силу, в частности, силу оборонительного порядка, т.к. оно создает неприкосновенную территорию — круг. По мнению Блаватской, танец Давида вокруг Ковчега, подобно танцам сабейских звездопоклонников, был круговым или, по крайней мере, танцем по замкнутой кривой.

**ВРЕМЕНА ГОДА.** Они соответствуют четырем фазам прохождения эклиптики солнцем и, следовательно, фазам луны, как и четырем стадиям человеческой жизни. Греки представляли времена года в виде четырех женщин: весна изображалась в венке из цветов, стоящей рядом с цветущим кустарником; лето — с венком из колосьев пшеницы, держащей в одной руке сноп, а в другой — серп; осень — несущей гроздь винограда и корзину, полную плодов; зима — с непокрытой головой близ деревьев с облетевшей листвой. Времена года представлялись также фигурами животных: весна изображалась овцой, лето — драконом, осень — зайцем, зима — саламандрой (8). Деление года на четыре части делает возможным соотношение времен года с направлениями компаса и с тетраморфами (символическими изображениями четырех многооких животных).

**ВРЕМЯ.** Бергло заметил, что временная схема обычно выводится из членения пространства; конкретнее всего это применимо к неделе (7). Действительно, именно представление о семи Направлениях Пространства (т.е. два для каждого из трех измерений плюс центр) дало начало проекции семиричного порядка во время. Воскресенье — День Отдыха — соответствует центру, а поскольку все центры связаны с «Центром» или Божественным Истоком, оно приобретает священный характер. В то же время

«Центр» пространства и времени сохраняет духовное значение. По словам Элкина, «не следует думать, что мифологическая эра сейчас уже в прошлом: она также суть настоящее и будущее, она столько же состояние, сколько и период». В строжайшем смысле, соответствующим этой зоне внутри мирового круга, то есть «Центру», является отсутствие пространства и времени, или неоформленность, или, коротко говоря, «мистическое ничто», в восточной мыслительной традиции представленное отверстием в китайском нефритовом диске, называемом *Пи* и представляющем небо. Как замечает Элиаде, «во время оно» все было возможно — виды и формы были не фиксированными, а «текучими». Далее он указывает, что возврат к этому состоянию подразумевает прекращение времени (17). Представлением о том, что время — в виде недели — выводится из пространственной схемы, строго говоря, следует пренебречь в пользу представления о том, что как время, так и пространство суть производные одного и того же принципа.

**ВУЛКАН.** Символически вулкан наделяется антитетической силой: с одной стороны, известна необычайная плодородность вулканических земель в таких регионах, как Неаполь, Калифорния или Япония; с другой же стороны, разрушительный вулканический огонь связывается с идеей зла. Этим объясняется разнообразие представлений, ассоциируемых с вулканом. Для персов, например, он был просто Великим Противником, Ариманом, в форме огромного дракона или змея, прикованным (как Прометей в греческом мифе) к горе Демаванд — вулкану Эльбрус, — где должен ожидать Судного Дня (35). Вулкан символизирует не только первоэлемента силы природы и огонь жизни (представляющий творение и разрушение), но и первоначальное «место нисхождения» Стихий, т. е. инволюции; здесь, в недрах вулкана смешиваются и преобразуются первоэлементы: воздух, огонь, вода и земля. Поэтому достаточно правдоподобно соотнесение вулкана с Шивой — богом сотворения и уничтожения (50). В качестве психологического символа вулкан представляет страсти, которые, по Бодуэну, становятся единственным источником духовной



энергии, как только мы научаемся овладевать ими и трансформировать их. Рассмотрение 30-го символа *Ars Symbolica* Босха в связи с легендарным девизом *Gelat et ardet* — «охлаждает и жжет», влечет за собой вывод о том, что существует весьма глубокое значение вулкана, касающееся *coincidentia oppositorum*. Еще один важный смысл вулкана возникает на основании той его особенности, что за долгим периодом скрытого, потаенного труда взперти следует внезапное устрашающее извержение. По аналогии между этим процессом и многими другими процессами в жизни индивидов и социальных групп слово «вулкан» стало употребляться в качестве образа двойственной тенденции напряжения и разрядки (31).

В мифологии бог Вулкан (Гефест) соотносится в качестве символа с кузнецом, кузница которого находится в горной пещере, а следовательно, с демиургом. В самом деле, древние объясняли существование вулканов ссылкой на подземные кузницы и сверхъестественных кузнецов. Культурные празднества Гефестин связаны были с вулканической активностью на Эгейских островах (35). Однако демиург Вулкан характеризуется негативными качествами, приписываемыми ему гностиками и учением Мани. Его хромота символизирует слабую или испорченную душу. По Дилю, он состоит в родстве с дьяволом у христиан. Его увечье было следствием брошенного им вызова Юпитеру — то есть духу — покарвавшему его, сбросив вниз с Олимпа. Диль также предполагает, что Вулкан, Икар и Прометей символизируют интеллект, понимаемый почти в техническом, «чисто человеческом» смысле, — открыто восстающий против духа (15).

**ВЫБОР.** Символы выбора обычно имеют вид перекрестка или неустойчивого равновесия двух противоположных принципов. Самая известная аллегория выбора изображает женщину в фиолетовых одеждах (что, по Вейнингеру, означает нерешительность, т.к. этот цвет промежуточный между красным и синим), стоящую на перепутье, со змеей, ползущей вдоль одной из дорог; женщина указывает на зеленеющее дерево, растущее на другой дороге (8).

# Г

## АЗЕЛЬ.

Это животное — эмблема души. С первобытных времен ее изображали в иконографии убегающей от льва (либо пантеры), или же в их пасти. Этим символизируется преследование души страстями и агрессивная, саморазрушительная сторона бессознательного.

**ГАМЛЕТ.** Хотя литературные сюжеты, как правило, не входят в круг тем, затрагиваемых в данной работе, для «Гамлета, Принца Датского» было сделано исключение. Источник этой известной пьесы Шекспира — скандинавская легенда. Помимо ее «очевидного содержания», изложенного слогом великого драматурга эпохи Возрождения, определенный скрытый смысл сказания или, вернее, загадки иного плана также требуют пояснений. Одно из такого рода толкований, в психоаналитическом аспекте, склоняется к версии, согласно которой Гамлет действительно становится безумным, и убийство отца дядей — всего лишь фикция, выдумка его сознания, стремящегося помочь ему легче принять столь сильный в нем Эдипов комплекс. Однако удовлетворение Гамлета убийством Полония, предвосхищающим гибель отчима, думается, опровергает подобное объяснение.

Так же противоречит ему и разрыв Гамлета с Офелией (который может быть истолкован по-разному), и то, что он полностью прощает свою мать, тогда как в «Электре» (греческая трагедия со сходным сюжетом) мать погибает от рук своего неумолимого мстителя-сына. Другое толкование «Гамлета», более обоснованное с точки зрения символики, вырисовывается в результате приложения к легенде принципов гностицизма. Гамлет ненавидит мир, считает его творением дурного божества, демиурга (мужа его матери, которая является лишь орудием в его руках; Гамлет прощает ее как пассивного агента Зла). Он мечтает о добром боге, об Отце, своего рода личном предсказателе и покровителе в чрезвычайной, пограничной ситуации. Отрицание Гамлетом мира получает «некрофилическое» толкование в сцене с черепом Йорика и наиболее полно проявляется в отвержении Офелии (женщина равна греху). Ангельские черты Гамлета заставляют нас считать его символом и прообразом Эдина — смертного, страдающего от привязанности к этому миру, от материальности существования: от того, что своим происхождением он обязан существу, которое он мог бы убить, и которое, возможно, убьет его (для сравнения: у Фрейда — первобытный обычай убийства отцом своего первенца). Как пример мучений и подавления, приводящих к цепи преступлений, которая может быть разорвана лишь путем самоуничтожения, Гамлет — символ человека, восставшего против своего «сыновнего» положения, гуманизированный (и христианизированный?) символ, преемник эсхиловского «Прометейя» и предтеча «Люцифера» Мильтона.

**ГАРПИИ.** Сказочные существа, дочери Нептуна и моря, обычно считаются аллегориями или воплощениями порока в его двойном аспекте вины и наказания (8). При более глубоком рассмотрении они могут расцениваться как «лицетворение злых гармоний космических сил» (48). Иногда выделяется лишь их динамическая природа. В таком случае они изображаются в известной позе «быстрое движение», напоминающей свастику. Подобным образом интерпретируются и такие мифологические персонажи, как Эринии и Гергоны (41). В средневековом декоративном искусстве

часто были просто знаками Девы в его музыкальном аспекте. В геральдике изображение гарпий также не подразумевало зловещих ассоциаций (48).

**ГЕКАТА.** Символ Ужасной Матери (Матери-Устрашительницы), проявляющийся в образе как богини-охранительницы Меден, так и ведьмы, пожирающей людей. Персонифицирует луну, или же греховную сторону жепского начала, ответственную за постигающее людей безумие, помешательство или одержимость какой-либо идеей. Атрибутами ее являются ключ, плеть, кинжал и факел (31).

**ГЕЛИОС.** Означает солнце в его астрономическом аспекте, тогда как Аполлон символизирует его духовный аспект. В античных культах предстает богом, управляющим временами года, растительностью, плодородием земли (15).

**ГЕРАКЛ.** В качестве героя Геракл (Геркулес) символизирует самоосвобождение личности в поисках бессмертия, искупление грехов и проступков страданием и «героической борьбой». На этом пути он смог, ради себя самого и своего брата (существование которого связывает Геракла с мифом о Близнецах), победить, подчинить себе или уничтожить всех чудовищ (воплощения Порока, бедствий и злых сил), причем сам процесс борьбы развивался постепенно и планомерно (15). Атрибутами Геракла являются палица (символ сокрушительной силы или уничтожения — не просто победы) и шкура немейского льва (символ Солнца) (18). Геракл не мог браться за новую задачу, не завершив победоносно предыдущей. На основании этого античные и средневековые алхимики толковали миф о герое Геракле как выражение духовной борьбы, которая ведет к «овладению золотыми яблоками в Саду Гесперид», — или к бессмертию. Пиобб связал 12 подвигов Геракла со знаками Зодиака (подтверждая тем самым определенный другими исследователями мифа солирный характер героя), а именно: победе Геракла над великаном Герионом и разбойником Какос соответствует Овен; Критскому быку — Телец; Столпам — Близнецы; Лернейской гидре и Стимфалийским птицам — Рак; Немейскому льву — Лев; Амазонкам — Дева; Стенам



Трой и Авгиевым конюшням — Весы; Эрманфскому неприя — Скорпион; Кентаврам и Диомедовым кобылам — Стрелец; златорогой Керинейской лани — Козерог; орлу и Прометею — Водолей; чудовищу, напавшему на Гесионы, — Рыбы (48).

**ГЕРАЛЬДИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ.** Согласно книге «Герметизм и геральдическое искусство» (Париж, 1907) Каде де Гассикура и Барона дю Рур де Полен внешние геральдические компоненты (короны, шлемы, плащи, ламбрекены, люди или животные, цепи), а также внутренние гербовые элементы (цвета, металлы, фигуры, меха, части, «благородное четвертование» — т.е. деление гербов знатных особ на четыре части), помимо своего буквального значения, связанного с каким-либо историческим или легендарным событием, наделены символическим смыслом. Пиобб разделяет эту точку зрения. Металлы и цвета имеют собственную символику; части герба и «благородное четвертование» подчиняются законам пространственной и графической символики, а также своим скрытым «соответствиям». Геральдическое искусство различает пять цветов, или эмалей, и два металла: золото (Солнце), серебро (Луна), красный цвет (Марс), зеленый (Венера), лазурный (Юпитер), пурпурный (Меркурий) и черный (Сатурн). Символическое значение цветов, металлов и частей считается продуктом воздействия активного (или духовного) элемента герба на пассивный четырехчастный материал, представленный поверхностью щита. Подобным же образом могут быть интерпретированы гербы городов; так, Жерар де Сед в своей работе «Тамплиеры среди нас» (Париж, 1962) предположил, что изображение корабля на гербе Парижа, вероятно, обязано своим происхождением мифу об аргонавтах, поисках Золотого Руна и «Деланию» алхимиков.

**ГЕРМАФРОДИТ.** Двуполые божества, связанные с космическим мифом (19), часто встречаются на памятниках древнеегипетской цивилизации: например, на пьедестале одного из «колоссов Мемнона». Гермафродит — результат приложения символики числа два к человеческому существу, создания целостной, несмотря на ее дуальность, личности.



Одно из многочисленных изображений Гермафродита с символической змеей и лотосом (Из С. Дж. В. Олливера «Анализ магии и колдовства»).

В Индии такое дуалистическое существо — объединение двух полов в одном индивидууме — было главной силой: светом, излучающим жизнь (49), т.е. лингамом (60). Миф о гермафродите был распространен также в доколумбовой Мексике, где его воплощал Кецалькоатль — бог, в котором принципы противоположностей и отдельных полов в конце концов объединяются. Гермафродит, прежде всего — бог воспроизведения (41), тесно связанный и в конечном счете отождествляемый с прототипом Близнецов. Платон в «Пире» утверждает, что Бог сначала создал Человека в виде сферы, заключающей в себе два тела и оба пола. На этом примере хорошо видно, в какой степени Платон подчинял действительность символическим и концептуальным схемам и как (в типично греческом стиле) он наделяет людей качествами гермафродита, которые, как правило, считались присущими лишь древним богам (8). Рассматривая концепцию гермафродитизма в физиологическом аспекте, следует обратить внимание, что она воплощает формулу (приблизительную, как и большинство мифических формул) «целостности», «объединения противоположностей» (17). Другими словами, она выражает сексуальным — и потому очевидным — языком принципиальную идею интеграции всех пар противоположностей в Едином. На основании этого Элиаде считает гермафродитизм лишь архаической формой божественного двуединства. Религиозно-магическое мышление первоначально выражало свои принципы биологическими терминами, позднее интерпретируя их метафизическим («быть или не быть») или теологическим (мир видимый или невидимый) языком. Божество-гермафродит присутствовало также в религиозной системе Китая и многих других стран (таких как Персия, Палестина, Австралия) (17). Само себе миф о гермафродите выражает не только причину, но и управляющую энергию духа. Эту идею достаточно ясно излагает Эли Стар: счастье (кроме тех случаев, о которых говорит Св. Павел) не будет полным до тех пор, пока брак (несовершенный символ гермафродитизма) не сделает его целостным, поскольку дух всегда проявляется изолированно в реальном мире, и в этом кроется источник страданий и тревог (54). Таким образом можно проследить не только

связь гермафродита с далекой эпохой Платона, но и проекцию его в будущее. Кроме того, он является очевидным символом интеллектуальной активности, которая не связана непосредственно с проблемой полов. Блаватская замечает, что все народы считали своего первого бога гермафродитом, поскольку первобытный человек полагал, что он возник из «разума»; это представление отразилось во многих традициях (например, Минерва, появляющаяся из головы Юпитера) (9). В алхимии Гермафродит играет важную роль как Меркурий. Он изображается двухголовым существом, часто с подписью *Rebis* (двойная вещь).

**ГЕРОЙ.** Не только война как таковая обусловила формирование культа героя, но и присущие героизму достоинства — качества, скорее всего, очевидные для человека даже доисторической эпохи, который почувствовал необходимость их выделения, возвышения и запечатления. Магия, величие и пышность самих атрибутов древнего воина подтверждают справедливость этой гипотезы. Так же можно оцепить обычай воздавать победившему герою царские почести. Связь между «малой священной войной», т.е. борьбой с внешними, материальными врагами, и «Великой Священной Войной», или борьбой с духовными врагами внутри личности, неизбежно порождает такую же взаимосвязь героя «малой войны» и воина «Великой Войны». Любой героической характеристике соответствует добродетель, необходимая для победы над хаосом и искушениями темных сил. Этим объясняется также, почему Солнце во многих мифах сравнивается с героем *par excellence*. Александр Македонский изображался на монетах с рогами Юпитера Амона, т.е. он отождествляется с пробуждающим весенним солнцем под знаком Овна. На основании этого Юнг утверждал, что наиболее распространенным символом либидо (и, он мог бы добавить также, «духа») является образ человека как героя — действующее лицо множества мифов, легенд и народных сказок. Он замечает еще, что в судьбе героя историческое и символическое тождественны. Главная задача героя — победить себя; вот почему герои германских сказаний обычно изображались с глазами змеи. Мифический герой





*Типичный образ Архангела, побеждающего противника  
(картина XV века).*

Кекроп — получеловек, полузмея (31). Христианин, ставший героем — это ставший героем рыцарь, окруженный святыми воинами, такими, как Св. Георгий и Св. Михаил.

**ГЕРОЛЬД-ОРУЖЕНОСЕЦ.** Подобно египетским и халдейским писцам, Герольд-оруженосец является вместилищем герметической мудрости и, следовательно, «хранителем тайн», полагает Алло в «Природе символов» (Париж, 1958). Можно проследить связь Герольда-оруженосца с античными воинами, которые несли щиты и знамена (например, древнеримский *aguilifer* — «несущий орла»).

**ГЕСПЕРИДЫ.** Дочери Геспериды и Атланта. Жили в саду с золотыми яблоками, которые сторожил дракон. Победив его, Геракл завладел этими яблоками. Воссий (Vossius) объясняет этот миф с помощью космической аналогии, где Гесперидам соответствует вечер, саду — небесный свод, золотым яблокам — звезды, дракону — Зодиак, а Гераклу — Солнце (8). Однако подобное толкование не противоречит психологическому подтексту всех иных связанных с этим мифом символов, в частности, героя и богатства, достигаемого только в результате великих трудов.

**ГИГАНТ.** Миф о гиганте в его наиболее глубоком и древнем значении говорит о существовании огромного первобытного существа, жертва которого дала толчок дальнейшему творению. Этот космогонический миф часто встречается среди примитивных и древних народов. Он показывает, что ритуалы, связанные с человеческой жертвой, являются попыткой припомнить первоначальное жертвоприношение и оживить космические силы или, по крайней мере, пробудить их благотворные свойства (17). В позднейшем контексте гигант сам по себе не означает ни хорошее, ни плохое, а только количественное увеличение привычного и, как следствие, в легендах возможны гиганты-защитники и гиганты с агрессивными наклонностями. Это значение гиганта как «превосходящего человеческого размер» (в данном случае символизирующее власть и силу) также указывает на возможность множества смыслов. Это и образ «Ужасного

Отца», возникающий в детских воспоминаниях, — ребенок видит своих родителей как гигантов; или образ бессознательного, «темная сторона» личности, угрожающая самости и т. д. Интересно, что в народных сказках гигант выступает и роли опекуна: он обычно защищает простых людей, их права и свободы от их господина. Можно предположить, что одно из значений гиганта — персонификация коллективного человека (согласно максиме «вместе мы — сила») или жизни общины (16). Но в целом миф о гиганте далеко не ограничивается этим специальным значением. Почти во всех символических традициях он предстает как проявление чудесного и ужасного, несмотря на то, что ему всегда свойственна некоторая подчиненность. В Библии упоминаются Голиаф и Ог, правитель Башана во время исхода (46). Некоторыми характеристиками гиганта обладает Самсон. Наиболее значительные гиганты Западной традиции Бодо, Рюбецаль, Герион, Гаргантюа и Геракл; в греческой традиции находим титанов и циклопов; в христианской традиции сатана часто представлялся как гигант (50). Трагический герой внутренне связан с гигантом, хотя временами он оказывается в положении его противника (60). Фрезер описывает многочисленные случаи сожжения гигантских фигур, сплетенных или сделанных из дерева, во время летних праздников, сравнимых с Валенсийскими fallas (кострами). Древние могли наполнять эти фигуры животными или даже живыми людьми, которые сжигались вместе с чучелом. Они рассматривались как дух растительности или как бог, приносимый в жертву ради мира, — и это опять возвращает нас к нашей космогонической интерпретации. Гигант может быть символом «непрерывного бунта», сил неудовлетворенности, растущих в человеке и определяющих его судьбу, т. е. символом Вселенского Человека (Адам Кадмон) (21). В настоящее время, в соответствии с теорией Юнга, сущность гиганта — или скорее его внешний вид — относят к символу отца, который представляет дух, противостоящий инстинктам или охраняющий сокровище (т. е. мать — бессознательное), и в этом случае он тождествен символу дракона. Подводя итог, Юнг приводит пример Хумбабы, стража сада Иштар в эпосе о Гильгамеше (31).



**ГИППАЛЕКТРИОН.** Сказочное существо: наполовину конь, наполовину петух. Вероятно, был символом Солнца.

**ГИППОГРИФ.** Сказочное существо: полуконь, полугрифон, которого Ариосто и другие авторы рыцарских романов давали своим героям в качестве скакуна. Своего рода «дополненный» Пегас, благоприятные качества грифона и крылатого коня сочетаются в его характере «духовного рысака» (8).

**ГИРЛЯНДА.** Все во вселенной связано в виде гирлянды: это указывает на ее символическое значение. Это же относится к розетке, завязке и всем другим знакам уз или связанности. Способы использования гирлянды указывают на ее многообразную символику. Древние вешали их у входа в храмы в праздничные дни как символ братства; они также увенчивали ими своих пленников (8). Как и венки, которые носили гости на египетских, греческих и римских пирах, это символ побеждающего цветка (обозначающий мимолетную красоту и дуализм жизни и смерти).

**ГЛАГОЛЫ.** Каждый глагол обозначает действие — пассивное состояние либо операцию. Его символизм является прямым следствием переноса этого материального смысла в духовный план. Например, принимать пищу — символ духовного или интеллектуального питания; убить означает устранить в душе то или иное определенное существо; путешествовать — перемещаться посредством тренировки воображения и осознания прочь от одного мира к другому; и т.д.

**ГЛАЗ.** На смысл символа указывает изречение Плотина о том, что глаз не мог бы смотреть на солнце, если бы в каком-то смысле сам не был солнцем. Исходя из того, что солнце — это источник света и что свет является символом разума и духа, процесс видения представляет собой духовный акт и символизирует понимание. Следовательно, «божественное око» египтян — определяющий знак в их иероглифике, называемый *Wadza*, — означает «тот, кто питает священный огонь, или разум человека» (28), т.е.



фактически Осирис. Весьма знаменательно определение, которое дают глазу египтяне — или, точнее, радужной оболочке глаза со зрачком в центре: это «солнце в отверстии» (или сотворенное Слово) (8).

Наличие пары глаз означает физическую норму и ее духовное соответствие; из этого следует, что третий глаз символизирует сверхчеловеческое или божественное. Относительно одного глаза значение двойственно: с одной стороны, он означает получеловеческое, т.к. это меньше, чем два (два глаза приравниваются к норме); но, с другой стороны, располагаясь во лбу, выше места, обычно отведенного для глаз, он, видимо, намекает на сверхъестественные силы, которые в действительности — в мифологии — присущи циклопам. В то же время глаз во лбу связан с идеей разрушения, как и в случае с одним глазом. Но подобное допускается, когда предполагается третий глаз во лбу, как в случае с Шивой. Это объясняется обращением к одному из значений символики числа три: так, если тройка может соответствовать активному, пассивному и нейтральному, то она также может быть соотнесена с созиданием, сохранением и разрушением. Неправильное (гетеротопическое) расположение глаз является духовным эквивалентом видения, точнее, ясновидения. (Гетеротопическими называются глаза, которые анатомически могут располагаться на разных частях тела, например, на руках, крыльях, на туловище, на кистях рук и на различных частях головы, на изображениях фантастических существ, ангелов, божеств и т.д.). Например, если глаза расположены на руке, то они выражают акт ясновидения. Превышающее норму количество глаз обладает двойственным значением, которое стоит отметить. Прежде всего, глаза относятся к ночи с ее мириадами звезд. Во вторых, парадоксально, но, как правило, обладатель превышающего норму количества глаз пребывает во мраке. Более того, в подтверждение этому можно вспомнить, что в теории символов множественность всегда является признаком ущербности. Такие примеры двойственности обычны в сфере бессознательного и создаваемых им образов. В этой связи наглядным является пример с Аргусом, который даже со своими зоркими глазами не избежал смерти. Враг (значение

слова «сатана» у древних иудеев) изображается в различных видах, в том числе с множеством глаз. Например, колода Таро (хранящаяся в Отделе гравюр в Парижской национальной библиотеке) изображает дьявола в образе Аргуса с многими глазами, расположенными по всему телу. В демонических фигурах еще одна, сходная символическая схема обнаруживается также в демонических: гипертрофированный до огромных размеров орган — например, глаз — становится автономным и узурпирует функции всего лица. Глаз занимает определенную часть тела и, ущемляя определенным образом свободу человека, ассоциируется с определенной функцией и изображается в составе лиц. Множественность лиц и глаз означает распад или физическое разложение — понятие, лежащее в основе демонической идеи разрывания на части (59). Наконец, возвращаясь к непосредственному значению глаза как такового, отметим, что в ассоциативной интерпретации Юнга глаз — «материнская грудь», а зрачок — ее «дитя»<sup>1</sup>. Таким образом, великий бог солнца становится снова дитем, ищущим обновления на груди своей матери (у египтян — символ рта) (31).

**ГЛИНА.** По мнению Башляра, понятие материи весьма близко соотносится с понятием глины («глина горшечника»). Вода здесь оказывается основной составляющей, дающей связующую силу. Поэтому говорится, что «материя есть бессознательное формы». Ил есть «пыль» воды, так же как пепел есть «пыль» огня. Башляр далее предполагает, что ил, пыль и дым представляют образы, в измененной и туманной форме намекающие на материю, из которой они возникают, — поскольку они являются осадком четырех стихий (2). Они соответствуют квази-водянистому состоянию, а потому входят в символику распада и возрождения: пепел и пыль служат выражением конца, но всякий конец есть одновременно начало.

---

<sup>1</sup>Идея Юнга объясняется как каламбур. *Nina* означает как «дочь», так и «зрачок (глаза)». Выражение «*Nina de los ojos*» сходно с английским «яблоко одного глаза», которое вызывает некоторое ощущение каламбура.

**ГОГ И МАГОГ.** Обозначают соответственно царя и народ, например, в «Книге Иезекииля», где народ на северо-востоке Малой Азии назван врагами Господа. Это значение до сих пор сохраняется среди мусульман (46).

**ГОД.** Год — более чем просто символ; он как бы служит прототипом всех циклических процессов (дня, отрезка человеческой жизни, подъема и заката культуры, космического цикла и т.д.). Все циклы состоят из восходящей и нисходящей фаз, т.е. эволюции и инволюции; иногда циклы также подразделяются на три или, чаще, на четыре фазы (времена года, возрасты человека). Полное членение циклического процесса, однако, не обязательно должно быть симметричным. Так, в цикле, состоящем из двенадцати единиц, таком как год (или колесо Зодиака), восходящие и нисходящие фазы могут распределяться как 6 плюс 6



*Круг с изображением знаков Зодиака, соответствующих сезонным работам (средневековая миниатюра).*



(симметричное деление) или 8 плюс 4 (асимметричное деление). Первое деление в большей мере геометрично, второе — эмпирично. Год обычно представляют в виде фигуры старика, находящейся внутри круга, два или три внешних кольца которого содержат такие сведения, как названия месяцев, трудовые циклы, подходящие каждому месяцу, знаки Зодиака и т.д. Годичный круг часто, в свою очередь, заключается в квадрат, углы которого занимают четыре фигуры, персонифицирующие четыре времени года. Знаменитым примером такого рода служит гобелен, изображающий Творение, в соборе в Жероне. В связи с годичным циклом интерес представляют два следующих момента: (1) в китайской традиции круг разделяется на две равных части, соответствующих тьме (смерти) и свету (жизни); (2) существовало первобытное верование, что каждый человек ежегодно проходит процесс регенерации с декабря по июнь; этот процесс символизирует смерть и возрождение (51)

**ГОЛОВА.** Согласно книге «Зогар», «магическая голова» означает астральный свет (9); в средневековом искусстве символизирует разум (46) и духовную жизнь; по этой причине символ часто использовался в декоративном искусстве. С другой стороны, Платон в «Тимее» утверждает, что «голова человека является символом мира». В подтверждение этому Жебелен указывает, что череп, полусферический венец человеческого тела, означает небеса. Очевидно, голова связывается в этом случае со сферой, символизирующей Единство. В системе египетских иероглифов этот символ имеет то же значение (19). Голова орла служила символом солнца и центра излучения, эманации — т.е. космического пламени и духовного огня вселенной (4). Две, три или четыре головы вместе усиливают данный аспект символики головы. Так, Близнецы, олицетворение дуальности Природы, или объединяющей (но не соединяющей) связи двух элементов мироздания, представлены существом с двумя головами или лицами, подобно римскому Янусу. Геката наделялась тремя головами (повтому ее называли «имеющей три лика») — подобная символика могла быть связана с



«тремя уровнями» (Небо, Земля и Ад), а также с тремя «жизненными импульсами» Диля (15). Соединение четырех голов или лиц, например, в изображении Верховного Брахмы, имеет то же символическое значение, что и тетраморфы (60). Герберт Кюн в своей книге «Вознесение человечества» (Париж, 1958) отмечает особую важность символики головы. В частности, он отмечает, что обезглавливание тел в первобытную эпоху говорит об осознании человеком независимости духовного элемента, находящегося в голове, от жизненного элемента, представленного телом как таковым. Кюн добавляет, что неолитические представления о том, что под внешностью человека скрывается его непреходящая сущность, близки со средневековыми воззрениями.

**ГОЛОВНОЙ УБОР.** На Древнем Востоке, особенно в Месопотамии и Индии, всегда существовала взаимосвязь формы и смыслового значения всех объектов и теоретических положений, относящихся к какому-либо конкретному культу. Например, Элиаде выделяет внешнюю и внутреннюю аналогию между формами головного убора и дворца в вавилонской традиции: все три связаны с «Центром» (17). Анализируя индунстские культы, Люк Бенуа отмечает, что алтарь, храм, трон, дворец, город, царство и мир в целом — все они представляют собой образы, ассоциативно связанные с «Центром», и непосредственной своей моделью имеющие гору Меру (центр мира). Культовая повозка — это храм на колесах (6), со всеми соответствующими деталями.

**ГОЛУБЬ.** По поверию славян, душа умершего превращается в голубя (4). Эта птица включает общий символизм всех крылатых животных, т.е. духовности и силы сублимации. Голубь как символ души — мотив достаточно распространенный в вестготском и романском искусстве (46). В виде голубя описывается в «Евангелии» третья Ипостась Троицы — Святой Дух, хотя Он также представлен образом языков пламени, сошедших на апостолов в день Пятидесятницы.

**ГОРА.** Различные значения, связанные с символикой горы, происходят не столько из неизбежной сложности, сколько из различных смыслов каждого из составляющих ее параметров: высоты, отвесности, массы и формы. Производными от первой идеи (высоты) являются интерпретации, сходные с трактовкой Ани Тейяр, которая отождествляет гору с внутренней «высотой» духа (56), перенося понятие подъема в духовную область. В алхимии, с другой стороны, это значение родственно полой горе, полости в форме пещеры, являющейся очагом философии. Вертикальная ось горы, проходящая от вершины к основанию, связывает ее с мировой осью и — по строению — с позвоночником. В Китае гора благодаря огромным размерам стала символизировать величие и великодушие императора, она — четвертый из двенадцати императорских символов (5). Но глубочайшая символика — та, которая делает символ горы сакральным, объединяя понятие массы как выражения бытия с идеей вертикали. Как и в случае с Крестом или Мировым Древом, местонахождение такой Горы — Центр земли. Сходный глубокий смысл распространен почти во всех традициях: достаточно упомянуть гору Меру у индусов, Хара-березайти (железная гора) у персов, Синай израильтян, Химиньборг германцев, упомянув только некоторые — и это далеко не полный перечень. Более того, горные храмы, такие, как Боробудур, месопотамские зиккураты, ступенчатые пирамиды доколумбовой Америки — все были построены по образу этого символа. Если смотреть сверху, гора постепенно расширяется, и в этом отношении она соответствует перевернутому дереву, чьи корни вырастают из неба, а листва направлена вниз; она символизирует множественность, расширение универсума, распад и материализацию. Именно поэтому Элиаде говорит, «что вершина мировой горы является не только наивысшей точкой земли, но также ее пупом; точкой, где творение имеет свое начало» — корень (18). Мистический смысл вершины также происходит из того, что это точка соединения неба и земли или Центр, через который проходит мировая ось, связывающая воедино три уровня. Кроме того, она служит также фокальной точкой инверсии — точкой пересечения огромного креста Св. Ан-

дрей, выражающей связь между различными мирами. Священными горами являются также Сумер урало-алтайских народностей, Каф в восточной мифологии — огромная гора, основание которой составляет единственный изумруд, называемый *Сакрат* (8). Считается, что гора Меру состоит из чистого золота и находится на Северном полюсе (8), таким образом идея Центра обосновывается и связывается с Полярной звездой — «отверстием», сквозь которое должны пройти все временные и пространственные вещи, чтобы лишиться мирских свойств. Эта полюсная гора должна также обнаруживаться в других символических традициях, всегда порождающих сходную символику мировой оси (25); ее мифические свойства, по всей вероятности, основывались на неподвижном положении Полярной звезды. Она также называется «белой горой», и в этом случае включает как основные символы горы со всеми значениями, указанными выше, так и символику белого цвета (ум и чистота). Это господствующая трактовка горы Олимп (49), высшей, небесной горы, которая, как считает Шнейдер, соответствует горе Юпитера и тождественна принципу числа один. Существует другая гора, соответствующая символике числа два — это гора Марса и Януса — т.е. Близнецов; в основном они представляют две различные стороны одной и той же горы, но связаны друг с другом символикой «двух миров» или двумя существенными ритмическими сторонами ипсенного творения — света и тьмы, жизни и смерти, бессмертия и тленности. У этой горы две вершины, представляющие зримое выражение ее дуального или противоречивого значения. Сходный образ мы находим в традиционной мегалитической культуре, в особенности в форме ландшафта, иллюстрирующего подобный мифу о Протее миф о Близнецах, отголоском которого являются разнообразные формы первобытной мысли и искусства. Эта гора является также формой мандорлы, состоящей из пересечения земной и небесной сфер; такая мандорла символизирует суровое жизненное испытание, включающее противоположные полюсы жизни (добро и зло, любовь и ненависть, верность и измену, утверждение и отрицание, числа 2 и 11 — оба равные сумме двух единиц — и наконец суждение

и разрушение). Животные, соответствующие этому всеохватывающему значению мандорлы, — кит и акула. По индуистской легенде на этой горе был построен храм Индры, тогда как по римской легенде — это был храм Марса, дом грома, двуглавого орла и Близначев. Она называлась «каменной горой» и была одновременно жилищем живого (внешняя часть горы) и мертвого (полость внутри горы) (50). Крапп подтвердил это наблюдением, что «внутренняя часть горы принимается за местонахождение земли мертвых: источник происхождения кельтских и ирландских волшебных гор и легенды, широко распространенной в Азии и Европе, о спящем внутри горы демиурге или герое, который однажды появляется и возрождает все земное» (35). Этот миф имеет явную связь с мифом о затерянности — о дворце, спрятанном в лесу, — а также с историей о «спящей красавице». Все эти мифы связаны с тайной исчезновения между появлением и воскрешением. Шнайдер перечисляет такие ремесла и профессии, связанные с Марсом: властитель, врач, воин, горняк, а также палач (51). В западной традиции гора-символ появляется в легенде о Граале: это Монсальват («гора спасения» или «исцеления») — и, кроме того, как полярная гора, — «священный остров», согласно Генону; но она всегда недоступна или труднонаходима (подобно «центру» лабиринта) (28). В целом гора, холм и вершина горы связаны с идеей медитации, духовного возвышения и духовной общности посвященных. В средневековых гербах символика «горы очищения» становится более определенной благодаря дополнительной фигуре, преодолевающей ее, такой, как цветок лилии, звезда, лунный серп, крест, лестница, венец, круг, треугольник или число три. Иногда имеется буква Z, символизирующая *Сног*, точно так же, как R является сокращением для *возрождения* (Regeneratio) (4). Некоторые из этих символов опираются на поэтическую традицию, являющуюся значимым свидетельством. С того момента, когда гора лишается своих земных и материальных черт и становится воплощением идеи, к ней применимо правило: чем многочисленнее элементы, образующие идю, тем она полнее и весомее. Так, считается, что гора Меру в Индии имеет



форму правильной семисторонней пирамиды (соответствующей семи планетным сферам, семи добродетелям и семи направлениям пространства), где каждая грань соответствует одному из цветов радуги. Рассматриваемая как целое, гора является ослепительно белой; посредством этого она может быть отождествлена с «полярной горой» и всеобъемлющим образом всеобщности (который также олицетворяет символ пирамиды), ведущим к Единому (символизируемому першиной) — если использовать понятия Николая Кузанского.

**ГОРГОНА.** Согласно Фробениусу, Горгона — символ слияния противоположностей: льва и орла, птицы и змеи, подвижности и неподвижности (напр., свастика), красоты и ужаса (22). Отсюда связываемая с ней символика условий, непереносимых для человеческого сознания, смертельной опасности для созерцающего ее. Как и другие сказочные существа, это символ множества форм, в которых проявляет себя творчество.

**ГОРГУЛЬЯ.** Сказочные животные и чудовища, предстают в средневековом религиозном искусстве как символы сил космоса или образы демонического и населенного драконами подземного мира; в последнем случае они являются пленниками некой верховной духовной силы. Это отражает их положение в иерархии орнамента: они всегда подчинены ангелам, небесным образам (16) и никогда не располагаются в центре.

**ГОРЛИЦА.** Символ верности и бескорыстной привязанности (8). Горлицу можно найти во многих аллегориях; иногда ее путают с голубем.

**ГОРОД.** В какой-то степени образ города относится к символической ландшафта вообще, конкретизируя в нем важные символы уровня и пространства, т.е. высоты и расположения. В ходе истории здесь выросла, по словам Рене Генона, целая «сакральная география», так что размещение, форма, входы и врата, а также общее расположение города с его храмами и цитаделями никогда не было случайным или

произвольным, просто утилитарным. В действительности города закладывались в строгом соответствии с требованиями некоторого учения; таким образом, город сам становился символом этого учения и общества, его последователей (28). Городские стены обладали магической силой, поскольку были видимым знаком той догмы, которая объясняет и оправдывает братоубийство при основании Рима. Декоративные рельефы на капитулах, дверных проемах и тимпанах Средневековья часто изображают очертания стен города, хотя в некотором отношении это скорее эмблема, чем символ. Такого рода орнаменты служат формой отражения небесного Иерусалима. У городских ворот иногда можно заметить ангела с мечом (46). Юнг видит в городе материнский символ и символ женского начала вообще: т. е. он интерпретирует Город как женщину, дающую приют своим обитателям, как если бы они были ее детьми; вот почему две богини-матери, Рея и Кибела, а также другие восходящие к ним аллегорические фигуры носят корону с зубцами городских стен. Ветхий Завет также говорит о городах как о женщинах (31).

**ГРААЛЬ.** Один из самых замечательных и легендарных символов. В него входят два основных — сам Грааль и его поиск, — но возможны и иные связи. Согласно Западной легенде «Король-Рыбак», древнего монарха, хранителя тайны Грааля, поражает таинственная болезнь (аналогия с Филоктетом). И все, что находится вокруг него, увядает, как и сам Король (эта тема использована в «Падении дома Эшеров» По и «Бесплодной земле» Элиота). Животные вырождаются, деревья не плодоносят, высыхают источники. День и ночь у ложа больного монарха — нескончаемый поток лекарей и рыцарей; наконец сэр Парцифаль спрашивает у него напрямик «Где Грааль?». Внезапно король выздоравливает и возрождается сама Природа (18). Вольфрам фон Эшенбах, автор романа «Парцифаль», помещает действие в Галлии, на границах Испании, там, где герой Титурель основал храм как хранилище чаши Последней Вечери (27). Утверждается, что Грааль пришел с Востока и должен туда вернуться (32), что говорит о его значении как «источника

сета». С самой чашей связана особая символика. Согласно легенде, Грааль был сделан ангелами из изумруда, упавшего со лба Люцифера, когда он был низвергнут в бездну. Таким образом, подобно Деве Марии, искупившей грех Евы, кровь Спасителя посредством Грааля искупила грех Люцифера. Этот изумруд, как показал Генон, — реминисценция *игла*, жемчужины, которая крепится на лбу в индуистской символике. Это третий глаз Шивы, своеобразный орган «чувства вечности». Потеря Грааля равнозначна потере внутренней устойчивости, связана ли она с внутренней опорой в вере или — в выродившихся (психологизированных) формах таинства — с каким-либо иным «источником счастья». Поэтому такая утрата памяти влечет за собой потерю первобытного или райского состояния, а также смерть и увядание Природы (т.е. собственно духовной жизни). Грааль означает одновременно и сосуд (*grasale*), и книгу (*gradale*). С другой стороны, поиск в широком смысле символизирует «поиск сокровища», что при ближайшем рассмотрении является инверсией бесконечного преследования, в которое вовлечен «Проклятый Охотник», — т.к. этот последний преследует феноменальные формы в их непрерывной игре и взаимопереходе бытия и небытия, в то время как Грааль прежде всего предполагает поиск мистического Центра — «неподвижного перводвижателя» Аристотеля или «неизменной середины» в Дальневосточной традиции (28). Символика расположения Грааля в центре Круглого Стола, вокруг которого сидят рыцари, весьма близка китайскому образу неба (*Пи*), которое имеет форму круга с отверстием посередине (аналог чаши или кубка). Миниатюра манускрипта 112 Национальной библиотеки в Париже «Ланселот Озерный» изображает двух ангелов, водружающих Грааль в центре мистического Круглого Стола. В наиболее популярной легенде Грааль — это чаша или блюдо, в котором Иосиф Аримафейский собрал кровь Христа, пригвожденного к распятию. Как утверждает А.Э.Уэйт в книге «Святой Грааль» (Лондон, 1933), с символикой Грааля связаны идеи добровольной жертвы и искупления (в частности, идея оскпления). Очевидно, что сублимация такой жертвы также связана с Граалем, как в легендах о Парцифале и сэре Галахаде.

**ГРАНАТ.** Согласно верованиям древних греков, гранат произрастает из крови Диониса, как анемоны — из крови Адониса, а фиалки — из крови Аттиса (21). Однако основное значение граната, вытекающее не столько из его цвета, сколько из самой формы и внутренней структуры, состоит в наличии многочисленного и многообразного в едином целом. Например, в Библии он упоминается как символ единства вселенной (37). Гранат также символ плодородия.

**ГРАФИКА.** Мы могли бы собрать и классифицировать огромное количество графических знаков, которые, вероятно, имеют большее значение, чем любой иной аспект символики, поскольку люди старались как можно яснее выразить вкладываемый в них смысл. В собрании современного ученого Эрнста Ленера насчитывается около 60 тысяч

- *Единство: Происхождение.*
- *Пассивный, статичный элемент.*
- *Активный, динамичный элемент.*
- *Четвертичное — материальное и пассивное.*
- ◇ *Четвертичное — материальное и активное.*
- ⊗ *Материальное зарождение во взаимодействии двух противоположных элементов.*
- △ *Триада — нейтральная и последовательная.*
- △ *Триада — эволюционирующая, т.к. доминирует вертикальная ось.*
- ▽ *Триада — инволюционирующая, т.к. является перевернутой копией предыдущей.*

символов и знаков различного вида, происхождения, различных культур и эпох. Графический символ — вырезанный, выгравированный или нарисованный, либо же выполненный в виде диаграммы, эмблемы или схемы любыми иными



способами, например водяными знаками, — наглядная иллюстрация к мистической доктрине формы, разработанной, в частности, восточными цивилизациями. Как замечает Шукрашарья: «Характер образа определяется взаимосвязью божества и богомольца»; что невольно перекликается с биологическим определением формы как «диаграммы отношения внутренних импульсов тела к сопротивлению (физической) среды». Согласно индуистскому учению, красота — не сводится к сумме внешних характеристик, но есть emanация (излучение) божественного; это справедливо и в



*Четвертичное — духовное и нейтральное.*



*Высшая триада, воздействующая на духовное четвертичное.*



*Духовное четвертичное, воздействующее на низшую триаду.*



*Четвертичное — духовное, активное или динамическое.*



*Духовное активное четвертичное, воздействующее на нейтральное; эквивалентно восьмиугольнику.*



*Материальное четвертичное, подразделенное на две триады.*



*Две взаимопроникающие триады.*



*Бесконечное, Вселенная, Всё.*

отношении других аспектов формы, таких как направление, порядок, устройство, количество компонентов. У немецких мистиков, указывает Люк Бенуа (6), отношение к форме было столь же схематичным, как и к проявлению духа. Как отмечает А.Эммерих: «Ничто есть чистая форма. Все —

сущность и действие, посредством знаков». Образ, выкристаллизовавшийся в художественном творчестве, предполагает высокую степень лаконизма, обусловленную присущими ему экономией формы и символической силой. Следовательно, в этом — психологическая основа графического символизма (магическая интерпретация опирается на буквальное толкование теории соответствий) амулетов, талисманов, пантаклей и гадательных знаков любой исторической эпохи. И притягательная сила определенных форм, эмблем, флагов, гербов, знаков и медалей, вероятно, объясняется не их традиционностью, как обычно полагают, а внутренними связями символических «общих ритмов» (30).



*Центр бесконечного: эманация или перво-причина.*



*Всеобщее движение в Верхнем и Нижнем мирах.*



*Духовное четвертичное во Вселенной.*



*Триада во Вселенной: духовный элемент внутри целого.*



*Четвертичное во Вселенной: материальный элемент внутри целого.*



*Два четвертичных — духовное и материальное внутри целого.*



*Триада, воздействующая на четвертичное внутри Вселенной: конструктивный элемент внутри целого.*



*Сенсорный, антропоморфический элемент (по Пиоббу).*

Помимо собирательной и синтетической функции графические символы, как полагает Шнайдер, обладают также своеобразными мнемоническими качествами. Шнайдер подчеркивает, что такие фигуры, как спираль, свастика, круг с обозначенным центром, полумесяц, двойная сигма и др.,

могли быть носителями той или иной философской, алхимической или астрономической информации — техника интерпретации состояла в насаивании информации на единый смысловой уровень. Любая данная фигура (со всей ее многозначностью) не совпадает по внешнему виду и внутреннему смыслу с наполняющим ее «ритмом символом» (т.е. самой идеи и подразумеваемого ею направления). Шнайдер подчеркивает, что это является одной из принципиальных характеристик античного искусства, которое, как правило, ошибочно сводят к декоративным или орнаментальным (51). Назовем лишь несколько сфер творчества, в которых влияние графической символики наиболее отчетливо: мифологические атрибуты и изображения, знаки в астрономии, астрологии и алхимии, магический и первобытный мистицизм, культы, геральдика, сказочные персонажи и чудовища, орнаменты, эмблемы различных ведомств, клейма на фарфоре, нумизматика, водяные знаки и т.д. (36). Если попробовать остановиться, чтобы рассмотреть потрясающее многообразие знаков, охватывающих хотя бы одну категорию, например, орнаменты, станет очевидной невозможность даже их условной «инвентаризации». К этому перечню можно добавить также простейший алфавит, идеограммы, никтограммы, метограммы, мандалы, художественные графические композиции (в частности, абстрактную живопись), которые — подобно кельтскому, англосаксонскому и скандинавскому орнаментальному искусству — представляют собой бесконечный поток смысловых форм, выражаемых произвольно, поскольку человек не может создать ничего, что не было бы отмечено его бессознательной, неистребимой и постоянной жадой общения. Чтобы раздвинуть рамки нашего образа, упомянем также знаки, выбитые в камне на различных памятниках архитектуры. Большая их часть уже классифицирована, и, опуская их эзотерическое значение, эти знаки можно сгруппировать следующим образом: инициалы, анаграммы, астрологические, цифровые, магические или относящиеся к христианскому мистицизму; а также отметки, имеющие отношение к каким-либо группам людей, знанию, национальности или расе, жертвователю и т.д.

Такие декоративные элементы, как греческий меандр (прямоугольный орнамент), волнистые линии, разнообразные спирали и ветки, сигмы, X-фигуры, ромбы, круги, овалы, стрелки, треугольники, зигзаги, triskeles (символические фигуры с тремя или несколькими линиями, выходящими из одного центра) и свастики, являются графическими формами, объединенными с точки зрения символики под общим названием «космический фон», поскольку они, в сущности, символизируют деятельность природных сил и элементов (41). В той или иной степени, в зависимости от эпохи, традиционных взглядов отдельной личности или культуры в целом, ученые, занимающиеся историей и предысторией искусства (поскольку лишь немногие проявляли интерес к собственно теории образов), объединяли эти графические знаки либо как солярные символы, либо как символы бури и неба. Так, в «Учебнике доисторической археологии» Ж. Дешелета утверждается что все знаки с дуальной двусторонней симметрией, или излучающим Центром, «начиная с бронзового века и до наших дней, использовались как символы солнца».

Нельзя не отметить такой важный факт, как связь символики формы с гаданием. Китайская «Па Куа» (система, описанная в «Книге Перемен»); случайные точки геомантии и бесчисленных иных «мантий», дошедшие до нас благодаря огромному количеству работ, посвященных этой теме, — все они основаны по преимуществу на символике формы. Это проявляется как в отождествлении данной «матричной формы» с фигурой конкретного существа (например, в тестах Роршаха с чернильными пятнами), символическая причастность к которому и определяет предсказание; так и в разделении формы на числовые составляющие и выделение в ней тенденции к определенной направленности в пространстве. В таком случае символика зависит от значения чисел и связанного с ними пространства — зоны. Так, у Фрэзера находим описание верования китайцев в то, что судьба города может меняться в зависимости от того, какой предмет напоминает его форма; в частности, он рассказывает о том, как один древний город, границы которого имели сходство с карпом, был захвачен и разграб-



лен соседним городом, похожим своими очертаниями на рыболовную сеть (21).

Юнг проявлял особый интерес к проблеме графической символики, геометрических схем и чисел, определяемых количеством составляющих элементов, но, к сожалению, не развил свои интересные (и ценные) находки и умозаключения в законченную теорию. Так, он отмечает, что взаимоотношения числа и формы зависят не только от количества элементов, но и от их конкретной формы и направления, поскольку именно направление формирует количественный фактор так же, как и пауза, разрыв. Свою идею он иллюстрирует следующим образом: в девятом «ключе» в книге «Двенадцать ключей брата Базилия Валентина» («Герметическом музее», Франкфурт, 1678) встречается пример, когда триединое представлено как единое (вследствие разделения знака  $\Upsilon$  в центре получается три штриха); а также другой пример двойственного как четверичного — когда крест образуется не 4 линиями, а двумя независимыми, но уравнивающими друг друга прямыми углами, так что с точки зрения протяженности их можно считать двумя компонентами, а с точки зрения направления — четырьмя. Юнг также обращает внимание на то, что неправильные четырехугольники выражают тенденцию к равновесию числа 4, приспособляясь к направлению главной оси. Доминирующая горизонтальная линия говорит о «рациональном» интеллекте, тогда как преобладание вертикальных линий указывает на духовный иррационализм. Знак союза четверичного (крест или квадрат) с единым выражается посредством сочетания чисел четыре и один, т.е. квадрата (или креста) и круга. Связь между двумя пересекающимися диаметрами и окружностью иногда подчеркивается визуализирующим центр маленьким кругом — символом мистического «Центра». Образованная таким образом фигура имеет большую символическую ценность: она выражает первичное Единство (центр), «выход в реальный мир» (четыре радиуса, подобно четырем рекам, берущим начало из источника жизни или у подножия Космического Древа в Раю), и возвращения в Единство (внешняя окружность) круговым движением, «сглаживающим» углы квадрата (которые ука-

зывают на дифференциацию как характеристику разнообразия мира явлений и их взаимоперехода). Дополнив эту фигуру андреевским крестом, мы получим колесо, наиболее распространенный символ Центра и цикла превращений. Взаимосвязь колеса и квадрата чрезвычайно важна; религиозное и символическое творчество, а также языческое искусство дают нам чрезвычайно многообразие форм, содержащих и круг, и квадрат. Ограничившись религиозным символизмом, приведем два по видимости разных примера, которые однако связаны подтекстом: во-первых, так называемый «пантакль Лаоса»: квадратная фигура с маленьким квадратом в центре и кругами по углам, каждый из которых внутри разделен на четыре; и во-вторых, ретабло в Картеха де Милафлорес (монастырь картезианцев под Бургосом), выполненный подобным же образом и дополненный изображениями Вседержителя и тетраморф. Скрытая логико-символическая сила таких образов настолько велика, что любое обращение к абстрактному символу космического порядка, способное выразить тесную и напряженную взаимосвязь «двух миров», неизбежно приводит к подобному сочетанию знака земли (квадрат) со знаком неба (круг). Фигуры, содержащие излучающий «Центр», являются космическими символами конечной цели духа, и этим объясняется также их роль как ее психологических образов, т.е. полагания этой цели и путей ее достижения — коротко говоря, мистической идеи осуществления (32). В связи с этим психоаналитики отмечают, что соединение квадрата с кругом (в виде звезды, розы, лотоса, концентрических кругов, круга с выделенным центром и т.д.) означало конечную стадию процесса индивидуации, т.е. той фазы духовного развития, когда недостатки (неправильные формы), а с ними и земные желания (представленные зловещными биологическими символами чудовищ и диких зверей), устраняются во имя концентрации на достижении Единства и видения Рая (так, как это описано в финале «Божественной комедии» Данте) (52).

Исследуя психологию формы, Юнг приходит к следующим выводам: противоположности обычно обозначаются крестом (символ внутренних импульсов) и квадратом (сим-

над горизонтом); круг символизирует возвышение над этими импульсами (33); точное повторение (дубликация) подразумевает подтверждение; однако противопоставление этих символов выражает стремление к целостности, т.е. желание не только исследовать две сферы, но и покорить все пространство; движение влево означает поворот к бессознательному и прошлому, движение вправо направлено к сознательному и будущему. В качестве примера Юнг приводит иллюстрацию к «Путеводителю» Михаэла Майера (Руан, 1651), где изображены два орла, которые летят в противоположных направлениях (32).

Что касается собственно правильности графических построений и соответствующего им символического значения, то здесь нельзя недооценивать теорию о первоначальной орнаментальности композиций. Такой точки зрения придерживается, например, Балтрушайтис, отстаивающий априорный тезис о том, что художники подходят к задаче заполнения определенной площади и достижения определенного художественного эффекта с точки зрения собственного понимания концепций порядка, симметрии, логики и ясности. Однако стремление человека к эстетизму возникает гораздо позже его потребности выражения космических идей, и современная теория искусства придерживается той точки зрения, что изначальным побуждением человека было желание выразить символическое значение. Символизм форм в искусстве традиционно выводится из того же источника (Блианецы), что и двусторонняя симметрия человеческого тела, отраженная в дубликации некоторых органов; к таким симметричным формам относятся, например, расположение фигур на романском или готическом тимпане, либо на геральдическом щите. Однако если подобная идея общего происхождения покажется неприемлемой, тогда стремление художника к симметрии может быть понято как простая анатомическая проекция, допускающая, что постижение изначальной истины возможно лишь посредством проведения параллелей, аналогий и соответствий между художественным и природным. Существо с двумя руками по обеим сторонам тела, увенчанное головой, определило тот порядок, или узор, в котором главная форма расположена в

центре, а две второстепенные — по бокам. Эти элементарные понятия впервые были осознаны, возможно, не в эпоху палеолита (о котором наши познания довольно скудны), когда человеческое существование было исключительно утилитарным, но на заре истории, в конце неолита — начале бронзового века (V-III тыс. до н.э.) В этот период культурные факторы появляются впервые и достигают определенной стадии развития. Как не без оснований полагает Оритц, вполне вероятно, что человек, прежде чем подойти к постижению основных характеристик жизни, создавал идеограммы ее осязаемых реальностей, в частности таких объектов, как ветер и другие, не имеющие определенной формы. Огонь воспринимали как пламя, воду — как движение волн, дождь — как слезы, молнию — как зигзаги и т.д. (41).

Мы не можем утверждать, что источник всех пиктограмм или идеограмм (не говоря уже о знаках) первобытных или астробиологических культур кроется в приведенных выше мотивах, или же что у них сходное морфологическое развитие. Необходимо различать, во-первых, реалистические, имитирующие образы (собственно рисунки или картины); во-вторых, схематические имитирующие образы (отражающие как внутреннее «ритмическое» значение данной фигуры, так и ее внешнюю форму); и в-третьих, чистые ритмические образы (например, обозначение животного на основании формы его следа). В промежуточных культурах, замечает Шнайдер, символы животных отражают не физические формы, а ритмические линии, определяемые их движениями. На Малакке, добавляет он, с помощью символики конкретного животного можно было передать один из четырех основных элементов: так, например, ритмические движения лапок лягушки (сравнимые с колебаниями волн) определяли характер знака воды; подобное значение имели также ритмические движения муравьев и сороконожек (50). Такая теория «ритма» открывает громадные возможности применительно к концепции духовного света. Каждый человек в отдельности и каждая культура в целом имеют собственный ритм. В конечном счете, стиль или личность — лишь выражение этого ритма. Жермен Базен



в книге «История искусства» (Париж, 1953) высказывает предложение, что абстрактное искусство является попыткой воплотить в конкретную форму внутренние сущностные ритмы человеческой — души индивидуальной и коллективной (процесс, тесно связанный с эндопатией, — по Аристотелю, Вишеру, Канту, Липпсу и др.)

Следовательно, чтобы определить значение любой фигуры, следует учитывать следующие факторы: а) сходство с телами космического порядка; б) форма: открытая или закрытая, правильная или неправильная, геометрическая или биоморфологическая; в) число ее составляющих, и значение этого числа; г) доминирующие «ритмы» как выражение ее изначального динамического потенциала и его развития; д) пространственное расположение различных ее участков; е) пропорции; ж) цвета (если таковые имеются). Прокомментируем выделенные нами факторы: а) большой объем охватываемого им материала и очевидности проявления фактора делают излишними какие-либо пояснения; б) значение формы определяется соответствующей геометрической символикой, рассмотренной выше; в) число составляющих дополняет второстепенное (хотя и подчас очень важное) символическое значение формы: так, смысловой контекст семиконечной звезды определяется как числом семь, так и звездной формой; г) мы уже указывали на связь «ритмов» с числом составляющих и движениями животных (меандр и ломаная трапециевидная линия обычно связываются с символикой земли; волнистая линия — с воздухом; ряд незавершенных спиралей или волн, а также ломаная линия — с водой; огонь, однако, тоже ассоциируется с водой вследствие треугольной формы языков пламени); д) пространственное расположение вдоль вертикальной оси обозначает наиболее важный уровень (подразумевая нравственные и энергетические характеристики); вдоль же горизонтальной оси левая сторона, как уже говорилось, ретроспективная (зона «происхождения», связана с бессознательным и мраком); правая сторона — стремление к исходу. Следовательно, линия, ведущая снизу слева, а затем вправо вверх, обозначает не падение, а восхождение, или же обладание правотой, — «правый путь». По этой же причине Андре-

евский крест, с его двумя пересекающимися линиями, соответственно означающими падение и подъем, символизирует взаимосвязь «двух миров» и сопоставим с мистической мандорлой. В образности таких фигур с дуальной двусторонней симметрией и центром можно выделить две тенденции: во-первых, центростремительная направленность ритмических движений говорит о концентрации и агрессивности (пример: классический символ четырех ветров, дующих к центру); во-вторых, направленность ритмов из центра к четырем главным точкам означает защиту «целостности» (крест Св.Фердинанда) и определенным образом связана с тетраморфами и «четырьмя лучниками» мегалитической культуры. Излучающие фигуры символизируют рассеивание, рост и инволюцию. Следует учитывать также, что линии, помимо морфологических характеристик, могут обозначать связь и соединение; вот почему их значение должно всегда увязываться с природой соединяемых ими участков. Некоторые ученые, однако, излишне детализируют графические исследования. Эли Стар, например, анализируя различные формы, образуемые пересечением вертикальных и горизонтальных линий, просто связывая вертикаль с активным принципом, а горизонталь — с пассивным. Он отмечает, что прямые линии всегда выражают активность, в отличие от извилистых, обозначающих пассивность (54). Обратившись теперь к процессу, в ходе которого идеографические знаки связывались с созвездиями, необходимо отметить преобладающую ныне теорию о созвездиях как источнике алфавита. Доллингер показывает, как Большая Медведица стала прообразом знака пояса, связи или предмета знания; Близнецы — прототипом цифры восемь и буквы H; что неизменность солнечного цикла или вращения Земли вокруг своей оси породили знак свастики; деление всего природного на различные формы отразилось в китайском знаке Ян-Инь; что в реальном мире кроются корни графических горизонтальных линий, Центра и креста; и, в конце концов, как в результате соединения трех знаков, представляющих Солнце, Луну и крест, получился графический символ Гермеса. Далее он отмечает родственное сходство между такими формами двусторонней симметрии,

как знак Ян-Инь, *labrus* — обоюдоострый топор, *labagum* (военный штандарт во времена правления византийского императора Константина) и крест (61). Бейли сообщает, что его коллекция водяных знаков содержит большое количество графических образов с подробным толкованием: три круга, или лист клевера, и его производные обозначают верующего в троицу; лабиринт в форме креста — непостижимость и тесные связи; колесо — солнце как движущую силу изменений и циклов (4). Касаясь символики креста, отличающегося исключительным многообразием форм, заметим лишь, что она определяется формой и «ритмической направленностью» его лучей (центробежная, центростремительная, нейтральная или вращательная) (47). Символы планет и многие знаки, обладающие сложным рисунком сводимы к простым геометрическим фигурам или комбинациям простых составляющих элементов, однако могут быть интерпретированы с помощью вышеизложенных принципов. Приведем хотя бы один пример. Знак «сурьмы» в алхимии, соответствующий мыслящей живой «душе», достоинствам и способностям, представляет собой крест поверх круга; знак «зеленый», соответствующий растительной части «души», или физиологическому миру, — крест внутри круга; знак Венеры, подразумевающий инстинктивное поведение и низменные побуждения, — крест под кругом. Таким образом, в графическом символизме нет ничего произвольного (59): все подчинено системе, которая развивается из одной точки в более сложные образования, где форма, ритм, количество, расположение, порядок и направление — все это помогает объяснить и определить характер рисунка.

**ГРЕБЕНЬ.** Согласно Шнайдеру, связь гребня и гребной лодки столь тесна, что оба символа как будто сливаются, причем таким образом, который позволяет предположить примирение Огня и Воды (19). Поскольку гребень — атрибут мифических существ женского рода, таких как колдуньи и сирены, возникает ассоциация между гребнем и обглоданным рыбьим хвостом, который, в свою очередь, означает погребение (или присутствует как символ жертвы — в частности, пожирания).

**ГРЕБЕШОК.** Благодаря своему расположению на шлеме (символически связанном с головой) гребень шлема означает мысль и является символом темы рыцаря, ее лейтмотивом. Рыцарь демонстрирует его как знак своей возлюбленной (т.е. своей Анимы) и, таким образом, он является реальным символом его приключений и сражений. Птица в клетке на шлеме у Вальтера фон дер Фогельвайде (XIII век) является, возможно, эмблемой души, стремящейся улететь на свободу.

**ГРИФ.** В египетской иероглифике знак грифа, как и волнистая линия, служащая знаком воды, представляет идею Матери (19). По мнению Юнга, «материнский» символизм египетского грифа, вероятно, происходит от его обыкновения питаться падалью (31). Существовало верование, что, поскольку гриф питается мертвыми телами, он связан с Матерью Природой (и со смертью). Персы относили своих мертвых на специально сооруженные башни, чтобы грифы съедали их; они верили, что это способствует возрождению (56). Сублимацию этого значения — скорее мифологическую, нежели символическую по своей природе — находим в Индии, где гриф служит символом духов-покровителей, следящих за индивидом вместо родителей и означающих отрешенность и духовную поддержку (38).

**ГРИФОН.** Сказочное существо, полуорел, полулев, с длинным змеиным хвостом. Сочетание двух главных солнечных животных указывает на общий благоприятный характер существа; греки посвящали его Аполлону и Немезиде (8). Грифон, подобно дракону в некоторых легендах, охраняет пути к спасению, располагаясь рядом с Древом Жизни либо иным подобным символом. С психологической точки зрения грифон означает взаимосвязь психической энергии и космических сил (4). В средневековом церковном искусстве грифон, начиная с мозарабийских миниатюр, становится очень распространенным персонажем и, будучи образом противоречивого характера, представляет, например, как Спасителя, так и Антихриста (20).



**ГРОТЕСКИ.** Орнамент преимущественно декоративного характера. Пользовался большой популярностью в Древнем Риме, вновь распространяется с 15 в. Ряд его деталей обязан своим происхождением (в качестве символов) гностикам, широко применявшим различные образы для распространения своего учения. Бейли собрал большое количество гротесков и сходных декоративных мотивов, среди которых преобладают следующие фигуры: феникс, лебедь, овца, крылатые кони, змеи, драконы, сады, различные цветы, кустарники, пучки, гирлянды, вьюны, розы в кувшинах, плоды, корзины цветов и фруктов, виноград, гранат, деревья (особенно вечнозеленые), кресты, лилии, кадукеи, свитки, маски, ступени, трофеи, розетки, луки, щиты, скобки, мечи, копья, чаши и кубки, купидоны, близнецы, сеятели, богини плодородия с множеством грудей, кариатиды, юные девы. В символическом аспекте все эти предметы являются составными частями аллегорий, эмблем, романских и готических капителей и т. д. Но сами по себе гротески, как форма и система, подчеркивают тесную связь последовательности и прерывности (т. е. противоположностей), выраженную, например, в мифе о Близнецах. Следовательно, гротески — общий символ мира явлений и последовательного развертывания, раскрытия жизни (4).

**ГУСЫНЯ.** Как и утка, гусь или лебедь, гусыня — птица приносящая благо, и обычно связывается с Великой Матерью и «нисхождением в ад». Она нередко встречается в народных сказках (Матушка Гусыня, сказки братьев Гримм и т. д.). Гусыня связывается с судьбой, как показывает детская игра в «гусей», символизирующая взлеты и падения, которые предшествуют возвращению к материнской груди.

# ДАЕНА.

В древнеирапской религии Даена символизировала женское начало («Анима») человеческого духа и вместе с тем отождествляла его с суммой деяний — хороших и плохих, — которые человек совершает в течение своей жизни. Того, кто жил праведной жизнью, на третий день после смерти встречает на мосту Синва необычайно красивая молодая девушка, Даена, которая соединяется с ним навсегда, таким образом воспроизводя первобытного Гермафродита (андрогина). В Каббале этот символ переосмыслен в более высоком плане: принцип вечной женственности — «Женское начало Бога» — гипостазирован и получил имя Шехина. Шехина — сложная сущность: возможно, один из ангелов Иеговы или сам Иегова; в любом случае это — Единственный Возлюбленный, упоминаемый в «Песне» царя Соломона. А.Уэйт в книге «Тайное учение в Израиле» (1913) указывает на то, что этот духовный принцип не имеет отношения к принципу, представленному непорочной Марией в христианстве, но скорее относится к Святому Духу Троицы. Он отмечает, что Шехина — это ангел, приходящий на помощь к тем праведникам, которые страдают, особенно если они страдают из-за любви, и что

ее работа в душе похожа на ту, что выполняет душа в теле. Место Даены в небесной иерархии, как было отмечено, более скромно, и ее скорее следует отождествить с Анимой.

**ДВЕНАДЦАТЬ.** Строго говоря, изю всех чисел «двенадцать» имеет наиболее широкий охват; ибо формулы Таро таковы, что содержат две группы по двенадцать и четыре по четырнадцать, однако компоненты этих чисел не имеют архетипической значимости. Учитывая, что двумя сущностными прототипами количества являются числа «три» и «четыре» (означающие соответственно динамизм или внутреннюю духовность, и стабильность или внешнюю активность), можно утверждать, что их сумма и их произведение дают два следующих за ними по значимости числа: «семь» и «двенадцать». Последнее соответствует геометрическому двенадцатиугольнику; оно, однако, может связываться и с окружностью, поскольку их символические значения практически идентичны. Таким образом, системы или схемы, основанные на круге или цикле, имеют тенденцию получать в виде конечного предела число «двенадцать». Даже если вначале структуры состоят менее чем из двенадцати элементов, позднее проявляется их тенденция стремиться к совершенному числу «двенадцать», как, например, в музыке, где модальная шкала из семи нот развилась в двенадцатинотную систему Арнольда Шенберга и его школы. Другие примеры: двенадцать часов на циферблате; двенадцать месяцев года; двенадцать основных богов многих мифологий, как своего рода амплификация семи планет; а также деление розы ветров (соответственно Эвр, Солан, Нот, Австр, Африк, Эвроастр, Зефир, Станн, Ирей, Борей, Аквилон, Вольтури). Все эти примеры, следовательно, доказывают наличие порядка, основанного на двенадцатиричных схемах, могущих распадаться либо на «внутреннее» трехчастное деление «внешней» или ситуативной четвертичной схемы, либо на «внешнее» четырехчастное деление «внутренней», действительной троичной схемы. Для индусов эпохи Вед двенадцать дней в середине зимы (от Рождества до Богоявления) были отражением и повторением всего года; подобная традиция имеется и в Китае (17). На наш взгляд, все эти системы

коренятся в символизме Зодиака, основанном на числе «двенадцать», то есть на идее, что четыре стихии могут проявиться тремя различными способами (уровни или ступени), что вместе дает двенадцать делений. На этом основании Сент-Ив д'Альвейдр делает вывод, что в сообществах человеческих существ, пребывающих в русле символической традиции, «окружность, стоящая выше всего и ближе всего подходящая к таинственному центру, состоит из двенадцати делений, которым... представлена высшая инициация (способности, добродетели и знания) и которые, в числе прочего, соответствуют Зодиаку». Генон (цитирующий вышеприведенное) добавляет, что двенадцатиричную формулу можно обнаружить в «круговом совете» Далай-Ламы, а также (не считая двенадцать апостолов) в лице легендарных рыцарей Круглого Стола и исторических двенадцати пэров Франции. Сходным образом, этрусское государство делилось на двенадцать более мелких государств, а Ромул учредил институт двенадцати ликторов (28).

**ДВЕРЬ.** Женский символ (32), который содержит также весь диапазон значений символического отверстия, поскольку именно дверь дает доступ в проем; ее значение, таким образом, заключается в том, что противоположно стене. Существует такое же взаимоотношение между дверью храма и алтарем, как между периферией и центром: и хотя в каждом случае двухкомпонентные элементы отстоят друг от друга дальше всего, они в определенном смысле являются наиболее близкими, т.к. один определяет и отражает другой. Это хорошо проиллюстрировано в архитектурном украшении соборов, где фасад почти исполнен в соответствии с запрестольным образом.

**ДВОЙНИК.** В каждом случае дублирования речь идет о двойственности, сбалансированной симметрии и активном равновесии противоположных сил. Именно это символизируют двойные образы, симметричное дублирование форм или фигур (таких, как подпорки в геральдике). Но любой случай дублирования, основанный на горизонтальной оси, в которой верхняя фигура противоположна нижней, имеет более глубокое значение, вытекающее из символизма уров-



ид. Двойное существо часто можно найти в каббалистических эмблемах, верхняя фигура известна как Метатрон, а нижняя — Самаэль; о них говорят, что они неразлучные спутники (57). Вполне возможно, что за этим образом лежит символ существенного раздвоения всех явлений, или, скорее, то, что этот символ относится к великому мифу о Близнецах.

**ДВОРЕЦ.** В каббалистической символике священный, или «внутренний» дворец расположен на пересечении шести Направлений Пространства, которые, вместе с этим центром, образуют седмицу. Таким образом, он является символом оккультного Центра — «неподвижного перводвижателя» (28). Известен также как «серебряный дворец» или «серебряная нить» — та скрытая связь, которая соединяет человека с его Началом и Концом (28). Это понятие Центра охватывает сердце и разум; поэтому в легендах и народных преданиях дворец старого короля содержит секретные комнаты (представляющие бессознательное), где хранится сокровище (или духовные истины). Лойфлер считает, что дворцы из стекла или из зеркал, а также дворцы, внезапно появляющиеся как по волшебству, являются особыми символами родовой памяти человечества — базового, первобытного сознания Золотого века (38).

**ДЕВА.** Шестой знак Зодиака. У египтян отождествлялся с Исидой. Поскольку над ним властвует Меркурий, а соответствует он числу «шесть», то этот знак символизирует гермафродитизм, или состояние, характеризующееся парными силами — отрицательной и положительной. Поэтому

*тв*

*Зодиакальный знак Девы*

Дева иногда изображается посредством символа души, или Печати Соломона (два треугольника, представляющие огонь и воду, наложенные друг на друга и пересекающиеся таким

образом, что образуют шестиконечную звезду) (40). В мифологии и религиозных учениях вообще данный символ всегда ассоциируется с рождением бога или полубога как высшего выражения динамического сознания (52).

**ДЕЛЬФИН.** Изображение дельфина можно увидеть на многих аллегориях и эмблемах; иногда оно парное. Когда два дельфина или какая-то рыба указывают в одном направлении, парное изображение, возможно, подчиняется закону двусторонней симметрии чисто как украшение, или служит символом равновесия. Но обратный порядок расположения, т.е. с одним дельфином, указывающим вверх, и другим — вниз, всегда символизирует двойственные космические потоки инволюции и эволюции; это то, что испанский писатель XVII века Сааведра Фахардо подразумевал под «либо вверх, либо вниз». Сам дельфин — это аллегория спасения, вдохновленная древними легендами, которые изображают его как друга человека. Изображение дельфина ассоциируется с якорем (другим символом спасения), с языческими, эротическими божествами и с другими символами (20). Древние также считали, что дельфин был самым быстрым морским животным; и, следовательно, когда среди эмблем Франческо Колонны два дельфина изображены вокруг якоря, то это означает торможение скорости, то есть рассудительность.

**ДЕНЬ ОТДЫХА.** Подобно многим другим аспектам существования — как в традициях, так и в утилитарной деятельности — концепция Дня Отдыха не возникает из материальной и эмпирической необходимости (если даже оставить в стороне религиозные значения). Согласно Э.Фромму, соблюдение субботы у евреев означает не просто отдых ради сохранения здоровья, но, скорее, что-то гораздо более важное. Действительно, поскольку работа подразумевает состояние изменения — войны — между человеком и миром вокруг него, следует, что отдых означает мир между ним и природой. Один день недели — день, который по аналогии с космосом времени и пространства соответствует идее центра, тем самым соответствует положению Солнца среди планет или месту Земли согласно геоцентрической системе,

и потому должен быть посвящен переживанию спонтанной, идеальной гармонии человека с Природой. Не работая, человек может оторваться от порядка изменений, который развивает историю и, таким образом, освобождает себя от времени и пространства для возвращения в состояние рая (23). Этот символизм дает объяснение с точки зрения чувств тому, что Белл назвал «исступленным беспокойством бунтовщика»: инстинктивному неприятию всех форм отдыха, которое характерно для человека с воинственным духом, бросающим вызов Природе и всему миру.

**ДЕРЕВО.** Дерево — один из центральных традиционных символов. Весьма часто символическое дерево не принадлежит к какому-либо определенному роду, хотя некоторые народы отбирают какой-нибудь отдельный вид, как пример родовых свойств *par excellence*. Так, дуб считался священным у кельтов; ясень — у скандинавских народов; липа — в Германии; фиговое дерево — в Индии. Мифологические ассоциации богов с деревьями встречаются очень часто: Аттис и сосна; Осирис и кедр; Юпитер и дуб; Апполон и лавр и т.д. Они выражают своего рода «избирательные соответствия» (26, 17). В наиболее общем смысле символизм дерева обозначает жизнь космоса: его согласованность, рост, распространение, процессы зарождения и возрождения. Дерево представляет неистощимую жизнь, а потому оно эквивалентно символу бессмертия. Как утверждает М. Элиаде, представление о «жизни без смерти» в онтологическом смысле выступает заместителем «абсолютной реальности» и, таким образом, дерево становится символом абсолютного бытия, т.е., центра мира. Поскольку дерево обладает вытянутой вертикальной формой, символизм центра мира выражается в терминах мировой оси (17). Дерево, с его корнями, находящимися под землей, и с его ветвями, вздымающимися к небу, символизирует направленную вверх тенденцию (3), а посему соотносится с другими символами, такими, как лестница и гора, представляющими общие взаимосвязи между «тремя мирами» (нижний мир: преисподняя, ад; срединный мир: земля; горный мир: небо). Христианский символизм — в особенности романское

искусство — полностью осознавал первичное значение дерева, как оси, связующей различные миры (14). Однако, согласно высказыванию Рабана Мавра в его «Аллегории на Священное Писание» (46), оно также символизирует человеческую природу (что следует из равенства между макрокосмом и микрокосмом). Дерево также соответствует Кресту Искупления, и Крест в христианской иконографии часто изображается как Древо Жизни (17). Конечно же, с деревом, а следовательно, и с мировой осью, отождествляется вертикальная часть креста. Символизм мировой оси (восходящий к донеолитическим временам) имеет и дальнейшие символические импликации: имеется в виду центральная точка космоса. Ясно, что дерево (или крест) может служить осью, связующей три мира между собой, только если помещается в центре составляемого им космоса. Интересно отметить, что три мира древесного символизма отображают три основных составных структуры дерева: корни, ствол и крону. В рамках общего значения дерева как мировой оси и как символа неистощимых жизненных процессов (роста и развития) различные мифологии и фольклоры выделяют три или четыре оттенка значений. Некоторые из них суть просто конкретные аспекты базового символизма, однако другие настолько тонки, что это ведет к дальнейшему обогащению символа. На самом примитивном уровне есть «Древо Жизни» и «Древо Смерти» (35) в отличие от Мирового Древа и Древа познания Добра и Зла, которые характерны для более поздних стадий; указанные два дерева, однако, попросту представляют собой две различные репрезентации одного и того же представления. *Arbor vitae* («дерево жизни») в разнообразных формах часто можно встретить в восточном искусстве. По всей очевидности, чисто декоративный мотив *hom* (центрального дерева), помещенного между двумя мифологическими существами либо двумя обращенными друг к другу животными, является темой месопотамского происхождения, занесенной на Запад и на Дальний Восток персами, арабами и ромеями (6). В романском декоративном искусстве особенную разработку получает напоминающая лабиринт листва Древа Жизни (символическое значение остается неизменным, но дополня-



ется темой хаоса) (46). Важной особенностью, связанной с символом «космического древа», является то, что оно часто изображается перевернутым: тогда его корни находятся в небе, а листва — на земле. Здесь естественный символизм, основанный на аналогии с природными деревьями, вытесняется значением, выражающим инволюцию, в том ее виде, который выводится из доктрин эманации: а именно — что всякий процесс физического роста есть духовный *opus* (дело, деяние) наоборот. Так, Блаватская утверждает: «Вначале его корни были погружены в небо, и выросли из Лишенного Корней Корня всего сущего... Его ствол рос и развивался, пересекая равнины Плеромы, оно выпускало крест-накрест свои буйные ветви, сначала на плане едва дифференцированной материи, а затем — вниз, пока они не коснулись земного плана. Так... (оно), говорят, росло корнями вверх и ветвями вниз» (9). Такое представление находим уже в «Упанишадах», где сказано, что ветви дерева суть: эфир, воздух, огонь, вода и земля. В еврейской книге «Зогар» также говорится, что «Древо Жизни распространяется сверху вниз и все залито лучами солнца». Данте также изображает схему небесных сфер как листву дерева, корни которого (то есть истоки) распространяются вверх (Уран). С другой стороны, в иных традициях такая инверсия отсутствует, и данный символический аспект уступает место символике направленного вверх вертикального роста. В скандинавской мифологии космическое дерево, именуемое Игдрасиль, пускает корни вниз, в самую сердцевину земли, где находится ад («Прорицание Вельвы», 19; «Речи Гримнира», 31) (17).

Далее, мы можем рассмотреть символизм двух деревьев в Библии. В Раю было Древо Жизни и Древо познания Добра и Зла. Оба помещались в центре Сада Эдема. В этой связи Шнайдер говорит (50): «Почему Бог не упоминает Древо Жизни в разговоре с Адамом? Потому ли, что оно было вторым деревом знания, или потому, что оно было спрятано от взоров Адама, покуда он не распознал его с помощью своего новообретенного знания добра и зла — то есть мудрости? Мы предпочитаем вторую гипотезу»: Древо Жизни, будучи однажды обретенным, способно наделять

бессмертием; но обнаружить его нелегко. Оно «сокрыто», подобно траве бессмертия, которую Гильгамеш ищет на дне моря, либо охраняется чудовищами, подобно яблокам Гесперида. Два дерева встречаются чаще, чем можно было бы ожидать. Например, у восточных ворот вавилонских небес росли «Дерево Истины и Дерево Жизни». Удвоение дерева не меняет фундаментального значения символа, но добавляет дополнительные символические импликации, связанные с двойственной природой Блиźнецов: дерево тогда, под влиянием символики числа «два», отображает параллельные миры жизни и знания (Дерево Жизни и Дерево Познания). Как часто случается с символами, на основе очерченного выше общего древесного символизма выработались многие другие специальные значения. Приведем некоторые из них: прежде всего, это — тройное дерево. По мнению Шнайдера, Дерево Жизни, откуда оно возносится не выше, чем гора Марса (мир феноменов), играет роль столпа, поддерживающего небо. Оно состоит из трех корней и трех стволов — точнее, одного ствола с двумя большими ветвями, соответствующими вершинам горы Марса (двум лицам Януса). Здесь центральный ствол или ось нейтрализует двойственность выражаемую символикой двух деревьев. В своем лунном аспекте — это Дерево Жизни, подчеркивающее отождествление луны с миром феноменов; в своем солнечном аспекте оно соотносится со знанием и смертью (в символизме они часто ассоциируются друг с другом). В иконографии — Дерево Жизни (или лунная сторона двойного или тройного дерева) изображается в цвету; Дерево Смерти или познания (или солнечная сторона двойного или тройного дерева) изображается сухим, с признаками поражения огнем (50). Психология дала этой символической дуальности интерпретацию в сексуальных терминах. Юнг подтвердил, что дерево имеет символически бисексуальную природу, что можно видеть также из того факта, что в латыни окончание названий деревьев имеют форму мужского рода, хотя род самих слов женский (31). Такое сопјunctio подтверждает объединяющее значение космического древа. В ассоциации с деревом часто вступают другие символы — иногда по аналогии с реальными ситуациями, иногда посредством

соположения психических образов и проекций. Получающийся в результате составной символизм, конечно, оказывается богаче и сложнее, но и специфичнее, а следовательно, он менее спонтанен и менее широк по охвату. Дерево часто связывается со скалой или горой, на которой растет. С другой стороны, Дерево Жизни, находящееся в небесном Иерусалиме, имеет на себе двенадцать плодов, или солнечных форм (вероятно, символы Зодиака). На многих изображениях солнце, луна и звезды ассоциируются с деревом; таким образом подчеркивается его космический и астральный характер. В Индии находим тройное дерево с тремя солнцами — образ Тримурти, а в Китае — дерево с двенадцатью солнцами, по числу знаков Зодиака (25). В алхимии дерево, несущее на себе изображение луны, обозначает лунный орис (Малое Делание), а дерево с солнцами — солнечный орис (Великое Делание). Дерево со знаками семи планет (или металлов) представляет первоматерию (протогиле) как первоисточник всех дифференциаций. В той же алхимии Дерево Познания называется *arbor philosophica* («философское дерево») (символ эволюции, или роста идеи, призвания или силы). «Посадить дерево философов» равноценно тому, чтобы стимулировать творческое воображение (32). Другой интересный символ — «морское дерево» или коралл, связанный с мифологическим морским царем. Источник, дракон и змея также часто соотносятся с деревом. Символ VII *Arx Symbolica* Босха изображает дракона возле дерева Гесперид. В том, что касается символизма уровней, можно установить вертикальную шкалу аналогий; драконы и змеи (первичные силы) ассоциируются с кронами; лев, единорог, олень и другие животные, выражающие идеи подъема, агрессии и проникновения, соответствуют стволу; птицы и небесные тела связаны с листвой. Цветовые соответствия таковы: корни — черный; ствол — белый; листва — красный. Змея, обвившаяся вокруг дерева, служит введением к другому символу — спирали. Дерево в качестве мировой оси окружено последовательными кругами, характеризующими явленный мир. Эта интерпретация применима и к змее, сторожащей у основания дерева, на котором повешено Золотое Руно (25). Можно привести

бесчисленные примеры подобных ассоциаций символов, полных психологических импликаций. Еще одна типичная комбинация символов, крайне часто встречающаяся в фольклоре, — «поющее дерево». В «Мученичестве Св. Перпетуи», XI (Кембридж, 1891) читаем, что Св. Сатурий, принявший мученичество вместе со Св. Перпетуей, накануне своего мученичества видел во сне, «что, сбросив смертную плоть, он был унесен на восток четырьмя ангелами. Поднимаясь по пологому склону, они достигли места, залитого великолепнейшим светом». «Перед нами был Рай, — добавляет он, — подобный саду, с деревьями, на которых цвели розы и другие многие цветы; деревья были высоки, как кипарисы, и от них исходило пение» (46). Жертвенный костер, арфа-лира, корабль смерти, барабан — все это символы, производные от дерева, понимаемого как путь, ведущий в иной мир (50). Г. Шолем в «Истоках Каббалы» говорит о символизме дерева в связи с иерархическими, вертикальными структурами (такими как «древо сефирот» Каббалы — тема, на которой здесь мы не можем останавливаться). Он задается вопросом, не имело ли «дерево Порфирия» — символ, широко распространенный в средние века — сходную природу. Во всяком случае, оно напоминает об «Дереве элементов» Раймунда Луллия (1295), ствол которого символизирует первоначальную *субстанцию* творения, или *гиле*, а ветви и листья представляют девять ее *акциденций*. Число «десять» имеет то же сопутствующее значение, что и сефирот, — «сумма всего реального, могущего быть определенным в числах».

**ДЕРЕВЬЯ И ЦВЕТЫ.** У китайцев обычно символизируют долголетие и плодородие. Особо популярны бамбук, вишневое дерево и сосна, носящие название «трое друзей», поскольку все они вечнозеленые. На рисунках они часто появляются вместе (2).

**ИАНА.** Богиня лесов, соотносимая с природой в целом, плодородием и дикими животными (21). Она носит также греческое имя Геката, означающее «та, которая достигает цели на расстоянии», и поэтому связана с «Проклятым охотником» (таким, как Вотан). В сопровождении собак она



становится ночной охотницей, в свою очередь, связанной с духами хтонических культов (31). Уже указывалось на то, что ее характеристики меняются с фазами луны: Диана, Яна, Янус. Вот почему на некоторых мифологических и эмблематических рисунках она изображена как Геката с тремя головами — известный «трехвидный» символ, который как трезубец или трехглавый Цербер является инфериальной противоположностью трипостасной формы верхнего мира. Согласно Дилю, эти состоящие из трех частей символические формы преисподней подразумевают также ивращение трех основных «побуждений» человека: сохранения, размножения и духовной эволюции. Если это так, тогда Диана подчеркивает внушающий страх характер женской природы. Тем не менее, благодаря ее обету девственности, Диану наделяли положительным с точки зрения морали характером в противоположность характеру Венеры, что можно видеть в «Ипполите» Эврипида.

**ДИКАРЬ.** Образ Дикого Человека или дикаря, носящего лишь набедренную повязку или одежду из листьев либо шкур, распространен в фольклоре почти всех стран. Он соотносится с такими мифическими существами, как «снежный человек», великан, гигант и т. д., хотя и не тождествен им. В геральдике этот образ приобретает форму держателя щита, и его значение становится аналогичным значению тех животных, которые обычно выполняют эту функцию, т. е. своей двусторонней симметрией выражают уравнивание низших сил, поддерживающих некие духовные, сублимационные элементы (собственно геральдические символы). Иногда можно встретить также Дикарок, со сходной внешностью и сходным значением. Фрэзер описал некоторые фольклорные обычаи, несомненно связанные с этими персонажами фольклора. В некоторых областях Германии в Троицын день проводятся празднества, носящие название «Изгнание Дикого Человека», во время которых роль дикаря исполняется молодым человеком, покрытым листьями и мхом, прячущимся в лесах. Другие же начинают охоту, заканчивающуюся его метафорической смертью. На следующий день изготавливают носилки, на которые помещают

соломенную куклу, напоминающую Дикого Человека. Процессия относит ее к озеру, где палач сбрасывает ее в воду (21). В Богемии король появлялся в одеянии из травы и цветов. Дикий Человек, по-видимому, тождествен «коалу отпущения» в ритуальном царевубийстве. Юнг предполагает, что данный миф символизирует «Тень» — примитивную или низменную часть личности, или бессознательное в его опасном, регрессивном аспекте (56). Миф также связан с такими мифическими островами, как остров Св. Брендана или страна Пресвитера Иоанна.

**ДИОНИС.** Адское божество и символ раскованного свободного желания, или душевного подъема, вдохновения и раскрепощения чувств (15). Ницше обратил внимание на полную противоположность Аполлона Дионису как символу крайних взглядов на искусство и жизнь, соответственно влекущих человека либо к порядку, либо к хаосу; или, другими словами, — в соответствии с фрейдистским желанием смерти — или к существованию и вечной жизни, или к самоуничтожению. Ненасытный характер греческого бога, который, как предполагается, пришел из Малой Азии или из Скифии, — очевиден в атрибутах, обычно приписываемых ему, таких как тирс (жезл Вакха), увенчанный сосновой шишкой фаллической формы, или змея, лошадь, буйвол, пантера, козел и кабан. По Юнгу, миф о Дионисе означает бездну «бесстрастного растворения» каждого индивидуума как результат эмоции, доведенной до пределов пароксизма и воплощение стремления убежать от времени в «прошлое», характеризующееся вакхическими оргиями; этот миф, таким образом, олицетворяет бессознательные желания (32).

**ДИСК.** Эмблема солнца, а также неба. В Китае «священный диск» — это символ божественного совершенства (5), а также диск, который в настоящее время олицетворяет небо (нефритовый диск, называемый Пи), имеющий отверстие в центре. «Крылатый диск» — один из наиболее распространенных древних символов, все еще применяемый сегодня в знаках и эмблемах. В самом широком смысле он олицетворяет материю в состоянии сублимации и преобразования. Две маленьких змеи, которые часто можно видеть рядом с

диск, — как на кадудее (символе врачевания) — укладывают на равенство противоположных сил (59). Но в более эзотерическом смысле крылатый диск означает диск в движении — в полете; поэтому он сегодня применяется в эмблемах, созданных веком, который научился, как нужно управлять воздушным пространством.

**ДОЖДЬ.** Дождь содержит первоначальную и очевидную символику оплодотворяющего начала и относится к общему символизму жизни (26) и воды. Кроме того, он по тем же причинам, означает очищение в связи с ценностью воды не только как «универсальной субстанции», но и как связующего звена между неформальным или газообразным и формальным или твердым — момент, являющийся общим во всех символических традициях (29). Символика дождя обусловлена тем фактом, что он льется с небес (7). Отсюда его общность со светом. Здесь объяснение того, почему во многих мифологиях дождь считается символом «духовных воздействий» небес, нисходящих на землю (28). В алхимии дождь символизирует конденсацию или «альбификацию» — дополнительное свидетельство того, что алхимики относили воду и свет к одной символической группе.

**ДОЛИНА.** В рамках ландшафного символа долина, которая, поскольку залегает низко, считается расположенной на уровне моря, представляет собой нейтральную зону, пригодную для развития любого творения и для любого материального прогресса в мире явлений. Характерное для нее плодородие контрастирует с природой пустыни (символического места очищения) или океана (представляющего Исток жизни, но стерильного по отношению к существованию человека), а также горы (места, для которого характерны снега и аскетическая, созерцательная жизнь, или интеллектуальное просветление). Коротко говоря, долина есть символ самой жизни и мистическое обиталище пастуха и священнослужителя (51).

**ДОМ.** Мистики традиционно представляли женский аспект мироздания в виде груди, дома, стены, огражденного сада. Другая символическая связь существует между домом

(а также другими вышеупомянутыми формами) и хранилищем мудрости, т.е. традиции самой по себе (4). Кроме того, общую символику дома дополняет значение различных архитектурных деталей. Однако прежде всего дом как жилище вызывает богатейшие ассоциации с телом и мыслью (т.е. жизнью) человека, как было эмпирически подтверждено психоаналитиками. А. Тейяр поясняет это тем, что образ дома во снах представляет собой различные уровни (души). Фасад здания означает внешний облик человека: его личность или его маску. Значение этажей определяется вертикальной и пространственной символикой. Крыша и верхний этаж соответствуют голове и разуму, а также сознательному развитию самоконтроля. Следовательно, подвал ассоциируется с бессознательным и инстинктами (подобно сточным трубам в городской символике). Кухня, где происходит превращение пищевых продуктов, означает место или момент духовных трансмутаций в алхимическом смысле. Связующие помещения говорят сами за себя. Лестницы — соединения различных уровней души, однако их конкретное значение зависит от того, восходящими или нисходящими они видятся. В конечном счете, как уже сказано, дом ассоциируется с человеческим телом, особенно в аспекте выходов из него, что отмечал Артемидорос Далдианос (56).

**ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ И ЖЕМЧУГ.** В большинстве теорий о символах драгоценные камни являются знаком духовной истины (4); драгоценности в одеяниях принцесс, ожерельях или браслетах, также как и жемчуг, хранимые в укромных местах, являются символом высшего знания (38). Поскольку жемчугом украшали себя, как правило, принцессы или незамужние дамы, то понятно, почему он близок по значению к юнговской «Аниме» (душе). Драгоценности, охраняемые стражей, наводят на мысль о трудностях и испытаниях как плате за знание — не за знание как науку в смысле чистой эрудиции, а за знание как мудрость, неразрывно связанную с жизнью и эволюцией. Жемчужины, спрятанные в шкатулке, олицетворяют интуитивное знание, затаенное в подсознании. Еще одно сопутствующее значе-



ние, иногда всплывающее в мифических формах, но актуальное и сегодня — это поверие, сравнивающее жемчуг (символ знания как такового) со змеёй, которая пожирает свой хвост, олицетворяя движение к заданному концу. Лучшим примером служит легенда о «змеином камне». Во многих фольклорных преданиях высказывается мысль, что драгоценные камни когда-то были изъяты из голов змей и драконов. Это послужило причиной мнения о том, что алмаз ядовит и был некогда найден в пасти змеи. Таковы верования индусов, арабов, эллинов. Или же все драгоценные камни образовались из змеиной слюны, согласно широко распространённому суеверию в первобытных культурах от Дальнего Востока до Англии. Все эти предания выражают наиболее возможную близость между «противником» и «защитником», т.е. между стоящим на страже чудовищем и защищаемым им сокровищем. Вместе они составляют единство противоположностей, амальгаму или сплав, в котором антитезисы становятся почти идентичными в пределах противоречивой психологической зоны, определяющей общий источник происхождения значений антитез. Элиаде отмечает, что метафизические эмблемы, охраняемые змеями и драконами, иногда принимали вид знака, который носили на лбу в виде глаза или пасти змеи (17). Драгоценные камни выражают также общую символику метафизики, высшим знаком которой является совершенство и красота жемчуга. Вот почему Г. де Муссо в работе «Бог и боги» неоднократно подчеркивал, что камни всегда играют одну из важнейших ролей. Аэролиты и метеориты связаны с небесным происхождением, поэтому они часто рассматриваются как божественное одеяние, дошедшее до Земли. Сияющие астероиды сравнивались с ангелами. Одна из трактовок описывает символику драгоценного камня, подразумевающую «скрытость» природы знания, которое в нём заключено. Она выражает пренебрежение к тому факту, что камень чтут за его материальную ценность, и направляет свой взор на восхищение его твёрдостью, цветом и прозрачностью. В этой связи Барон Жиро в «Философии истории» замечает, что, когда произошло падение Люцифера, ангельский свет получил своё вещественное выражение в сиянии звёзд и блеске

драгоценностей. Также драгоценные камни уравниваются с металлами как составляющие «подземной астрономии» и фактически — с любым порядковым уровнем существования, с учётом теории соотношений. Переливы цветов сами по себе могут иметь какие-то символические значения, но только как второстепенные и производные от основного значения камня. Иудеи были хорошо знакомы с символическим значением драгоценностей и использовали эти знания в своих литургиях. Леви в «Тайнах разума Аарона» пишет: «Радио, состоящее из двенадцати драгоценных камней, представляющих двенадцать месяцев года и знаки Зодиака, было представлено в виде четырёх линий по три камня в каждой, в соответствии с видом и цветом камней слева направо и сверху донизу: сардоникс (красный), изумруд (зелёный), топаз (жёлтый), рубин (красный, ближе к оранжевому), яшма (глубокий зелёный), сапфир (тёмно-голубой), гиацинт (сиреневый), аметист (фиолетовый), агат (молочный), хризолит (золотисто-голубой), берилл (тёмно-голубой), оникс (розовый). Каждому из этих камней присуща своя магическая сила. Порядок их расположения зависит от цвета и прозрачности, спадающих, как в языке пламени, сверху книзу и с краёв к центру» (59).

**ДРАКОН.** Мифологическое животное и универсальная символическая фигура, которую можно обнаружить в большинстве культур мира — примитивных и восточных, также как и классических. Морфологическое изучение легендарного дракона может привести к заключению, что это — вид объединения элементов, взятых от различных животных, особенно агрессивных и опасных, таких как змеи, крокодилы, львы, а также доисторические животные (38). Крапп считает, что фактором, способствующим становлению представления о мистическом драконе могло послужить удивление, вызванное открытием останков допотопных ящеров.

Дракон, следовательно, означает «зверя» *par excellence*; и здесь мы имеем первое представление о его символическом значении, относящемся к шумерской концепции животного как «врага», который позднее превратился в дьявола. Тем не менее, дракон — как все другие символы инстинктов в

этнически индифферентных религиях древности — иногда появляется восседающим на троне подобно божествам, например, на штандартах и знаменах, принадлежащих китайской Маньчжурской династии, а также у финикийцев и саксов (4). В большом количестве легенд, обладающих глубоким символическим смыслом, дракон появляется именно в этом значении — первобытного врага, сражение с которым является высшим испытанием. Аполлон, Кадм (легендарный основатель Фив), Персей и Зигфрид — все победили дракона. В многочисленных шедеврах агиографии святые — покровители рыцарства — Святой Георгий и Святой Архангел Михаил изображены как раз в момент, когда они убивают чудовище; то же мы видим на картинах эпохи Возрождения. По Донтенвиллю (16), исследования которого содействовали становлению исторического и социологического подхода в символической трактовке легенд, драконы символизируют бедствия, преследующие страну (или человека, если символ приобретает психологическое значение). Червь, змея и крокодил по-своему тесно связаны с концепцией дракона. Во Франции дракона отождествляли с великаном-людоедом, также как с Гаргантюа и великанами вообще. С точки зрения Шнайдера, дракон — это символ болезни (51). Но прежде, чем углубиться в значение этого символа, уместно привести некоторые примеры, чтобы продемонстрировать, сколь популярна фигура дракона. Классики и Библия очень часто ссылаются на него, обеспечивая нас детальной информацией о его внешнем виде, характере и привычках. Но их описания указывают не на один, а на несколько видов драконов, как отметил Пинедо: «Некоторые придают ему вид крылатого змея; он живет в воздухе и воде, его челюсти огромны, он глотает людей и животных, предварительно убив их огромным хвостом. Наоборот, другие делают его наземным животным, его челюсти довольно малы, его огромный, мощный хвост является орудием разрушения, и он также летает и питается кровью животных, которых он убивает. Некоторые авторы считают, что дракон — это земноводное животное, в этом случае его голова — это голова красивой женщины с длинными развевающимися волосами, и такой дракон даже еще ужас-

нее, чем вышеописанные». Упоминание о драконе имеется в Библии (Даниил XIV, 22, 27; Михей I, 8; Иеремия XIV, 6; Откровение XII, 3, 7; Исайя XXXIV, 13, и XLIII, 20), а также у Рабана Мавра (Opera, III), Плиния (VIII, 12), Галена, Паскаля (De Coronis, IX). Среди характеристик, которые эти авторы приписывают дракону, особенно интересны следующие аспекты: то, что он обладает громадной силой и всегда бодрствует, у него очень острое зрение — т.е., скорее всего, само его название произошло от греческого *dekein* («видящий»). Таким образом, он был наделен функцией, полностью противоположной земному значению сторожа храмов и сокровищ (как грифон), также превратившемуся в аллегорию пророчества и мудрости. В Библии это — негативная сторона символа, который выделен особо; интересно заметить, что анаграмма Ирода на сирийском языке — *iejud* и *es* — означает «огнедышащий дракон» (46). Иногда дракон изображен с несколькими головами, и его символизм поэтому становится соответственно неприятным, с регрессивным и инволютивным смыслом, возрастающим с увеличением их количества. «И другое знамение явилось на небе: вот, большой красный дракон с семью головами и десятью рогами, и на головах его семь диадем», по словам Откровения (XII, 3). В других случаях изображения дракона используются на эмблемах, и тогда это — символизм формы или очертания, которые предшествовали форме животных, как, например, дракон, кусающий свой хвост, — гностический Уроборос, символ всех циклических процессов и в частности времени. Дракона изображали довольно часто в алхимии; для алхимиков несколько драконов, сражающихся друг с другом, иллюстрировали состояние *putrefactio* (разделение Элементов, или психическую дезинтеграцию). Крылатый дракон представлял изменчивый элемент, в то время как бескрылое существо означает нечто устойчивое. Именно в Китае изображение этого чудища использовали больше всего, и он претерпел максимум видоизменений. Здесь он становится эмблемой имперской власти. Поскольку дракон с пятью когтями был среди орнаментов и украшений Императора, придворные имели право носить дракона только с четырьмя когтями (5).



Согласно Дилю, типичный китайский дракон символизирует преодоление и сублимацию греха (15), потому что он имеет значение «побежденного дракона», который после своего поражения покоряется Св. Георгию. Фрэзер говорит, что китайцы, когда они желают дождя, делают большого дракона из дерева и бумаги и несут его в процессии; но если дождя нет, они уничтожают дракона (21). Этот обряд возникает вследствие того, что дракон и змея, наделенные наиболее глубоким и всеобъемлющим значением, являясь символами, означающими «ритмическую жизнь». Ассоциативный ряд дракон/молния/дождь/плодородие — очень типичен в архаических китайских текстах (17), и по этой причине мифическое животное становится связующим звеном между Верхними Водами и землей. Тем не менее, невозможно обобщить сведения о драконе в китайской мифологии, т. к. есть подземные, воздушные и водяные драконы. Выражение «земля соединяется с драконом» значит, что идет дождь. Дракон играет важную роль как посредник между двумя противоположными космическими силами, ассоциируемыми с основными характеристиками трехуровневого символизма, т.е. высшего уровня духовности, промежуточной сферы феноменальной жизни, и более низкого уровня внутренних и хтонических сил. Важнейший акцент в самом значении данного символа — это сила и скорость. Древнейшие китайские изображения дракона очень похожи на изображение лошади (13). В эзотерической китайской мысли есть драконы, которые связаны с символизмом цвета: красный дракон — страж высокой луны, белый дракон — лунный дракон. Эти цвета происходят от планет и знаков Зодиака. В средние века на Западе драконы изображались с шеей и ногами орла, телом огромного змея, крыльями летучей мыши и хвостом, заканчивающимся стрелой. Это, согласно Пиоббу, означает слияние и смешение соответствующих возможностей составных частей: орел означает небесный потенциал, змея — тайные и подземные характеристики, крылья — интеллектуальное возвышение, и хвост (т.к. он имеет форму зодиакального знака Льва) — подчинение рассудку (48). Но, в широком смысле слова, современная психология определяет символ

дракона как «что-то ужасное, что необходимо преодолеть», т.к. только тот, кто победит дракона, становится героем (56). Юнг идет дальше, говоря, что дракон является образом матери (т.е. зеркалом материнского начала или бессознательного), и что он выражает отвращение индивидуума к кровосмешению и страх его совершения (31). Он также предполагает, что дракон просто означает вло (32). Эзотерическая иудейская традиция настаивает на том, что самое глубокое значение тайны дракона не поддается разгадке (по рабби Симеону бен Йохаю, цитируемому Блаватской) (9). Вселенский дракон гностиков — это «путь через все вещи». Он относится к концепции хаоса («наш Хаос или Дух — это ужасный дракон, который побеждает все») и распада («дракон — это разложение тел»). (Цитаты взяты из Псевдо-Демокрита). Рассматривая символы разложения, герметизм использует следующие термины: яд, гадюка, универсальный растворитель, философский уксус. Они равны потенциалу недифференцированного (или решенного), согласно Эволе. Он добавляет, что драконы и быки — животные, побежденные героями, уподобляемыми солнцу (такими как Митра, Зигфрид, Геракл, Ясон, Гор или Аполлон), и, исходя из равенств: женщина — дракон; ртуть — вода; зеленый — это «то, что неперевариваемо», — делает вывод, что «если дракон вновь появляется в центре «цитадели Философов», по Кунрату, это все еще дракон, который должен быть побежден и убит: это тот, который вечно сам себя пожирает, это — Меркурий как образ жгучей жажды или голода, или слепой импульс наслаждения», или, другими словами, Природа, поработанная и завоеванная Природой, или тайна лунного мира изменений и становлений как противоположность миру неизменному, управляемому Ураном. Беме в «De Signatura rerum» определяет волю, которая желает и не имеет ничего подходящего, чтобы удовлетворить ее, кроме самой себя, как «способность голода накормить себя».

**ДРЕВЕСИНА.** Материнский символ (31). Сожженная древесина означает мудрость и смерть (50). Магические и удобряющие свойства древесины, сжигаемой в ходе ритуа-

лов жертвоприношения, как предполагается, передаются поплау и углям. Кремация рассматривается как возврат к состоянию «семени»; это положило начало многим ритуалам и народным обычаям, в свою очередь, соотносящимся с символикой огня (17).

**ДРЕВНОСТЬ.** С течением времени предмет приобретает дополнительные свойства, которые постепенно становятся более важными, чем обычное значение предмета. Значение древности связано со следующими соображениями: (1) все старинное является подлинным, неподдельным, настоящим, связанным с ушедшим миром; старинные вещи не обманывают, так что они олицетворяют собой истину; (2) все старинное является первобытным, близким к «изначальной эпохе», восхваляемой как «Золотой Век» человечества; (3) по аналогии, все древнее связано с первоначальными ступенями индивидуальной жизни, т.е. с беззаботной жизнью ребенка, «утерянным раем» детства.

**ДУАЛИЗМ.** Дуализм определяется как система, которая подразумевает бинарную модель, в меньшей степени характеризующуюся дополнительным тезисом и антитезой, стремящейся к своему решению скорее в синтезе, чем при помощи двух противоположных принципов. Манихейская и гностическая религии являлись дуализмами в сфере морали. Некоторые космические формы разделения на две части — такие, как китайский год, делящийся на две половины: одна — Ян, в которой преобладают активные и добрые силы и другая — Инь, в которой доминируют пассивные и злые силы, — являются скорее бинарными системами, чем просто двойственностями, потому что двойные, противоположные аспекты синтезированы внутри системы более широкого масштаба. Р. Бертран в «Тайной традиции» (Париж, 1943), говоря о символе Ян-Инь, отмечает: «Дуализм религии (или же мистической или космической философии) является теоретическим или кажущимся; в действительности всегда есть что-то сверх этого — третий элемент, который не дает двум противоположным элементам зачеркнуть друг друга, принуждая обе эти силы-принципы уступить, т.е. функционировать на альтернативных началах,

а не одновременно. Так черное и белое Инь-Ян, связанное кругом стабильности, соединяются для образования троичной системы, Дао». Тем не менее, это решение при помощи «третьего элемента» служит не столько для «решения» проблемы, сколько для продления ее на неопределенное время, т. к. этот элемент поддерживает состояние двойственности посредством внутреннего равновесия. Это, если прибегнуть к символизму алхимии, как если бы сдвоенные потоки — восходящие и нисходящие (растворения и коагуляции) находились в непрерывном движении. Но не в этом дело: позитивные силы в результате выигрывают — они преобразуют материю (т.е. пассивный, негативный, или низкий принцип), высвобождают и возносят ее. Двойные символы чрезвычайно просты. Вот хотя бы некоторые из них: плеть или крюк египетских фараонов; эмблемы, олицетворяющие крупный рогатый скот и сельское хозяйство, где прямой и искривленный меч символизируют «прямой» и «непрямой» путь; каббалистические колонны Якин и Бохаз; Милость и Возмездие.

**ДУБ.** Дерево, посвященное Юпитеру и Сивилле, символизирует силу и долголетие. Из дуба, (8) согласно легенде, была сделана палица Геракла. То что дуб посвящен Юпитеру, объясняется, возможно, древним поверьем, согласно которому дуб сильнее, чем какое-либо другое дерево, притягивает молнию. Это символическое и аллегорическое значение дуба проявляется в арийских культурах — в России, Германии, Древней Греции и Скандинавии (17). Подобно всем деревьям, он представляет мировую ось.

**ДЬЯВОЛ.** Пятнадцатый аркан из колоды Таро, где Дьявол приобретает вид Бафомета (у тамплиеров), изображенного с головой и ногами козла и грудью и руками женщины. Подобно греческому сфинксу он включает четыре Элемента: его черные ноги соответствуют земле и духам нижнего мира; зеленая чешуя на его боках указывает на воду, русалок и растворение; его синие крылья отождествляются с крыльями сифов и летучих мышей (потому что крылья перепончатые); и красная голова относится к огню и саламандрам. Цель дьявола — регресс, застой в том, что



является фрагментарным, низшим, разнообразным и прерывистым. В конечном итоге эта таинственная карта относится к инстинктам и желанию во всех его чувственных формах, к магическим искусствам, хаосу и извращению (59).

**ДЫМ.** Антитеза грязи; как грязь состоит из стихий земли и воды, так дым соотносится с воздухом и огнем. Существует устойчивая фольклорная традиция, в которой дыму приписывают благотворную силу. Он, как полагают, обладает магической способностью предотвращать несчастья, нависшие над людьми, животными и растениями (21). С другой стороны, столб дыма является символом противоположения долина — гора, т.е. отношения между землей и небом, указывая путь через огонь к спасению (17). Согласно алхимику Жеберу (Geber), дым символизирует душу, покинувшую тело.

**ДЫХАНИЕ.** Дышать, с точки зрения символики, значит поглощать духовную энергию. В йоге особое место занимают дыхательные упражнения, поскольку с их помощью человек вбирает в себя не только воздух, но и свет Солнца. Алхимики говорили о солнечном свете: «Это огненная субстанция, постоянная эманация солнечных частиц, которые, благодаря движению Солнца и астральных тел, всегда находятся в состоянии потока и изменения, наполняя вселенную... Мы дышим этим астральным золотом». Два движения дыхания — вдох и выдох — связаны с циркуляцией крови и служат символическими выражениями путей инволюции и эволюции (3). Следовательно, затруднение дыхания может означать трудности в поглощении духовных и космических элементов. «Нужный ритм» дыхания в йоге ассоциируется с «нужным голосом», который у египтян требовался для ритуального чтения сакральных текстов. Оба они основаны на подражании ритмам вселенной.

# ЕВА.

Символ материального и внешнего аспекта жизни, *Natura naturans*, или мать всего сущего (57). С духовной точки зрения Ева является противоположностью Девы Марии, или духовной матери. Инверсии этого порядка иногда находят параллельное выражение в контрастном использовании подобных имен: так, Эрос (бог любви) противостоит Аресу (богу войны, разрушения и ненависти). Эта антитеза между Евой и Девой Марией исследована в книге Антонио де Суза де Мачедо «Eva y Ave o Maria triunfante».

**ЕВФРАТ.** Специфическая топография образует часть традиционных символов; таким примером является река Евфрат. Это — эквивалент изменяющегося космоса, проходящего через материальный мир (или Вавилон) в двух направлениях: инволюции и эволюции (57). В широком смысле, с точки зрения Гераклита — без учета эзотерической доктрины — река вообще, а значит, любая река является символом времени или необратимых процессов.

**ЕГИПЕТ.** Традиционный символ животного начала в человеке (57). Таким образом, «покинуть Египет» — значит покинуть чувственное и материальное и

стремиться к Земле Обетованной через Красное Море и пустыню: стремиться к высшему, трансцендентному состоянию (46). Символ является гностическим.

**ЕДИНОЕ.** Число «один» эквивалентно «Центру» (мировдания), неявленной точке, творящей силе или «неподвижному перводвигателю». Плотин приравнивает Единое к моральной цели, благу, а Многое — ко злу (различение, находящееся в полном согласии с доктриной символизма).

**ЕДИНОРОГ.** Символизирует целомудрие, а также служит эмблемой меча или слова Божия (20, 4). Традиция обычно представляет его в виде белого коня с одним рогом, выходящим из лба; однако, согласно эзотерическим верованиям, он имеет белое туловище, красную голову и синие глаза. Легенда утверждает, что он неутомим, когда его преследуют, но покорно ложится на землю, если к нему приблизится девственница (59). Это наводит на мысль, что он символизирует сексуальную сублимацию. Некоторые авторы отождествляют с единорогом животное, известное в Китае как Ши-лин, другие же оспаривают правомерность такого отождествления, поскольку у названного животного два рога. Он является атрибутом военачальников высокого ранга, эмблемой чести и знатности рода. Его шкура имеет пять цветов — красный, желтый, синий, белый и черный; его крик подобен звуку колоколов. По легенде, он живет тысячу лет и является благороднейшим из животных (5). Юнг в своей работе о взаимоотношениях между психологией и алхимией подверг исследованию многочисленные аспекты мифического единорога и пришел к выводу, что, при широком подходе, он лишен какого-либо одного определенного символического характера, но, скорее, этот характер имеет много различных вариантов, которыми охватываются как реальные, так и мифические однорогие животные, такие как рыба-меч или некоторые виды драконов. Юнг отмечает, что временами единорог превращается в белого голубя, и предлагает такое объяснение: с одной стороны, он связан с первобытными чудовищами, с другой — он представляет мужественную, чистую проникающую силу *spiritus mercurialis* («духа ртути (Меркурия)»). Он цитирует следующее выс-

казывание Гонория Отенского в его «Зерцале Таинств Церкви»: «Весьма свирепое животное, имеющее только один рог, называется единорогом. Чтобы поймать его, в поле оставляют девственницу; тогда животное подходит к ней и попадает, ибо укладывается на ее лоно. Это животное представляет Христа, рог же — его непобедимую силу. Он, возлежавший на лоно Девы, был пойман охотниками, — то есть обретен в человеческом образе возлюбившими его». В античности, однако, единорог иногда приобретает некоторые злоециные черты. Греческий «Физиолог» сообщает, что это — «быстроногий зверь, носящий один рог и питающий злую волю в отношении людей». По наблюдению Юнга, Церковь не признает эту теневую сторону единорога. В свою очередь, алхимики воспользовались его амбивалентными импликациями для символизации *Monstrum Hermaphroditum* («Двуполого Чудовища»). Универсальность данного символического существа, не встречающегося в природе, поистине удивительна: например, оно присутствует в Ведах. Что касается его иконографии, особо интересны гобелены XV в. в музее Клуни в Париже, содержащие иллюстрации к «Даме с единорогом» (32).

**ЕЖЕВИКА.** Символ девственной чистоты, сжигаемой собственным огнем (20). Библейская неопалимая кушина, с другой стороны, символически связана с мифом о Семеле.





## АБА.

Оборотный, инфернальный аспект лягушки: символическое значение здесь то же, но взятое в отрицательном смысле. Или, если выразить это языком эзотерической мысли: «Существуют также определенные животные, миссия которых — ослаблять астральный свет посредством присущих им процессов поглощения. В их взгляде есть что-то завораживающее; таковы жаба и василиск».

**ЖАЖДА.** Символизируется драконом; обозначает, по мнению Эволя, слепое стремление жить.

**ЖЕЗЛ, МАГИЧЕСКИЙ.** Наряду с «техническим» символизмом, подразумеваемым его материалом и цветом, значение жезла выводится из приписываемой ему магической силы, которая, в свою очередь, является производной от представления о всякой палочке или жезле как о прямой линии, воплощающей намек на направление и интенсивность. Производными от жезла, или соотносительными с ним формами, оказываются королевский скипетр, маршальский жезл, боевая палица, жезл мэра и дирижерская палочка (48).

**ЖЕЛУДОК.** Желудок неизменно сравнивался с алхимической лабораторией, т.е. с местом, где происходят превращения. Поскольку все эти метаморфозы естественного характера, желудок-лаборатория становится, в известном смысле, антитезой мозгу (57).

**ЖЕМЧУЖИНА.** Одна из восьми «всеобщих эмблем» китайской традиции. Символизирует «гениальность в неизвестности» (5) — несомненно, вследствие весьма категоричного замечания Лао-цзы: «Посему, избранный носит грубые одежды, но в груди своей скрывает драгоценный камень», — намек на жемчужину, скрывающуюся внутри раковины. Все это заставляет психоаналитиков отводить жемчужине функцию представления мистического Центра и сублимации (рассматриваемой здесь в качестве трансфигурации болезни или какого-либо отклонения от нормы) (56). Мусульмане часто прибегают к жемчужине как символу неба, поскольку у них имеется верование, что блаженные пребывают заключенными в жемчужины, каждый со своей гурией (46); здесь имеется очевидная связь с платоновским андрогинным «сферическим человеком», одновременно первоначальным и последним. Они также верят — чем подтверждается параллель с платоновским сферическим человеком, — что жемчужина есть продукт «сочетания» («свадьбы») огня и воды. Она также отождествляется с человеческой душой (18). В больших количествах жемчужины приобретают другой характер: несмотря на их высокую ценность, они становятся простыми бусинами: будучи соединенными, они соответствуют символу ожерелья, а будучи рассыпанными, соотносятся с символом расчленения, как и всякие разбросанные вещи.

**ЖЕНЩИНА.** Антропологически женщина соответствует пассивному принципу природы. Она имеет три основных аспекта: во-первых, выступает в качестве сирены, ламии или чудовищного существа, очаровывающего, отвлекающего и уводящего мужчин в сторону от пути эволюции; во-вторых, — в качестве матери или Magna mater (родина, родной город или мать-природа), в свою очередь соотносимой с непроявленным аспектом вод и бессознательного; и в-

третьих, в качестве девицы-незнакомки, возлюбленной, или «Анимы» юнговской психологии. В «Символах трансформации» Юнг утверждает, что древние видели в женщине либо Еву, либо Елену, Софию или Марию (соответствуют импульсивности, эмоциональности, интеллектуальности и добродетели) (33). Одним из чистейших и наиболее всеобъемлющих представлений архетипа женщины как Анимы является Беатриче в «Божественной комедии» Данте (32). Все аллегории, построенные на персонификации Женщины, неизменно сохраняют в себе все три вышеупомянутые имплицации. Особо интересны те символы, где женщина выступает в ассоциации с фигурой какого-либо животного — например, женщина-лебедь в кельтской и германской мифологии, соотносящаяся с женщиной с козлиным копытом испанского фольклора. В обоих этих случаях женщина исчезает, как только оказывается исполнена ее материнская миссия, и подобным же образом дева, *поскольку* она дева, «умирает», чтобы уступить место матроне (31). В иконографии довольно часто встречается комбинация частей женской фигуры с частями фигуры льва. Египетская богиня Сехмет, характеризующаяся своей разрушительностью, имела тело женщины и голову (а следовательно, душу) льва. Напротив, фигура с телом льва и головой женщины появляется в «Иероглифике» Валериано в качестве эмблемы гетеры (39). Включение женских морфологических элементов в построение таких традиционных символов, как сфинкс, всегда служит намеком на природный фон, перегруженный проекцией представления или даже целым комплексом космических интуиций. Благодаря этому женщина представляет собой архетипический образ высокой степени сложности, где решающим фактором могут оказаться наложенные друг на друга символические аспекты — например, высшие аспекты женщины в качестве Софии или Марии определяют ее функцию персонификации знания или высшей добродетели; а когда женщина предстает как образ души, она оказывается высшей по отношению к мужчине, поскольку является отражением самых возвышенных и чистых его качеств. В своих низших формах, как Ева или Елена — инстинктивный и эмоциональный аспекты, —

женщина стоит на уровне более низком, нежели мужчина. Вероятно, именно здесь она выступает в своей наиболее характерной роли — как соблазнительница, *Ewig Weibliche* («вечная женственность»), влекущая все вниз за собой, и как символ, сравнимый с принципом летучести в алхимии, означающим все преходящее, непоследовательное, неверное и лицемерное. См. также: «Возлюбленный», «София».

**ЖЕРТВА.** Центральной идеей космогоний является идея «изначальной жертвы». Иными словами, можно сказать, что без жертвы нет творения. Считается, что жертвовать — это значит жертвовать собой, и духовная энергия, приобретаемая посредством этого, пропорциональна значимости того, что потеряно. Все формы страдания могут быть жертвенными, если они осознаны и приняты всем сердцем. Физические и негативные знаки жертвы — увечье, бичевание, самоуничтожение и жестокие наказания или несчастья — все это является символами и составной частью устремлений духовного порядка. Вот почему большинство легенд, народных сказок, историй о героях, святых и исключительных людях обычно повествуют не только о страданиях, но также и о необычных ситуациях униженности — таких, как та, что живо изображена в истории Золушки.

**ЖИВОПИСНЫЙ ОБРАЗ.** Любое творчество в области живописи приводит к появлению образа — подражательного или не-подражательного, изобразительного или неизобразительного. В любом таком образе, кроме символического значения, связанного с самим предметом или фигурой, имеются также импликации, возникающие благодаря пространственному распределению, цветам, наличию или отсутствию геометрических форм, знаков, благодаря главенствующим осям, ритмам, композиции и текстуре. В новейшем, так называемом «неформалистическом» стиле искусства экспрессия и символизация реализуются прежде всего средствами текстуры и линейного ритма, а цвету отводится второстепенное значение. Чтобы уловить «значение» каждой отдельной работы, прежде всего необходимо расклассифицировать ее составные элементы и оценить значение каждого класса таких элементов в зависимости от



их положения внутри живописного целого. В точности то же самое справедливо по отношению к архитектуре и скульптуре.

**ЖИВОТНЫЕ.** Имеют важнейшее значение в символике, как в связи с их разнообразными свойствами, движением, формой и окраской, так и в связи с их отношениями с человеком. Истоки символики животных тесно связаны с тотемизмом и поклонением животным. Символический смысл каждого конкретного животного зависит от его места в символической картине мира и от позы и контекста, в котором оно изображено. Так, часто встречающийся символ «прирученного зверя» может обозначать совершенно противоположное по отношению к изображению того же зверя в диком состоянии. Победа витязя над диким или сказочным животным — одна из наиболее часто встречающихся в символике тем — может заключаться либо в убийстве, либо в приручении его. В средневековом романе Кретьена де Труа герою Ивэину помогает лев. В легенде о Св. Георгии побежденный дракон служит победившему его. Самые ранние упоминания символики животных среди западных источников можно найти у Аристотеля и Плиния, но наиболее важным из них является трактат «Физиолог», написанный в Александрии во II в. Другой важный документ датируется веком или двумя спустя и принадлежит перу Горapolloна — это два трактата в «Иероглифике», основанные на египетской символике. К этим источникам восходят все средневековые труды по символике животных, к которым относятся такие замечательные бестиарии, как бестиарий Филиппа Тауна (1121 г.), Петра Пикардийца и Вильяма Нормандского (13 в.); или *De Animalibus* («О животных»), приписываемый Альберту Великому; «Книга бестий» Раймунда Луллия; «Бестиарий любви» Фурниваля (14 в.). В этих трудах отражена, как проанализировал Шнайдер (50), первобытная точка зрения на животных, согласно которой отличие от человека — двуличного, «замаскированного», сложного существа — животное является простым, поскольку его положительные и отрицательные качества всегда остаются неизменными, что позволяет

классифицировать каждое животное раз и навсегда как принадлежащее к особому виду космических явлений. Вообще говоря, различные ступени эволюции животного мира, проявляющиеся разными степенями биологической сложности, от насекомых и рептилий до млекопитающих, отражаются в иерархии поведений (инстинктов). В ассирийских и персидских рельефах победа высшего животного над низшим всегда олицетворяет победу высшей жизни над низшими инстинктами. То же самое относится к изображению борьбы орла со змеей, оставшемуся от доколумбовой Америки. Победа льва над быком обычно означает победу Дня над Ночью и, соответственно, триумф Света над Тьмой и Добра над Злом. Символическая классификация животных зачастую связана с классификацией четырех Элементов Стихий. Такие животные, как утка, лягушка и рыба, несмотря на большие отличия, связаны с идеей воды и поэтому с концепцией «первородного океана»; следовательно, они могут выступать символами источника сущего и сил перерождения (37, 9). С другой стороны, некоторые животные, такие, как драконы и змеи, иногда связываются с водой, иногда с землей, а иногда с огнем (17). Однако наиболее общепринятая классификация — и наиболее обоснованная — ассоциирует водных животных и амфибий с водой; пресмыкающихся с землей; птиц с воздухом; и зверей (т.е. теплокровных) с огнем. С точки зрения символического искусства животные делятся на две категории: естественные (часто противопоставленные в парах: жаба/лягушка, сова/орел и т.п.) и сказочные. В космическом порядке последние занимают промежуточное место между миром полностью сформированных существ и миром аморфной материи (50). Их существование может подтверждаться нахождением костей доисторических животных, а также существованием некоторых реальных животных, проявляющих двойную природу (плотоядных растений, морских коньков, летающих рыб, летучих мышей); таким образом, они олицетворяют изменение и трансформацию, а также эволюцию, направленную на создание новых форм. Так или иначе, сказочные животные являются мощным инструментом психологических прозрений. Самые известные сказочные

животные — это химера, сфинкс, ламия, минотавр, сирена, тритон, гидра, единорог, грифон, гарпия, крылатый конь, гиригогриф, дракон и т.д. Для некоторых из них характерно одно простое видоизменение, вполне позитивного характера — как, например, крылья у Пегаса (одухотворение низших сил) — но чаще символ является плодом более сложного и изощренного воображения. В результате возник ряд многозначительных символов, чье значение возрастает в связи с укоренившейся верой в великие силы, стоящие за этими существами, а также в магию всего аномального и деформированного. Кроме того, существуют также животные, хотя и не вполне сказочные (или совсем не сказочные), но надсленные неестественными или сверхъестественными качествами, — как результат символической проекции (например, пеликан, феникс, саламандра). Один фрагмент из Каллимаха повествует о веке Сатурна, когда животные обладали речью (что было символом Золотого Века, предшествовавшего появлению разума — Человека, — когда слепые силы Природы, еще не подвластные Логосу, наделялись всевозможными сверхъестественными и замечательными свойствами). «Говорящие животные» упоминаются также в иудейской и исламской традиции (35). Еще одна интересная классификация известна как «лунные животные» и включает всех тех животных, чей жизненный цикл содержит ряд циклических изменений, связанных с периодическими появлениями и исчезновениями (18). Символика таких животных включает, в дополнение к их собственному символическому значению, полный набор лунных атрибутов. Шнайдер зафиксировал также очень любопытное первобытное верование: голос тех зверей, которые можно назвать небесными символами, более высок, если животное большое (слон, например), и низкий, если оно маленькое (пчела); в то время как в отношении животных, служащих хтоническими символами, картина обратная. Некоторые животные, в особенности орел и лев, служат воплощением определенных качеств, таких как красота и боевой дух, в таком расширительном смысле, что они становятся воплощениями этих качеств. Орел, волк, бык, лошадь и дикий кабан были эмблемными животными римских войск. Всякий раз, когда

животные (или любые другие символы) сводятся в систему, очень важным является порядок их следования, в котором подразумевается либо иерархическое подчинение, либо относительное положение в пространстве. В алхимии ряд животных символизирует убывающий порядок следования элементов: феникс (кульминация алхимического «делания»), единорог, лев (необходимые свойства), дракон (первичная материя) (32). Группы символических животных обычно основаны на аналогии и нумерологии: тетраморфы западной традиции, встречающиеся в Библии, служат характерным примером; другим примером может быть китайский ряд благородных животных: единорог, феникс, черепаха и дракон. В романском искусстве особенно часто встречаются павлин, бык, орел, заяц, лев, петух, журавль, богомол (кузнечик) и куропатка (50). Их символическое значение в основном восходит к Писанию или к отцам церкви, однако в некоторых случаях выводится по аналогии, как, например, очевидная связь леопарда с жестокостью (20). Общеизвестно, насколько важными в христианстве символами являются голубь, агнец и рыба. Очень важным фактором в символике животного служит его расположение на изображении: двое (одинаковые или разные) животных друг напротив друга, распространенные в геральдике, олицетворяют равновесие (или справедливость и порядок, символизируемые двумя змеями жезла Меркурия (кадукея); животные обычно изображены держащими щит или венчающими гребень шлема. Юнг поддерживает такую интерпретацию и замечает, что противостояние льва и единорога на британском гербе символизирует внутреннюю напряженность противоборства двух сил, находящихся равновесие в центре (32). В алхимии противостояние самца и самки одного вида (лев/львица, пес/сука) обозначает существенное различие между серой и ртутью, постоянными и изменчивыми элементами. То же самое имеется в виду в случае, когда крылатый зверь противостоит бескрылому. Древнейший интерес к животным как средству отражения космических сил, вне зависимости от факта их существования, проявлялся постоянно — начиная с раннего неолита до, по крайней мере, 1767 года, когда был опубликован трактат «Пятидесятилетие Святого



Млкарія». В этом трактате описаны процессии из символических колесниц, запряженных животными-символами (павлин, феникс, пеликан, единорог, лев, орел, олень, страус, дракон, крокодил, дикий кабан, козел, лебедь, крылатый конь, носорог, тигр и слон). Те же животные и многие другие (гусь, утка, бык, сова, лошадь, верблюд, баран, свинья, лань, аист, кот, грифон, ибис, леопард, волк, муха, медведь, птица, голубь, пантера, рыба, змея и лиса), кроме того, очень часто используются в водяных знаках при производстве бумаги. Использование водяных знаков, безусловно мистицистское и символическое по происхождению, распространилось в западном мире с конца 13 века. Вся общеупотребительная символика использует мотивы животных, связанные с тремя главными идеями: как вьючное животное (т. е. средство перевозки); как объект жертвоприношения; как низшая форма жизни (4). Появление животных в снах и видениях, подобных изображенным на известных картинах Фузели, выражает еще неупорядоченные и не вполне осознанные энергии, неподвластные воле человека (в том же смысле, что и власть над инстинктами) (31). По Юнгу, животное олицетворяет нечеловеческую душу, мир подсознательных инстинктов, а также бессознательные области психики. Чем примитивнее животное, тем более глубокие слои оно отражает. Как и во всей символической, чем больше количество изображенных объектов, тем прочнее значение картины в целом (56). Идентификация себя с животным означает включение подсознания и иногда — подобно погружению в первобытные воды — омоложение путем прикосновения к источнику жизни (32). Очевидно, что для дохристианского человека (как и в современных тайных культах) животное обозначало скорее экзальтацию, чем противостояние. Это ясно видно в римских эмблемах, изображающих орлов и волков, символически помещенных на кубах (земля) и сферах (небо, вселенная), что должно выражать торжествующую силу инстинкта. Что касается мистических животных, наиболее фундаментальное исследование этого вопроса можно найти в «Книге фантастической зоологии» Боргеса-и-Гузареко (Мехико — Буэнос-Айрес, 1957), в котором такие создания определены как основные символы, во многих случаях выражающие «космический ужас».

**ЖИЗНЬ.** Все предметы и явления, которые находятся в процессе видоизменения или роста, в ранних религиях рассматривались как символы жизни: огонь символизировал нужду живого в пище, вода была избрана символом жизни благодаря ее питающей способности, растения — благодаря весенней зелени и цветению. В настоящее время все или почти все символы жизни являются также и символами смерти. *Media vita in morte sumus* («Смерть — венец жизни»), — замечает средневековый монах, которому вторит современная наука: «Жизнь — это умирание» (Клод Бернар). Так, огонь является разрушителем, тогда как вода в ее различных формах означает растворение, как говорится в Псалмах Давида. В легендах и фольклоре Начало жизни или источник обновления жизненных сил принимает форму впадин и пещер, в которых зарождаются чудесные потоки и ручьи.

**ЖУРАВЛЬ.** Во всех культурах, от китайской до средиземноморских, журавль — аллегория справедливости, долголетия, а также праведной и милосердной души (51).



## ЗАВЕСА.

Символ разделения, как «завеса Храма» в Иерусалиме (Мф. 27,51). Согласно Г.Шолем, «завесы, опущенные перед небесными сферами миров вечности, играют важную роль в гностической Pistis Sophia явно в результате иудейского влияния». Преимущество мотива завесы относится к мантиям или к покровам, или даже к элементам одежды и украшениям, как в шумерском эпосе «Спуск Инштар в Ад». Раздвигание занавеса, разрыв завесы или одежды, срывание диадем, мантий или браслетов олицетворяет движение к тайне или проникновение в тайну. Шолем в «Истоках Каббалы» говорит, что среди эманаций подобные завесы персонифицировались в фонтанах Исаака Коэна.

**ЗАГАДКА (аркан).** В алхимии загадка относится к взаимоотношениям между макрокосмом и микрокосмом (57). Поскольку речь идет о традиционном символизме, это означает, что загадочный аспект вещи выражает ее превосходство. Элиаде поддерживает эту точку зрения своим замечанием, что удивительное в Богоявлении то, что оно берет свое начало в первобытном обществе (17). Более того: поскольку загадка некоторым образом синонимична символу, она также подт-

верждает метафизический характер всего символизма. Загадка, кроме того, — это определенный литературный жанр (нередко с эзотерическим значением), который, наряду с иероглификой и эмблематикой, особенно культивировался с XVI по XVIII век.

**ЗАМОК.** Сложный символ, производный одновременно от образа дома и от образа ограждения или укрепленного города. В средневековом искусстве символ окруженного стеной города означал трансцендентальную душу и небесный град Иерусалим. Расположение замка на вершине горы или холма подразумевает дополнительное важное значение, связанное с символикой уровня. Его вид, форма, темные и светлые оттенки цвета — все играет важную роль в определении общего символического смысла замка как своего рода укрепленной духовной силы, которая всегда на страже. «Черный замок», а также дождевая туча, лежащая на вершине горы, интерпретируются как «логово» алхимиков (50). Толкование его как Дворца Загробного Мира, или как входа в Иной Мир, представляется вполне очевидным. Во многих легендах Замок Тьмы, где живет «Черный Рыцарь», символизирует местопребывание Плутона; подтверждением этому служит и мифическое путешествие Тезея в ад. Жилище Харона находилось в подобном замке, недоступном живым людям (сказочный «замок, откуда не возвращаются»). Небеса в скандинавских легендах также могут быть интерпретированы подобным образом. Гиньевра живет в замке, окруженном глубоким рвом; лишь два моста, пройти по которым очень нелегко, соединяют его с внешним миром. Как полагает Крапп, корни скрытого символизма всех средневековых сказок и легенд о замке «злого рыцаря», пленяющего любого, попавшего в его владения, вероятно, следует искать в зловецем замке Господина Преисподней (35). «Замок света», в свою очередь, является «искупительным» аспектом того же образа. Неожиданное возникновение замка на пути странника, поясняет Пьюбб, сродни внезапному духовному прозрению. «Это захватывающее видение снимает усталость. Человек ясно осознает, какое сокровище лежит перед ним. Прекрасный замок — это постижение



непостижимого, материализация невероятного» (48). Подводя итог, можно сказать, что замок, наряду с сокровищем (т.е. непреходящей сущностью духовного богатства), девой (душой по Юнгу) и праведным рыцарем, создает общий образ, выражающий стремление к спасению.

**ЗАПАД.** У египтян и греков Запад — место, где заходит солнце — есть то место, где должно находиться царство духов. По св. Иерониму, запад — место обитания дьявола. Таким образом, если Восток символизирует царство Христа, то Запад — царство дьявола (смерть солнца). В раннем средневековье скандинавские народы верили, что на Западе находится отравленное море разрушения и пучина вод.

**ЗАСОВ (ЗАПОР).** В египетских иероглифах этот знак представляет собой связь, скрепляющую две половинки двойной двери, символизируя по аналогии желание не допустить любую возможность перемен (19).

**ЗАЯЦ.** Детерминативный знак для понятия «существо» в системе египетских иероглифов, символичен в силу своей элементарности и стихийности (19). Индейцы-алгонкины считали Великого Зайца животным-демиургом. Подобных взглядов придерживались и египтяне. С зайцами ассоциировалась лунная богиня древних греков Геката. Зайцы (35) неизменно сопровождали германский эквивалент Гекаты, богиню Гарек. В общем смысле заяц символизировал воспроизводство себе подобных; противоречивость образа заключается в том, что он по природе своей может считаться как аморальным, так и добродетельным. У иудеев был «нечистым животным» (Второзаконие 14, 7). Рабан Мавр видел в нем символ сладострастия и плодовитости. Однако в эпоху готики заяц становится аллегорией скорости и усердной службы. На многих готических гробницах он изображен именно в таком контексте, дополняющем отмеченное выше значение (46). Женственные черты неотъемлемы от основной символики образа; поэтому достаточно характерно, что заяц был второй из двенадцати эмблем китайского императора, символизирующей в жизни монарха силу Инь (5). Китайцы считали зайца вещим животным, приговоренным жить на Луне.

**ЗВЕЗДА.** Звезда — как свет, сияющий во тьме, — является символом духа. Бейли, однако, подчеркивает, что звезда очень редко имеет единственное значение — она всегда склонна к многозначности. Во всяком случае она поддерживает силы духа, выступающие против сил тьмы. Это значение включено в искусство эмблем во всем мире (4). На этом основании отождествление со «звездой» возможно лишь для немногих избранных. Юнг приводит митроистское изречение: «Я звезда, которая сопровождает



Пяти- и  
шестиконеч-  
ная звезда



тебя и сияет из глубин» (31). В наше время отдельные звезды нередко встречаются в графическом символизме. Их смысл часто зависит от их формы, количества лучей — концов, способа их оформления и цвета, если наличествует. «Пылающая звезда» является символом мистического Центра — энергии расширяющейся вселенной (4). Наиболее распространена пятиконечная звезда. Во времена египетских иероглифов она означала «восхождение к началу» и образовывала часть таких слов, как «воспитывать», «просвещать», «учитель» и другие (19). Перевернутая пятиконечная звезда является символом нечистой силы и используется в черной магии (37). Символизм звезд ассоциируется с ночью. Они также связаны с идеей множественности (или разъединенности), ибо имеют свой порядок и удел в созвездиях в зависимости от расположения и местонахождения (согласно Горатоллону).

Звезда как семнадцатый аркан колоды Таро содержит аллегорический образ обнаженной девушки, стоящей на коленях у пруда и льющей животворную жидкость из золотого кувшина в недвижные воды. В левой руке она держит серебряный кувшин, из которого льется свежая вода на сухую землю, стимулируя рост растений, чаще всего

представленных веткой акации и цветущей розой, эмблемой бессмертия и любви. Над этой фигурой изображена яркая звезда и несколько звезд поменьше. Высший смысл этого символа, скорее всего, выражает взаимодействие различных миров или животворящую силу, передаваемую находящейся в определенных сосудах жидкости от небесных светил и, таким образом, означающих переход этих небесных свойств к исключительно материальным стихиям земли и воды. По этому поводу Освальд Вирт заключает, что в этом аркане изображается душа, объединяющая дух с материей.

**ЗВЕРЬ АПОКАЛИПСИСА.** Символ материи в процессе инволюции: змея или дракон, например, поскольку они являются врагами духа и извращением высших качеств (9). Иногда соотносится с женским началом, поскольку последнее является источником соблазна и разрушения, и в особенности застоя в процессе эволюции. С этим мотивом связаны такие мифы, как миф о Калипсо или о сиренах.

**ЗВУК.** В Индии звук флейты Кришны явился магической причиной рождения мира. Довллинские богини-матери изображались с лирами в руках, имеющими то же значение (56). Существуют иные традиционные учения, полагающие, что звук был первым из всех созданных вещей и явлений мира, и тем, кто дал возможность появиться всем другим явлениям, начиная со света или (как альтернатива) — с воздуха и огня. Примером этого является гимн, приведенный в «Poimandres» Гермеса Трисмегиста (31).

**ЗЕМЛЕДЕЛЕЦ.** Среди основных профессий земледелие имеет особое значение, и не только потому, что эта деятельность связана со священным миром семян, почек, цветов и плодов, но также потому, что она следует космическому порядку, отраженному в календаре. Циклическая последовательность земных событий, повторяющая рисунок небесных перемещений, выражает соответствие, имеющее важнейшее значение для астробиологического мышления. Поэтому в земледельце видят хранителя сельскохозяйственных ритуалов, провожающего «старый год» и встречающего «новый». В духовных терминах это означает, что земледелец

предстает как катализатор сил возрождения и спасения, сил, соединяющих всякое начало со всяким концом, сковывающим вместе звенья времени, а также следующие друг за другом поры года и возрождающееся цветение. Земледелие имело большое значение не только для развития первобытной экономики, но также и для возникновения космического сознания человека. Наиболее ярко это выражено у Мирча Элиаде: «То, что человек *увидел* в зерне; то, чему он *научился*, трудясь над ним; то, чему его *научил* пример семян, изменяющих свою форму в земле, было решающим уроком... Одним из главных корней сотериологического оптимизма была вера в доисторическую, сельскохозяйственную мистику: то, что мертвые, как семена под землей, ожидают возвращения на землю в другой форме» (17).

**ЗЕМЛЕДЕЛИЕ.** Аллегория земледелия — образ богини, внешне напоминающей Цереру (с которой она отождествляется), но с плугом и веткой цветущего растения. Иногда аллегория земледелия передается изобилием плодов и цветов или фигурой, опирающейся двумя руками на лопату или мотыгу. В ней изображается также и Зодиак, чтобы указать на важность годового цикла, последовательности времен года и работы, которая выполняется в каждом из них (8).

**ЗЕМЛЕТРЯСЕНИЕ.** Большинство первобытных и астробиологических культур приписывают причину землетрясения териоморфическому духу. В Японии предполагали, что земля поддерживается огромной рыбой; в санскритской литературе — черепахой; в Северной Америке — змеей. Землетрясение включает общее значение всех катастроф — внезапное изменение в данном процессе, которое может быть либо к лучшему, либо к худшему. Иногда считают, что землетрясение способствует плодородию. В основном — это использование универсального символизма жертвы и космической Противоположности (35).

**ЗЕМЛЯ.** Северное полушарие рассматривается как то, которое олицетворяет свет, соответствуя позитивному принципу Ян; Южное — связано с тьмой и соответствует Инь. Следовательно, передвижение культур осуществляется с Северного полушария в Южное (40).



**ЗЕМЛЯНОЙ ХОЛМ.** Знак в египетской системе иероглифов в форме прямоугольника с двумя незавершенными сторонами. Он символизирует промежуточные стадии материи и связан с символами изначальных вод и ила (19).

**ЗЕНИТ.** Зенит представляет собой символ, могущий считаться синонимичным центральному отверстию в китайских небесах, известному под названием *Пи*, а также вершине или пику горы-храма, или пирамиде, или жертвенному столбу, или столпу мироздания (18). Он есть точка, через которую, как полагают мистики, их мысли могут проникать из пространства в не-пространство, из времени в отсутствие времени. Отсюда следует важность формального подобия данного символа символу отверстия.

**ЗЕРКАЛО.** Как символ, оно имеет те же характерные черты, что и реальное зеркало. Временное и экзистенциальное многообразие его функций обеспечивает объяснение его значения и в то же время разнообразие выражаемых им идей. Уже говорилось, что оно является символом воображения — или сознания — в его способности отражать внешнюю реальность видимого мира. Оно также связывалось с мышлением, поскольку мышление — для Шелера и других философов — является инструментом самопознания, так же как и отражением универсума. Это связывает символику зеркала с водой как отражателем и с мифом о Нарциссе; космос возникает как гигантский Нарцисс, рассматривающий свои собственные отражения в человеческом сознании.

Так, мир как состояние прерывности, произведенное законами изменения и замещения, является действующей силой, которая создает этот квазиотрицательный, калейдоскопический образ появления и исчезновения, отражаемый в зеркале. С древнейших времен зеркало мыслится как что-то противоречивое. Именно поверхность воспроизводит образы и, таким образом, удерживает и сохраняет их. В легендах и фольклоре оно обычно облекается в магическое свойство — просто в преувеличенную трактовку его основного значения. Таким образом, оно служит для вызывания духов с помощью оживления в воображении образов, которые были им восприняты когда-то в прошлом, или с помощью унич-

тожения расстояний, когда оно отражает то, что было объектом, находящимся прямо перед ним, а сейчас переместилось дальше. Это различие между «пустым» и «населенным» зеркалом сообщает ему свойство периодичности, женское по смыслу, и, следовательно, — подобно вееру — оно связывается с символикой луны. Далее, очевидность того, что зеркало является лунным, подтверждается его отражательными и пассивными характеристиками, т.к. оно воспринимает образы, как луна воспринимает солнечный свет (8). Опять же, его тесная связь с луной подтверждается тем, что первобытными людьми оно рассматривалось как символ сложности души: ее подвижности и возможности приспособиться к тем объектам, которые посещают ее и удерживают ее «интерес». Иногда зеркало становится мифической дверью, через которую душа может освободиться, придя на другую сторону: эта идея воспроизводится Льюисом Кэрроллом в «Алисе в Зазеркалье». Именно это является удовлетворительным объяснением обычая закрывать зеркала или поворачивать их лицом к стене в определенных случаях, в частности, когда в доме покойник (21). Сказанное никоим образом не исчерпывает сложную символику зеркала: подобно эху, оно символизирует двойников (тезис и антитезис), и особенно море страстей (жизнь как неустойчивость) (50, 51). По Лойфлеру, зеркала являются магическими символами для бессознательных воспоминаний (сравниваемых с хрустальными дворцами) (38). Ручные зеркала, в частности, являются символами истины (4), и в Китае верили, что им присуща аллегорическая функция помощи в супружеском счастье, так же как и защиты от дьявольского влияния (5). Некоторые китайские легенды повествуют о «зверях в зеркале».

**ЗМЕЙ.** Если все символы собственно являются функциями и знаками предметов, наделенных энергией, то змея (или змей) является символом энергии как таковой — силы в чистом виде; отсюда вытекает ее амбивалентность и многозначность. Другая причина огромного разнообразия ее символических значений заключается в том, что эти значения могут относиться как к змее в целом, так и к любой из

ее основных характеристик: например, к извивающемуся движению ее тела; к широко распространенной ассоциации ее с деревом и к устоявшейся аналогии с корнями и ветвями дерева; к тому, как она сбрасывает свою кожу; к ее угрожающему жалу; к волнообразной форме ее тела; к шипению; к ее сходству с лентой; к ее методу нападать на жертвы, обвиваясь вокруг них, и т. д. Другие же объяснения возможны в зависимости от места ее обитания: существуют змеи, которые живут в лесах, другие прекрасно себя чувствуют в пустыне, есть водяные змеи, которые скрываются в озерах и прудах, колодцах и родниках. В Индии



*Змей (инкское изображение).*

культы змеи и культы духа змеи связаны с символизмом морских вод. Змеи являются стражами источников жизни и бессмертия, а также того недостижимого богатства духа, которое подразумевает символ скрытого сокровища (клада) (17). Что же касается Запада, то здесь змея, как предполагает Бейли, может быть символом самой сокровенной мудрости (4) и великих тайн, поскольку ее синусоидная форма напоминает волны. Однако внутренняя противоречивость этого символа, а также то, что змея является почти единственным существом, обитающим в пустыне, обуславливает смысл змеи как силы разрушения, преследующей всех, кому удалось пересечь Красное море и покинуть Египет (57); в этом смысле змея связана с «искушениями», встающими перед теми, кто преодолел ограничения материи и проник в реальность чистого духа. Это поясняет мысль Блаватской о том, что физически змея символизирует обольщение силы материей (Ясона Медеей, Геракла Омфалой, Адама Евой), представляя нам наглядную иллюстрацию механизма процесса инволюции и того, как низшее может скрываться в высшем или предшествующее существовать в рамках последующего (9). Это же подтверждает Диль, в толковании которого змея является символом не отдельного греха, но самого принципа зла, присущего всему существующему в мире. Та же идея присутствует в сканди-

навском мифе о змее Мидгарда (15). Существует отчетливая связь между змеей и женским началом. Элиаде замечает, что Гресман рассматривает Еву в качестве архаической финикийской богини подземного царства, персонифицированной в змее (хотя более удачной интерпретацией была бы идентификация ее с аллегорической фигурой Лилит — врага и искусительницы Евы). В пользу данной точки зрения Элиаде указывает на многочисленные средиземноморские божества, изображенные несущими змею в одной или двух руках (например, греческие Артемида, Геката, Персефона); он относит это и к превосходно выполненным в золоте и слоновой кости скульптурам критских жриц, и к мифическим образам со змеями вместо волос (Медуза Горгона, Эринии). Он продолжает эту мысль, отмечая, что в Центральной Европе существует поверье, согласно которому волосы, выходя из головы женщины, под влиянием луны превращаются в змей (17). Змея (или змей) была очень распространенным символом в Египте; иероглиф, соответствующий фактически букве Z, является выражением движения змеи. Подобно знаку улитки или рогатой змеи (фонетически эквивалентного букве F), этот иероглиф относится к первородным и космическим силам. Вообще говоря, то, что имена богинь определяются знаками, представляющими змею, равносильно утверждению, что именно из-за женщины происходило падение духа в материю как начало зла. Змея, как и другие рептилии, используется также при упоминании изначальных — наиболее примитивных — уровней жизни. В «Книге мертвых» (XVIII) рептилии первые приветствуют бога Ра, когда он появляется над поверхностью первобытных вод Нун. Примером демонического значения змеи служит Туат, чьи злые духи изображаются как змеи, однако они, как и побежденный дракон, могут также принимать форму полезных человеку сил — подчиненных, контролируемых, сублимированных, которые используются для достижения высших целей, и в этом последнем смысле они соответствуют богиням Некхбит и Увджит или Буто. Они также становятся Уреем — то же происходит и с символом Кундалини, — образуя наиболее изысканное украшение короны фараона (19).



Как уже говорилось, здесь рассмотрены характеристики змеи, которые определяют ее символические значения. Цитируя определение А.Тейяр, змея — это «животное, разделенное магнетической силой. Благодаря тому, что она теряет свою кожу, она символизирует воскрешение. Благодаря волнообразному движению ее тела (и также тому, что ее кольца способны сжиматься), она означает силу. Наконец, ее злобность олицетворяет злое начало в природе» (56). Ее способность сбрасывать кожу производила сильное впечатление на древних авторов: Филон Александрийский считал, что, когда змея сбрасывает свою шкуру, она как бы сбрасывает свои годы; что она может не только убивать, но и лечить, и что она поэтому является символом и атрибутом активных сил (позитивных и негативных), которые управляют миром. (Эта идея персидского происхождения принадлежит гностикам и манихеям.) В конце концов он заключает, что змея является «наиболее духовной из всех животных». Юнг выделил то, что гностики соотносили змею со спинным мозгом — отличный образ того, как бессознательное выражается внезапно и неожиданно в его властных и устрашающих вторжениях (31). Он добавляет, что в психологическом смысле змея является симптомом страдания, выраженным в отклоняющихся от нормы волнениях в бессознательном, т.е. симптомом реактивации его разрушительных возможностей. Это непосредственно напоминает смысл змеи Мидгарда в норвежской мифологии. В «Volvra» провозглашалось, что потоп начнется тогда, когда змий проснется для того, чтобы разрушить вселенную (61). Для Циммера змея является олицетворением силы любви, она определяет рождение и возрождение, и, следовательно, она связана с Колесом жизни. Легенда о Будде рассказывает, как змея обвилась семь раз вокруг его тела (как в изображениях Митраического Кронос), но поскольку ей не удалось задушить его, она превратилась в юношу, низко склонившегося перед Гаутамой (60).

Связь змеи с кругом выражена в графической форме в гностическом символе Уробороса — змея, кусающего свой собственный хвост; одна половина этого мифического существа — темная, а другая — светлая (как в китайском символе

*Ян-Инь*), что ясно демонстрирует сущностную амбивалентность змеи — ее принадлежность к противоположным аспектам круга (активному и пассивному, утверждающему и отрицающему, созидательному и разрушительному). Вирт комментирует этот символ следующим образом: «Древняя змея является опорой мира, обеспечивающей его как материялом, так и энергией, будучи причиной и воображением, а также и некой силой мрака» (59). Змея как символ играла значительную роль у гностиков и особенно у приверженцев так называемой секты наассенов (от *naas* — змея). В критике учения наассенов Ипполитом сказано, что змее приписывалось существование во всех предметах и существах. Это приводит нас к концепции Кундалини в йоге, или к понятию змеи как образу внутренней силы. Кундалини символически изображается в форме змеи, свернувшейся кольцом (*кундала*) (29) и находящейся в той невидимой части организма, которая соответствует самому низкому отделу спинного мозга — это, во всяком случае, верно по отношению к обыкновенному человеку. Но в результате упражнений, направленных в сторону его одухотворения (например, упражнений хатха-йоги), змея разжимает свои кольца и тянется вверх через круги (чакры), соответствующие различным участкам тела, пока не достигает той области лба, которая соответствует третьему глазу Шивы. Именно тогда, согласно индуизму, человек вновь обретает смысл вечного (28). В данном случае символ змеи, возможно, относится к некой восходящей силе, поднимающейся от области, управляющей половыми органами, до уровня, руководящего сферой мысли — эта интерпретация возможна также и с точки зрения символики уровня, рассматривающей сердце в качестве центра. Другими словами, данный символ означает «сублимацию личности» (Авалон «Змеиная сила»). Юнг отметил, что обычай выражать превращение и обновление фигурами змей образует хорошо документированный архетип; и он подчеркивает, что египетский урей является ярким образом Кундалини на более высоком уровне (32). Существуют также различные обряды, которые согласуются с этой концепцией прогрессивного восхождения. Прогресс, проходящий через шесть *чакр* (в действи-

тельности существует седьмая, но она не имеет названия и не представлена визуально, как и центральная точка таких моделей, подобных мандале), может рассматриваться как аналогия поднимающихся террас *вяккурата* или семи ступеней в митраистском ритуале (11). Кроме кольцеобразной (и космической) позиции, к которой стремится змея и которая подразумевает совершенство, змея связана с многими другими символами. Наиболее распространенный из них — дерево, которое, будучи единичным, соответствует мужскому началу, тогда как змея представляет женское начало. Дерево и змея являются в мифологии прообразами Адама и Евы. Кроме того, змея, обвившая дерево (или посох Эскулапа), является символическим образом морального дуализма. Диль, предпочитающий эту интерпретацию, предполагает, что змея, свернувшаяся вокруг посоха или жезла бога медицины, напоминает основной Библейский символ Древа жизни, которое обвито змеей, означающей сам принцип зла; данная модель указывает на тесную связь между жизнью и разложением как источником всех зол. Диль продолжает свою мысль, что именно гибель духа приводит к смерти души, и поэтому медицина должна прежде всего противостоять злу (15).

Далее, символом, противоположным змее, свернувшейся кольцом (или змее торжествующей), является змея распятая — этот образ можно обнаружить в литературе XVI столетия (32). Фигура рептилии, пригвожденной к кресту (или хтоническое женское начало, побежденное духом), также по смыслу совпадает с мифическим образом победы орла над змеей. Циммер напоминает, что в «Илиаде» орел предстает перед взорами греков, несущим в когтях раненную змею, и затем прорицатель Калхас видит в этом предзнаменование победы греков (мужское начало и патриархальный строй арийцев подавляют преимущественно матриархальный порядок Азии, в которой доминирует женское начало) (60). Так как любая борьба является формой «соединения» и, следовательно, любви, то не удивительно, что человеку следовало бы создать образ синтеза противоположных сил — небесных и земных — в виде «Пернатого змея» — наиболее значительном символе доколумбовой Америки. У

этого змея оперенье на голове, на хвосте, а иногда и на всем теле. Кецалькоатль является другим андрогинным символом того же рода (41). Симметричное расположение двух змей, как в кадудее Меркурия, указывает на равновесие сил: змея прирученная (т.к. сублимированная сила) уравнивает змею неукрошенную — что служит символом равновесия добра и зла, здоровья и болезни. Как пронизательно заметил Юнг, этот широко используемый образ является эмблемой гомеопатии, которая лечит тем, что вызвало недуг. Змея поэтому становится лекарством от раны, ею нанесенной. Вот почему она может служить символом Св.Иоанна-богослова (32) и появляется в связи с чашей.

Различные формы, которые змея может принимать — немногочисленны. Морская змея, по-видимому, подчеркивает связь символов и первичного хаоса (9). Если она имеет более чем одну голову, это служит усилению основного содержания символа, пропорционально количеству изображенных голов. Дракон или змея с семью головами часто встречается в легендах, мифах, народных сказках просто потому, что число семь представляет подчеркнутое единство и помещает эту рептилию среди существеннейших слагаемых космоса. Семиглавая змея напоминает символику семи направлений пространства, семи дней недели, семи планетарных богов и несет на себе груз семи грехов (9). Змея с тремя головами подразумевает три принципа: активности, пассивности и нейтральности. В алхимии крылатая змея выражает принцип летучести, а бескрылая — принцип устойчивости. Распятая змея означает фиксацию летучести, а кроме того — сублимацию (как в мифе о Прометее). Алхимики видели в змее иллюстрацию «женственного в мужчине» или его «влажную сущность». Эту рептилию относят к Меркурию как богу, соединяющему в себе свойства мужского и женского пола, которому, как и Шиве, была несомненно присуща тенденция как в направлении добра, так и в направлении зла — аспект, также изображенный гностиками в их змеях-двойниках — **Агатодаймоне и Какодаймоне** (9). Существуют и змеи с редкими значениями, например, змея с овечьей головой в рельефах на некоторых галло-римских погребениях. Если иметь в виду



Благоприятное символическое значение овцы (связанное с змеями, весной, инициацией и огнем), то этот образ подразумевает некую ступень одухотворенности (16). Наконец, согласно Шнайдеру, принесенная в жертву змея является символическим эквивалентом лебединой шеи и самого лебедя (именно с помощью лебедя герой поднимается на небеса, перебирая струны своей арфы) (50). Иначе говоря, жертвоприношение змеи (как жизненной силы) дает возможность принять смерть как лебедя с благодарностью и воспарить к высшим сферам. Отец Гера предположил, что змея является символом плодородия и разрушения и что именно в этом смысле она предстает на менгире в Кернузе (Финистер). Она появляется в качестве противовеса стреле в изображении рогатого бога Серденьи (еще с одной головой наверху, намекающей на символ Близнецов).

**ЗНАК.** Согласно Раймунду Луллию, «значение — это обнаружение сокрытого посредством знака», тезис, в котором знаку приписывается свойство факта, реальности. С другой стороны, для Станислава де Гюайта («Очерки о проклятых науках», II, Париж, 1915) знак является «ориентиром, необходимым для воли (или сознания) при проектировании себя по отношению к predetermined цели». В таком случае знак является конкретной формой, симптомом невидимой внутренней реальности и, в то же время, средством, с помощью которого разум напоминает об этой реальности. В знаке имманентно присутствуют определение и значение. Оккультная теория «сигнатур» представляет все, что существует, в качестве знака и полагает, что все имеет вероятное «прочтение» (формы дерева, расположение трех или более скал на равнине, цвет чьих-то глаз, знаки, оставленные природными силами на естественной или искусственной почве, структура ландшафта, узор созвездия и т.д.). Огюст Роден, реалист, всегда творивший на грани символизма, в своих «Разговорах», которые опубликовал Поль Гселл, помещал свое искусство внутрь этой сферы оккультных значений, провозглашая: «Линии и тени являются для нас не более, чем знаками скрытой реальности. Сквозь внешний поверхностный слой наш пристальный взгляд проникает в дух». Почти теми же словами характеризовал свое творчество художник Гюстав Моро, когда

говорил о «мысленных заклинаниях с помощью липы, арабесок и пластических средств». В нынешнем веке Макс Эрст и Дюбюффе наряду с другими художниками объясняли свои изобразительные и графические эксперименты как погружение в психическое, простирающееся из материального. В то же время К. Г. Юнг давал подобное объяснение изысканиям алхимиков.

**ЗОДИАК.** Невзирая на свою сложность, один из наиболее распространенных символов. Почти в любой стране и в любом столетии его характеристики одни и те же — круговая форма, двенадцать подразделений с соответствующими им знаками и с их соотношением с семью планетами. Месопотамские культуры, Египет, Иудея, Персия, Индия, Тибет, Китай, Америка, Исламские страны, Греция и Северная Европа — все они были знакомы с зодиакальным символизмом. Наименование этой кругообразной «формы» происходит от *zoe* (жизнь) и *diakos* (колесо); основной элемент этого «колеса жизни» находим в Уроборусе (змея, кусающая свой собственный хвост), символизирующем *Aion* (эон, длительность). Общее значение Зодиака касается процесса, посредством которого «первозданная энергия, однажды оплодотворенная, переходит от потенциальности к виртуальности, от единства к множественности, от духа к материи, от неформенного мира к миру форм», а затем возвращается вспять по тому же пути (52). Это согласуется с восточным учением о бытии, согласно которому жизнь вселенной распадается на две противоположных, хотя и дополняющих друг друга, фазы: инволюцию (или материализацию) и эволюцию (или одухотворение). Если применить данное представление к Зодиаку, получится, что первые шесть знаков (от Овна до Девы) представляют инволюцию, тогда как следующие шесть знаков (от Весов до Рыб) соотносятся с эволюцией. Эта схема применима не только к эволюции космоса в самом широком смысле, но и к специфическим фазам этого процесса, равно как к любому заданному периоду в развитии явленного мира как такового (например, периоду в истории, времени жизни народа или индивида, периоду существования мира, времени, потраченному на решение той или иной задачи) (52). В качестве

свидетельств глубокой древности данного символа укажем зодиакальные знаки на наскальных рисунках в Куэва де Арсе (в районе Кадиса), звездные карты, вырезанные на камне в Эйра д'Уос Моурос (в Галисии), и скульптурные изображения кромлеха в Альвао (в Португалии), не говоря о многих других примерах того же рода вещей; однако нет решающих свидетельств в пользу существования подлинно систематического понимания зодиакального символизма прежде времени царя Саргона Аккадского (2750 г. до н.э.), о котором известно, что у него имелась работа по астрологии, содержащая предсказания затмений солнца. Начиная со времени Хаммурапи (2000 г. до н.э.), изучение человеком неба стало приобретать более научный характер. Однако Зодиак и те характерные знаки, которые мы знаем сегодня, по мнению Бертло, невозможно проследить далее чем до таблички Камбиза (VI в. до н.э.), хотя это и не подрывает ту теорию, что отдельные элементы, послужившие вкладом в символическую схему Зодиака как целого, были гораздо древнее этого времени. Таково, например, мистическое двенадцатиричное видение мира, равно как символ барана, ассоциируемого с мифологическим Бараном и с первобытным культом солнца, а также представление о Близнецах. По поводу двенадцатичастного деления Зодиака Марк Сонье замечал, что оно распространяется на наш солнечный мир из непостижимого неведомого через двенадцать лучеварных дверей Зодиака, становится сконцентрированным в форме солнца, а от него излучается вонне на семь планетарных сфер, преломляющих его единство в гамму звуков, ритмов и цветов (49). Как замечает Юнг, согласно манихейскому верованию, демиург сооружает космическое колесо, соотносимое с *rota* («колесо») и *opus circulatorium* («деяние вращения») алхимии и тождественное им в обозначении сублимации (31). Почти нет необходимости указывать, что такая форма движения, т.е. вращение в вертикальной плоскости — чередование восхождения и нисхождения — оказывается отголоском платонических теорий относительно «падения» души в материальное существование и необходимости для нее обрести спасение, вернувшись по тому же пути. Важнейшие и определяющие адаптации

зодиакального цикла (ибо другие варианты возникают по аналогии) — это, во-первых, приравнивание двенадцати знаков периодам длиной в месяц, а весь цикл — году (начинающемуся в марте, т.е. весной), и, во-вторых, их соотнесение с большим циклом прецессии равноденствий (длящемуся 25 920 лет), в котором каждые 2160 лет равноденствие смещается на один знак (30 градусов). Тот факт, что зодиакальную схему в основном составляют фигуры животных, навел Шнайдсра на мысль, что созвездия могут быть обязаны своему происхождению религии, основные черты которой впоследствии были применены к небу посредством процесса катастеризма (50). Пиобб замечает, что Зодиак может пониматься не только как процесс, но и как замкнутая цепь и что его деление на двенадцать частей следует из того способа, каким количественное становится качественным (в вибрациях, звуках или цветах), а потому эклиптика представляет собой энергетическую зону с различными потенциалами на ее входе (Овен) и выходе (Рыбы). Он также замечает, что если мы хотим понять представления древних, нам следует рассматривать Зодиак как совокупность двенадцати идеограмм, в сокращенном виде обозначающих двенадцатиугольник (48). Ясно, что любая двенадцатичастная схема содержит в себе аллюзию на схему Зодиака. Знаки Зодиака (см. под отдельными заголовками) таковы: Овен, Телец, Близнецы, Рак, Лев, Дева, Весы, Скорпион, Стрелец, Козерог, Водолей, Рыбы (40). По мнению Сенара, эти двенадцать знаков восходят к четырем стихиям, комбинируемым с тремя модусами, или *гунами* (уровнями), известными под названиями *саттва*, *раджас* и *тамас* (соответствующими: первый — положению или уровню верховенства или сущности; второй — промежуточному или переходному положению; третий — уровню низшего или материального). Мы, однако, не можем здесь позволить себе углубляться в построенную Сенаром теорию знаков Зодиака; укажем лишь вкратце его интерпретации каждого из них: Овен означает стремление творить и преобразовывать; Телец — недифференцированный магнетизм; Близнецы — творческий синтез, или воображение; Рак — вызревание и рождение; Лев — индивидуация, воля;



Дева — разум; Весы — равновесие; Скорпион — растворение тканей (гистолиз); Стрелец — координация и синтез; Козерог — аскеза; Водолей — просветление; Рыбы — мистическое слияние (52). Мертенс-Стинон основывает свое исследование Зодиака на статье индийца Т. Субба Рао, опубликованной в октябре 1881 г. и переведенной на французский язык для «Синего лотоса» в 1937 г., а также черпает сведения из работ Блаватской и Дюпюи (последний предпочитал почти исключительно астрономическую интерпретацию мифов). Основываясь на всем этом, Мертенс-Стинон делит зодиакальные знаки на три четверки, — хотя, на наш взгляд, более естественным было бы обратное деление, т. е. на четыре триады, образующих триединство для каждого из времен года (как и для сторон света). Он отстаивает ту точку зрения, что Зодиак может служить для символизации и анализа фаз любого цикла, а также охватываемых им стадий эволюции. Он различает Зодиак астрономический (созвездия) и интеллектуальный (символы), утверждая, что созвездия позаимствовали свои названия от символов. Например, поскольку в древнеегипетские времена столь большое значение приписывалось символическим быку и барану, то, если говорить в астрономических терминах, эти фигуры стали обозначать весеннее равноденствие, в наши дни совпавшее с Рыбами. Он указывает, что видимая орбита прохождения солнца по двенадцати делениям соответствует двенадцати ступеням или стадиям действия активного начала на пассивное. Эти стадии обозначаются в мифологии аватарами Бога-творца — его метаморфозами и манифестациями. Точный символизм каждого знака возникает из: а) его порядкового номера в серии из двенадцати знаков; б) его положения в серии как целом; в) его положения внутри каждой из четырех триад; г) его символической фигуры; д) идей, связанных с этой фигурой; е) сопутствующего ему планетарного символизма. В символическом Зодиаке можно разглядеть, как в колоде Таро, намерение создать всеобъемлющую архетипическую схему — своего рода фигуративную модель, которая служила бы исчерпывающим определением всякой и каждой экзистенциальной возможности в макрокосме и микрокосме. Как в

случае других символических форм, зодиакальный символизм является продуктом *сервального* понимания вселенной, вырастающего из предположения, а затем убеждения, что все вещи занимают в пространстве — времени ограниченные и типичные положения и ситуации, и подразумевающего не детерминизм, но веру в «систему предназначений», т.е. теорию, согласно которой те или иные итоги, предшествующего должны вызвать определенные последствия и любая заданная ситуация должна иметь ответвления, которые не являются ни заменимыми, ни произвольными. Как показал Шнейдер, если рассмотреть применение Зодиака к циклу человеческого существования, взятому в его конкретности, обнаружатся очевидные черты сходства с символами, относящимися к медицинским ритуалам.

Благодаря работе Хорхе Кинтала «Теократическое правление Мохенджо-Даро», мы знаем о восьмеричном Зодиаке, датированном протоиндийским периодом третьего тысячелетия до н.э. Этот Зодиак был составлен из следующих знаков: *эду* (баран), *йал* (арфа), *шанд* (краб), *амма* (мать), *тук* (весы), *кани* (дротик), *куда* (кувшин) и *мин* (рыба). Имеются очевидные параллели между большей частью этих знаков и знаками двенадцатиричного Зодиака. Верховный бог протоиндийцев приравнивался солнцу, в своем шествии по созвездиям пересекающему соответствующие деления Зодиака, — откуда происходит его эпитет «бог восьми форм».

**ЗОЛОТО.** В индуистском учении золото понимается как «каменный (подземный) свет». Согласно Генону, латинское слово «золото» — *аогит* — совпадает с еврейским «свет» — *аог* (26). Юнг цитирует примечательное объяснение, предложенное алхимиком М. Майером в книге «О физической квадратуре круга», где появление золота приписывается тому эффекту, что солнце, миллионы раз путешествуя вокруг Земли (или наоборот), сплело вокруг нее золотые нити. Солнце — образ солнечного света и, следовательно, божественного разума. И если образ солнца в человеке — сердце, то в земле — золото (32). Следовательно, золото — символ всего высшего, достойного славы, символ «четвертого сос-

тояния» после первых трех — черного (значение: грех и раскаяние), белого (прощение и невинность) и красного (очищение и страсть). Всякое золото и все, что сделано из золота, стремится передать это качество своим утилитарным функциям. Хрисаор, магический золотой меч, символизирует высшую духовную решимость. Золото также — существенный элемент символики спрятанного или ускользающего сокровища как иллюстрации плодов духа и высшего вдохновения.

**ЗОЛОТОЕ РУНО.** Один из символов, обозначающих завоевание невозможного или сверхразумного (32). Поскольку овца является символом невинности, а золото представляет высшую духовность и славу, поход аргонавтов за Золотым руном означал поиск высшей силы духа с помощью чистоты души — качества, отличавшего сэра Галахада, рыцаря Св. Грааля. Поэтому оно играет важную роль в общей символике сокровища (15).

**ЗОНА.** Любая зона или участок пространства имеет символическое значение, производное от ее уровня на вертикальной оси и положения относительно сторон света. В самом широком смысле зона может по аналогии приравниваться степени или модусу. В физической реальности единственными зонами внутри спектра являются цвета; благодаря этому любое упорядоченное расположение зон допускает интерпретацию в качестве серийного целого.

**ЗОНТИК.** Данный символ неизменно связывается с солнечной тенью, служащей солнечной эмблемой монархов у некоторых народов. Однако его механическое устройство придало ему фаллический смысл. По этой причине, а также благодаря своим значениям защиты и оплакивания, он служит отцовским символом (42).

**ЗУБЫ.** По мнению Алленди, зубы являются древнейшим оружием нападения, а также выражения активности. Поэтому потеря зубов означает страх перед оскотлением или перед полной неудачей в жизни, — либо перед запретами (56); оно представляет собой ситуацию, оказывающуюся

прямой инверсией позиции первобытного человека, который, согласно данным антропологии, обычно украшал себя зубами и когтями побежденных животных. В некоторых интерпретациях подчеркивается значение зубов по отношению к сексуальному аспекту энергии. Однако гораздо более важно гностическое представление, описанное в работе Лейзенганга «Гносис», согласно которому зубы образуют зубчатую стену и прочие укрепления вокруг внутреннего человека (с материальной и энергетической точек зрения), так же как глаза и взгляд служат средствами защиты духа. Так объясняется негативный символизм выпавших либо сломанных зубов.



# И БИС.

Ибис отождествляется с Тотом, египетским богом мудрости. Согласно «Происхождению животных» греческого автора Элия, эта птица заслужила такой почет по причине того, что во время сна она прячет голову под своим крылом и в таком положении напоминает по форме сердце; ещё потому, что её шаги составляют точную длину «локтя» (45 см.). Эта мера длины использовалась при возведении храмов. Кроме того, ибис уничтожает вредных насекомых (19). Известны два вида ибисов: белый ибис (ассоциируется с луной) и чёрный. Существовало поверие, что Тот обитает среди египтян в виде Священного ибиса и что он учит их оккультным искусствам и наукам (9).

**ИГРУШКИ.** Игрушки — это символ искушения. По мнению Диля, таково их значение в сюжете, когда в греческой мифологии Титаны предлагают игрушки младенцу Дионису (15). С подобным же испытанием столкнулся Ахилл, когда ему был предложен выбор драгоценностей и украшений, среди которых находился меч, каковой и был без колебаний выбран героем.

**ИЕРОГЛИФИКА.** Этот термин объединяет идеограммы-символы, т.е. охватывающие схематические образы объектов, к которым можно добавить другие, более общие или более абстрактные. По сути, концепция иероглифов сопоставима с понятием загадки. Иероглифика обычно связывается с египетской цивилизацией (которая знала три формы письма: иероглифику, иератику и демотику). Египетская система охватывает около 900 знаков, передающих идеи, слоги, слова и буквы, а также их дополнения — детерминативы. В силу своей сложности она была доступна лишь касте жрецов, и уже в эпоху Рима значение иероглифов стало забываться. Во II—III в.в. н.э. Гораполлон пытался восстановить утраченное знание символического подхода. Затем иероглифика была практически забыта вплоть до исследований отца Атанасия Кирхера в XVII в. Интересующимся этой темой полезно будет изучить работу Мадлен В.-Давид «Спор о письменах и иероглифике в XVIII в.» (Париж, 1965), где предлагается современное углубленное толкование символов на основе интерпретации Ешела в «Священном языке».

**ИЕРУСАЛИМ, НЕБЕСНЫЙ.** «Он (город) имеет большую и высокую стену, имеет двенадцать ворот и на них двенадцать Ангелов; на воротах написаны имена двенадцати колен сынов Израилевых: с востока трое ворот, с севера трое ворот, с юга трое ворот, с запада трое ворот. Стена города имеет двенадцать оснований, и на них имена двенадцати Апостолов Агнца» (Откровение XXI, 12—14). «И показал мне чистую реку воды жизни, светлую как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца. Среди улицы его, и по ту и по другую стороны реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева для исцеления народов» (Откровение XXII, 1—2). Обычно описания небесного Иерусалима представляли город, в котором преобладает царство минералов — в отличие от потерянного Рая, или «цветущего» Рая, наполненного растительностью. Отмечая этот факт, Генон поставил вопрос о том, что «если называть растительность проявлением размножения семян в сфере жизненной

ассимиляции, то минералы следует считать определённой «фиксацией», а фактически кристаллизацией, в завершении циклического процесса произрастания (27). Он определил связь между двенадцатью воротами и знаками Зодиака, делая вывод, что в этом случае временной цикл трансформируется в пространственный, поскольку когда-нибудь Земля перестанет вращаться (28). И даже в «апокалиптическом» предсказании Св. Иоанна, если убрать пророческий момент, можно увидеть описанную средствами символической логики всеобъемлющую, объединяющую, «спасающую» суть рая, каким он должен быть, представленную в образе «нового города».

**ИЗОБРАЖЕНИЕ.** Каждое изображение как образ живого существа выражает психический аспект этого существа. Следовательно, утверждение Юнга, что магическое и психическое — практически одно и то же, позволяет легко понять значение изображений в магии. Сожжение человеческого изображения — древняя, и поныне существующая практика. Она, однако, не служит просто признаком бесильной злобы кого-то, кто не может напасть на реального человека (соображение в данном случае второстепенное), но является действием против образа этого человека, т.е. против впечатления, которое он оказал на других людей, — против памяти о нем и его духовного присутствия. Можно объяснить на подобной основе подарки на память и портреты, т.е. они связаны в уме не столько с реальным человеком, к которому имеют отношение, сколько с образом или проекцией этого человека внутри нас. Следовательно, изображения — это символ скорее образа, чем живого существа.

**Ил.** Ил обозначает соединение чисто воспринимающего начала (земля) со способностью к переходу и преобразованию (вода). Ил рассматривается как типичная среда для появления материи всех видов (17). Одной из его существенных характеристик, следовательно, является пластичность, которая с помощью аналогии связывается с биологическими процессами и состояниями в стадии возникновения.

**ИМЕНА.** В эзотерической традиции имена — это существенная форма выражения определенного гороскопа (49). Существовало множество различных предположений относительно символических элементов, входящих в состав имен: буквы в их графическом и фонетическом аспектах, сравнения, аналогии и т.п. Например, Пиобб полагал, что имя Наполеон — это Апполон в корсиканском произношении O'N'Apolio (48). Вопрос о том, почему данное имя определяет судьбу одного, а не другого индивида, находится за пределами нашего рассмотрения. Здесь мы вынуждены ограничиться описанием рациональных оснований символизма имен и его связи с египетской идеей «власти слов». Из символической природы египетского языка следует, что имя никогда не может быть продуктом случая, а лишь результатом исследования характеристик данного предмета. Это верно вне зависимости от того, является ли имя собственным или общим. Имя РН (означающее рот над поверхностью воды) олицетворяет действие «слова» на пассивное начало. Что касается личностной терминологии, то египтяне верили, что их имена — отражение их души. Это привело к вере в то, что имя может оказывать магический эффект на некоторых других людей. Отождествление имени с характером (и судьбой) отразилось также в написании имен, таких как Осирис, означавшее «тот, кто находится на вершине ступеней» (где ступени означают эволюцию); или — Арабия, обозначающее «того, кто идет в молчании». Другим весьма важным источником роли схождения языка и его идеографических репрезентаций было звукоподражание, вследствие чего обозначаемый предмет характеризовался через один из его существенных аспектов — как, например, лев через его рев; или РВ у египтян (19). Популярными работами по оккультизму, указывающими на наличие символического подтекста в определенных собственных именах (как и в других случаях вульгаризованной интерпретации) имеют какие-то корни в аутентичном символизме, однако они также могут привести в ловушку слишком жесткого буквализма относительно истинной сферы символических значений. В последние два столетия язык достиг такой сложной стадии развития, что применение символизма в этимологии стало причиной многочисленных ошибок.



**ИМПЕРАТОР.** Четвертый аркан колоды Таро. Карта содержит аллегорическую фигуру, сидящую на троне, который является золотым кубом. Над императором — черный орел. В руках он держит глобус мира и скипетр, увенчанный геральдической лилией. Гребень его шлема состоит из четырех треугольников, эмблем четырех Элементов. Преобладающий красный цвет его одежды означает придающий силу огонь, или интенсивную деятельность. Эта карта Таро тесно связана с образом Геракла, держащего в руках свою палицу и золотые яблоки, сорванные им в саду Гесперид. Золотой куб трона представляет сублимацию конструктивного и материального принципа, а геральдические лилии на скипетре — просвещение. В целом символизм этой карты связан с великолепием, энергией, властью, законом и строгостью; с отрицательной стороны — с господством и подчинением (59).

**ИМПЕРАТРИЦА.** Третий аркан колоды карт Таро. Она изображена в фас, вытянувшейся в иератической неподвижности. На лице, обрамленном светлыми волосами, играет улыбка. Атрибуты Императрицы — скипетр, геральдическая лилия и щит с серебряным орлом на пурпурном фоне (эмблема возвышенной души в глубинах духовности). В положительном смысле эта игральная карта означает идеал, свежесть, власть посредством эффективного убеждения; в отрицательном — тщеславие и обольщение (59).

**ИНВЕРСИЯ.** По Шнайдеру, продолжительность жизни обеспечивается взаимопожертвованием, которое совершается на вершине мистической горы: смерть — начало рождения, все противоположности на мгновение соединяются, а затем переходят друг в друга. То, что создано — разрушается, любовь переходит в ненависть, горе — в радость, несчастье — в счастье, страдание — в экстаз. Соответственно такой внутренней инверсии процесса, олицетворяющий его символ претерпевает инверсию внешнюю, что служит началом переустройства символического содержания. Если символ обладает двумя аспектами, то инверсия одного из них влечет за собой инверсию другого. Так, например, если то, что является низменным и черным,

получит стремление возвыситься, ему нужно стать белым. Т.е.: то, что черно, — является изменным, и если оно стремится стать белым, ему нужно возвыситься — и оно станет белым. Такова «символическая логика» инверсии, и необходимо отметить, что она имеет прямое отношение к мифу о жертвоприношении. Чем более ужасным является положение вещей, тем более насущна потребность в его трансформации и инверсии (как в случаях общественных потрясений или неудачной войны) и тем большими должны быть жертвы. Это объясняет жертвоприношения карфагенян и мексиканских индейцев до эпохи Колумба. Такое положение зиждется на психологической основе, поскольку сознание во время процесса сублимации всегда поощряло инверсию и метаморфозы сущего. Противоречие, контраст, порядок или совпадение противоположностей могут в соответствии с их трансцендентальным значением открыть путь в иной мир или, проще, обозначить центральный пункт инверсии. Юнг отмечал, что именно поэтому алхимик выразил бы неизведанное посредством контрастов, а Шнайдер — что поскольку мир дуалистичен, то любое явление или утверждение определяется своей противоположностью. Чем ближе явления к центральной точке инверсии, тем больше вероятность их столкновения. Числовым выражением инверсии, скорее всего, являются 2 и 11. Символом Инверсии можно считать двойную спираль, песочные часы, ударный инструмент, имеющий форму песочных часов, крест св. Андрея, колчан со стрелами и вообще все, напоминающее букву X. Следовательно, суеверное скрещивание пальцев равносильно испытанию судьбы. Также и злодеяние присутствует во многих орнастических культах, хотя примитивное мышление всегда боялось смерти. Но презрение, пройдя центральную точку, превращается, как излом луча света, в преклонение (50). К символической инверсии относятся существа, приписываемые к преисподней: «Повешенный» в картах Таро, летучая мышь-вампир, висящая на ветке или в пещере; акробат на трапеции и т.д. Другие примеры инверсии находим в случаях, когда тезис сам стремится к антитезису. Например, согласно Шарбон Лассе в «Бестиарии Христа» (Брюгге, 1940), такие

«ловредные» животные как жаба, скорпион, носорог и василиск являются настоящими врагами, соответственно, лягушки, жука-скарабея, единорога и петуха, т.е. «положительных» животных. Точно так же можно сравнить осу с пчелой, сороку с вороной. Наблюдаются противоположные значения символов, вызванные расовыми и национальными различиями либо изменениями, внесенными в них господствующими кастами. Так, учтивость в Исландии требует, чтобы человек оставался в своём головном уборе, тогда как в христианстве — наоборот. Примером положительной психически значимой инверсии могут быть некоторые «унизительные» ситуации: например, когда армия Рима вынуждена была пройти под ярмом, но затем она одержала победу. Это было впоследствии запечатлено в Триумфальной арке, представлявшей для римлян предмет особенной гордости. Обычай некоторых религиозных общин, когда изображение святого переворачивается вниз головой или располагается внизу стены, не подразумевает «наказание» верховного образа, а скорее — последовательное выражение инверсии: изменяя физическое положение иконы, верующие надеются изменить ее отношение к ним, а в случае удачи — вызвать изменения в их судьбе.

**ИОПОД.** Человек с лошадиными копытами — фигура на романских изображениях. Без сомнения, он связан с символом кентавра и может быть его упрощенной версией.

**ИСКРА.** Образ духовного начала, рождающего каждого индивида, относится также к каббалистической (эманационной) концепции о душах, рассеивающихся из центра наружу, во внешний мир в виде искр (32). Поэтому для Юнга это — символ небесного отца.

**ИСКАЖЕННЫЕ ФОРМЫ.** Попадают в обширную группу символических аномалий в той мере, в какой отклоняются от нормы по форме и значению (когда, например, нормальная форма является прямой или изогнутой).

**ИСЧЕЗНОВЕНИЕ.** Во многих русских сказках, средневековых легендах и мифах случаются внезапные «исчезно-

вения». Иногда это происходит в результате перемещения исчезнувшего объекта в отдаленное место, а иногда в результате полного уничтожения или разрушения. Психологически это символ подавления, в особенности, если исчезнувший объект злобен или опасен. В действительности это вид колдовства.

**ИШТАР.** Изображение Иштар, которое можно найти во многих западноевропейских рисунках и книгах, имеющих отношение к магии и к эзотерическим преданиям, всегда неизменно: с кольцом в левой и с чашей в правой руке, т.е. с атрибутами Миневры, обозначающими продолжение жизни и силу укрепляющих жидкостей — воды, молока, крови и сомы, похожей на напиток, поданный Изольдой Тристану. Они же означают бремя жизни. Эти атрибуты недвусмысленно показывают, что Иштар благосклонна к героям и презирает трусов (59).

**ЙОНИ.** Наряду с мандорлой, Йони есть вход через врата, или зона взаимопроникновения, где пересекаются два круга. Дабы гарантировать выздоровление, индусы сооружают изображение Йони из золота и проходят сквозь него (21).



# КАБИРЫ.

Символы бога земли, персонифицированные в малютках-карликах, чьи капюшоны делают их полностью невидимыми. Считались божествами — хранителями потерпевших кораблекрушение. Вероятно, символизировали также сверхъестественные «силы», хранимые в запасе человеческого духа (32).

**КАДУКЕЙ.** Прут, обвитый двумя змеями и увенчанный двумя крылышками или крылатым шлемом. С рациональной и исторической т. зр. его можно пояснить, предположив вмешательство Меркурия в поединок двух змей, которые в результате обвились вокруг его прута. У римлян кадукеи были символом морального равновесия и доброго поведения. Прут воплощает власть; две змеи — мудрость; крылья — усердие (8); шлем — возвышенные помыслы. Знаки отличия современных украинских католических епископов представляют собой именно кадукеи. Еще один аспект кадукея — интеграция четырех элементов: прут соответствует земле, крылья — воздуху, змеи — огню и воде (по аналогии с колебаниями волн и языков пламени) (56). Этот очень древний символ обнаружен в Индии выбитым на каменных табличках pagakals, своего рода

вотивных приношений, оставлявшихся у входа в храм. Генрих Циммер находит следы кадукея в Месопотамии, в декоре жертвенной чаши царя Лагаша Гудеа (2600 г. до н.э.). Циммер говорит даже о еще более раннем характере



*Кадукей.*

символа, т.к. сплетенные змеи считались в Месопотамии воплощением бога, исцеляющего все болезни. Подобное толкование было затем заимствовано греческой культурой и сохранилось в эмблемах до настоящего времени (60).



*Древняя шумерская версия кадукея.*

Согласно вэотерическому буддизму, прут кадукея соответствует оси мира, а змеи — силе Кундалини, которая в тантрическом учении спит, свернувшись, в поясице — символ эволюционирующей силы чистой энергии (40). Шнайдер полагает, что S-формы двух змей соответствуют

Болезни и выздоровлению (51). В действительности же, кадукеи имеют природный контекст, определяемый не столько их составляющими, сколько композицией в целом. Точное симметричное и двустороннее построение, подобно равновесию Весов, или геральдическому триединству (щит на двух опорах), всегда выражает идею активного баланса, противоположных сил, уравнивающих одна другую и создающих т.о. высшую, статическую форму. В кадукее такая сбалансированная двойственность встречается дважды: у змей и у крыльев, подчеркивая т.о. то совершенное состояние силы и самоконтроля (и, следовательно, здоровья), которое может быть достигнуто как на низшем уровне инстинктов (символизируемых змеями), так и на высшем, духовном, уровне (представленном крыльями).

**КАЛАМБУР.** Шнайдер (50) подытожил один из самых символических вопросов, отметив, что «сотворение поэтического каламбура означает преодоление или устранение расстояния между двумя логическими или пространственными элементами; в нем сопрягаются две совершенно разные стихии». Здесь также содержится объяснение мистической ориентации в современной поэзии, берущей начало от Рембо и Реверди, по мнению которого «образ есть чистое творение духа. Он рождается не путем сравнения, а в процессе примирения двух отдаленных друг от друга реальностей. Чем отдаленнее соединяемые реальности, тем большей эмоциональной силой будет обладать образ», или, как сказали бы мы, символическая реальность. Поэтому то, что имеет двойственный смысл, тяготеет к неудержимому разрушению «установленного порядка» с целью открыть путь «новому порядку». Этим объясняется тот факт, что «искусство двусмысленных фраз» в культурном смысле всегда выражает потребность изменять стиль, чтобы прийти к другому (как, например, от готики к Возрождению или от реализма XIX века к формалистскому уклону в XX-м).

**КАМЕННЫЙ КРУГ.** Обычно называется «кромлех» и наиболее известен под названием «круг великана». Диодор Сицилийский имел в виду огромный каменный круг в Стоунхендже, когда указывал на имеющийся на острове

близ Гаула «большой, размером с Сицилию» «круглый храм Аполлона», где гиперборейцы возносили хвалу богу солнца. Символизм солнца при рассмотрении круглого камня очевиден (16). Он также включает символизм круга (а именно: циклические процессы, единство и совершенствование), символизм диска (представляя солнце) и символизм камня (или, в глазах наиболее примитивных народов, теофанию — проявление божества, которое они связывали с культом плодородия). Нередко в середине круга из монолитов находится «хирменсул» — солнечный камень.

**КАМЕНЬ.** Камень является символом бытия, означает прочность и гармоническое примирение с самим собой. Твердость и надежность камня всегда впечатляла людей как антитеза изменения, упадка и смерти, как противоположность пыли, песку и щебню — продуктам разрушения. Будучи круглым, камень символизирует единство и силу, будучи раздробленным — расчленение, психическое разъединение, немощь, смерть и исчезновение. Падающие с неба камни могут объяснить происхождение жизни. При вулканических извержениях воздух превращается в огонь, огонь становится «влагой», а «влага» превращается в камень. Следовательно, камень образует первую устойчивую форму созидательного ритма (51) — скульптуру высшего движения и окаменелую музыку творения (50). Мистическое и религиозное значение — это лишь один шаг в постижении этого базового символического смысла, шаг сделанный большинством народов в эпоху анимизма. В частности, предметами культа стали метеориты. Наиболее известными являются метеорит Кааба в Мекке, Черный Камень в Пессине, иконное изображение фригийской Великой Матери, переправленное в Рим во времена Пунических войн (17). Вот Маркес Ривьера дает описание камня Мухаммеда: «Внутри храм Каабы представляет собой собственно темный зал, где три колонны поддерживают крышу, под которой множество свисающих вниз серебряных и золотых светильников. На полу мраморные плиты. У двери в



посточном углу, на высоте около полутора метров от пола, у двери находится знаменитый черный камень («аль-хаджар аль-асвад»), состоящий из трех больших частей. Камень красновато-черного цвета с красными и желтыми пятнами, по виду напоминает застывшую лаву или базальт» (39). Среди камней, почитаемых древними, следует упомянуть греческий омфалос; Генон утверждает, что это на самом деле бетелы, от иудейского слова Бейт-Эл (или дом Божий), сходные с библейским: «То этот камень, который я поставил памятником, будет домом Божиим» (Бытие, XXVIII, 22), хотя его смысл магичен и непонятен (28). С камнями связано множество легенд: Абадир, которого сожрал Сатурн, приняв его за Юпитера; или камни Дев калиона и Пирры; или в мифе о Медузе-Горгоне (6), или тот, который держал в себе Митра до времени рождения (11). Упоминаются в народных сказаниях и другие камни, хотя и наделенные более скромным могуществом: например, Lapis Lazuli, как его называли римляне, считался способным давать пророчества, изменяя свой цвет; или ирландский камень Lia-Fail, ассоциируемый с актом коронации (8). Что касается философского камня в алхимии, то он представляет собой «соединение» противоположностей или объединение самосознания с женской или бессознательной стороной (т.е. другими словами, является фиксацией улетучивающихся элементов); в итоге он символ «Всего» (33). Как говорит Юнг, алхимики подошли к своей цели окольным путем — они не искали божественное в веществе, а стремились его «произвести» путем длительного процесса очищения и трансформации (32). Согласно Эволе, пробный камень является символом тела, т.к. он «фиксирован» в отличие от «блуждающего» характера мысли, духа и желаний. Но лишь воскресшее тело, в котором «два станут одно», может соответствовать философскому камню. Эвола отмечает, что для алхимика «между вечным рождением, вторичным объединением в одно целое и открытием философского камня нет никакого-либо различия».

**КАНДЕЛЯБР.** Символ духовного света и спасения. Число его свеч всегда имело космическое или мистическое

*Иудейский семисвечный  
канделябр.*



значение. Например, еврейский семисвечник соответствует семи небесам и семи планетам (4).

**КАРЛИК.** Символ двойственного значения. Как эльфы и гномы, карлик — это олицетворение тех сил, которые остаются фактически вне орбиты сознания. В фольклоре и мифологии карлик появляется как несчастное существо с определенными детскими характеристиками, соответствующими его маленькому росту, но он выступает также и как защитник, подобно кабирам (например, в случае с «лесными гномами» в «Сказке о спящей красавице»). Юнг рассматривает их как стражей на пороге бессознательного (32). Итак, маленький рост можно принять как знак уродства, неполноценности и отклонения от нормы — что, в частности, объясняет образ «танцующего Шивы», появляющегося как образ божества, танцующего на поверженном теле духа-гнома, который символизирует «безрассудство жизни», или невежество человека (его «ограниченность»). Победа над этим духом означает истинную мудрость (60). Возможно, что сходные идеи были у ренессансного скульптора Леона Леони, изваявшего статую Карла I, который усмиряет Фурию.

**КАРТЫ ИГРАЛЬНЫЕ.** Полная колода игральных карт символична в самом истоке. Исчерпывающее выражение ее символика получает в двадцати двух великих арканах колоды Таро (см.), где каждая карта представляет цельную и в определенной степени самодостаточную аллегория; за ними следуют пятьдесят шесть малых арканов, которые содержат четырнадцать фигур в каждой из четырех мастей: золотая — эквивалент бриллиантов (состоит из кругов, дисков и колес), трефы (жезлы и скипетры), пики (мечи)

и кубки — эквивалент червей. Золотая масть символизирует материальные силы; трефа или жезл — власти или владения; кубок, или чаша, несколько видоизменяется по значению, но вообще относится к вместилищу как таковому: чаша или сундук, например; меч в этом особом случае является символом умения разобраться, где заблуждение, а где справедливость. Число, обозначенное на каждой карте, отражает символику, относящуюся к каждому отдельному числу.

**КАТАСТРОФА.** Общий образ для любых изменений, вызванных единовременной мутацией, часто обозначает начало физических превращений (56). Дополнительное смысловое значение имеет конкретный характер катастрофы, т.е. определяющая ее стихия: воздух в случае урагана, огонь для сильного пожара, вода для наводнения и потопов, земля в случае землетрясений. Позитивный или же негативный символический характер катастрофы целиком зависит от природы вызываемых ею изменений.

**КВАДРАТ.** Квадрат, как выражение четверичности, является символом комбинации и упорядочивания четырех различных элементов. В силу этого он соответствует символизму числа четыре и всех четырехчастных делений любого процесса. Психологически его форма вызывает ощущение прочности и стабильности, и это служит объяснением его использования в распространенных символах организации и конструирования. Для Юнга четырехчастное деление движения и форм имеет большую ценность, чем трехчастное. Как бы то ни было, несомненно, что в противоположность динамике нечетных чисел и их соответствующих геометрических форм (таких, как три, пять, треугольник или пятиугольник), четные числа и формы (например: четыре, шесть, восемь, квадрат, шестиугольник, восьмиугольник) характеризуются свойствами стабильности, прочности и определенности. Поэтому троичная символика имеет тенденцию к выражению активности и динамизма (или чистого духа), тогда как четверичность преимущественно подразумевает материальные вещи (или просто рациональный интеллект). Четыре стихии, времена года, четыре стадии

человеческой жизни и в особенности четыре стороны света — все они являются источником порядка и стабильности мира. Это не противоречит женскому характеру, который китайская, индийская и другие традиции приписывают квадрату, поскольку он соответствует земле, в противоположность мужскому характеру круга (и треугольника) (32). В египетских иероглифах квадрат означает достижение, а квадратная спираль означает конструктивную, материализованную энергию (19). Однако квадрат, покоящийся на одном из своих углов, приобретает динамический смысл, который является совершенно новым, предполагающим отличие в его исходной символической форме: на протяжении всего романского периода он использовался в качестве символа солнца, обычно символизируемого кругом (51).

**КВАДРАТУРА КРУГА.** Древние жители Месопотамии определяли площадь круга по площади среднего квадрата между вписанным и описанным. И идея приравнять круг к квадрату также возникла из понятия вращающегося квадрата. Но нас интересует не математический, а символический аспект проблемы. «Квадратура круга», подобно «камню» или «золоту философов», была одной из забот алхимиков; но если два последних служили символами поисков цели, способствующей развитию духа, то предыдущая проблема касалась совмещения двух великих космических символов: неба (или круга) и земли (или квадрата). К тому же это приходится осуществлять посредством объединения двух оппозиций; т.е. прибегая не к рядоположности, как, например, в соединении двух оконечностей креста, а к корреляции управления и взаимному сокращению двух компонентов в «высшем синтезе». Квадрат представлялся соответствующим четырем Элементам (стихиям). В таком случае целью установления «квадратуры круга» (которую более строго можно было бы назвать «круговизной квадрата») было стремление достичь единства в материальном мире (как и в духовной жизни), поднимаясь выше различий и препятствий (статического порядка) числа четыре и четырехугольного квадрата. Мы уже говорили, что вращающийся квадрат считался средоточием этой идеи, а Генрих Кунрат в книге



«О первичном хаосе»: «Посредством кругового вращения или циркулярного полного оборота четверичности возвращается изначальная простота и невинность» (32). Другим способом получения эрзаца «квадратуры» было наложение двух квадратов с вписанным в них кругом таким образом, чтобы получить восьмиугольник. Действительно, восьмиугольник может быть рассмотрен (как в геометрическом, так и в символическом смысле) как промежуточная форма между квадратом и кругом. По этой причине он никогда не символизировал само «делание» (т.е. мистическое завершение синтеза оппозиций), а обозначал путь, ведущий через четверичные вещи (такие, как земля, женский элемент, материя или разум) по направлению к кругу (представляющему совершенство, вечность и дух). Вот почему многие средневековые баптистерии, купели и купола восьмиугольны по форме.

**КВАДРИГА.** Вариант квадратуры. Содержит присущий ей символизм четверичности, изображенный в виде четырех коней, впряженных в колесницу. Исходя из этого, Дион Хризостом предложил такие аналогии: возница соответствует Пантократору, а колесница — сиянию (определяющему два различных уровня проявления мира посредством пересечения сфер небес и земли). Четыре лошади соответствуют четырем элементам (Стихиям). Символическая связь лошадей со Стихиями является ключевой к следующему отрывку: «Первая лошадь очень резвая. На ее сияющей попоне обозначения планет и созвездий. Вторая лошадь не такая резвая и сияет только с одной стороны. Третья — еще помедленнее, а четвертая топчется на месте. Но наступает время, когда горячее дыхание первой зажигает гриву второй, а третья орошает своим потом четвертую». Четыре лошади соответствуют огню, воздуху, воде и земле соответственно, начиная с наиболее динамичной из стихий и заканчивая наиболее материальной или Ленто. Затем квадрига становится символом пространственно-временной вселенной (31).

**КЕНТАВР.** Сказочное существо, получеловек-полулошадь, по некоторым предположениям, плод совокупления Кентавра и Магнезийской кобылы. Как символ, кентавр

является противоположностью всаднику, т. е. представляет собой полное доминирование над существом низменных сил: иначе говоря, он означает космическую силу, инстинкт, или бессознательное, неподвластное духу.

**КИБЕЛА (Рем).** Эта богиня, жена Сатурна, является олицетворением энергии, оживляющей землю. Львы, везущие ее колесницу, символизируют контролируемые энергии, необходимые для эволюции. Колесница, в которой она едет, имеет кубическую форму, где куб является символом земли. Ее корона имеет форму зубчатой стены, и она, как и куб, также символизирует здание. Иногда с этой аллегорией ассоциируется семиконечная звезда (символ циклической последовательности) и полумесяц (символ мира явлений, появления и исчезновения земных форм в подлунном мире).

**КИПАРИС.** Дерево посвящено греками их адскому божеству. Римляне утвердили эту эмблему в своем культе Плутона, связав с погребением. Это значение сохраняется за кипарисом и по сегодняшний день (8).

**КИТ.** Символизирует мир, тело и могилу (20), а также рассматривается в качестве важнейшего символа содержания (и сокрытия) чего-либо в чем-либо. Рабан Мавр (Сочинения, III, «Аллегории на Святое Писание») особо акцентирует именно этот аспект (46). Представляется, однако, что в наши дни кит приобрел большую самостоятельность в качестве символического эквивалента мандорлы, или плоскости пересечения кругов неба и земли, включающей в себя и охватывающей противоположности существования (51).

**КИФАРА.** Символ космоса, ее струны соответствуют уровням вселенной. Закругленная с одной стороны и ровная с другой, она становится (подобно черепахе) символом союза неба и земли (14,50).

**КЛЕВЕР (ТРИЛИСТНИК).** Знак Троицы. Помещенный на горе, он обозначает знание божественного бытия, достижимое пламенным устремлением, через посвящение или ученичество (равнозначно восхождению) (4). Формы

трилистника, такие как готическая трехсводчатая арка, имеют такое же значение; то же касается всех трехчастных



*Трилистник.*

форм. В этом же смысле понимается и трехчастность средневековой музыки, что и было использовано Скрябиным в «Прометее».

**КЛЕТКИ.** Любо́й узор, состоящий из квадратов, ромбов или прямоугольников, раскрашенных попеременно в черный и белый цвет (т. е. положительное и отрицательное) или таким же образом в другую пару цветов, — символически связывается с двойственностью элементов, присущих развертыванию времени и, таким образом, судьбе. Так, римляне отмечали счастливый или несчастливый день соответственно белым или черным камнем. Цвет клеток изменяется в соответствии с общей символикой цвета. Значение клеток, кроме того, включает понятия сочетания, демонстрации, шанса или возможности (49), а также стремление управлять иррациональными импульсами посредством включения их в указанном порядке. Все прямоугольные формы являются символами рассудка и разума, но не духа, поскольку последний есть содержание *par excellence*, тогда как рассудок трактуется не иначе, как система воспринимающих органов, то есть вместилище. Геральдический ромб является разлитием клетчатого поля, чья форма представляет динамическое взаимодействие двух противоположных и взаимодополняющих элементов, как в любом двойном узоре. Характерно, что в клетки или ромбы окрашен костюм Араскина (хтонического божества), что доказывает его происхождение от бога судьбы.

**КЛИМАТ.** Аналогия между душевным состоянием и определенным климатом, как проявленным результатом взаимодействия пространства, расположения, элементов и температуры, наряду с символикой уровней, является одной из наиболее часто распространенных аналогий в литературе. Ницше, например, увлеченно искал правильный климат — в смысле точного географического положения — соответствующего внутренней «природе» мыслителя (3). Универсальное значение противоположностей, таких как высокий/низкий, сухой/влажный, светлый/темный, демонстрируется в их постоянном применении не только в отношении физических явлений, но и применительно к психологическим и духовным реалиям.

**КЛОБУК.** Клобук, или капюшон, или конусообразная шляпа, часто фигурирует в древней и средневековой иконографии. Очевидна его связь с фригийским колпаком и другими головными уборами подобной формы, известными нам по произведениям греческого и римского искусства. Рельеф XIV в. изображает Парцифалю, вооруженного двумя копьями, на голове у него — конусообразная шляпа, типичная для кабиров. По всей видимости, капюшон объединяет в себе два независимых значения: конуса и шляпы; его форма и цвет также дополняют общую символику особыми нюансами (32). По мнению Юнга, капюшон, поскольку он окутывает голову практически полностью и обладает формой, близкой к сферической, символизирует высшую сферу, т.е. небеса (реминисценцией которых являются также колокол, свод, череп, верхняя часть мешка с песком или двойной тыквы) (32). Более того, покрытая голова означает невидимость, т.е. смерть. По этой причине головы посвященных, появляющихся в ряде сцен античных мистерий, покрыты накидкой. Юнг так подводит итог своим размышлениям на эту тему: «У восточно-африканского племени Нанда новообрезанные, т.е. посвященные, должны длительное время покрывать голову своеобразными травяными шляпами в форме конуса, которые полностью окутывают их с головы до ног. Посвященные таким образом становятся невидимыми, т.е. духами. То же значение имеет покрывало монашек» (31). С подобным толкованием соглашется и Дильс, который считает капюшон символическим



фактором подавления или же способным делать невидимой духовную сущность (15).

**КЛОУН.** Как и шут, клоун является мистическим знаком превращенного короля — превращением того, кто может быть назван обладателем высшей власти; таким образом, клоун — это жертва, выбранная в заместители короля, в соответствии с близкой астробиологической и первобытной идеей о ритуальном убийстве правителя. Клоун — последний, тогда как король — первый, но в мистическом порядке вещей последний становится вторым, ближайшим к первому. Это подтверждается фольклорным обрядом, описанным Фрэзером, в соответствии с которым деревенская молодежь во время весеннего праздника соревнуется в скачках на лошадях до высокого шеста (олицетворяющего ось мира); тот, кто приходит первым, становится пасхальным королем, а пришедший последним объявляется шутом, и его бьют (21).

**КЛЮЧ.** Ключ является неотъемлемым атрибутом многих мифических образов, в том числе и Гекаты (31). Это символ мистических тайн и задач, требующих особого решения, а также символ средств для исполнения заданного. Иногда ключ как бы «впускает» в преддверие подсознания (32). Ключ к знаниям с учётом годового цикла имеет соответствием месяц июнь — «Целебный». Связь символов голубя и ключа означает дух, открывающий врата небес (4). Эмблема из двух ключей, которая иногда располагается над сердцем, принадлежит Янусу (4). В сказках и легендах три ключа обычно символизируют всевозможные тайники, полные драгоценностей. Ключи здесь представляют знание, исключенное в инициации. Первый из них, серебряный, обозначает то, чего нужно достичь психологическими усилиями; второй, золотой, относится к философской мудрости; третий, алмазный, наделяет силой действия (38). Найти ключ — значит сделать первый шаг к поиску сокровищ, которые станут доступными лишь после перенесённых трудностей и невзгод. Налицо морфологическая связь между ключом и знаком Nem Ankh — «Вечная жизнь» — петлевидным жезлом египтян; египетских богов можно

видеть держащими его как ключ, особенно при церемониях захоронения. Стоит отметить, что здесь значение ключа является производным от значения петлевидного жезла, олицетворяющего ключ к вечной жизни, — ключ от врат смерти, открывающихся в бессмертие.

**КНИГА.** Один из восьми известных китайских символов, обозначает силу, защищающую от злых духов (5). Книга «исписанная изнутри и снаружи» — аллегория эзо - и экзотерического — в этом плане родственно близка образу обоюдоострого меча, выступающего изо рта (37). В широком смысле книга связана, как предполагал Генон, с символикой ткачества. В этом аспекте учение Мухиддина ибн Араби можно суммировать следующим образом: «Вселенная — это огромная книга, где буквы написаны, в принципе, одними чернилами и на вечной скрижали божественным стилем... и отсюда существо божественного феномена, скрытого в «тайне таинств» берет свое название, трансцендентальными буквами. Именно такие «трансцендентальные буквы», или, другими словами, все созданные предметы, после фактической кристаллизации в божественном всеведении, были опущены божественным дыханием на низший уровень, где они и породили очевидный мир (25).

**КОВЧЕГ.** И в материальном, и в духовном плане ковчег символизирует силу, сохраняющую все сущее и гарантирующую его возрождение (40). С точки зрения биологии, его можно понимать как символ материнского лона (9) или сердца (14), если исходить из общепризнанной взаимосвязи между этими органами. Символика Ноева ковчега была предметом многих дискуссий, начиная со св. Амвросия и его *Ноева ковчега* и *Мистического ковчега* Гуго Сен-Викторского. В основе символики ковчега лежит вера в то, что начала физической и духовной жизни можно выделить и поместить в небольшое семя, до тех пор, пока не наступит время возрождения и не создадутся необходимые условия для проявления этих начал во внешний мир (14). Генон обнаружил тонкие аналогии, чрезвычайно интересные с точки зрения символики, между ковчегом и радугой. Ковчег во время космической *праляя* плавает в водах нижнего

океана; радуга в сфере «верхних вод» является знаком восстановления порядка, сохраненного в ковчеге. Оба символа вместе, дополняя друг друга, завершают круг Единого. Таким образом, они связаны как две половины древнего символа «мирового яйца» (28). Как символ сердца (или ума, или мысли), образ ковчега подобен символу сосуда для питья, общепринятого в средневековом мистицизме.

**КОЖА.** Кожа ассоциируется с идеей рождения и возрождения. В египетской системе иероглифов существует знак, включающий три шкуры, связанные вместе, означающий «быть рожденным»; этот знак — из синонимического ряда «порождать», «воспитывать», «ребенок», «формировать». Амулет, который египтяне использовали в качестве подарка для новорожденного, включал, подобно иероглифу, три шкуры животных, которые были привязаны к солнечному шару. Число шкур здесь соотносится, в сущности, с тройственной природой человеческого бытия — тело, душа и дух, — тогда как шар обозначал его воплощение во Всеединство. В пользу этой символики кожи говорит обряд, известный как «прохождение сквозь шкуру», который фараоны и жрецы совершали для того, чтобы омолодиться; позже этот обряд был заменен его имитацией, а еще позже от него остался только хвост пантеры, который правители завязывали вокруг своей талии. То представление, что индивид может присваивать себе свойства животного в его тотемическом контексте, также входит в символику шкуры (19). Основная аналогия просматривается здесь в священных обрядах, некогда совершавшихся жрецами в доколумбовой Мексике, во время которых человеческую жертву закутывали в шкуры; подобным же образом в шкуры были одеты римские legionеры, несущие штандарт легиона.

**КОЗЕЛ.** Непосредственно связан с козлом отпущения — символ перекладывания собственной вины на кого-либо другого. Отсюда традиционное значение козла как агента-авзутчика и его зловещая ассоциация с дьяволом (15). Подобно быку, также является символом отца (50).

**КОЗЕРОГ.** Десятый знак Зодиака. Его двойственная природа, аллегорически выраженная в виде козы, чье тело оканчивается рыбьим хвостом, намекает на дуалистические тенденции жизни, с одной стороны, к бездне (или водной



*Зодиакальный  
знак Козерога.*

пучине), и с другой стороны, к высотам (или горам). В индуизме эти два течения означают также инволюционные и эволюционные возможности: возвращение или выход из «колеса перерождения» (т.е. Зодиака).

**КОЛДОВСТВО.** «Колдовство» — это переход в подчиненное состояние, преобразование в нисходящем направлении, появляющееся в мифах, легендах и рассказах как наказание или как работа злой силы. Это может быть превращение человека в животное, в растение или в камень, как это происходит во многих народных сказках (например, в описанном в «Одиссее» эпизоде с Цирцеей). Заколдованность земли выражается в форме потери плодородия, как в «Бесплодной земле» Элиота, где описывается ситуация, созданная грехом и ранением Амфорты в рассказе о Парцифале. Колдовство также может приобретать форму исчезновения, перемещения на далекое расстояние, или форму болезни (как правило — паралич, глухота, слепота). В таких случаях оно отождествляется с самонаказанием или наказанием свыше, как мы утверждали ранее. В «традиционных» сказках, если колдовство является следствием работы злых сил (колдуна, черного мага, чародея, дракона и др.), оно всегда будет снято действиями героя, ниспосланного провидением для вмешательства своими силами во имя спасения и освобождения.

**КОЛДУН.** Подобно великанам и магам, колдун является персонификацией Ужасного Отца, «злого демиурга» гностиков, ранее представленного в Сатурне (31).



**КОЛЕСНИЦА.** Одна из основных аналогий в мировой символической традиции гласит, что колесница связана с человеческим существом. Возница представляет Я в психологии Юнга; колесница — человеческое тело, а также мышление в его преходящих аспектах, связанных с земными вещами; лошади символизируют жизненные силы; а вожжи расшифровываются как ум и воля. Такое значение присутствует и в Каббале, где дается имя, обозначающее колесницу как таковую, как универсалию — Меркаба (40, 55). «Солнечная Колесница» — это Великая Колесница восточного Буддизма (4); «Огненная Колесница», по Р. Генону, предположительно символизирует подвижные силы духовного ума. Легенды о богах или феях, путешествующих по земле, морю или небесам на колесницах, встречаются очень часто и имеют, без сомнения, символический смысл. Свою символическую роль играют детали повозки и запряженных в нее животных. Так, Перроль в своей литературной версии народной легенды «Лесной олень» пишет: «У каждой волшебницы была колесница из особого материала: у одной феи из черного дерева, запряженная белыми голубями; другая была сделана из слоновой кости и запряжена воронами; третья — из кедрового дерева... Когда феи гневались, их колесницы запрягались крылатыми драконами или змеями, извергающими огонь из пасти и глаз». Солнечная (или Огненная) Колесница, по мнению Лойфлера, является столь мощным архетипом, что его следы можно найти в большинстве мифологий мира. Когда она служит для передвижения героя, то символизирует его тело, исполняющее повеления души. Наружность, природа и цвета животных в упряжке отвечают побуждениям, благим или недостойным, направляющим колесницу к соответствующей цели. Так, например, кони Арджуны (в Ведическом эпосе) белые, что обозначает чистоту возницы. В одной польской сказке в Солнечную Колесницу впряжены три лошади: серебряная, золотая и алмазная (38). Этот аспект тройности связан с широко известной трактовкой числа 3 как тройной мандорлы или аналогичными символами и знаками.

«Колесница» также — седьмой аркан в колоде Таро. Карта изображает юношу, облеченного в панцирь, несущего скипетр и управляющего символической колесницей. Он воплощает высшие принципы природы Человека. В колеснице здесь следует видеть египетский знак крылатого шара, символизирующий одухотворение материи и ее эволюцию. Кроме того, у колесницы красные колеса — парафраза огненного смерча в «видении Иезекииля». Цвет этих колес находится в контрасте с синим балдахином, или паллиумом, покрывающим колесницу, что символизирует отличие абсолютного от относительного. Аллегория этого образа отражается в малейших деталях. Так, например, панцирь возницы означает его защищенность от низменных сил жизни; он скреплен пятью золотыми застежками, соответствующим четырем стихиям и квинтэссенции (эфиру). На его плечах изображены два полумесяца, соответствующие миру форм. В колесницу запряжено животное, на первый взгляд похожее на пару сфинксов, но на самом деле это двуглавая амфисбаена, символизирующая враждебные силы, которые необходимо одолеть, прежде чем двигаться дальше (аналогия с двумя переплетенными змеями на кадуцее). Базиль Валентин в книге «Азот философов» (Париж, 1660) иллюстрирует этот принцип двойности змеей, обвитой вокруг солнца и луны, чьи очертания схожи со львом и орлом. Эта карта Таро связывается также с понятиями самоконтроля, развития и победы (59).

**КОЛЕСО.** Символ широкого охвата, часто используемый в орнаментальном искусстве и архитектуре, сложный и включающий в себя несколько семантических слоев. Некоторая доля несогласия по поводу его символического смысла может быть связана с совмещением диска (неподвижного) и колеса (вращающегося). Однако слияние двух этих символов с целью примирить между собой две идеи — диска и колеса — не вызывает возражений. Одна из элементарных форм символики колеса — представление солнца как колеса, а орнаментальных колес — как солнечных эмблем (14). Как указывал Крапп, понятие солнца как колеса было одним из распространеннейших в древности. Представле-

ние о солнце как двуколке отстоит от этого всего на один шаг. Те же идеи можно найти у арийцев и у семитов (35). Учитывая символическое значение солнца как источника света (означающего разум) и духовного просветления, легко понять, почему буддийская доктрина солнечного колеса получила столь широкое признание (31). «Колеса Св. Екатерины» и «огненное колесо», скатываемое со склона холма на народных празднествах во время летнего солнцестояния; средневековые процессии, во время которых колеса погружались на повозки и лодки, равно как колесование; такие традиционные представления и как «Колесо Фортуны» или «Колесо Года», — все это указывает на глубоко укоренившийся солнечный или зодиакальный символизм. Функция огненного колеса, в сущности, состояла в том, чтобы «стимулировать» солнце в его активности и противостоянии зиме и смерти (17). Оно, следовательно, представляет собой символический синтез активности космических сил и течения времени (57). Необходимо признать, что имеется расхождение между интерпретациями тех, кто видит в колесе именно солярный символ, и тех, кто связывает его с символикой полюса (хотя в принципе как те, так и другие прибегают к неявной ссылке на тайну вращательной тенденции всех циклических процессов). Свастика, представляющая собой знак, промежуточный между крестом и колесом, сходным образом рассматривается некоторыми авторами как солнечный, а другими — как полярный знак. Генон склоняется к последней гипотезе (28). Но любая в данном контексте аллюзия в конце концов упирается в расщепление мирового порядка на два существенно различных фактора: вращательное движение и неподвижность — или периметр колеса и его покоящийся центр, образ аристотелевского «неподвижного перво двигателя». В мифологическом мышлении эта тема становится почти навязчивой, а в алхимии принимает форму контраста между летучим (движущимся, а потому преходящим) и фиксированным. На двойственную структуру колеса обычно указывают характерные рисунки, имеющие тенденцию ограничивать орнаментацию — стилизованную или изобразительную — периферией, тогда как круглое пустое пространство в

середине либо остается незаполненным, либо в нем помещается какой-нибудь конкретный символ — например, треугольник или сакральная фигура. Генон замечает, что кельтский символ колеса сохранился и в Средние века, и добавляет, что орнаментальные oculi («глаза») романских церквей и окна-розы в готической архитектуре представляют собой версии такого колеса. Он также вскрывает несомненную связь между колесом и такими эмблематическими цветами, как роза (на Западе) и лотос (на Востоке), — другими словами, фигурами, по своей схеме следующими мандале (28). Обод колеса разделен на секторы, иллюстрирующие фазы течения времени. В алхимии имеются многочисленные символические репрезентации колеса, обозначающие процесс циркуляции: с одной стороны показан период подъема, с другой — спуска. Эти алхимические стадии изображаются также в виде птиц, воспаряющих к небу или снижающихся к земле, что означает сублимацию и конденсацию, в свою очередь, соответствующие эволюции и инволюции, или духовному прогрессу и регрессии (32). «Колесо Закона, Истины и Жизни» — одна из восьми эмблем удачи в китайском буддизме. Оно иллюстрирует путь бегства от иллюзорного мира (вращения), от иллюзий, путь к «Центру» (5). Колесо, разделенное на секторы лучами, проведенными от внешней окружности к внутренней круга, — графический символ, иногда встречающийся на водяных знаках времен Средневековья, где он помещается над стеблем растения, расположенным между рогами быка (символизирующего жертву). Бейли считает, что такое колесо представляет «общение святых», или воссоединение верных в мистическом Центре (4). Рене Генон говорит по поводу доктрины даосизма, что избранный мудрец, невидимо присутствуя в центре колеса, движет его, сам не участвуя в движении и вообще не имея в этом необходимости. В числе прочего он цитирует следующие даосские афоризмы: «Мудрец — тот, кто достиг центральной точки Колеса и остается привязанным к «Неизменному Среднему», пребывая в неразрывном единении с Истоком, участвуя в его неподвижности и подражая его бездействующему действию»; «Тот, кто достиг высочайшей степени пустоты, будет пребывать



в неизменном покое. Вернуться к корням — значит перейти в состояние покоя», т.е. отбросить привязанность к случайным и преходящим вещам (25).

**КОЛЕСО ФОРТУНЫ.** Десятый аркан колоды Таро. Это — аллегория, вращающаяся вокруг общей символики колеса. Она основывается на символизме числа «два» и выражает равновесие противоположных сил сжатия и расширения — принцип полярности. Колесо приводится в движение рукояткой — фатально, ибо необратимо — и плавает над фигурально изображенным океаном хаоса, поддерживаемое мачтами двух кораблей, соединенных друг с другом; на каждом из кораблей присутствует змея в качестве символа двух принципов — активного и пассивного. Восходящая часть колеса несет на себе изображение Германубиса с его калдукеем в руке, а нисходящая часть — изображение чудовища, похожего на Тифона, в руке которого трезубец; две половины символизируют соответственно конструктивные и деструктивные силы существования, поскольку первая фигура соотносится с созвездием Пса, а вторая — с Козерогом (который в рамках символики Зодиака означает принцип растворения, начинающийся с Рыб). Над колесом на аллегорическом изображении находится неподвижный сфинкс, намекающий на тайну всего сущего и на смешение разнородного (59).

**КОЛОКОЛ.** Звук его — символ созидательной силы (4). Поскольку он висит, на него распространяются все мистические свойства, которыми наделяются подвешенные между небом и землей объекты. Своей формой связан со сводом и, следовательно, с небесами.

**КОЛОННА.** Одиночная колонна, обозначая «мировую ось», принадлежит к космической группе символов (таких как дерево, лестница, жертвенный столб, мачта, крест), но она также может иметь и чисто антропатическое значение, которое вытекает из ее вертикального расположения, подразумевающего направленный вверх импульс самоутверждения. Безусловно, здесь присутствует также фаллический подтекст. По этой причине древние приписывали Церере

колонну и дельфина, как, соответственно, эмблемы любви и моря (8). Короче говоря, отдельно взятую колонну часто связывают с символическим деревом, так же как и с ритуальным возведением мегалитического камня — менгира. В аллегориях и графических символах почти всегда две колонны, а не одна. Расположенные по обеим сторонам щита, они эквивалентны опорам, символизирующим сбалансированное напряжение противоположных сил. Сходное значение у колонн, когда они выступают в роли частей оконного переплета. В космическом смысле два столба или колонны являются символами неизменной стабильности. Они также напоминают храм Соломона (воплощение совершенных принципов строительства) (4). Варианты этого символа можно найти в эзотерической мысли; почти все они являются результатом применения символизма числа 2 к паре колонн. Если взять их как отдельные символы, то два элемента, составляющие число 2, различны по своей природе. Первый элемент соответствует мужскому началу, положительному эволюционному принципу, в то время как второй элемент соответствует женскому началу, отрицательному, пассивному, или инволюционному принципу. Именно по этой причине Сонье придает особое значение двум колоннам, возвышающимся при входе в храмы, которые символизируют эволюцию и инволюцию, или добро и зло (сравни Древо Жизни и Древо Смерти — или Знания — в Саду Эдема). Иногда эта абстрактная двойственность идет рядом с физической двойственностью материального; например, в легендарном храме Геракла (Мелькарта) в Тире одна из колонн была сделана из золота, а другая — из полудрагоценного камня (49). По древнееврейской традиции эти две колонны известны как олицетворение Милости и Возмездия (9). Если мы возвратимся к одиночной колонне, мы не можем не заметить в ней проекцию позвоночного столба или его аналогию; подобное же соответствие можно увидеть во всех формах двусторонней симметрии в искусстве, как и в парных органах человеческого тела. Позвоночный столб также можно сравнить с мировой осью, — тогда, например, изображение черепа означает небо в пределах взаимоотношений микрокосма и макрокосма.

**КОЛЬЦО.** Подобно любой замкнутой окружности, кольцо является символом континуальности и цельности. Вот почему кольцо (или браслет) используется и как символ брака, и в значении вечно повторяющегося временного цикла. Иногда оно встречается в форме змеи или угря, кусающих свой хвост (Уроборос), а иногда как чистая геометрическая форма (8, 20, 32). Интересно отметить, что в некоторых легендах кольцо рассматривается как единственное оставшееся звено цепи. Так, рассказывается, что Юпитер позволил Гераклу освободить Прометея с тем, чтобы тот впредь носил железное кольцо с вправленным в него куском кавказской скалы как символ подчинения наказанию (8). Другой тип кольца обнаруживается в круге языков пламени, в которых Шива, совершает свой космический танец; это «пламенное» кольцо может быть отнесено и к Зодиаку. Подобно Зодиаку и Уроборосу у гностиков, оно имеет активную и пассивную половины (эволюция, инволюция) и выступает в значении как жизненного цикла вселенной, так и отдельного существа: круговой танец природы в вечном процессе созидания и разрушения. Вместе с тем, свет, излучаемый кольцом пламени, символизирует вечную мудрость и трансцендентальное озарение (60).

**КОМНАТА.** Символ индивидуальности и тайных помыслов. Окна символизируют возможность понимания и выхода вовне и за пределы, а также являются иллюстрацией любой идеи коммуникации. В силу этого закрытая комната, не имеющая окон, может быть, согласно Фрэзеру, символом девственности и других форм «некоммуникативности». Многие обряды, включающие образ огражденного места, совершаются для того, чтобы отметить достижение половой зрелости. С этой символикой связана легенда о Данае, запертой ее отцом в бронзовой башне. Сюда же можно отнести и сибирскую легенду о «темном железном доме» (21). Можно вспомнить «вазу с крышкой» — одну из восьми эмблем удачи в китайском буддизме, символ полноты, идеи, не имеющей выхода или, другими словами, высшего интеллектуального торжества и смерти (обозначаемых соответ-

ственно дверями и окнами комнаты) (5). Это объясняет, почему герметически запечатанная комната может быть парафразом «вазы с крышкой».

**КОНУС.** Символическое значение конуса очень сложное и может происходить от сочетания круга с треугольником. В Библосе это был символ Астарты, но в различных частях Сирии, согласно Фрэзеру, он был символом солнца — указание на то, что его значение размыто. Его можно также понимать как символ, производный от пирамиды (21); конус также означать психическое одиночество (единство, неизменность).

**КОНЬ.** Символика коня чрезвычайно сложна и не до конца ясна. Элиаде указывает на связь образа с погребальными обрядами хтонических культов (17), тогда как Мертен Стинон считает его древним символом циклического развития мира явлений; следовательно, кони, выносящие Нептуна с трезубцем из морской пучины, воплощают космические силы, поднимающиеся из Акаша (эфира) — слепые силы первобытного хаоса (39). Рассматривая биологический аспект символа, Диль замечает, что конь соответствует необузданным страстям и инстинктам, согласно общему символизму коня и символике средств передвижения (15). Конь играет важную роль во многих древних обрядах. Древние жители Родоса ежегодно приносили жертву солнцу, бросая в море четверку коней (21). Животное также посвящалось Марсу, и внезапное появление коня предвещало войну (8). В Германии и Англии видеть во сне белого коня означало близкую смерть (35). Любопытно заметить, что среди иллюстраций к мифу о Близнецах и изображений самого символа в виде пары или близнецов, двухголовых животных или антропоморфных фигур с четырьмя глазами и четырьмя руками и т.п., встречается также пара коней — белый и черный, олицетворяющие жизнь и смерть. Индийские Ашвины — гипотетические предтечи Кастора и Поллукса — считались всадниками. Знак Близнецов иногда передавался подобным образом в средневековых изображениях зодиакального круга (например, изображение Зодиака в Соборе Парижской Богоматери) (39). Учитывая то, что



конь соответствует природной, бессознательной зоне инстинктов, неудивительно, что в античную эпоху он часто надеялся способностью предсказания (8). В сказках и легендах (например, у братьев Гримм) коню, как обладающему качествами ясновидения, часто поручалась задача своевременно предостерегать своих хозяев. Юнг размышляет, является ли конь символом матери, и заключает, что он выражает магическую сторону Человека, «мать внутри нас», т.е. интуитивное познание. С другой стороны, он признает, что конь воплощает низшие силы Человека, а также воду, чем объясняется его связь с Плутоном и Нептуном (56). На убеждении в магической природе коня также основана вера и то, что подкова приносит удачу. Конь, отличающийся быстротой и резвостью, может также символизировать ветер и морскую пену, или огонь и свет. В «Брихадараньяка Упанишад» (1, 1) конь практически олицетворяет космос (31).

**КОПЬЕ.** Символ войны, а также фаллический символ (8). Это оружие человека земного предназначения, в отличие, скажем, от меча, который используют в священных целях. Копьё связано с символами кубка или чаши. С символической точки зрения копьё можно сравнить с ветвью, деревом, крестом, а также с обозначением пространственной ориентировки. Раймунд Луллий в «Записках дворянского ордена» выражает веру в то, что копьё дано рыцарю как символ высокой нравственности. «Окровавленное копьё», о котором упоминается в легенде о Граале, иногда трактуется как копьё страстных желаний и вожделений, т.е. в смысле Страсти как таковой. Некоторые авторы не согласны с таким толкованием, для них приемлема интерпретация копьё как жертвенного символа.

**КОРАБЛЬ.** На монетах корабль, бороздящий моря, является эмблемой радости и счастья (8). Но наиболее глубокий смысл плаванья подразумевал Помпей Великий, сказав: «Мне нужно плавать, а в том, чтобы жить, нет необходимости!» Этим он, вероятно, имел в виду, что существование распадается на два основных уровня: существование, которое он понимал как жизнь для себя или в себе,

и плавание или мореплавание, под которым он подразумевал жизнь, выходящую за пределы себя, или то, что говорил Ницше с его пессимистической точки зрения: «жить для того, чтобы исчезнуть». По существу «Одиссея» является ничем иным, как мореплавательским мифом в смысле победы над двумя главными опасностями всех плаваний: гибелью (или торжеством океана, соответствующего победе бессознательного) и возвращением как поражением (деградацией и застоём). Еще Гомер оставлял конец повествования о плавании Одиссея за торжественным, но трогательным «возвращением» его к жене его и к домашнему очагу. Эта мистическая идея «возвращения» аналогична тайне «падения души» на материальный уровень существования (в процессе инволюции) и необходимости ее возвращения к изначальному пункту эволюции — тайна, идея которой развивается в платоновском идеализме и, в частности, у Плотина. Этот закон возвращения души соответствует вере в теорию «закрытой» вселенной (как и в теорию Великого Возвращения) или в концепцию, согласно которой все явления во вселенной образуют замкнутую структуру. Плавание, с точки зрения любой философии абсолюта, отрицает возможность победного возвращения героя домой, и делает его вечным исследователем океанов под бескрайними небесами. Возвращаясь к символизму корабля, отметим, — каждое судно соответствует некоторому созвездию (48). Корабль — символ сродни священному острову, т.к. оба отличаются от бесформенного и враждебного моря. Если воды океана символизируют бессознательное, то их монотонный грохот намекает на шум внешнего мира. Представление о том, что необходимо прежде всего научиться плавать в море страстей для того, чтобы достигнуть Горы Спасения, аналогично идее, упомянутой ранее в связи с опасностями исследования океанов. Поэтому Генон предполагает, что «достижение Великого Мира изображается в форме мореплавания», отсюда в христианском символизме Церковь уподобляется кораблю (28). Некоторые из менее ясно выраженных аспектов символики корабля, сравнимого в таком случае с небольшой лодкой или гондолой, относятся к символам человеческого тела и всех физических тел или

средств передвижения; кроме этого, существует и космическое значение, происходящее от древнего сравнения солнца в дуны, с одной стороны, и двух кораблей, плавающих по небесному океану, — с другой. Солнечный корабль часто встречается на египетских памятниках. В ассирийском искусстве корабли, напоминающие своей формой чаши, также носят отчетливый «солнечный характер»; форма чаши, суженная книзу, создает еще более широкий простор для значений (35). Другое значение, иногда совершенно независимое от предыдущего, происходит не столько от идеи корабля как такового, сколько от понятия мореплавания, например, символ Корабля Смерти. Именно поэтому многие первобытные народы ставили корабли на вершине столба или на крыше дома. Кстати, неслучайно крыша (храма или дома) похожа на корабль. Этот смысл всегда выражает желание преступить пределы существования — путешествовать, преодолевая пространство, к другим мирам. Следовательно, все эти формы несут символику вертикальности и идею высоты. Здесь очевидна ассоциация со всеми символами, обозначающими мировую ось. Мачта в центре судна выражает идею Космического Древа, заключенного в рамки символизма Корабля Смерти или «Корабля трансценденции» (50).

**КОРАБЛЬ ДУРАКОВ.** Этот символ достаточно распространен в средневековой иконографии и является близким по смыслу к библейским «неразумным девам». Он выражает идею мореплавания, не имеющего никакой иной цели, кроме самого плавания, — идею, противоположную мореплаванию как переходу, развитию и спасению или достижению спасительной гавани. Поэтому на изображениях *stultifera navis* (корабля дураков) нередко фигурирует обнаженная женщина, стакан вина и другие намеки на земные желания. Кроме того, символ корабля дураков параллелен символу Проклятого охотника.

**КОРАЛЛ.** Коралл — это «водное дерево». Поэтому он сочетает в себе, с одной стороны, символизм дерева, как мировой оси, а с другой — символ океана или бездны. Следовательно, его можно отождествить с корнями земного

дерева. Помимо этого, будучи красным по цвету, он часто ассоциируется с кровью; следовательно, он может символизировать внутренности, которыми интересовались алхимики (8). Согласно греческой легенде, коралл вырос из капель крови Медузы Горгоны, обезглавленной Персеем.

**КОРОБ.** Подобно всем вместилищам, используемым для хранения или содержания, короб — символ женственности, который может относиться как к бессознательному (15), так и к материнскому телу как таковому (31). Это не относится к сферическим объектам, символизирующим единство и духовный принцип. Очевидно, миф о «ларце Пандоры» имеет скрытый смысл, подчеркивающий значение бессознательного, особенно его неожиданных, чрезмерных, деструктивных возможностей. Диль связывает этот символ с «образной экзальтацией» (15). Кроме того, хотелось бы отметить аналогию — родственное сходство — ларца Пандоры и «третьей шкатулки», встречающейся во многих легендах: первая и вторая шкатулки хранят добро и богатства, а из третьей вырываются бури, разрушения и смерть. Очевидно, это символ человеческой жизни (годового цикла), разделенной на три стадии: две благоприятных, и третью, несчастную. Превосходный анализ темы Пандоры дан в работе Доры и Эрвина Панофски «Ларец Пандоры» (Лондон, 1956). Особый интерес представляет изучение авторами отражения мифа в литературе и путей его проникновения в изобразительное искусство.

**КОРОВА.** Ассоциируется с Землей и Луной. Много лунных богинь носят на голове коровьи рога. Если отождествлять корову с богиней Нейт, то она является символом матери, олицетворяющей первоначальный принцип влажности и наделенной определенными андрогинными или, точнее, гинандрическими чертами (31). В Египте этот символ был связан с идеей жизненного тепла (39). Корова, женский аспект Брахмы, известна как «поющая Корова» и как «Корова изобилия». Первое описание берет свое начало от идеи сотворения звука в мире, второе, естественно — от ее функции питать мир своим молоком, мелкой пылью Млечного Пути. В этом мы можем также увидеть идею неба



в виде оплодотворяющего быка противоположного пола; по убеждению индусов, бык и корова представляют активный и пассивный аспекты созидательных сил во вселенной (40).

**КОРОЛЬ.** В широком и самом абстрактном смысле слова король — символ универсального Человека вообще. Как таковой, согласно анимистическим и астробиологическим типам мышления от Индии до Ирландии (21), он наделён магической и сверхъестественной силой. Он также выражает следование основополагающим принципам, верховному сознанию, свойствам самооценки и самоконтроля (5). Сама коронация приравнивается к победе, свершению, достижению целей и осуществлению желаний (33). Следовательно, любого человека можно по праву назвать королём, если он достигает кульминационного момента в раскрытии своих индивидуальных жизненных качеств. Производными от королевского символизма и родственными ему являются символы золота, солнца и Юпитера. Они, в сущности, олицетворяют идею о том, что король — это человек, перенесённый в солнечный план, осуществивший идеал «золотой середины», т.е. безопасности и бессмертия. Идея бессмертия перешла от богов к монархам, и лишь после этого его удостоились герои, а ещё позже простые смертные, которые были увенчаны «коронай» успеха в заслугу за преодоление определенных препятствий (обычно морально-го плана). Другое значение этого символа, достаточно отличное от перечисленных, — это «царственность», принадлежность к королевской семье. В таком случае возможно применение данного символа к временам неблагоприятным или трагическим, тогда он становится «пресыщенным королём» (Амфорт в «Парцифале») или «морским королём» (собираТЕЛЬНЫЙ образ негативных черт человеческой природы) (32). Любовь также играет очень важную роль в символизме царственности, поскольку любовь считается одной из наиболее значимых и очевидных ценностей в человеческой жизни. Поэтому в греческих брачных церемониях невеста и жених увенчивались коронами из драгоценных металлов. Вместе король и королева олицетворяют наилучший пример священного брака, союза неба и земли,

солнца и луны, золота и серебра, серы и ртути. По Юнгу, король и королева также представляют духовное единение, которое происходит в завершение процесса индивидуации и знаменуется гармоничным союзом сознания и бессознательного. Королём именуется лучший из лучших представителей различных классов и типов. Так, лев — царь зверей, как орёл — птиц, а золото — металлов (57). Возвращаясь к образу «пресыщенного короля», который страдает так же, как и известный герой Филоктет, отметим, что этот образ представляет собой, с одной стороны, наказание за грехи, погружающие плоть во мрак и дающие свет лучу сознания, а с другой — чистоту духа. Особое символическое значение имеет забота короля о том, чтобы его духовный мир распространялся и на окружающую среду, как в случае с Амфортом в «Парцифале» Эшенбаха, в «Бесплодной земле» Элиота и в какой-то мере в «Падении дома Эшеров» Э.По. Что касается «морского короля» (иная версия Нептуна), то он, как символ океана, персонифицирует глубины бессознательного в их регрессивных и дьявольских проявлениях в противоположность водам «верхнего океана» (тучам, дождю или пресной воде), несущим плодородие (32). «Стареющий король», как например Дхритараштха, монарх ведического эпоса, или король Лир, или пожилые монархи из легенд и сказок — все они олицетворяют мировую историческую память или бессознательное в его самом широком всеохватывающем значении. Королю в обобщающей форме всегда присущи качества отца и героя, что подтверждает его сакральность. Инверсия обычного временного хода событий приводит к тому, что прошедшее вторгается в настоящее и умерший король по своему призванию начинает жить необычной жизнью призрака, возвращаясь в свою страну, когда над нею нависла опасность и происходят тяжёлые потрясения. Такая участь выпадает на долю исторических монархов, которые столкнулись с трудностями или неблагоприятными обстоятельствами, как в случае с португальским правителем доном Себастьяном или доном Родриго — последним из королей готов. Классический пример — образ мифического короля Артура, которого Мэлори называет: «Артур — царь прошлого и будущего» (16).

**КОРОЛЬ-РЫБАК.** Персонаж из легенды о Граале. Согласно Марксу в его «Новых исследованиях по литературе Артуровского цикла», эта роль мифического монарха связывает его с апостолами и рыбаками Моря Галилейского. В романе Робера де Борона «Король-Рыбак» (Fisher King) становится Богатым рыболовом (Rich Fisherman), что, по мнению Маркса, подтверждает его тезис. Рыбная ловля символически обозначает не только «ловлю рыбы для людей», но также забрасывание наживки в глубину чужей-то скрытой природы для того, чтобы добыть знание.

**КОРОНА.** Основное значение короны происходит от головы, с которой она связана — в отличие от шляпы — не в утилитарном, а в строго эмблематическом смысле. С точки зрения символизма мы можем сделать вывод, что корона не просто увенчивает макушку (и человека в целом), но возвышается над ним и, таким образом, символизирует в самом широком и глубоком смысле саму идею превосходства. Вот почему о чрезвычайно успешном достижении говорят как о «коронном достижении». Следовательно, корона — это осязаемый символ успеха, «коронования», чье значение переносится с действия на человека, который совершил это действие. Вначале короны делали из сучьев различных деревьев, поэтому их все еще связывают с символизмом деревьев в целом и с символизмом некоторых деревьев в частности. Они являлись атрибутами богов; а также когда-то были символом похорон (8). Металлическая корона, диадема и корона из лучей света являются символами духовного просветления (4). В некоторых книгах по алхимии есть иллюстрации, изображающие планетарных духов, которые получают свои короны — т.е. свое сияние — из рук своего короля, т.е. Солнца (32). Сияние, которое они получили от него, неодинаково по интенсивности и имеет градацию, как в иерархиях, согласно степени знатности, от короля до барона (32). Алхимические книги также указывают на утверждающее и возвышающее значение короны. В книге «Драгоценная жемчужина» шесть основных металлов вначале изображены как рабы с непокрытыми головами, низко склоненными к ногам «короля» (т.е. золота); но после

их трансмутации они изображены с коронами на головах. Эта «трансмутация» — символ духовной эволюции, чьей решающей чертой является победа высшего принципа над основным принципом инстинктов. Вот почему Юнг считает, что сияющая корона является преимущественно символом достижения высшей цели в эволюции: т.к. тот, кто завоеует себя, получает венец вечной жизни (31). Второстепенные или более частные значения иногда возникают благодаря форме или материалу короны, подчас значительно отличаясь от основного значения, данного выше. Древняя тиара египетских фараонов является типичным примером корон с необычной формой и особым значением. Марк-Ривьер указывает на эмблематический и почти метафорический источник ее двух основных компонентов: белой и красной короны. Одна напоминает по форме митру или дамскую шляпу без полей, которую многие века носили на Востоке. Другая, согласно Рошмонтею, является образцом, разработанным на основе приспособленных для этого иероглифов. Нижняя часть египетской тиары с изогнутым стеблем олицетворяет растительность, а вертикальная часть является символом земли. М. Сольди видит в изогнутом стебле «проекцию солнечного диска, спиральное пламя, которое оплодотворяет семена» (39).

**КОСА (ВОЛОС).** Как и пучки лент, розетки, узлы и завязки, коса символизирует интимные взаимоотношения, смешивающиеся потоки и взаимозависимость (19).

**КОСА.** Атрибут Сатурна, связанный, в целом, с аллегориями смерти. Коса также ассоциируется с Аттисом и жрецами Кибелы, намекая в этом случае на самобичевание (8). В некоторых изображениях этих божеств она присутствует не как большая земледельческая коса, а как небольшой клинок изогнутой формы, называемый *harpé* (серп). В широком смысле все изогнутые орудия являются символами луны и женского начала, тогда как прямые — символами солнца и мужского начала. Прямое является обозначением проникновения и силы; изогнутость имеет значение цели и пассивности. Поэтому серп связан с «окольным путем», т.е. с секретной тропой, которая выводит вовне. Согласно Дилю,



коса является также символом жатвы — обновленных надежд на возрождение. Следовательно, подобно Зодиакальному созвездию Рыб, коса как символ предполагает амбивалентность начала как конца и наоборот (15). Оба этих смысла — увечья и надежды, несмотря на их противоположность, — относятся к идее жертвы, имманентной символике оружия.

**КОСМИЧЕСКАЯ РЫБА**, как и кит, а также первобытное чудовище символизирует целостность внешней, физической вселенной. Наиболее впечатляющий образец этого символа представлен замечательной Скифской рыбой, сделанной из золота, являющейся частью Веттерсфельдского сокровища, хранящегося в Берлинском Музее. Космическая рыба может принимать две различные, но взаимодополнительные символические формы. Первая и наиболее часто встречающаяся пространственна и повествовательна, поскольку на верхней части ее тела, над отчетливо обозначенной горизонтальной линией, располагаются четыре существа «более высокого уровня» — млекопитающие (по-видимому, олень, конь, кабан и леопард). Под этой линией располагаются существа «более низкого уровня» — животные глубин (рыбы и сирены). Второй символический аспект проистекает из морфологического сравнения, основанного на близости образов: так, например, два ответвления хвоста, напоминающие две шеи, создают образ голов двух овец, в то время как середина хвоста сходна с формой орла, расправившего свои крылья. Ее глаз напоминает осьминога как по форме, так и по подразумеваемому сравнению «хватающих щупалец и возможности «хватания» объектов, сквозящей в ее взгляде». Золотая рыба, кроме того, является символом продвижения мира через море «неоформленной» действительности (или разобщенные, еще не сформировавшиеся миры, или первобытные моря).

**КОСМОГОНИЯ.** Основой большинства космогонических теорий является «космическая жертва», выражающая ту идею, что созидание форм и материи может иметь место только при помощи преобразования первичной энергии. Что

касается первобытных людей, то оно осуществлялось в таких болезненных формах, как нанесение увечья, борьба или жертвоприношение. В Вавилонской космогонии это представлялось в виде убийства праматери Тиамат — дракона, из тела которого были созданы небо и земля (31). Индуистская традиция соединяет борьбу богов с племенем дьяволов, называемых асурами, или с чудовищами какого-либо другого вида. Согласно Ригведе, боги принесли в жертву первобытное существо — великана Пурушу. В Персии это был бык, которого приносит в жертву в начале Ариман, затем Митра. В Скандинавии это был гигант Имир, расчлененный сонмом богов и затем использованный как материал для сотворения мира (35). Действительно, эти космогонические теории имели психологическое значение, поскольку выражали ту центральную идею, что нет созидания без жертвы, нет жизни без смерти (основа всех символов-перверсий, как Близнецы). В этом заключается первопричина всех кровавых жертвоприношений в мировых религиях. Китайскому автору Хуай-нан-цзы мы обязаны более передовой космогонией, которая, включая отдельные идеи из вышеупомянутых, черпает свое вдохновение главным образом в концепции космоса как нового порядка, внедренного в первобытный хаос. В переводе Р. Вильгельма (58) этот интересный отрывок гласит: «Хаос, возникший в результате коллапса вселенной, все еще не имел определенной формы. Небеса плыли и плыли и были великим светом, когда появился Смысл в первоизданном небесном хаосе. Он породил пространство и время, которые, в свою очередь, породили силу. Сила установила границы. Чистое и ясное всплыло вверх и сформировало небеса. Тяжелое и грязное сгустилось внизу и образовало твердь. ...Источником неба и земли является союз света и тьмы. Концентрированными источниками тьмы и света являются четыре времени года. Рассеянные семена четырех времен года — это множество вещей. Тепловая энергия света, будучи сконцентрированной, порождает огонь. Источник огненной энергии —

**Солнце.** Холодная энергия тьмы, будучи сконцентрированной, дает воду. Источником воды является Луна. ...Небесный путь — круглый, путь Земли — квадратный. Суть круглого есть свет». Каждый эсхатологический процесс — это частичное перерождение вселенной, участие космогонического и, следовательно, жертвенного. Сходным образом невозможно трансформировать человеческую душу как-либо иначе, кроме как через жертву.

**КОСТЬ.** Символ жизни, что следует из этимологии слова. Еврейское слово «*luz*» означает мандорлу, само дерево и его внутреннюю, скрытую и неприкосновенную сущность. Однако, согласно еврейской традиции, оно связано также с неделимой материальной частицей, чьим воплощением является очень крепкая кость; следовательно, она символизирует веру в воскресение и сравнима с образом куколки, из которой появляется бабочка (28).

**КОСТЫЛЬ.** Символическое значение костыля прямо происходит от буквального значения этого слова: невидимое, моральное или экономическое средство поддержки любой другой формы существования, которая может «опереться» на нее. В этом смысле костыль часто фигурирует в картинах Сальвадора Дали. Он образует одну из китайских эмблем с тем же значением (5). Часто костыль означает аморальную, скрытую или позорную поддержку; это потому, что ступня является символом души (15), и физический недостаток или хромота — неотъемлемая часть неизлечимого дефекта души. В легендах и авантюрных романах часто можно встретить отрицательных персонажей, пиратов, воров и завязтых лицемеров с костылями, которые свидетельствуют об их символической хромоте. Для человека стремление отомстить за причину своего увечья указывает на то, что в своей душе он все еще сохраняет часть своей моральной силы, и что он выдержит, пока не будет отомщен. Это — символический фон к знаменитому роману «Моби Дик», в котором главному герою морское чудовище оторвало ногу, но он бесстрашно преследует его до конца.

**КОТ.** У египтян кошка ассоциировалась с Луной и посвящалась богиням Исиде и Баст (последняя была хранительницей супружеского союза) (57). Окрас кошки имеет дополнительную символику; так, черный кот ассоциировался с мраком и смертью.

**КОТЕЛ.** Подобно черепу, символизирует вместилище сил роста и трансмутации. Однако в то время как череп, имеющий сводчатую форму, символизирует их высшие (возвышенные и духовные) аспекты, открытый сверху котел имеет противоположное значение сосуда низших сил природы. Большинство мистических котлов, фигурирующих в кельтском фольклоре, располагаются на дне моря или озер (определяя соответствующие символизму слияния котла и воды, они оба относятся к общему символизму воды, являющейся проводником жизни и срединным элементом *par excellence*). Затем мы можем видеть, что череп является вместилищем для «верхнего океана» или отражения его в человеке, в то время как котел — инверсия черепа — является сосудом для «нижнего океана». Вот почему кувшины и котлы так часто встречаются в народных сказках и легендах о волшебствах (17). Чаша является сублимацией и освящением котла, так же, как и кубка, служащим ясным символом сдерживания.

**КРАСНОЕ МОРЕ.** В алхимической символике «переход через Красное Море» является символом наиболее опасной фазы некоего дела или человеческой жизни. Исход из Египта в Землю Обетованную предполагает акт перехода через это море, окрашенное кровью жертв; следовательно, этот переход является символом духовной эволюции (57), а также смерти, понимаемой как водораздел между мирами материи и духа. Тот, кто жертвует собой, в некотором смысле умирает.

**КРЕСТ.** Сложный символизм креста не вытесняет и не отрицает его исторического значения в христианстве. Но помимо значения креста как реалии христианства есть два



других немаловажных фактора: символизм креста как такового и символизм распятия на кресте или «крестной муки».



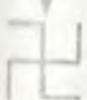
*Простая, первичная фигура, предполагающая ориентацию на плоской поверхности.*



*Андреевский крест: союз Верхнего и Нижнего Миров.*



*Крест с острием в виде стрел, означающий центробежные силы.*



*Греческий крест (свастика или крест в виде скоб), означающий путь периферийных сил.*



*Двойной крест, олицетворяющий параллельные силы.*



*Мальтийский крест (или крест с восьми концами), олицетворяющий центростремительные силы.*



*Крест Тамплиеров: силы, расположенные по окружности.*



*Тевтонский крест: четыре треугольника, означающие центростремительную тенденцию.*



*Крест из овалов, состоящий из одной непрерывной линии, представляющей направление движения сил.*



*Крест с шишками на концах, обозначающий страны света в пространстве.*



*Крест с полумесяцами на концах, представляющий (согласно Пиоббу) четыре фавы Луны.*

Прежде всего, крест драматичен изначально и противостоит Райскому Древу. Поэтому в средневековой аллегории крест часто представляли как дерево в форме буквы Y, изображавшееся с сучьями и даже ветками, иногда с шишками. Подобно Древу Жизни, крест означает «мировую ось». Помещенный в мистический Центр космоса, он становится мостом или лестницей, при помощи которых

душа может достичь Бога. Есть несколько версий, где крест изображается с семью концами, сравнимыми с космическими деревьями, которые символизируют семь небес (17). Крест, следовательно, утверждает первичные взаимоотношения между двумя мирами (небесным и земным) (14). Кроме того, поперечная перекладина, пересекающая вертикальную стойку (при этом первая символизирует горизонт, а вторая — ось мира) означает соединение противоположностей, союз духовного (или вертикального) принципа с принципом мира явлений. Таким образом, здесь крест символизирует страдание, муки и борьбу (14). Иногда крест имеет форму буквы Т, олицетворяя равновесие противоположных принципов. Юнг пишет, что в некоторых традициях крест является символом огня и страданий в жизни и что это возможно благодаря тому факту, что две руки часто ассоциировались с воспламеняющимися палочками, которые первобытный человек тер друг о друга, чтобы получить огонь, и которые в его представлении наделялись женским и мужским полом.

Но преобладающее значение креста — «соединение». Платон в «Тимее» говорит о том, как Творец соединяет разъединенные части мировой души при помощи двух линий в виде Андреевского креста (31). Бейли подчеркивает огненный символизм креста и показывает, что во всех языках «крест» (cruz, cruz, crouw, croaz, crois, krouz) имеет общую этимологическую основу на -ak, -ug или -os, означая «свет Великого Огня» (4). Крест широко использовался как графическая эмблема, в большей мере как результат влияния христианства, но в равной степени за счет основного значения знака; так как понятно, что все основные понятия, являются ли они идеями или знаками, возникли без какого-либо культурного влияния. Сотни различных изображений крестов собраны в таких трудах, как «Символы, Знаки и Печати» Ленера; при помощи изучения графического символизма появилась возможность разъяснить конкретное значение каждого из них. Многие кресты принимают форму знаков отличия: военных орденов, медалей и т.п. Типичная разновидность — *Свастика*. Особенно интересен, по причине своей древности, египетский крест (анк). В египетской

иероглифике он олицетворяет жизнь и образует часть таких слов, как «здоровье» и «счастье». Его верхняя часть — это кривая линия, по форме близкая к окружности. Этель анализирует этот иероглиф следующим образом: «Фонетическое значение данного знака — это комбинация и смешение знаков активности и пассивности, что соответствует символизму креста в целом как синтезу принципов активности и пассивности». Само очертание египетского креста выражает глубокую идею: круг жизни, простирающийся от Начала и опускающийся на поверхность (т.е. на пассивность существования, которую затем он оживляет) так же, как и стремительно поднимающийся вверх к бесконечности. Его также изображали в виде узла, соединяющего вместе какую-то комбинацию элементов для образования одной индивидуальной комбинации. Такое изображение подтверждает его характеристику как символа жизни. Он может также означать судьбу. Судя с макрокосмической точки зрения, т.е. его аналогии с миром, крест *анк* может олицетворять солнце, небо, землю (по отношению к кругу, т.е. его вертикаль и горизонталь как перпендикулярные диаметры). Как знак микрокосма, то есть по аналогии с человеком, круг представлял бы голову человека или интеллект (т.е. «солнце», которое дает ему жизнь), горизонтальная перекладина — его руки, а вертикальная — его тело (19). В целом, более общее значение креста — это объединение противоположностей: положительное (или вертикальное) с отрицательным (или горизонтальным), высшего с низшим, жизни и смерти. Основная идея, скрывающаяся за символизмом распятия на кресте, есть переживание сущности антагонизма, — идея, которая лежит в основе существования, выражая агонизирующую боль жизни, пересечение в ней возможного и невозможного, созидания и разрушения. Эвола предполагает, что крест является синтезом семи аспектов пространства и времени, потому что его форма такова, что он как сохраняет, так и разрушает свободное движение; следовательно, крест является полной противоположностью Уроборосу, змее или дракону, олицетворяющему первобытный анархический динамизм, который предшествует созданию космоса и возникновению порядка.

Этим объясняется тесная взаимосвязь между крестом и мечом, т.к. и тот, и другой держали в руках, сражаясь против первобытного чудовища.

**КРИЗИС.** Человеку свойственно интересоваться своей судьбой в основном в кризисные моменты, т.е. когда течения жизни (как поток чувств и страстей внутри него, его чрезмерные притязания или чувство неполноценности, так и поток вне его — поток препятствий и неудач в общении) направлено против него или увлекает против его воли. У человека есть изначальное желание пережить «противоположность», т.е. найти способ, при помощи которого все в своем роде можно преобразовать в свою противоположность. Таким образом, например, противоположностью болезни является здоровье, ненависть становится любовью, одиночество — общительностью, невежество — мудростью, разногласие — солидарностью, злопамятность — всепрощением, печаль — счастьем, победа врага — его разгромом, засуха — плодородием. Затем кризис приобретает форму жертвенных символов, выражающих скрытую, но обоснованную идею о том, что в каждой негативной ситуации есть прямое или косвенное чувство вины. С этим непосредственно связаны символы инверсии и возрождения.

**КРИСТАЛЛ.** Как драгоценные камни, он является символом духа и интеллекта, ассоциируемого с духом (56). Интересно отметить, что мистик и сюрреалист одинаково разделяют преклонение перед кристаллом. «Состояние прозрачности» определяется как одно из наиболее гармоничных и впечатляющих соединений противоположностей: вещество «существует», но как бы и не существует, потому что оно прозрачно. Как объект созерцания, кристалл представляет противоположность понятиям твердости, сопротивления или страдания.

**КРОВОСМЕШЕНИЕ.** Несмотря на то, что символом инцеста считается соединение однородных качеств, например, в музыке звучание фортепиано и арфы, сам по себе инцест обозначает, по Юнгу, стремление к слиянию со своей собственной сущностью, или, в его терминах, к индивиду-



ации. Это служит объяснением крайней вольности, характерной для древних богов, прибегавших для воспроизведения потомства к родственным связям (33).

**КРОВЬ.** В хроматическом или биологическом аспекте кровь, поскольку она красного цвета, замыкает ряд, начинающийся с солнечного света и желтого света и продолжающийся зеленым цветом растительной жизни. Развитие от желтого к зеленому и красному, очевидно, обусловлено соответствующим повышением содержания железа. При такой тесной взаимосвязи между кровью и красным цветом, закономерно и взаимовлияние их символических значений: страстность — качественная характеристика красного — распространяется и на символику крови, а жизненная важность крови придает особое значение красному цвету. Пролитая кровь — символ жертвоприношения. Все жидкости (молоко, мед, вино), которые в древности предназначались мертвым, духам и богам, олицетворяли кровь, самую драгоценную жертву. В классическую эпоху жертвенную кровь брали у овец, свиней и быков, а также у человеческих жертв (последний обычай существовал у азиатов, африканцев, американских аборигенов и европейских народов в первобытную эпоху). Арабская пословица «кровь пролита, опасность миновала» лаконично выражает основную идею любого жертвоприношения: жертва умиротворяет грозные силы и устраняет угрозу самых суровых наказаний. Движущая сила механизма жертвоприношения, наиболее характерный образный подтекст крови — зодиакальный символ Весов, представляющий божественную законность, совесть человека, которая может наложить на него ужасное самонаказание. Раны, по ассоциации с кровью, несут подобную символическую нагрузку. С помощью изложенного выше можно объяснить и кажущуюся подчас нелогичной роль красного цвета, таинственно заполняющего объект: например, в алхимии, когда вещество изменяется от белой стадии (*albedo*) к красной (*rubedo*); а также в образе легендарного «красного рыцаря», выражающего вечно-пылкое состояние того, кто подчинил себе и коня, и чудовище. Парцифаль Кретьена де Труа — красный рыцарь, окруженный узором

образов такой красоты и силы, что мы не можем не привести здесь соответствующий отрывок: «Плита красного мрамора, пронзенная мечом, покачивалась на воде. Рыцарь, которому удастся извлечь меч, станет наследником царя Давида. Одежды его из красного шелка и старый спутник его вручает ему алый плащ с белым горностаем... Парцифаль встречает рыцаря, красные доспехи которого слепят глаза. Меч его красен, щит и копье его краснее огня. В руке его чаша из золота, кожа его бела, а волосы краснее меди». Леви, детально исследовавший этот образ, цитирует следующую фразу: «Одежды его запятнаны кровью» (т.к. за плечами у него война и жертвоприношение) (37).

Чрезвычайно интересна также цитата, приведенная Пинедо в дискуссии, посвященной этимологическим источникам, отрывок взят из комментариев к Исайе (63, 1–2): «Кто это идет от Эдома, в червленых ризах от Восора? ... Отчего же одеяние твое красно?». Пинедо так характеризует это высказывание: «Эдом и его столица Восор символизируют все нееврейские языческие народы. Слово Эдом означает «красный», а Восор — «давящий пресс», этим можно объяснить слова Святого Отца: тот, кто выходит «красным» из «давящего пресса», — не кто иной, как наш Господь Иисус Христос, т.к., согласно данному источнику, именно этот вопрос ангелы задали ему в день его триумфального вознесения» (49).

**КРОКОДИЛ.** В символике крокодила сочетаются два совершенно различных аспекта, которые олицетворяют влияние на него двух стихий. Во-первых, вследствие своего дурного нрава и деструктивной силы крокодил стал означать ярость и зло в египетской иероглифике (19); во-вторых, поскольку он обитает в среде, промежуточной между землей и водой, и ассоциируется с тиной и растительностью, он воспринимается как эмблема плодovitости и силы (50). По мнению Мертен-Стинона, существует еще третий аспект (основанный на сходстве крокодила, как символа знания, с драконом и змеей). В Египте в виде крокодила — символа познания обычно изображали мертвых: представление, связанное с зодиакальным знаком Козерога. Блаватская сравнивает крокодила с индийской Кумарой (Kumara).

**КРОМЛЕХ.** Соответствует общему символизму каменных памятников и относится к культуре плодородия. Элиаде упоминает, что в популярных европейских верованиях даже сегодня есть остатки древней веры во власть больших камней. Пространство между этими скалами или камнями, или отверстия в самих камнях играли важную роль в ритуалах плодородия и здоровья. Кромлех рассматривают как символ Великой Матери, в то время как менгир — чисто мужское понятие (17).

**КРОНОС.** Под Кроносом мы подразумеваем не столько общий символизм Сатурна, сколько образ времени, который зародился в восточной мысли и был распространен в Восточной Римской Империи. Его иногда изображают с четырьмя крыльями, два из которых распростерты как будто для полета, а два других опущены словно для отдыха. Это — символическая ссылака на двойственность времени: отрезок времени и экстаз (или порыв чувств вне времени). Иногда его также изображали с четырьмя глазами, двумя впереди и двумя сзади; это — выражение одновременности в положения Настоящего между Прошлым и Будущим, символ, сравнимый с двумя ликами Януса (8). Более характерной чертой общего символического значения является «Кронос Митры» («Mithraic Cronos»), божество, олицетворяющее бесконечное время. Кронос имеет неподвижную человеческую фигуру, иногда состоящую из двух частей: тела человека с головой льва. Но если голова человеческая, то львиная голова находится на груди. Туловище обвито пятью кольцами гигантской змеи, также обозначающей двойственность времени: отрезок времени, переплетающийся с вечностью, что, согласно Макробию, представляет путь Бога по небесной эклиптике. Лев, которого обычно отождествляют с культом Солнца, является здесь особой эмблемой деструктивного и всепожирающего времени. Он встречается в этом смысле на многих изображениях как римских, так и средневековых похоронных процессий.

**КРУГ.** Иногда это синоним окружности, поскольку окружность часто равнозначна круговому движению. Но хотя его общее значение включает оба аспекта, существуют допол-

нительные детали, которые важно учитывать. Круг, или диск, часто является знаком солнца (в особенности если он окружен лучами). Он также имеет определенную связь с числом десять (символом возвращения от множественности к единству) (49), и тогда круг служит обозначением неба и совершенства (4), а в некоторых случаях также вечности (20). Существуют глубокие психологические предпосылки такой концепции совершенства. Как полагает Юнг, квадрат, соответствующий наименьшему из составных чисел и множителей, символизирует разобщенное состояние человека, не достигшего внутреннего единства (совершенства), тогда как круг можно соотнести с этим конечным состоянием



*Китайский Ян-Инь, окруженный восьмью триграммами.*

Единства. Восьмиугольник представляет промежуточное состояние между квадратом и кругом. Представление о связи между кругом и квадратом достаточно регулярны в мире универсальных и духовных форм, например в индийских и тибетских мандалах, в китайских знаках. Так, в Китае активное, или мужское начало (Ян) изображается в виде белого круга (обозначающего также небо), тогда как пассивное, женское начало (Инь) — черным квадратом (земля). Белый круг олицетворяет энергию и небесное влияние, а черный квадрат — земные силы. Взаимодейс-



ство, заключенное в их дуализме, представляется известным символом Ян-Инь, в виде круга, разделенного пополам волнистой линией. Белая половина (Ян) включает в себя черное пятно, а черная половина (Инь) — белое пятно. Эти два пятна обозначают постоянное присутствие в мужском начале женского, а в женском — мужского. Волнистая линия — это символ движения и взаимопроникновения, подчеркивающий — подобно свастике — идею смещения, сообщая таким образом динамику и взаимодополняющий характер этому символу. Закон полярности служит предметом размышления для многих китайских философов. Они выводили из этого символа ряд абсолютных принципов, которые мы здесь воспроизводим: (а) количество энергии во вселенной неизменно; (б) оно состоит из суммы двух видов энергии: одной — положительной и активной по качествам, другой — отрицательной и пассивной; (в) природа космических явлений характеризуется изменяющимся соотношением двух присутствующих в них видов энергии. Например, в двенадцати месяцах года присутствует, в различных пропорциях, определенное количество энергии, полученной из шести частей Ян и шести Инь (13). Необходимо также подчеркнуть связь между кругом и сферой как символом Всеобщего.

**КРУГЛЫЙ СТОЛ.** По своей форме круглый стол приравнивается к китайской пластинке из нефрита — *Пя*, олицетворяющей небо. Появление Грааля в центре стола дополняет данную символику, т.к. вогнутая форма священной чаши соответствует центральному углублению в китайском «Пя». Двенадцать рыцарей связаны со знаками Зодиака, но не тождественны последним, выражая, в частности, аналогичную идею борьбы за утверждение и торжество «обретенного рая» или, другими словами, «неизменного центра». В задачи рыцарей входило завершение священного круга, помощь слабому полу, наказание тиранов, освобождение заколдованных, обман великанов, уничтожение злых людей и вредных животных. Выполнение этой программы было лишь подготовкой к воцарению «Центра». Сходными институтами являются «круглый совет» далай-

ламы (состоящий из двенадцати великих *нам-шанов* и двенадцати пэров Франции). Модель, основанная на двенадцати, является самой важной (следующая по значимости — троичная, затем четверичная и семеричная), т.к. приравнивается к кругу и, следовательно, к идее всеобщности (которая в то же время выражается числом десять). Именно по этой причине государство этрусков было разделено на двенадцать частей, и Ромул учредил двенадцать ликторов (телохранителей) (28). Зло, нанесенное Круглому Столу любовью королевы Гиневры к Ланселоту и слабостями других рыцарей, было достаточным основанием неудачи в достижении братством рыцарей их мистических целей; и только чистый сердцем сэр Галахад смог приблизиться к их выполнению, когда ему были пожалованы божественные дары — щит и меч.

**КРЫЛАТЫЕ САНДАЛИИ.** Атрибут Меркурия и символ возвышенности духа в греческой мифологии, имеют то же значение, что и Пегас. Персей обувает их, чтобы убить Медузу Горгону (15).

**КРЫЛЬЯ.** В самом общем смысле крылья символизируют духовность, воображение, мысль. Греки изображали любовь и победу в качестве крылатых фигур, и некоторые божества, такие как Афина, Артемида и Афродита, вначале также изображались с крыльями. По мнению Платона, крылья — символ разумности, и поэтому некоторые мифические животные наделены крыльями, что отражает сублимацию символических качеств, обычно приписываемых каждому из животных. Этот атрибут имеют кони Пелопса, Пегас, а также змеи Цереры. Крылья встречаются также на некоторых предметах, таких как шлемы героев, кадуцей и молния в культе Юпитера (8). Следовательно, форма и природа крыльев символически соответствует духовным качествам. Так, крылья ночных животных символизируют извращенное воображение, а восковые крылья Икара — функциональную ущербность (15). В христианском символизме крылья — попросту свет солнца правосудия, всегда освещающего разум правых. Поскольку крылья также означают подвижность, это их значение, комбинируясь со

значением просветления, выражает возможность «прогресса в просветлении», или духовной эволюции (46). В алхимии крылья всегда ассоциируются с высшим, активным, мужским началом; животные же, лишённые крыльев, соотносятся с началом пассивным женским (33). Необходимо также напомнить, что, поскольку ступня рассматривается как символ души (15), крылья на обуви некоторых божеств, в особенности — на сандалиях Меркурия, выступают представителями способности к духовному подъёму, сравнимому по своей сущности с космической эволюцией. Жюль Дюэм в своей диссертации по истории полета замечает, что на Тибете «буддийские святые путешествовали по воздуху в особом рода обуви, известной под названием «легкие ноги» (3).

**КРЫСА.** Крыса ассоциируется с немощью и смертью. Она была злым божеством чумы в Египте и Китае (35). Мышь в средневековом символизме ассоциируется с дьяволом (20). Фаллическое значение крысы возможно лишь настолько, насколько в нем присутствует идея опасного и отвратительного.

**КУБ.** Среди твердых форм куб эквивалентен квадрату. Поэтому он олицетворяет землю, или материальный мир, состоящий из четырех стихий. Дениз Картезианский указывал на то, что, в отличие от сферических, кубические предметы не способны вращаться и что, таким образом, они олицетворяют стабильность (14). Это объясняет, почему куб часто образует часть аллегорий, иллюстрируя прочность и стойкость добродетели (8), а также почему символам и эмблемам, тронам и колесницам иногда придают кубическую форму.

**КУБОК.** В романскую эпоху, в особенности, когда его снабжали крышкой, кубок был символом человеческого сердца (14). В более широком смысле, как и сундук, это важный символ емкости. До определенной степени в нем можно видеть материальное выражение хранилища, покрывающего мистический Центр. В дополнение к основной символической емкости, важное вторичное значение связано с

теми конкретными жидкостями, которые могут содержаться в кубках, чашах, потирах; оно выражает неформальный мир возможностей (4). В этом объяснение факта, что гадание по воде практикуется с сосудами из хрусталя и стекла, которым приписывается сила талисмана (57).

**КУЗНЕЦ.** На определенных ступенях развития культуры кузнец считался священным, находящимся под прерогативой правителя. (21). Металлургия и алхимия были тесно связаны: согласно Алло, кузнец сравнивался с проклятым поэтом и отвергнутым пророком. В «Ригведе» кузнец — творец мира (31); вероятно, это было связано с символикой огня и с тем, что железо ассоциировалось с астральным миром (первое железо, которое узнал человек, было метеоритным) и с планетой Марс.

**КУКЛА.** Кукла как символ появляется чаще в психопатологии, чем в основном течении традиционного символизма. Хорошо известно, что при ряде психических заболеваний пациент делает куклу, которую он тщательно прячет. Как об этом свидетельствует «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, личность больного человека проецируется на игрушку. В других случаях это интерпретировалось как форма эротомании или отклонение материнского инстинкта — т.е., проще говоря, возврат в младенческое состояние. В последнее время в так называемый «поп-арт» куклы были привлечены в качестве неформальных изобразительных образов. В Испании Модесто Кихарт проделал в этом направлении большую творческую работу, очевидный символизм которой относится к «putti» искусства эпохи Возрождения, но куклы использовались и в других целях — для нанесения им телесных повреждений, чтобы они имели вид трупов детей, подвергшихся бомбардировке и действию других сил деструкции.

**КУКОЛКА.** Изречение Вэн Чаня: «Куколка предшествует цикаде: изменяются очертания — и возникает цикада. Когда душа покидает тело, она напоминает цикаду, которая покидает свою куколку, чтобы стать насекомым». По



Шнайдеру, мистическая функция такой трансформации включает качества равновесия, восстановления и устойчивости (51). Ритуальная, как и театральная маска, возможно, тесно связана с идеей куколки и метаморфозы, поскольку под маской трансформация личности происходит незаметно.

**КУРОПАТКА.** Куропатка очень распространена в орнаментации романского стиля — например, в южной галерее монастыря в Силосе. Пинедо отмечает, что у Аристотеля, Теофраста, Плиния и у других античных и средневековых авторов можно найти высказывания по поводу характерных повадок куропатки, кратко описанных св. Иеронимом следующим образом: «Как куропатка откладывает яйца и высиживает птенцов, кои никогда за нею не последуют, так и нечестивый располагает богатством, каковое ему по праву не принадлежит, и которое он принужден оставить, когда наименее того желает». Именно эта идея кроется за символом куропатки. Параллельная символическая функция возникает в связи со способностью этой птицы к обману. По словам Св. Амвросия: «Куропатка, от римлян получившая свое имя *perdendo*, а в просторечии именуемая *coqe* (кричать, попить), есть Сатана, искушающий толпы своим гласом» (46).

# Л

## АБИРИНТ.

Архитектурное сооружение без особого предназначения, сконструированное таким образом, что однажды попав в него, невозможно или очень трудно выбраться обратно. Иногда лабиринт присутствует в виде парка или сада, созданного по тому же принципу. В древних писаниях упоминается пять великих лабиринтов: Египетский, расположенный, по Плинию, под озером Моэрис, два Великих лабиринта в Кноссе и Гортине, греческий на острове Лемнос и этрусский в Клузиуме. Вероятно, что конструкция некоторых храмов, в которых производился обряд инициации, была основана на принципе лабиринта из идеологических соображений, связанных с той или иной исповедуемой доктриной.

Чертежи, схемы и эмблемы лабиринтов можно найти где угодно, но чаще всего в Азии и Европе. Считается, что некоторые лабиринты служат для того, чтобы заманить в них дьяволов, которые никогда не выберутся оттуда. Поэтому говорят, что первобытных людей лабиринт завораживал так же, как и бездна, водоворот или другие явления подобного плана (8). Однако Вольдемар Фенн предполагает, что некоторые круго- или эллипсовидные лабиринты на доисторических изображениях следует рассматривать как диаграм-

мы неба, т.е. как изображения движений астральных тел. Такая точка зрения не противоречит первоначальной: она есть и не зависит непосредственно от классической интерпретации, но ее последнюю, поскольку земной лабиринт представляет собой структуру, способную воспроизвести небесный порядок, к тому же обе интерпретации затрагивают общую основную идею — потерю «духа» в процессе сведения, т.е. «падение» в неоплатоническом толковании, и



*Лабиринт — часы, подразумевающие пересечение времени и пространства (старинная гравюра).*

вытекающую отсюда потребность возврата к духу посредством нахождения «центра». В «De Groene Lesing» Гусса ван Вреесвика (Амстердам, 1672) есть иллюстрация, на которой изображено святилище алхимического камня, окруженное орбитами планет в виде стен и олицетворяющее таким образом космический лабиринт (32). Идея лабиринта широко использовалась в средневековой архитектуре. Проложение через мозаичный лабиринт, сконструированный на полу или на земле, приравнивалось когда-то к символическому путешествию в Святую землю(28). Некоторые

лабиринты в форме пересекающихся линий известны в Италии как «узлы Соломона» и встречаются на кельтских, германских и романских изображениях. Они представляют собой синтез двойного символизма линий и лабиринта, благодаря чему получили название «знака божественной непостижимости». Нетрудно различить в центре модели эмблему свастики, дополняющую основное значение символа значением кругового, порождающего и унифицирующего движения (4). В контексте ассоциации с Сатаной лабиринт — знак подсознания, а также потерянности и отдалённости от источника жизни (15). По Элиаде, главная задача лабиринта заключалась в охране «центра», что фактически подразумевало инициацию в святость, бессмертие и абстрактную реальность, а поэтому соответствовало «испытаниям» высшего плана — например, битве с драконом. В то же время лабиринт можно объяснить и как вариант ученичества для неопита (новообращённого), который должен научиться нахождению верного пути, ведущего в потусторонний мир и из страны мертвых (17).

**ЛАВР.** Дерево, посвящённое Аполлону и олицетворяющее победу. Из лавровых листьев плели праздничные гирлянды и венки. Увенчивание поэтов, актёров или победителей лавровым венком означало не дань внешнему, визуальному освящению акта, а признание того, что данный акт самим своим существованием говорит о признании одержанных побед над негативным и тлетворным влиянием страстей. Не бывает достижений без борьбы и победы. Поэтому лавр и выражает единение героя с мотивами и плодами его побед. Идея причастности к плодородию в том или ином смысле свойственна всей растительной символике.

**ЛАМИЯ.** Мифическая царица, известная своей красотой, за жестокость обращённая в дикого зверя, чудовище. Её имя стало нарицательным. У древних литераторов встречается обращение к ламиям во множественном числе как к существам, подобным сиренам, которые вместе с драконами обитают в пещерах и пустынях. В 1577 году Иоганн Вьер опубликовал целый трактат об этих существах под названием



ом «Жизнь Ламий». Каро Бароя утверждает, что вера в ламий до сих пор сохранилась в Гаскони. Их атрибутом является золотой гребень — вероятно, аллюзия на рыбий хвост, которым ламии расчёсывают свои волосы (10). Согласно легенде, ламии охотятся за детьми и пьют их кровь (8). Как подчёркивает Юнг, тот факт, что «ламией» называют также огромную и очень прожорливую рыбу (от «lampos» — бездна), подтверждает связь между ламиями-пожирательницами и китом-драконом, которого описал Фробениус в «Веке солнечного бога» (31).

**ДАСТОЧКА.** Птица, посвященная Исиде и Венере (8), а также аллегория весны. Поэт Беке использует данный символ, чтобы передать пафос времени и его неумолимую природу, проводя аналогии с другими символами.

**ЛЕБЕДЬ.** Весьма сложный символ. Посвящение лебедя Аполлону как богу музыки восходит к поверью, согласно которому лебедь поет прощальную песню, находясь на пороге смерти (2). Красный лебедь служит символом вранца (2). Однако почти все значения связаны с белым лебедем, посвященным Венере, поэтому Башляр предполагает, что в поэзии и литературе он выполняет роль образа обнаженной женщины, целомудренной наготы и незапятнанной белизны. Башляр, однако, находит у этого символа также и более глубокое значение: гермафродитизм, поскольку в своих движениях и своей длинной фаллической шее лебедь мужественен, тогда как его закругленное шелковистое тело женственно. В итоге лебедь всегда указывает на полное удовлетворение желания; лебединая песня представляет собой особую аллюзию на желание, ведущее с собой собственную смерть (2). Это амбивалентное значение лебедя было также хорошо известно алхимикам, сравнивавшим его с «философским Меркурием» (57), мистическим Центром и соединением противоположностей, — интерпретация, полностью согласующаяся с архетипическими импликациями данного символа (56). Далее, с точки зрения Шнайдера, лебедь, благодаря своей связи с арфой и жертвенной змеей, имеет отношение также к погребальному костру, поскольку существенными символами мистического

пути в потусторонний мир (кроме корабля смерти) являются лебедь и арфа. Это дает еще одно объяснение загадочного пения умирающего лебедя. Лебедь имеет отношение к павлину, хотя ситуация здесь обратная. Соотношение лебедь/арфа, соответствующее оси вода/огонь, обозначает меланхолию и страсти, самопожертвование, путь трагического искусства и мученичества. Напротив, соотношение павлин/лютня, сопряженное с парой земля/огонь, возможно, является репрезентацией логической мысли (50). Как показал Жак де Морган в работе «Доисторическое человечество», если днем колесницу солнечного бога влечет за собой лошадь, то ночью его лодку тащит за собой по водам лебедь. Самоочевидна связь данного мифа с легендой о Ловнгрине.

**ЛЕВ.** Пятый знак Зодиака. Ему соответствует власть солнца, воля, огонь и чистый проникающий свет, исходящий от подножья Близнецов и достигающий царства Рака. Данный знак связан с чувствами и эмоциями (40).



*Зодиакальный  
знак Льва.*

Сам по себе символ Льва соответствует главным образом золоту или «подземному солнцу» и собственно солнцу; поэтому его можно обнаружить в качестве символа солнечных богов — таких, как Митра. В Египте верили, что лев руководит ежегодными разливами Нила, т.к. они совпадали по времени с вхождением Солнца в созвездие Льва во время жарких летних дней. Шкура льва является атрибутом солнца (8). Символическое тождество солнца и льва происходит из примитивных астрологических культур и продолжает существовать в средние века, обнаруживаясь в христианском символизме (14). Но здесь значение льва обогащается различными вторичными смыслами. В алхимии он

соответствует «неподвижному» элементу — сере. В сочетании с тремя другими животными он представляет землю (хотя в некоторых источниках говорится, что он изображает «философский огонь» (57)). Если «львом металлов» называют золото, то красный лев более точно соответствует огню (56). Но кроме этих значений, которые скорее относятся к периферии теории соответствий, нежели к собственно символики, лев — царь зверей — символизирует земного противника небесного орла и «хозяина природы», или посетителя силы и мужского начала. Как отмечает Фробениус, лейтмотив солнечного льва, разрывающего горло лунному быку, бесконечно повторяется в азиатских и африканских орнаментах (22). Согласно Шнайдеру, лев принадлежит земле как элементу, а крылатый лев — элементу «огонь». Оба символизируют непрерывную борьбу, солнечный свет, утро, королевский сан и победу. Из символов четырех Евангелистов лев, в частности, ассоциируется со Св. Марком. Понятно, что другие значения этого символа могут быть производными от его местонахождения и контекста. Молодой лев соответствует восходящему солнцу, а лев старый или немощный — заходящему светилу. Победивший лев олицетворяет восторг мужественности; лев ручной несет то значение, которое он имеет в реальной жизни (50). Для Юнга лев в его диком состоянии является символом скрытых страстей в широком смысле слова; он может также принимать форму знака, указывающего на опасность бытия, поглощаемого бессознательным (32). Но последний из приведенных смыслов выходит за пределы символики льва как таковой и связан, скорее, с общей символикой пожирания и поглощения (которое под другим углом зрения относится к символике времени). Дикая львица является символом Великой Матери (35).

**ЛЕВИАФАН.** Огромная мифическая рыба, которая удерживает на своей спине тяжесть вод и которая, как утверждают раввины, предназначена для высшей миссии (8). В скандинавской мифологии океаны являются творением гигантского змея или дракона Мидгарда, заглатывающего

воды и изрыгающего их обратно (35). Левиафан является архетипом низших существ — первобытных монстров, связанных с космогоническим жертвоприношением, — таким как месопотамская Тиамат. Иногда он во всех отношениях идентичен миру или, вернее, силе, которая сохраняет мир и наделяет его жизнью.

**ЛЕГКОСТЬ.** Звонкость, ясность и подвижность образуют триаду, которая относится к восприятию легкости (3). Этому восприятию прежде всего соответствует стихия воздуха. С точки зрения теории сновидений (онейрокритики), равно как и с литературной точки зрения, желание легкости символически выражается скорее в танце (как об этом говорится у Ницше), нежели в полете. Если второй по своей сути является выражением воли подняться над собой и над другими, то первый касается побуждения к избавлению.

**ЛЁД.** Исходя из того, что вода является символом связи между живым и неживым, преходным звеном между различными природными состояниями, а также несёт в себе идеи материальности, земного плодородия и гераклитовской «смерти духа», можно утверждать, что лёд олицетворяет две основные идеи. Первая — это те изменения, которые происходят с водой под воздействием холода, т.е. «замерзание» в его символическом значении. И второе — парализация возможностей воды. Поэтому лёд определяют как чёткую границу между разумным и неразумным (либо между другими подобными динамическими уровнями) (56). При всем преобладании негативных характеристик нельзя, однако, утверждать, что льду не были присущи позитивные, поскольку затвердевание равноценно стойкости, а холод подразумевает презрение ко всему низшему; такое значение созвучно с описанием Ницше леденящим и «враждебным» духом горных пиков.

**ЛЕМУРЫ.** Римляне нарекли этим именем бестелесных духов. Согласно Овидию, празднество в Лемурии было чествованием умерших. Скорее всего, понятие «полная тень» — призрак или видение — тесно связано с лемуром, и они показывают на определённое растройство психики (47).



**ЛЕНТЫ.** Связанные в форме круга ленты (которые римляне носили, как и гирлянды цветов, в качестве венка) являются, благодаря их форме, символом бессмертия. Подобно всем венцам или гирляндам, они наделяются также героическим значением, т.к. сам акт «коронации» называется так, исходя из символического отношения между короной и понятием абсолютной завершенности.

**ЛЕОПАРД.** В качестве атрибута Диониса, леопард приравнивается к тысячеокому Аргусу (4). Он символ свирепости и доблести (5). Леопард, подобно тигру и пантере, выражает качества агрессивности и могущества льва без его солнечного значения.

**ЛЕС.** В ряду общей пейзажной символики лесу отводится важное место в мифах, легендах и народных сказках. Сложная символика леса связана на всех уровнях с символикой женского начала или Великой матери. Лес — место изобилия растительной жизни, свободной от всякого контроля и воздействия. А поскольку его листва закрывает солнечный свет, он также противопоставляется власти солнца и считается символом земли. В мифологии друидов лес и солнце вступают в брачные отношения (49). Так как женское начало принято отождествлять с бессонательным в человеке, лес также рассматривается как символ бессознательного. Именно по этой причине Юнг утверждает, что лесные страхи, столь часто встречающиеся в детских сказках, символизируют опасные аспекты бессознательного, т.е. тенденцию к пожиранию или сокрытию разума (31). Циммер подчеркивает, что в противоположность городу, дому и обрабатываемой земле, как безопасным территориям, лес дает приют всевозможным опасностям и демонам, врагам и болезням (60). Поэтому леса в первую очередь были местом культов богов, а умиляющие жертвы подвешивались на деревьях (дерево в этом случае — эквивалент жертвенного столба) (8).

**ЛЕСТНИЦА.** Этот символ широко распространен в иконографии во всем мире. Он охватывает следующие главные идеи: восхождение, градацию и связь между раз-

личными вертикальными уровнями. В египетской системе иероглифов ступенька составляет определяющий знак, в соответствии с которым происходит процесс восхождения. Она образует часть одного из имен Осириса, заклиняемого такими словами: «он, который стоит на верхней ступени». Восхождение можно понять как в материальном, так и в эволюционном и духовном смыслах. Как правило, наличное число ступенек, входящих в символ, обладает символическим значением. В египетских изображениях их насчитывается чаще всего девять: тройная триада, символизирующая девятку богов, которые вместе с Осирисом составляют символическое число 10, символизирующее полный цикл или возвращение к единству (19). Во многих египетских захоронениях находили амулеты в виде лестницы. В «Книге мертвых» говорится: «Я в том месте пути, откуда я могу видеть богов». Элиаде отмечает параллельные образы, например: у многих первобытных народов мифическое восхождение обозначается в виде веревки, столба, дерева или горы (символизируя мировую ось). Или, согласно одному из мифов Океании, герой достигает неба при помощи мистической гиперболы — по цепочке из стрел. А в исламской традиции Мухаммед видел лестницу, по которой взбирались правоверные, чтобы достичь Бога (17). Снова касаясь первобытных верований, Шнайдер замечает, что желающий «достичь» горы Марса и воспользоваться ее дарами должен подняться по лестнице предков — предлагая биологический и исторический источник мистического символа — лестницы. Итак, путь по ступенькам является одним из самых распространенных символов родовых обрядов (50). Со ступенями непосредственно связаны такие образы, как гора и архитектурные элементы, содержащие ступеньки, такие как египетская пирамида Саккара, месопотамские зиккураты, американские храмы теокалаи доколумбовой эпохи. Итак, у нас появляется синтез двух символов: храма-горы и ступенек, означающий, что весь космос есть путь восхождения к духу. В митраизме насчитывается семь церемониальных ступенек, каждая из которых была сделана из разного металла (так же как, выражаясь фигурально, каждый зиккурат строился по своему плану). Согласно

Ульсу, первая ступенька сделана из свинца (соответствуя Сатурну). Общее сочетание планет очевидно. В последующее время идея постепенного восхождения была подхвачена алхимиками позднего средневековья. Они иногда отождествляли ее с фазами процесса превращения. В работе Стефана Михельспахера «Каббала, зеркало искусства и природы» (1654) приводится следующая шкала градаций: Очищение, Выпаривание, Растворение, Разложение, Дистиллирование, Сгущение, Настаивание, ведущие к месту поклонения внутри горы (32). Согласно книге «Зогар», лестница, которую, говорят, Иаков видел во сне, насчитывает семьдесят две перекладины, а ее вершина исчезает в облаках (39). В широком смысле, в эмблемах и аллегориях всего средневековья преобладал восходящий (утверждающий) смысл пути, подчеркнутый символами и знаками лестницы. Бейли отмечает, что ступеньки увенчиваются крестом, изображением ангела, звездой или геральдической лилией, расположенными на самом краю. В романском искусстве и вообще мировоззрении того периода лестница являлась символом «отношений между мирами» (14, 20). Но не следует забывать, что внутри пространственной символики уровня нет двух градаций, определяющих два различных мира (земной, или промежуточный, и небесный, или высший), а есть три (после добавления третьего — мира дьявола, или низшего мира). Вот почему (в том числе и по психологическим мотивам) утверждается, что ступеньки являются очевидным образом «прорыва» через уровни существования с целью открыть путь из одного мира в другой, устанавливая отношения между небесами, землей и адом (или между добродетелью, пассивностью и грехом). Поэтому ступеньки, расположенные ниже уровня земли, ведут в царство дьявола. В написанной Беттини «Книге священной Божьей горы» (Флоренция, 1477) ступеньки показаны ведущими на гору, чтобы подчеркнуть параллельный — и действительно идентичный — символизм горы и лестницы. Первая изображается как бы в террасах, а терраса показана в виде перекладин лестницы. На этих перекладинах начертаны имена добродетелей: Смирение, Благоразумие, Умеренность, Стойкость, Благоговение, Справедливость, Ми-

лосердие, Наука, Совет, Понимание и Мудрость. Лестница изображена как бы прикованной к склону горы. На вершине горы располагается мандорла с ангелами и Христом в центре.

**ЛИЛИТ.** По еврейской легенде Лилит была первой женой Адама. Она стала ночным фантомом и врагом деторождения и новорожденных. В мифологической традиции Лилит рассматривалась как некий спутник, невидимый с Земли (8). У израильтян она соответствует греческой и римской Ламии. Она также может быть приравнена к Брунгильде из саги о Нибелунгах в противоположность Кримхильде (или Гримхильде, или Еве). Она является символом Ужасной Матери, Матери-Устрашительницы. Все эти характеристики непосредственно относятся к фигуре греческой Гекаты с ее требованием принесения в жертву людей. Материнское начало Лилит выражено в той мере, в какой она обозначает мстящую мать, которая появляется, чтобы мучить своего сына и его жену (тема, которая в некоторых отношениях переносится на мачеху и на тещу или свекровь). Лилит в прямом смысле не может считаться Матерью, но она несет идею матери, почитаемой в детстве (т.е. матери, которую не только любят, но и которой боятся). Иногда она также принимает форму презираемой любовницы или «давно забытой» возлюбленной (как в случае с Брунгильдой, упомянутой выше) или соблазнительницы, которая во имя торжества материнского начала стремится погубить и уничтожает сына и его жену. Ей присуще определенное мужество, как, например, Гекате, называемой «проклятой охотницей». Преодоление угрозы, символизируемой Лилит, находит свое символическое выражение в подвиге Геракла, побеждающего амазонок.

**ЛИЛИЯ.** Эмблема чистоты, непорочности, используемая в христианской (в частности, в средневековой) иконографии в качестве символа и атрибута Девы Марии (46). Лилия часто изображается стоящей в вазе или в кувшине, который является, в свою очередь, символом женского начала. Феликс де Рнэ в книге «Хризм символика и лилии» (Лион, 1900) указывает на связь между геральдической лилией и



отношении символизма ее формы и монограммой Христа (см. «Хризм») или крестом Св. Андрея, пересеченного

*Иоанн д'Сильвейр. Комментарий  
к Евангелиям (XVII в.).*



буквой «р», и старинным крестом Эдуана Голя (андреевский крест с вертикальной линией, проходящей через центр), которые совершенно очевидно являются взаимозаменяемыми символами; такая лилия изображалась на гарде шпаги. В Византии и у принявших христианство франков лилия была знаком принадлежности к королевскому роду.

**ЛИЛИЯ ГЕРАЛЬДИЧЕСКАЯ.** Геральдическая лилия, не существующая в природе, была с древнейших времен символом королевской власти (46). Основой этой эмблемы служил перевернутый треугольник, означающий воду; над ним располагался крест (выражающий «Связь» и духовный подвиг) с двумя дополняющими симметричными листьями, обернутыми вокруг горизонтальной линии; центральная прямая линия была направлена к небу, символическое значение чего очевидно (59). В средние века лилия считалась эмблемой вдохновения и атрибутом Бога (4).

**ЛИНГАМ.** Лингам является не столько знаком фаллоса, сколько обозначает соединение полов, символизируя накапливающуюся энергию вселенной (8). Довольно часто этот знак можно обнаружить в индуистских храмах. Близкий к нему символ — Древо Жизни у персов, семена которого, смешиваясь с водой, сохраняют плодородие земли (31). Все подобного рода символы (связи, соединения, соития) указывают на «священный брак», без которого продолжение процесса творения и сохранение вселенной были бы невозможны; по этой причине они обнаруживаются в обрядах,

касающихся плодородия и изобилия. В Китае лингам называют Куэй (Kuei); он представляет собой продолговатый кусок нефрита, ограниченный треугольником. Часто на Куэй можно увидеть выгравированными семь звезд созвездия Большой Медведицы, символизирующей, вероятно, пространство и время (т.е. семь направлений пространства и семь дней недели).

**ЛИРА.** Символ гармонического соединения космических сил, — соединения, которое в его хаотическом аспекте представлено стадом овец (40). Семь струн лиры соответствуют семи планетам. Тимофей Милетский увеличивает количество струн до двенадцати (соответственно знакам Зодиака). В наше время нечто подобное совершил Арнольд Шенберг, приравняв значение нот хроматического ряда к нотам диатонической гаммы, создав на месте старой гаммы, состоящей из семи нот, новую — из двенадцати. Шнайдер проводит параллель между лирой и огнем, напоминая, что в Иерусалимском храме (согласно Исходу XXXVIII,2) был алтарь, имеющий с каждой стороны рога, «покрытые медью», и дым жертвоприношения поднимался между ними. Лира, подобно этому, производит свои звуки посредством рогов, образующих стороны ее структуры, и представляет взаимоотношение между землей и небом (50).

**ЛИСТ.** Одна из восьми «универсальных эмблем» в китайском символизме. Является аллегорией счастья. Когда несколько листьев соединены в виде узора, они представляют людей, народ; в этом случае прослеживается тесная связь со значением растений как символов человеческих жизней (5).

**ЛОГОС.** Логос есть свет и жизнь — одновременно духовная и материальная, которая находится в противоборстве со смертью и ночью (7). Он противоположен беспорядку и хаосу, злу и темноте. Логос, также, близок по смыслу к слову и мысли.

**ЛОДКА.** В самом общем смысле — «средство выражения и связи». Башляр отмечает многочисленные литературные

примеры символики лодки как заново открытой колыбели (и материнского чрева) (2). Лодка также иногда связывается с человеческим телом.

**ЛОТОС.** Существует определенное соответствие между символизмом лотоса и символизмом розы в Западной культуре. В Египте лотос символизирует рождение или первое появление (19). Сонье считает его естественным символом всех форм эволюции (49). В средние века он приравнивался в мистическому «Центру» и, следовательно, понимался как сердце (56, 14). В качестве художественного образа он относится к мандале; его значение варьируется в зависимости от количества лепестков: лотос с восемью лепестками рассматривается в Индии как Центр, в котором пребывает Брахма, и как видимое проявление его скрытой активности (26). Цифра восемь похожа на мандорлу в романском искусстве, означающую пересечение земли (число четыре или квадрат) с небесами (круг). «Тысячелепестковый» лотос символизирует последнее откровение; в его центре обычно изображается треугольник, а в треугольнике — «великая пустота» — символ бесформенности. Рене Генон, изучавший обширнейшее содержание символики лотоса, замечает, что «потенциальные возможности бытия реализуются посредством активности, которая всегда является внутренней (аналогично понятию «роста» у отца Грэтри), поскольку она осуществляется в каждом случае из центра; кроме того, с метафизической точки зрения невозможно внешней активностью охватить бытие в целом. Для такой деятельности единственно возможным является относительный и частичный охват... Эта реализация потенциальных возможностей изображается в различных символических формах как распускание цветка на поверхности «вод»; в целом, в восточных традициях — это лотос, и роза или лилия — на Западе. Существует отдаленное родство между этими цветами и окружностью как символом видимого мира, а также космическим Колесом. Способы и формы изображения этого символа весьма разнообразны, но он всегда связан с символикой чисел, т.е. его значение зависит от количества лепестков» (25). С древнейших времен лотос был единодушно избран в качестве символа китайцами, японцами, индийцами, египтянами и арийцами. Цветок лотоса, вырос-

тающий из пупка Вишну, символизирует вселенную, возникающую из центрального солнца — центральной точки или «неподвижного перводвигателя». Он является атрибутом многих божеств (9). В символике лотоса идея эманации и реализации преобладает над идеей скрытого Центра, принесенной с Запада.

**ЛОХМОТЬЯ.** Символизируют глубокие раны души. Более конкретные значения связаны с реальной истрепанной одеждой.

**ЛУЗ (Luz).** Еврейское слово «луз» имеет несколько значений: центр города, подобный Агартхе (Agartha); «мандорла», или место ведания; согласно Генону, оно также означает «неразрушимую материальную частицу, символизирующую крайне крепкой костью, к которой некоторая часть души остается прикрепленной со времени смерти до часа воскресения».

**ЛУК.** Лук Шивы, подобно лингаму — эмблема божественной силы (60). Эта символика основывается на концепции «напряжения», четко определенной Гераклитом и тесно связанной с жизненными и духовными силами. Бенуа отмечает, что лук и стрела, как атрибуты Аполлона, означали энергию Солнца, его лучи и его очищающие и оплодотворяющие силы (6). Символика арбалета во многом схожа, но сложнее, т.к. включает, по аналогии с его устройством, «сочетание» лука и приклада.

**ЛУНА.** Символизм Луны весьма объемён и сложен. Власть этого спутника была отмечена Цицероном, когда он указывал, что «каждый месяц луна проходит траекторию, совершаемую солнцем за год... Она в значительной степени способствует созреванию растений и росту животных». Это позволяет объяснить важную роль лунных богинь, таких как Иштар, Хатор, Анаит, Артемида. Человек с древнейших времен узнал о связи Луны с приливами и отливами, а также о более таинственной связи между лунным циклом и физиологическим циклом женщины. Крапп полагает вместе с Дарвином, что эта зависимость обусловлена зарождением жизни в водных глубинах и что влияние Луны задает ритм жизни на протяжении миллионов лет. Как он отмечает,



Луна, таким образом, становится «Владычицей женщин». Другим существенным фактом в «психологии Луны» являются видимые изменения на ее поверхности, сопровождающие ее периодические фазы. Он считает, что эти фазы — особенно в их отрицательном смысле частичного и полного исчезновения, — по-видимому, были источником, вдохновившим мифы о расчленении (например о Загрее, Пенфее, Орфее, Актеоне и Осирисе). То же самое может быть сказано относительно мифов и легенд о «прыхах» (35). Когда на смену матриархату пришел патриархат, женский характер стали приписывать луне, а мужской — солнцу. Священный брак (*hieros gamos*), вообще понимаемый как брак неба и земли, может также трактоваться в качестве союза солнца и луны. Ныне общепризнано, что лунные ритмы использовались еще до солнечных ритмов как мерило времени. Существует также возможность их отождествления с воскрешением — весна следует после зимы, цветы появляются после морозов, Солнце восходит снова после мрака ночи и, подобным образом, полумесяц вырастает из новой Луны. Элиаде указывает на связь между этими космическими событиями и мифом о периодическом сотворении и обновлении универсума (17). Упорядочивающая функция Луны усматривалась также в распределении вод и дождей, следовательно, издавна выступала в качестве посредника между небом и землей. Луна не только регулирует и определяет земные циклы, но также соединяет их посредством собственной активности: она объединяет воды и дождь, плодovitость женщин и животных, плодородие растений. Но прежде всего, она является существом, которое не сохраняет свою тождественность, а претерпевает «мучительные» преобразования своей формы (возрастание полумесяца до полностью видимого круга и убывание последнего). Эти фазы, аналогичные временам года и различным возрастам человеческой жизни, определяют сродство Луны с биологическим порядком вещей, т.к. он также является объектом закона изменения: роста (с юности до зрелости) и упадка (от зрелости до старости). Это объясняет мифологическую веру в то, что фаза невидимости Луны соответствует человеческой смерти и, в итоге, идею, что умерший уходит на Луну (и возвращается с нее — в соответствии с теми традициями, которые допускают пере-

воплощение). «Поэтому Смерть, — отмечает Элиаде, — является не прекращением, а временным изменением жизненного плана». На три ночи Луна исчезает с небосвода, но на четвертый день она возрождается. Идея странствия на Луну после смерти является идеей, сохраняющейся в более развитых культурах (в Греции, Индии и Иране). Пифагорейская мысль сообщила свежий импульс астральной теологии. «Острова блаженных» и всю мифологическую географию начали строить по астрономическим картам — Солнце, Луна, Млечный путь. Нетрудно обнаружить в этих более поздних формулировках традиционные темы Луны как земли мертвых или перерождающего вместилища душ. Однако лунное пространство было не более чем одной стадией в восхождении; существовали и другие: Солнце, Млечный путь, «высшая сфера». Это причина того, что Луна главенствует над формированием организмов, а также над их распадом (что символизируется зеленым цветом). Ее судьба состоит в переплавке форм и в их обновлении. Только то, что по ту сторону Луны или над ней, может превосходить ставшее, наличное. Вследствие этого, по Плутарху, души праведников очищаются на Луне, в то время как их тела возвращаются на Землю, а дух — на Солнце. Лунное состояние тождественно человеческому состоянию. Богоматерь изображается над Луной и это означает, что вечность выше изменчивого и временного (17). Р. Генон утверждает, что в «сфере Луны» формы расчленены, так что высшие состояния отделены от низших, отсюда двойственная роль луны как Дианы и Гекаты — небесная и адская. Диана, или Яна, является женской формой Януса (26, 17). Согласно космическому порядку, Луна рассматривается как двойник Солнца, но в уменьшенной форме. Поэтому, если последнее дает жизнь всей планетарной системе, то Луна влияет только на нашу планету. Благодаря ее пассивному характеру — тому, что она получает свой свет от Солнца — Луна отождествляется с символикой числа два и с пассивным или женским началом. Она также связывается с мировым яйцом, маткой и шкатулкой — символическим аналогом гроба (9). Металл, соответствующий Луне, — серебро (57). Она рассматривается в качестве проводника по оккультной стороне природы — в противоположность Солнцу, которое отвечает за жизнь явленного мира и огненную активность.

Валхмийи Луна представляет непостоянное (или изменчивое) и женское начало, а также множественность, из-за фрагментарной природы ее фаз. Эти две идеи иногда смешивались, давая начало буквальным интерпретациям, которые попадали в западную суеверия. Гренландцы, например, верят, что все небесные тела были когда-то людьми, но Луцу, в частности, они обвиняют в побуждении их женщины к оргиям, и поэтому им не разрешается долго смотреть на нее. В доисламской Аравии, как и в других семитских странах, поклонение Луне преобладало над культом Солнца. Магомет запрещал использование в амулетах любых металлов, кроме серебра (39). Другой существенный аспект Луны касается ее связи с ночью (материнской, окутывающей, бессознательной и противоречивой, — т.к. она и защищающая, и опасная). Вследствие бледности ее света, только полуосвещающего предметы, Луна связывается с воображением и фантазией как промежуточной сферой между самоотречением духовной жизни и ярко горящим солнцем интуиции. Шнайдер привлек внимание к крайне интересному структурному аспекту в своем наблюдении относительно того, что прогрессирующее изменение формы Луны — от диска до тонкой нити света — по-видимому, породило мистическую теорию форм, которая повлияла, например, на способ изготовления музыкальных инструментов (51).

В то же время ряд ученых (Stuchen, Hommel, Dornseif) кроме глубокого исследования строения инструментов доказали влияние меняющихся форм Луны на особенности еврейского и арабского алфавитов. Элиаде ссылается на комментарий Гентца относительно того, что все дуализмы находят в фазах Луны если не историческое обоснование, то, по крайней мере, мифическую и символическую модель. «Ад — мир тьмы — изображается с помощью убывающего месяца (рог — соответствует одной четверти Луны; знак двойной спирали — двум четвертям Луны, обращенным в противоположные стороны; две четверти, наложенные одна на другую обратными сторонами — Луне на ущербе, которая представляется в виде дряхлого костлявого старика). Высший мир — мир жизни и рождающегося Солнца — символизирует тигр (чудовище тьмы и новолуния с человеческим ребенком, появляющимся из его пасти)» (17).

Лунными животными считаются те, в которых чередуются возникновение и исчезновение, подобно амфибиям; примерами являются: улитка, которая оставляет свою раковину и возвращается в нее; или медведь, который пропадает зимой и снова появляется весной и т.п. Лунные объекты могут быть приняты в качестве объектов пассивного или отражательно-го характера, подобно зеркалу; или тех, которые изменяют свой внешний вид, подобно вееру. Интересно отметить, что оба типа объектов по характеру являются женскими.

В колоде Таро «Луна» — восемнадцатый аркан. Карта изображает Луну, тускло освещающую предметы неопределенным светом. Под Луной — гигантский красный краб, пятящийся в луже. Аллегория также изображает двух сторожевых псов, охраняющих солнечную орбиту и лающих на луну. За ними — слева и справа — два замка в виде прямоугольных башен телесного цвета, окаймленных золотом. Луна изображается в виде серебряного диска, сохраняющего женские очертания. Из диска струятся длинные желтые лучи, смешиваясь с другими, более короткими красноватыми лучами. Капли пролитой воды плавают в воздухе, словно притягиваемые Луной. Сцена представляет силу и опасности мира призраков и воображения. Преобразующее видение вещей осуществляется в лунном свете. Краб, как и египетский скарабей, имеет предназначение поглощать то, что алхимия определяет как временный и летучий элемент — и способствовать моральному и физическому возрождению. Сторожевые псы являются предостережением для Луны — оставаться вдали от области влияния Солнца (логоса); башни, с другой стороны, возникают как предупреждение, что приближение к лунной области затруднено весьма реальными опасностями («опасностями души» первобытного человека). По описанию Вирта, за башнями находится степь, за ней — лес («лес» как он понимается в легендах и фольклоре), полный призраков. За ним — гора («двуглавая гора» Шнайдера) и пропасть, окаймленная потоком очищающей воды. Это же, по-видимому, предполагает и путь, которым следуют шаманы в экстатических странствиях. Существует другая старинная карта Таро, изображающая пение арфиста юной девушки, распускающей волосы в лунном свете. Этот образ здесь



соотносится со смертельными свойствами Луны, т.к. арфист — широко распространенный символ смерти (и тяги смерти), а девушка — несомненно, символ души. Эта карта Таро в результате дает наставления относительно «лунного пути» (интуиции, воображения и магии) как отличного от «солнечного» (рассудка, рефлексии, объективности), но в то же время в ней скрыто отрицательное и роковое значение. В отрицательном смысле она соотносится с заблуждением, произвольной фантазией, ложным впечатлением и т.п. (59).

**ЛУЧЕЗАРНОСТЬ.** Согласно Эволе, является символом дифференцированной или растворяющейся силы.

**ЛЮБОВЬ.** Традиционные символы любви всегда выражают некую двойственность, в которой участвуют два антагонистических начала, которые тем не менее сосуществуют. Например, индийский лингам, китайский Яп-Инь или даже крест, где вертикальная линия символизирует ось мира, а горизонтальная — мир явлений. Другими словами, они являются символами соединения или выражением основной, конечной цели подлинной любви: преодоления двойственности и разъединенности, объединения в мистическом «Центре», в «неизменной середине» в философии Дальнего Востока. Роза, цветок лотоса, сердце, светящаяся точка — вот наиболее часто встречающиеся символы этого скрытого центра; «скрытого» — потому что он не существует в пространстве, хотя воображается таковым: он означает состояние, которое достигается посредством уничтожения разделения. Биологический акт любви, в особенности, и выражает это желание умереть в объекте желания, раствориться в том, что уже растворено. Согласно Книге Варуха, «вротическое желание и его удовлетворение являются ключом к происхождению мира. Разочарование в любви и следующая за ним по пятам разбуженная месть являются корнем эгоизма и всех зол в этом мире. Вся история является работой любви, смысл которой — искать и находить друг друга, разлучаться и причинять друг другу боль, а в конце испытать острое страдание, которое ведет к самоотречению». Или, выражаясь иначе: Майя противопоставляется Лиант, иллюзия уравнивается «змеем».

**ЛЮДОЕД.** Чудовище, дракон или морская змея с человеческим существом в пасти символизируют угрозу бытию, поглощаемому разрушительными силами бессознательного: жребий, которому подвержены только благороднейшие из способностей человека — разум и мораль. В средневековой иконографии эта голова чудовища является аллегорией врат ада.

**ЛЯГУШКА.** Лягушка означает переход от стихии земли к стихии воды и обратно. Эта связь с плодovitостью природы — атрибут, проистекающий из ее земноводного характера (50), и по этой же причине она считается лунным животным; во многих легендах повествуется о лягушке на луне, а во многих ритуалах ее считают призывающей дождь (17). В Египте лягушка являлась атрибутом Херит, богини, помогавшей Исиде в ее ритуальном воскрешении Осириса. Маленькие лягушки появлялись в Ниле за несколько дней до его разлива и поэтому считались вестниками плодородия (39). Согласно Блаватской, лягушка была одним из основных существ, которые связывались с идеей творения и воскрешения: не только вследствие своей земноводности, но также вследствие периодичности своего появления и исчезновения (фазы, характерные для всех лунных животных). Некоторое время лягушки-боги помещались вместе с мумиями, а ранние христиане включили их в свою символическую систему (9). Антитезой лягушке является жаба, так же как оса — пчеле. Юнг подводит этому итог своим комментарием, что лягушка в отношении своей анатомии более, чем любое другое холоднокровное животное предвосхищает человека. А.Тейяр напоминает, что в центре своей картины «Искушения Св. Антония» Босх помещает лягушку с головой пожилого человеческого существа на деревянной тарелке, которую держит негритянка. Здесь лягушка представляет высшую ступень эволюции. Этим объясняются частые «превращения принца в лягушку» в легендах и народных сказках (56).

# М

## АИС.

Одна из восьми «всеобщих эмблем» в Китае, маис символизирует процветание и широко используется в орнаментальном искусстве (5). Почти всем зерновым присуще общепринятое значение, согласно которому они являются семенными образами. Перуанцы представляют плодородие в виде женской фигуры, составленной из стеблей маиса, которую они называют «мать маиса» (17). Початок маиса (кукурузы) — эмблема плодородия и атрибут солнца (8). Он также символизирует идею зарождения и роста — развития любой подходящей потенциальной возможности. Початок имеет символическое значение, которое подтверждает значение единичного зерна: он привносит идеи интеграции и контроля, приобретенные посредством символизма «пучка», в символику плодородия или увеличения, заключенную в одном зерне. В целом все початки, пучки и побеги олицетворяют психические силы, объединенные и направленные на надлежащие цели.

**МАЙЯ.** «Урок Майя может быть прочитан психологически как применимый к нам самим: мы не боги, а смертные существа. Постоянная проекция и отчуждение нашей особой шакти (жизненной энер-

гии) является нашим «малым универсумом», нашей ограниченной сферой и непосредственной окружающей средой, всем, что касается и воздействует на нас. Мы населяем и расцвечиваем безразличный, нейтральный экран движущимися фигурами и драмами духовного сна нашей души и становимся жертвой его драматических событий, восторгов и бедствий. Мир (не тот, каков он сам по себе, но каким мы воспринимаем его и относительно которого действуем) является продуктом нашей собственной Майи, или иллюзии. Она может быть описана как наша собственная более или менее слепая жизненная энергия, творящая и проецирующая демонические или благотворные формы и явления. Таким образом, мы пленники нашей собственной Майи-Шакти и картины движения, которую она непрерывно производит. Поведителем и господином Майи является высшее существо. Все остальные из нас... являются жертвами нашей собственной индивидуальной Майи... Освободить человека от этих чар — главная цель всех великих индийских философов» (60).

**МАКАРА.** Индийское мифическое чудовище, наполовину рыба, наполовину крокодил. Обнаружено также в орнаментальном искусстве индонезийцев.

**МАКРОКОСМ — МИКРОКОСМ.** Это отношение символизирует положение человека в универсуме как «меры всех вещей». Основанием этого отношения — которое во все времена занимало умы мыслителей и мистиков всех направлений — является символика самого человека, в особенности как «универсального человека» вместе с его «соответствиями» знакам Зодиака, планетам и элементам. Как говорил Ориген: «Знай, что ты — иное мироздание в миниатюре и что в тебе — солнце, луна и все звезды» (33).

**МАНДАЛА.** Индуистский термин для обозначения круга. Это вид янтры (инструмент, способ, символ) в форме ритуальной геометрической диаграммы, иногда соответствующий особому пророческому свойству или некоторой форме магии (мантры), которой дается, таким образом, визуальное выражение (6). Камман (Samman) предполагает, что ман-



дамы впервые были принесены в Тибет из Индии великим гуру Падма-Самбхава в VIII веке н.э. Их можно обнаружить по всему Востоку как средство достижения созерцания и концентрации — как помощь в вызывании определенных ментальных состояний и в поддержании духа при движении вперед по пути эволюции от биологических форм к геометрическим, от сферы материального к духовному. По Г. Циммеру, мандалы не только рисуются или чертятся, но также строятся в натуре для некоторых празднеств. Один



*Расширяющийся центр — понятие, используемое в мандале Шри-Янтра.*

из монахов ламаистского монастыря Бхатъя Басти, Линдем Гомхэн, описывал мандалу Карлу Густаву Юнгу как «ментальный образ, который может быть выстроен в воображении только сведущим ламой». Он подчеркивал, что «ни одна мандала не является такой же, как другая»: все они различны, потому что каждая есть отраженный образ психического состояния ее творца или, другими словами, выражением изменения, внесенного психическим содержанием в традиционную идею мандалы. Таким образом, мандала представляет собой синтез традиционной структуры и свободной интерпретации. Ее основными составляющими являются геометрические фигуры, уравновешенные и концентрические. Исходя из этого говорится, что «мандала всегда облакает круг в форму». Существуют некоторые

работы — например «Шри-Чакра-Самбхара-Тантра», — которые предписывают правила для лучшего представления этого образа. По сути, совпадают с мандалой такие фигуры, как колесо мира, мексиканский «великий каменный календарь», цветок лотоса, мифический золотой цветок, роза и т.п. В чисто психологическом смысле можно отождествить мандалу с фигурами, составленными из различных элементов, заключенных в квадрат или круг, — например, гороскоп, лабиринт, зодиакальный круг, фигуры, представляющие «годовой круг», а также циферблат. Мандалами также являются типовые проекты круглых, квадратных или восьмиугольных строений. Что касается трехмерных форм, то существуют храмы, построенные по образу мандалы с характерным для нее равновесием элементов, геометрической формой и смыслозначимым числом составных частей. Опять же, по Камману, есть некоторые китайские щиты и обратные стороны зеркал, которые также являются мандалами. Если коротко, то мандала является прежде всего образом и синтезом двойственных моментов дифференциации и объединения, разнообразия и однообразия, внешнего и внутреннего, диффузии и концентрации (32). Она исключает беспорядок и все относительные символы, так как, по своей природе, должна преодолевать беспорядок. Мандала — это визуальное, пластическое выражение борьбы за достижение порядка — даже внутри различия — и стремление к воссоединению с первоначальным, внепространственным и вневременным «центром», как он мыслится во всех символических традициях. Однако, так как занятие украшением — т.е. бессознательной символикой — является важным для упорядочивания определенного пространства — т.е. для привнесения порядка в хаос — то, следовательно, эта борьба характеризуется двумя чертами: во-первых, возможностью того, что некоторые предполагаемые мандалы являются результатом простого (эстетического или утилитарного) требования порядка и, во-вторых, соображением, что мандала собственно берет свое начало из мистического стремления к высшему объединению. По мнению Юнга, мандалы и все сопутствующие образы типа вышеупомянутого — предшествующие, параллельные или

последующие — получены из грез и видений, соответствующих главнейшим религиозным символам, известным человечеству, — символам, которые существовали еще в период палеолита (что доказывается, например, родезийскими наскальными рисунками). Многие культурные, художественные или аллегорические произведения и многие образы, используемые в нумизматике, должно быть, возникли из этого же первоначального интереса к психической или внутренней структуре (с ее внешней дополняющей частью, в которой красноречиво свидетельствует множество ритуалов, относящихся к основанию городов и храмов, к делению земли, к ориентировке и пространственно-временной взаимосвязи. Сопоставление круга, треугольника и квадрата (в числовом отношении эквивалентов чисел 1 и 10; 3, 4 и 7) играет фундаментальную роль в самых «классических» и аутентичных восточных мандалах. Хотя в мандале и присутствует всегда понятие центра — никогда действительно не изображаемое визуально, но полагаемое посредством концентрации фигур, — в то же время она является визуализацией препятствий на пути достижения и освоения центра. Таким образом, мандала выполняет функцию помощи человеку в его попытках перегруппировать все, что рассеяно вокруг одной оси — юнговской «Самости». Интересно отметить, что та же проблема занимала алхимиков. Юнг полагал, что мандала представляет автономный психический факт или «вид ядра, о сокровенной структуре или основном значении которого мы не имеем никакого точного знания» (32). Мирча Элиаде, рассуждающий как историк религии, а не как психолог, рассматривает мандалу не столько как проекцию ума, сколько как объективный символ *imago mundi* (образа мира). Структура храма в форме мандалы — например, храм Боробудур — имеет целью создание монументального образа жизни и «искажения мира», чтобы сделать его соответствующим средством выражения высшего порядка, который человек — неопит или посвященный — способен постичь, как только он осознает его в своей душе. То же самое справедливо относительно больших мандал, изображаемых на земле с помощью цветных нитей или песка. В данном случае они скорее выпол-

няют ритуальную функцию, в которой человек может двигаться к внутреннему постепенно, отождествляясь с каждой ступенью и каждой областью, которую он проходит, благодаря чему служат для созерцания. Этот ритуал аналогичен ритуалу восхождения в лабиринт (обозначающий поиск центра) (18), его психологический и духовный смыслы самоочевидны. Существуют некоторые мандалы, равновесие которых обеспечивается не фигурами, а числами, упорядоченными в геометрической прерывности (например, четыре точки, потом пять, потом три) и затем отождествленными с кардинальными точками, элементами, цветами и т.п.; благодаря этому смысл мандалы значительно обогащается дополнительными символами. Зеркала династии Хань изображают числа 4 и 8, приводящие в равновесие друг друга и расположенные вокруг центра в пяти областях, которые соответствуют пяти элементам (т.е. 4 материальных элемента плюс дух или квинтэссенция). На Западе алхимия сделала совершенно свободным употребление фигур, имеющих определенное сходство с мандалой, составленных из равновесных кругов, треугольников и квадратов. По Генриху Кунрату, треугольник внутри квадрата образует круг. Существуют, как указывал Юнг, «искаженные» мандалы, отличающиеся по форме от упомянутых выше и основанные на числах 6, 8 и 12; но они сравнительно редки. Во всех мандалах, в которых числа являются преобладающим элементом, именно числовая символика может лучше всего установить его значение. Интерпретация должна быть такой, чтобы высшие (или основные) элементы всегда были ближайшими к центру. Таким образом, круг внутри квадрата является более развитой структурой, чем квадрат внутри круга. И такая же взаимосвязь с квадратом остается в силе для треугольника; борьба между числом 3 и числом 4, по-видимому, представляет борьбу между центральными элементами духа (соответствующими 3) и периферическими составляющими, т.е. кардинальными точками как образом внешней упорядоченности (соответствующими 4). Внешний круг, с другой стороны, всегда выполняет объединяющую функцию, преодолевая противоречия и неправильности углов и сторон посредством их неявного движения. Характерные



черты Шри-Янтры, одной из наилучших мандал-инструментов, были объяснены Люком Бенуа. Она составляется вокруг центральной точки, которая является метафизической и испускающей лучи точкой изначальной энергии; однако эта энергия не проявляется, и следовательно, центральная точка фактически не появляется на рисунке, но должна представляться. Окружность — это сложная модель девяти треугольников — образ трансцендентных миров; четыре из этих треугольников имеют вершину, направленную вверх, а остальные пять — вниз. Промежуточный — или тонкий — мир полагается с помощью тройного орбита, окружающего треугольники. Восьмилепестковый лотос (обозначающий возрождение) вместе с другими шестнадцатью лепестками и тройной круг завершают это символическое представление духовного мира. То, что он существует внутри материального мира, полагается трехлинейной зубчатой окружностью, означающей ориентацию в пространстве (6).

**МАНДОРЛА.** Хотя геометрическим символом земли является прямоугольник (или куб), а символом неба — круг, для символизации высшего и низшего миров, т. е. неба и земли, иногда употребляются два круга. Союз двух миров или область пересечения и взаимопроникновения (мир явлений) представляется мандорлой, миндалевидной фигурой, образованной двумя пересекающимися кругами. Чтобы



*Мандорла, символизирующая пересечение двух сфер — небесной и земной.*

мандорла могла быть, в соответствии с требованиями иконографии, изображена вертикально, два круга начали рассматриваться как левый (материя) и правый (дух). Область всего существующего, символизируемая мандорлой, как и



двуглавый холм Марса, охватывает противоположные полюсы всякого дуализма (51). Следовательно, она также является символом вечного жертвоприношения, которое возрождает творческую силу через дуальные потоки подъема и спада (появления и исчезновения, жизни и смерти, эволюции и инволюции). Морфологически она сходна с веретеном Великой Матери и с волшебными прялками (50).

**МАНДРАГОРА (МАНДРАКЕ).** Предполагалось, что это растение имеет различные магические свойства. Это верование объясняется подобием корня мандрагоры человеческой фигуре. Мандрагора была также названием души дьявола, которая появлялась в виде маленького черного человека, безбородого, с нечесаными волосами (8). В бытовой символике мандрагора представляла отрицательные и мелкие стороны души.

**МАНИКОРА.** Мифическое существо, которое фигурирует в романских украшениях: четвероногое, скрывающееся в скалах, с женской головой под фригийским колпаком. Его значение может быть сравнимо со значением сирен; скалы всегда напоминают об океане — об изначальных водах подземного царства.

**МАРС.** Первобытная астробиологическая концепция творения такова, что оно происходит только через «изначальную жертву»; как очевидно, то, что было создано, может быть сохранено только через жертву и войну. Образ Януса и двойной холм Марса являются символами инверсии, т.е. связи между высшим неоформленным миром будущих возможностей и низшим миром материализованных форм. Шнайдер настаивает на этом принципе как характеристике изначального порядка, отмечая, что «его строгий закон требует смерти для каждой жизни, сублимирует преступный инстинкт в служение добру и гуманистическим целям, преобразует любовь и ненависть в интересах возобновления жизни. Чтобы сохранить существующий порядок, боги боролись с гигантами и чудовищами, которые с начала творения стремились поглотить солнце» — Логос (50). Марс является вечным воплощением этой необходимости

архипролития, проявляющейся во всех законах космоса. По этой причине ранние культы Марса включали растительность: именно Марсу поклонялся римский земледелец для получения обильного урожая (21). Его атрибутом является оружие, чаще меч.

**МАСКА.** Все преобразования облакаются во что-то, полное глубокой тайны и стыда, ведь нечто, что изменено, что становится «чем-то еще», в то же время все еще сохраняя вещь такой, как она была, должно неизбежно происходить из двойственности и двусмысленности. Следовательно, преобразования должны быть скрыты от взгляда — и, следовательно, появляется необходимость в маске. Скрытность



*Маска Митры — персидский образ Солнца.*

ведет к преобразению: это помогает «тому-что-есть» стать «тем-чем-хотелось-бы-быть»; именно это составляет магический характер преобразования, представленный и в греческой театральной маске, и в религиозных масках Африки и Океании. Маска похожа на куколку бабочки. Фрэзер отметил некоторые весьма своеобразные типы масок, используемых в церемониях инициации некоторых океанических народов: юноши завязывают глаза, одевают на лицо склеенные или керамические маски и притворяются, что не

слышат приказы, выкрикиваемые их старейшинами. Но они постепенно «приходят в себя», на следующий день умываются, счищают краску, покрывавшую их лица (а также тела), и их посвящение на этом совершилось (21). Кроме этого символического значения, наиболее существенного, маска также вводит образ, порождающий иное символическое значение, которое следует непосредственно из нее. Маска, просто как лицо, становится выражением солнечных и энергетических аспектов жизненного процесса. По Циммеру, Шива создал чудовище с головой льва и маленьким телом, обладающее ненасытным аппетитом. И когда это создание требует от своего творца жертвы для поглощения, Бог говорит, чтобы он ел свое собственное тело, которое, когда чудовище сделало это, уменьшилось просто до его маски. Существует китайский символ — «маска великана-людоеда» — происхождение, которого, по-видимому, аналогично.

**МАТЕРИЯ.** По Эволе, материя тождественна луне, а форма — солнцу. Первоматерия — Гиле — символизирует пассивную, женскую, изначальную сущность. Согласно Никомаху из Гераса, первоначальный хаос был определен Числом. Хильдегарда Бингенская (1098—1179) — настоятельница монастыря в Рупертсберге в книге «*Scivias*» описывает космогоническое видение, в котором разум сочетается и гармонизируется с дьявольским хаосом (14).

**МАТРОНА.** Форма персонификации, весьма распространенная во всех символических образах, порожденная женским началом; появляется не как дух, а как мать-защитница: Ночь, Земля, Храм или Синагога. Города также часто олицетворяются матронами в венцах, символизирующих крепостные стены. Их свойства и черты добавляют окончательные штрихи к символическому содержанию образа (32). В аксиологическом смысле матрона, по-видимому, выражает властную сторону матери.

**МАТЬ.** Материнские символы характеризуются противоречивостью: иногда мать появляется как образ естества, и наоборот; но Мать-Устрашительница — фигура, означающая смерть (31). Поэтому по герметическому учению

«возвращение к матери» тождественно умиранию. Для женщины материнским символом был стервятник — вероятно, благодаря тому, что он пожирает трупы; стервятник также символизирует средства, с помощью которых Хаммавит — универсальная душа — распадается на отдельные части, образующие индивидуальные души (19). По этой же причине считается, что материнское чувство тесно связано с ностальгическим стремлением духа к материальным вещам или с подчинением духа неизъяснимому, но неумолимому закону судьбы. Юнг упоминает, что в «Трактате по Каббале» (XVI века) есть материнская фигура, действительно изображенная в виде богини судьбы (32). Он говорит далее, что Мать-Устрашительница является дополняющим символом к Пьете (Pieta) — символом, который изображает не только смерть, но и жестокую сторону природы — ее безразличие к человеческому страданию (31). Мать, отмечает Юнг, является также символом коллективного бессознательного, левой и ночной стороны существования — источника Воды Жизни: именно мать первая питает тот образ Анимы (души), который мужчина предположительно проецирует на женщину, переходя от матери к сестре и наконец к любимой. Преимущественно материнская социальная модель — матриархальное общество — характеризуется, по Бахофену, особым подчеркиванием кровного родства, преданностью земле и пассивным принятием природных явлений. Патриархат отличается созданием человеком законов, преобладанием мастерства и ремесла и повиновением иерархии (23). Хотя сейчас такие матриархальные общества, в социологическом отношении, больше не существуют на Западе, тем не менее психологически мужчина проходит фазу, когда он во всех сущностных моментах подавляется женским началом. Выйти победителем из этой стадии и восстановить в правах мужское начало как руководящий принцип жизни — развивающийся характерно патриархальные свойства, упомянутые выше, — вероятно, означает достижение того, что некогда символизировало преобразование «лунного действия» в солнечное или ртути в серу. Согласно Эволе: «Символом матери-земли служат вода, мать вод, камень, пещера, материнский дом, ночь, а также дом силы или мудрости».



**МЕД.** В орфической традиции символизирует мудрость. Оккультное изречение «быки порождают пчел» объясняется астрологической связью между Тельцом и Раком (40) и символической ролью быка как знака жертвоприношения, выражающего идею невозможности овладения высшим знанием без страданий. Мед наделялся значениями перерождения или изменения личности в результате посвящения; в Индии еще и значением высшей качественной характеристики личности (в этом плане мед сопоставим с огнем). Представив мед продуктом таинственного и сложного процесса, легко понять, почему он символизирует (по аналогии) духовное саморазвитие (56).

**МЕДВЕДЬ.** В алхимии медведь соответствует *pigredo* первоматерии и таким образом относится ко всем начальным этапам и к инстинктам. Впоследствии был воспринят как символ опасного аспекта бессознательного и как атрибут грубого и жестокого человека. Поскольку медведь принадлежал к свите Дианы, он выступает как луиное животное (31).

**МЕЛЮЗИНА.** Фея, встречающаяся в легендах, иногда в виде сирены. Жан д'Аррас особо рассматривает этот сюжет в «Благородной истории Геньяна» (1393). Когда великое бедствие готово уже произойти, она издает голосом пронзительный крик, мгновенно повторяемый. «Именно Мелюзина была причиной того, что таинственные строения воздвигались в одну ночь толпами рабочих, которые исчезают без следа, как только работа закончена. Когда она выходит замуж, все ее дети рождаются с теми или иными изъянами, а все ее волшебные строения имеют некоторый дефект, как те дьявольские мосты, в которых всегда отсутствует один камень» (16). По-видимому, Мелюзина представляет архетип интуитивного гения, поскольку интуиция является пророческой, созидательной и чудесной, и в то же время немощной и злобной.

**МЕНГИР.** Как все камни, выражает идею литофании. В частности, благодаря тому, что он стоит вертикально, менгир символизирует мужское начало и бдительность. Он затем

соединяется со столбом для жертвоприношений и, следовательно, с осью мира (со всеми ее соответствующими символами: мировым деревом, лестницей, крестом и т.п.) (30). Также существуют, как указывал Элиаде, фаллические толкования, одновременно трактуемые как оградительные.

**МЕНЕСТРЕЛЬ.** Первый аркан колоды карт Таро, символ творческой активности и созидательной силы человека. Он изображается на карте Таро в шляпе, имеющей форму горизонтальной восьмерки (математический знак бесконечности); он держит волшебный жезл (трефы) в правой руке, и три остальных масти из карточной колоды размещены на карте лицом к нему. Они тождественны бубнам, пикам, червям, которые вместе с жезлом («трефами») соответствуют четырем стихиям (как и сторонам света). Эти свойства символизируют господство над данной ситуацией. Одежда менестреля многоцветна, но преобладающим цветом является красный — означающий активность. В трансцендентальном смысле данный аркан связан с Меркурием (59).

**МЕТЕОРИТ.** Символ духовной жизни, которая спускается на землю. Символ откровения, «достижимости иного мира», и созидательного начала божественного пламени как источника всего. Как существуют «высшие воды», так существует и «высшее пламя». Звезда символизирует недостижимость этого пламени; аэролиты и метеориты — это его вестники, поэтому они иногда ассоциируются с ангелами и иными небесными существами (37). Здесь можно вспомнить, что железо, которое впервые использовал человек, было метеоритного происхождения (что можно просто вывести из корня слова *sidereal* (звездный) и других слов, начинающихся с префикса *sidero*). Вера в полные символического смысла взаимоотношения между небесным и земным мирами лежит в основе «космического брака», с помощью которого древнейшая астробиологическая мысль стремилась объяснить и сходство, и нелогичность родства противостоящих друг другу небесного и земного миров.

**МЕТКА (КЛЕЙМО).** Отметина, особенно в виде рисунка или украшения (эмблемы) на теле, является, подобно печати, знаком или сигналом, родственным с татуировкой. Такое клеймо может иметь и случайное значение, быть следствием особых обстоятельств (траур, обряд инициации и т. д.). Однако сокровенный его смысл связан с символикой шрамов как отметин «зубов духа». Клеймо — отличительная метка, в этом первоначальная и доминирующая идея любой отметины. Индивидуум, желающий «принадлежать», принимает отличительную метку той группы, стать членом которой он стремится; или же, желая выразить собственную индивидуальность, он может сделать это с помощью детерминативов, скрытых знаков. Художественное или религиозное произведение любого рода, развитие личности, маска, особенности одежды или поведения — все это берет свое начало в сущности символики метки.

**МЕРКУРИЙ.** Планетный бог, символизируемый ртутью. В астрологии — сын неба и света; в мифологии — рожден от Юпитера и Майи. В сущности, Меркурий — посланник небес. Его греческое имя — Гермес — означает «толкователь» или «посредник». Поэтому, в частности, именно на него возлагается задача сопровождать души умерших в подземном мире («Гермес Психопомп» — «проводник душ»). Подобно Гекате, он часто трехликий, т. е. изображается с тремя головами. Он олицетворяет энергию произнесенного слова — символ слова; для гностиков он был сперматическим (осеменяющим) логосом, рассеянным в универсуме: эту идею восприняли алхимики, отождествлявшие Меркурий с соответствующими понятиями подвижности и превращения (9). Кроме того, его считали богом путей (т. е. возможностей) (14). В астрологии он определяется как «интеллектуальная энергия». Меркурий контролирует нервную систему, поскольку нервы являются проводниками на биологическом уровне (40). Вероятно, именно алхимики с их возвышенными рассуждениями больше всего поняли в архетипической структуре ртути — Меркурия. Во многих случаях они отождествляли его субстанцию — самопревращение — с «живой планетой».

с богом, чей металл является белым и явственно лунным. Однако, поскольку Меркурий — планета, ближайшая к Солнцу (связанному с золотом), в своей окончательной сущности данный архетип имеет двойственную природу (земной и небесный бог — гермафродит) (32). Металл Меркурия — ртуть — символизирует бессознательное благодаря своему текучему и динамичному характеру; он является, по сути, *двусторонним*. С одной стороны, он — низшее существо, демон или чудовище, а в другом смысле он — «дитя философов» (33). По этой причине его неограниченная способность к преобразованию (как в случае со всеми жидкостями) становится символом главной цели алхимика — превратить материю (и дух) из низших в высшие, из преходящих в неизменные. Меркурию также приписывается неограниченная способность к постижению (32). Его синонимы — чудовище-гермафродит и *Rebis* (двуглавый человек) — обнаруживают тесную взаимосвязь с мифом о Близнецах (Ашвины, Диоскуры и др.); его образ в виде женской фигуры и Мировой Души (32) не менее распространен и значим, чем сведенный только к мужскому началу. В этой связи Р. Алло напоминает, что существенными стадиями алхимического процесса были: первоматерии, ртуть, сера, *лапис* (*Lapis*). Первая соответствует неопределенности; вторая — лунному и женскому началу; третья — мужскому и солнечному; четвертый — абсолютному синтезу (который Юнг отождествляет с процессом индивидуации). Свойства Меркурия подчеркиваются его атрибутами: шлем и сандалии, жезл, дубинка, горлица и лира (которую он изобрел, едва родился, а затем подарил восхищенному Аполлону) (18).

**МЕРТВАЯ.** Увиденный в видении или во сне образ мертвой молодой женщины в могиле — прямой символ смерти *души*. Об этом рассказывает французская легенда о королеве Бланш, приводимая в книге Жерара Сед «Тамплиеры среди нас» (Париж, 1962). Сед соотносит имена Исида, легендарной Исы рыцарей-тамплиеров, а также Изольды. Георг Гихтель, ученик Якоба Беме, ссылается на этот символ мертвой девушки или королевы



(мертвой фактически или видимо, т. е. спящей, как в хорошо известной сказке) как на относящийся к «порче сияющего Райского тела» (Ср.: Эвола «Герметическая традиция», Бари, 1948).

**МЕТАЛЛЫ.** В астрологии их называют «зелеными» или «скрытыми планетами» благодаря соответствующим аналогиям между планетами и металлами (57). Поэтому астрологи считают, что существует только семь металлов (на которые влияет такое же количество сфер); это, однако, в свою очередь, не зависит от того факта, что человечество на протяжении астробиологического периода открыло их больше. Как указывает Пиобб, некоторые механики отмечали, что 7 планетарных металлов составляют группы, которые применимы к системе 12 многоугольников (48). Но кроме теории соответствий, металлы символизируют космическую энергию в застывшей форме и, следовательно, либидо. На этой основе Юнг утверждает, что основные металлы соответствуют желаниям и вожделениям плоти. Извлечение квинтэссенции из этих металлов или превращение в высшие равнозначно оформлению творческой энергии, высвобождению из пут чувственного мира (33): процесс, тождественный тому, что эзотерическая традиция и астрология рассматривает как освобождение от планетарных влияний. Металлы могут группироваться в венчаемые золотом прогрессирующие «группы», в которых каждый металл демонстрирует свое иерархическое превосходство над предшествующим. Вот почему в определенных обрядах неопиту требуется лишиться своих «металлов» — денег, ключей, безделушек, т. к. они символизируют его привычки, предрассудки, свойства и т. п. (9). Мы, с нашей стороны, склонны полагать, что в каждом особом соединении попарно планеты с металлом (как Марса с железом) имеется существенный элемент двойственности, в котором его положительное качество направлено в одну сторону, а отрицательное — в другую. Расплавленный металл является алхимическим символом, выражающим соединение противоположностей (соединение огня и воды) и соответствующим ртути, Меркурию и андрогинному существу Платона. В то же время твердые и ли

«замкнутые» свойства материи подчеркивают его (расплавленного металла) символику освободителя — а следовательно, связь с Гермесом, проводником душ, упомянутым выше под именем Меркурия (32). Соответствия между планетами и металлами (от низших к высшим): Сатурн — свинец, Юпитер — олово, Марс — железо, Венера — медь, Меркурий — ртуть, Луна — серебро, Солнце — золото.

**МЕТАМОРФОЗА.** Превращение одного существа или видов в другие в общем имеет отношение к широкой символике инверсии, а также к существенному понятию различия между первородным недифференцированным Единым и миром явлений. Все может быть преобразовано во что-то еще, т.к. ничто является в действительности чем-то. Преобразование имеет совершенно иную природу: оно является метаморфозой в восходящем направлении, унося все явления от движущегося обода Колеса Превращений по радиальному пути к «неподвижному перодвигателю» — внепространственному и вневременному центру. «Двуликость Меркурия, — пишет Юнг, — его одновременно металлическая и воздушная природа является параллелью к символизации в высшей степени духовной идеи антропоса с помощью вещественной, даже металлической субстанции (золота). Напрашивается вывод, что бессознательное приводит к рассмотрению духа и материи не просто как эквивалентных, но как реально тождественных, и это вопиюще контрастирует с интеллектуальной односторонностью сознания, которому иногда хотелось бы дематериализовать материю, а подчас материализовать дух...»

**МЕФИСТОФЕЛЬ.** Представляет отрицательную, инфервальную сторону психики, которая отпала от Целого, чтобы обрести независимость и свою собственную индивидуальность (32).

**МЕХАНИЗМЫ.** Символика механизмов основывается на форме их компонентов, а также на ритме и направлении их движения. В широком смысле этот символизм черпает идею в обычной аналогии с физиологическими функциями поглощения, усвоения и размножения.

**МЕХИ.** Атрибут Стира и Силеня. В греческом языке выражение «развязать мехи», «развязать бурдюк» означало предаваться любовным утехам (8). Сама эта фраза намекает на лингам, т. е. связь с мужским, фаллическим элементом (ноги козла) и с элементом женским (шкура в качестве вместилища). Эта идея была подхвачена христианами, связавшими ее с идеей греха, и таким образом мехи стали символизировать зложелательность или нечистую совесть. Пинедо указал, что мехи, которые несут различные фигуры на романских рисунках — как, например, на *Porta Speciosa* («Великолепных Вратах») святилища в Эстибалисе, — имеют именно такое значение, в подтверждение чему цитирует Псалтирь: «Он собрал морские воды, как в мехи, положил бездны в хранилищах» (Псалом XXXIII, 7) (46). Аналогичны по своему значению мешок для провизии, пастушеская сумка, а также волынка и шутовской пузырь (хотя шут, благодаря своему жертвенному характеру, намекает на грехи других).

**МЕЧ.** Меч, в сущности, состоит из лезвия и рукоятки, поэтому он является символом «соединения», особенно если, как в средние века, принимает форму креста. Меч был объектом исключительного поклонения у многих первобытных народов. Скифы имели обыкновение ежегодно приносить в жертву нескольких коней лезвию меча, в котором видели бога войны. Сходным образом римляне верили, что железо, благодаря тому, что оно ассоциируется с Марсом, способно предохранять от злых духов (8). Подобная вера до сих пор сохраняется в Шотландии (21). Основатели городов в древней китайской книге «Шицзин» носят мечи (7). В качестве религиозного символа меч до сих пор используется как часть церемониального одеяния епископов восточных церквей. Его первоначальное значение, однако, — символ раны и способности нанести рану, а потому — свободы и силы. Шнайдер показал, что в мегалитической культуре меч является противоположностью прялки, служащей женственным символом непрерывности жизни. Меч и прялка, соответственно, символизируют смерть и плодородие — две противоположности, составляющие базовую символику гор

(Шнайдер предполагает, что эквивалентами из животного мира являются фаллическая рыба и лягушка) (50). Более того, учитывая космический смысл жертвоприношения (т.е. инверсию подразумеваемых реальностей земного и небесного порядков), в мече можно увидеть символ физического уничтожения и физической решительности (60), равно как духа и слова Божия; последнее было особенно распространённым символом на протяжении Средних веков (4). В этой связи Бейли привлекает внимание к интересному соответствию между словами «меч» (sword) и «слово» (word). Несомненно, в символике меча присутствует социальный фактор, поскольку меч представляет собой орудие, присущее рыцарю — защитнику света от сил тьмы. Но фактом является и то, что меч играет сходную духовную роль в ритуалах, существовавших на заре времен и сохраняющихся даже в нынешнем фольклоре: он обладает магической властью отражать силы тьмы, персонифицируемые в образе «враждебных мертвых», а потому всегда фигурирует в антропоморфических («отвращающих») танцах. Когда он выступает в ассоциации с огнем и языками пламени (которые соответствуют ему по форме и блеску), он символизирует очищение. Шнайдер подкрепляет эти сведения замечанием, что, в то время как очищение сопровождается огнем и мечом, наказанию сопутствуют плеть и дубинка (51). В алхимии меч — символ очищающего огня. Золотой меч — Хрисаор в греческой мифологии — представляет собой символ высшего одухотворения (15). Меч западного типа, с его прямым лезвием, благодаря своей форме служит мужским, солнечным символом. Восточный меч, будучи изогнутым, представляет собой женское, лунное начало. Здесь необходимо напомнить общее значение оружия, делающее его антитезой чудовищу. Меч, благодаря подразумеваемому им «физическому уничтожению», должен быть символом духовной эволюции, так же как дерево — символом инволюции; т.е. дерево выступает представителем жизни, развивающейся внутри материи, а также активности. Такой дуализм духа, с одной стороны, и жизни — с другой, Людвиг Клагес, со своей стороны, разрешил в пользу жизни; однако Новалис хорошо выразил противоположное



мнение своим замечанием, что «жизнь есть болезнь духа». Этот дуализм в достаточной степени иллюстрируется противопоставлением характеристик дерева (являющегося женственным) и металла. Если дерево соответствует процессу разрастания, то меч представляет обратное. По крайней мере, «Сад душевный» (Ульм, 1483) Конрада Динкмута, как и многие подобные произведения, содержит относящееся к XV веку изображение Христа, где слева от Его лица расположена ветвь дерева, а на другой стороне симметрично ей находится меч. Подобное ассоциирование меча с деревом характерно для глубокой древности: существует доисторический германский рельеф, где изображены две фигуры — одна женская, несущая ветвь, другая мужская, несущая меч. Здесь также можно усмотреть аллгорию Войны и Мира; конечно, средневековая иллюстрация может содержать аллюзию на оливковую ветвь, но ничего подобного нельзя сказать о германском рельефе. Эвола утверждает, что меч связан с Марсом, но имеет дополнительную вертикальную — а также горизонтальную — символику, указывающую, собственно говоря, на жизнь и смерть. Он также связан со сталью как символ трансцендентной твердости всепобеждающего духа. Цитируем Эмилимо Собехано, «Мечи Испании» (в «Испанском искусстве», XXI, 1956): «Как заметил Ливий, у германских народов меч никогда не был слишком распространен; напротив, он служил в качестве символа, подобающего верховной власти и наивысшему рангу; следует вспомнить о торжественности, которой сопровождалось введение звания *Comes* («спутник-меченосец»), учрежденного императором Гордианом в 247 году... Меч — почти исключительная прерогатива высокопоставленных лиц. Существует арабское предание, гласящее, что меч изобрели иудеи и что местом, где он был впервые изготовлен (трагический знак того, как идея меча впервые вошла в мир), была гора Касиум в окрестностях Дамаска, которая прославилась в исламском мире своей сталью и на которой, по древнему верованию, Каин убил своего брата. Именно там, по фатальному стечению обстоятельств, осели первые ремесленники, занятые изготовлением новоизобретенного оружия». Отпеченный меч свидетельствует о внутрен-

ней связи между символами меча, стали (железа), Марса и огня; все они обладают «общим ритмом». С другой стороны, им подчеркивается тепло огня и холод обнаженного металла; т.е. огненный меч является символом, подразумевающим амбивалентный синтез, подобно вулкану (*gelat et ardet* — «холодит и жжет»), а также символом оружия, охраняющего Рай (царство любовного огня) от земли (мир страдания).

Поскольку меч символизирует духовную активность либо смелость героя, сломанный меч служит символом тех же качеств, пребывающих в состоянии уничтожения. Тем не менее, как и «похороненный меч», он чаще выступает в средневековых легендах в качестве наследства, которое предстоит отвоевать с помощью личной доблести. Так, в молодости Зигфрид находит обломки меча Бальмунга, который Один, как говорили, вручил его отцу. Кузнец Миме не смог заново сковать его, однако Зигфриду это удалось. Во входящем в артуровский цикл эпосе, называемом «Поэмы о Гавейне» (Jean Marq. *Nouvelles Recherches sur la litterature*, Paris, 1965), Гавейну вручается сломанный меч, который он оказывается неспособным починить до конца, что символизирует его неспособность проникнуть к «центру» того, что им предпринято.

**МИНАРЕТ.** Минарет является символическим факелом духовного просветления, т.к. он включает символы башни (в аспекте ее высоты), бельведера сторожевой площадки (символизирующей сознание). Поэтому он появляется как фигура, символизирующая город Солнца — или Камелот, где король Артур держал свой двор. Тот же символический смысл иногда представляется линией горизонта с башнями и птицами.

**МИНДАЛЬНОЕ ДЕРЕВО.** Традиционно символ сладости и тонкости. Поскольку это одно из самых раннецветущих деревьев, оно очень чувствительно к заморозкам. Источником этой символической аналогии, как и многих других, которые поначалу могут казаться просто искусственными аллегориями, является точное наблюдение Природы, постоянно совершаемое первобытным человеком.

**МИНОТАВР.** Мифическое чудовище, нижняя часть которого — человек, а верхняя — бык. Именно для содержания Минотавра был построен критский лабиринт. Чудовище было плотоядным, и побежденные афиняне должны были каждые семь лет отдавать ему на съедение семь юношей и семь девушек. Дань была уплачена три раза, а на четвертый Тесей убил Минотавра с помощью Ариадны и ее волшебной нити (8). Каждый миф или легенда, которая упоминает о дани, чудовищах или героях-победителях, иллюстрирует одновременно космическую ситуацию (включающую идеи гностиков о злом тварном начале и о спасении), социальный подтекст (например, о государстве, угнетенном тираном, бедствием или какой-то враждебной силой) и психологическое значение, свойственное либо коллективу, либо индивиду (т. е. преобладание чудовища в человеке и принесение в жертву его лучшей стороны: его идей, чувств и эмоций). Минотавр в некотором смысле олицетворяет последнюю ступень в уровне отношений между духовной и животной сторонами в человеке. Превосходство духовного символизирует герой; преобладание чудовища обозначает кентавр с телом коня или быка. Обратное ему существо, у которого голова является звероподобной, а тело человеческим, подразумевает преобладание низших сил, доведенное до логической крайности. Символика числа 7 (типа семиглавых драконов, или семилетнего периода или жертвоприношения семи юношей) всегда обозначает связь с сущностными группами (а именно: дней недели, планетарных богов, планет, пороков и смертных грехов вместе с соответствующими им добродетелями). Победить семиглавое чудовище означает преодолеть злые влияния планет (в итоге приравнивание планет к инстинктам и низшим силам).

**МИР.** В символическом смысле мир есть царство, в котором разворачивается состояние существования (25), охватывающее множество составных частей, которые тяготеют друг к другу. Используемый во множественном числе, этот термин в определенном смысле оказывается принадлежащим пространственному символизму, однако «миры» на самом деле суть всего лишь различные модусы духа (26).

Объяснение космического и морального значения трех миров (инфернального, земного и небесного) следует искать в символизме уровня. Нижний мир не всегда тождествен подземному, — например, в мегалитических культурах последний обычно помещается на достаточном возвышении или в полую внутренности гор (понимаемой как местожи-тельство мертвых). Генон отмечал, что указания на «подзем-ный мир» встречаются в многочисленных культурных тра-дициях, в которых «культ пещеры» связан с культом «центра». Следует также упомянуть о сравнении пещеры с полостью сердца, рассматриваемой в качестве Центра бытия или Яйца Мира (28).

«Мир» также — название двадцать первого аркана колоды Таро. Тот факт, что колода состоит из групп по четыре и по семь, подтверждает, что число 21 подразумевает синтез, или целостность проявленного Мира, т.е. мира пространства как отражения непрестанной деятельности творения. На аллегорическом изображении этой карты данная идея представлена юной девушкой, бегущей с двумя небольшими палочками внутри гирлянды, окруженной космической четверицей, или тетраморфами. Палочки симво-лизируют поляризацию, вызывающую вращательное дви-жение всех вещей в космосе в целом. По мнению Вирта, девушка также представляет большую Судьбу, тогда как меньшая Судьба соответствует десятой карте Таро. Четве-рица связана с Элементами, а гирлянда — с космическим процессом (59).

**МИРАБИЛИЯ.** На протяжении античности и средних веков это имя давалось странным и удивительным происше-ствиям (скрытым силам зверей, растений и камней, природ-ных явлений, «чудес», а также симпатиям и антипатиям, которые объединяют или разделяют такие существа или происшествия). Литература «по мирабилии» имела большой успех, особенно в Египте эллинистического периода, откуда она распространилась через арабов на средневековый За-пад. Странные и удивительные случаи являются часто встречающимися традиционными символами и иногда были связаны с магией и алхимией. Гермес Трисмегист (около



200 г. до н.э.), Псевдо-Манефон (II в. до н.э.), Нигидий Фигул (I в. до н.э.), Аполлодор (I в. н.э.) сделали большой вклад в развитие этой литературы. Они продолжили развитие теории, которая нашла наиболее полное выражение в «Книге о природных явлениях», написанной в Сирии в начале VII века. Общее символическое значение «мирабиллий» несомненно соответствует уравновешенной оргии-хаосу, что установлено Элиаде. Они выражают ностальгию по эре неотличимости от животных, что, в частности, находит свое место в современной поэзии, особенно в символизме. С другой стороны, вера в «силы» и даже в индивидуальную психологию всех существ, их свойства и качества прочно укоренилась на Западе, начиная с раннего средневековья, Возрождения и эпохи барокко.

**МИРОВАЯ ДУША.** В плане идей данное понятие связано с представлением о Великой Матери и о луне как об источнике изменений и преобразований. Оно имеет определенные негативные характеристики, например, тенденцию делиться и множиться, являющуюся существенной предпосылкой всех процессов творения и воспроизводства (31). Мировая душа представляет собой единое целое только в литературе, где она эквивалентна «мистической пустоте» индуистской и еврейской традиций.

**МНОЖЕСТВЕННОСТЬ.** Из мистического и эманационного характера философии, благодаря чему — как и в неоплатонизме — Единое отождествляется с Творцом, следует, что Многое (множественность) должно быть наиболее отдалено от истока всех явлений. Если предположить, что образ круга выражает связь между единым и многим, тогда центр соответствует единству, а внешняя окружность или обод связывается с множественностью (как в буддийском колесе превращений) (25). Юнг подтвердил это с точки зрения психологии, отметив, что множественность всегда регрессивна по характеру, и напомнив, что когда герой появляется в окружении толпы женщин, то это указывает на природу бессознательного — но бессознательного во фрагментарном, мозаичном состоянии. По этой причине греческие менады, эринии, вакханки, гарпии и

сирены выражают состояние, в котором внутренняя целостность мужчины раздирается на части (32). Это то, что во многом связано с алхимией, где одна часть этой работы нацелена на преобразование изменчивого (или временного и многообразного) в фиксированное (стабильное или единообразное). Другой способ порождения множественности заключается в создании иерархии. Но в дополнение к этому мы должны заметить, что множественность и ее следствие — разнообразие — могут быть результатом как деления, так и умножения. В символическом смысле, сущностью умножения является деление. В качестве примера можно предположить, что, в противоположность однородному плоду типа яблока, гранат является совершенной иллюстрацией многообразия, т.к. внутри он разделен на множество ячеек. Отсюда отрицательный характер множественности и символическая теория о том, что целостность индивида не имеет никакой ценности до тех пор, пока она не преобразована, — т.е. до тех пор, пока индивид не уничтожил в себе желание рассеивания в пространстве (по параметру множественности) и во времени (по параметру преходящести), так что в конечном счете он может быть преобразован в образ Единого и т.о. уподоблен вечному началу. Это представляет собой мистическое направление, которое не потеряло своего влияния и в реальной жизни, в особенности там, где это касается моральных вопросов любви. Точное изображение как раз такого паломничества духа в его поисках единой души, проникающего сквозь все несовершенные формы, которые лежат на его пути, дают легенды — например, легенда о Летучем голландце. Такой же символике, по всей видимости, соответствуют «Искушения» Парцифалья. Символические драгоценности, когда они начинают терять свое уникальное значение «сокровища», постигаемого как нерасчлененное целое, и впадают во множественность, приобретают отрицательный и разрушительный смысл.

**МНОЖЕСТВЕННОСТЬ ОБЩЕГО ЭЛЕМЕНТА.** Видение, часто встречающееся у людей с определенными психическими отклонениями, содержит в себе образ множества — предметов или людей — всех с одинаковыми

чертами. Такое множество включает умножение одного единственного явления вместо соединения многих различных явлений — символ, намекающий на тайну и, в итоге, на жуткое единство всех вещей. Так, муки, которые всегда сопутствуют этому символу, являются психологическим следствием «повторения» (в интерпретации Кьеркегора) и того, что в этом мире очевидно господствует именно закон разнообразия. Или иначе — разнообразие оправдывает многообразие. Многочисленные чудовища заключают в себе многообразие своего символизма как образов разложения, распада, рассеивания и разделения. Поэтому это типично патологический символ.

**МОГИЛА.** Символизирует тело, (в его материальном качестве), трансформацию, а также бессознательное (56). Кроме того, могила иногда служит материальным или женским символом родового свойства.

**МОЛНИЯ.** Молния (или удар молнии) представляет собой небесный огонь в качестве активной силы, устрашающей и динамичной. Молния Парабрахмана, или огненный эфир в мировоззрении греков, является символом верховной, творческой власти. Этим атрибутом, подчеркивающим статус демиурга, обладает Юпитер. В то же время вспышка молнии соотносится со светом и просвещением. Благодаря этим параллелям молния связывается с первым знаком Зодиака, символизирующим начало весны и исходную стадию любого цикла (40). Молния считается эмблемой суверенной власти. Крылатая молния выражает идеи власти и скорости (8). Три молнии Юпитера символизируют случай, судьбу и предусмотрительность — силы, формирующие будущее (8). В большинстве религий божество спрятано от людских взоров, а затем внезапная вспышка молнии на мгновение являет это божество во всей его деятельной мощи. Этот образ Логоса, пронзающего тьму, является универсальным (9). Ваджра, тибетский символ «молнии и одновременно бриллианта», также связан с мировой осью (22); но если крест и распятие, ступени и жертвенный столб служат символами стремления человека к горнему миру, то молния выражает обратное: действие верхнего на нижнее. Она

также соотносится со взглядом «третьего глаза» Шивы, разрушителя всех материальных форм.

**МОЛОТ.** Орудие кузнеца, наделенное мистической способностью творить (51). Двуглавый молот, подобно обоюдоострой секире, является амбивалентным символом горы Марса и жертвенной Инверсии.

**МОНОЛИТ.** В египетской системе иероглифов монолит служит детерминативным знаком, связанным с именем бога Осириса и обозначающим «сохранение». В этой мифе Осирис был убит Сетом и собран воедино Исидой. Обряд посвящения монолита (символа литофанического союза) служит знаком воскресения и вечной жизни (19) или объединения, уравнивающего множественность, фрагментарность и распад, — что, в свою очередь, является символом феноменального мира, «павшего» в множественность разнообразного (пространство) и преходящего (время). Монолит благодаря своей форме и положению имеет другие, второстепенные значения, соотносящиеся — как в случае с менгиром — с мужским, солнечным и порождающим началом.

**МОНСАЛЬВАТ.** В легенде о Граале — гора спасения (*mons salvationis*), вершина, расположенная на дальних берегах, к которым ни один из смертных не может приблизиться, аналогичная индуистской горе Меру, полюсной вершине. Это символ высшего духовного совершенства.

**МОНСЕРРАТ.** Существует несколько доисторических рисунков, которые изображают сидящего на корточках человека таким образом, что его контуры похожи на зубчатое или «зазубренное» очертание горы. И хотя это простое совпадение, значение Монсеррата («Зазубренной горы» возле Барселоны) является именно таким, что оно представляет человека, достигающего через жертву пограничного состояния в точке пересечения земного и небесного (в соответствии с символикой переходов, «кросс-символикой»).

**МОРЕ.** Символическое значение моря соответствует значению «Нижнего Океана» — вод, пребывающих в постоянном движении, посредника и промежуточного состояния



между Аморфным (воздухом и газами) и Оформленным (землей и твердыми телами) и, по аналогии, — между жизнью и смертью. Воды океанов, таким образом, могут рассматриваться не только как источник жизни, но и как ее цель. «Вернуться к морю» — значит «вернуться к матери», т.е. умереть.

**МОРСКОЙ ЕЖ**, Один из символов жизненной силы (26) и прасемени, у кельтов именовавшийся «змеиным яйцом».

**МОСТ**. Согласно Генону, древнеримское слово pontifex («понтифик» — верховный жрец) означает буквально «строитель мостов», т.е. соединяющий мостом два отдельных мира. Св.Бернар говорил, что римский понтифик, как следует из этимологии имени, служил мостом между Богом и Человеком («Трактат о правах и обязанностях епископов» III,9). В силу этого, радуга — естественный символ понтифика. Для израильтян мост был знаком Завета, заключенного Творцом с его народом; в Китае означал союз неба и земли. У греков ассоциировался с образом Ириды, посланницы богов. Во многих культурах символизировал связь того, что может быть понято, с непостижимым (28). Даже будучи лишенным мистического смысла, мост всегда означал переход из одного состояния в другое — изменение или желание перемен.

**МУЗЫКА**. Музыкальная символика чрезвычайно сложна. Здесь можно лишь набросать некоторые общие идеи. Музыкальная символика пронизывает все составляющие создаваемого звука: инструменты, ритм, тон или тембр, ноты обычной гаммы, устоявшиеся образцы, воспроизводящие устройства, мелодии, гармонию и форму. Символическая интерпретация музыки как таковой может исходить из двух основных точек зрения: либо из трактовки ее как части упорядоченной модели космоса, как считалось в античной, мегалитической и астробиологической культурах; либо из принятия ее в качестве явления «соответствия», связанного с выражением и общением. Другой фундаментальной стороной музыкальной символики является ее связь с размером

и числом, возникающая из пифагорейской теории (27). Космическое значение музыкальных инструментов — их подчинение одной особой стихии — первым проанализировал Курт Сах в работе «Дух и становление музыкальных инструментов» (Берлин, 1929). В этой символике характерная форма инструмента должна соответствовать его тембру, но существуют некоторые типичные «противоречия» между этими двумя сторонами, которые, возможно, могли бы иметь значение как выражение опосредующей роли музыкального инструмента и музыки в целом (поскольку инструмент является формой связи или общения, в основном динамичной, как в случае с голосом или произносимым словом). Например, флейта является фаллической и мужественной по форме, но женственной и пронзительной по высоте звука и светлomu, серебряному (и, следовательно, лунному) тону, тогда как барабан является женственным благодаря сосудобразной форме и все-таки мужественным благодаря своему низкому тону (50). Связь музыкальной символики с самовыражением (и даже с графическим искусством) является очевидной в первобытном музыкальном искусстве, которое часто доходило до почти буквальных подражаний ритму и движениям, свойствам и даже формам животных. Шнайдер описывает, как, слушая сенегальскую «Песню аиста», он начал «видеть то, что он сейчас слышал» благодаря ритму, точно соответствовавшему движениям птицы. Когда он спросил об этом у певцов, их ответ подтвердил его наблюдение. Следуя законам аналогии, мы можем также обнаружить случаи превращения выражаемого в символическое: т.е. мелодическое движение как целое выражает определенные согласованные эмоции, и это движение соответствует определенным согласованным символическим формам. С другой стороны, противопоставление низких и высоких тонов выражает «препятствие», муку и необходимость инверсии. Шнайдер заключает, что это выражает идею раздела пространства между долиной и горой (соответственно между небом и землей). Он отмечает, что в Европе мистическое определение «высокой музыки» (т.е. высокозвучащей) и «низкой музыки» (низкозвучащей) сохранялось до Возрождения. Вопрос об отношении музы-

кальных нот к цветам или планетам так же далек от определенности, как и другие символические соответствия музыки. Однако мы не можем передать звуковую символику, не углубляясь в последовательную связь, которая существует в явлениях: например, в соответствии с пентатонической гаммой мы всегда находим примеры пятичленной группировки; диатоническая и ладовая гамма, поскольку она имеет семь нот, связана с большинством астробиологических систем и из всех последовательностей, несомненно, является самой важной; современную тенденцию, связанную с двенадцати нотными последовательностями, можно было бы сравнить со знаками Зодиака. Но до сих пор не обнаружена достаточная очевидность этого особого аспекта музыкальной символики. Это же касается соответствий, изложенных Фабром д'Оливе, французским оккультистом: *ми* — Солнце; *фа* — Меркурий; *соль* — Венера; *ля* — Луна; *си* — Сатурн; *до* — Юпитер; *ре* — Марс (26). Более значимые последовательности взаимосвязей, по крайней мере в аспекте выразительности — те, которые связывают греческие тональности с планетами и с особыми чертами этоса следующим образом: *ми*-тональность (дорическая) — Марс (строгий или патетический), *ре*-тональность (фригийская) — Юпитер (экстатический); *до*-тональность (мидийская) — Сатурн (болезненный и печальный); *си*-тональность (гиподорическая) — Солнце (восторженный); *ля*-тональность (гипофригийская) — Меркурий (энергичный); *соль*-тональность (гиполидийская) — Венера (эротическая); *фа*-тональность (смешанная лидийская) — Луна (меланхолия) (50). Глубокие исследования Шнайдера по музыкальной символике кажутся нам обоснованными. Он считает, что квартаккорд, состоящий из нот *до, ре, ми, фа*, является связующим звеном между небом и землей; четыре ноты, соответствующие льву (доблесть и сила), быку (жертва и долг), человеку (вера и воплощение) и орлу (возвышенность и молитва). И наоборот, квартаккорд, построенный из *соль, ля, си, до*, мог бы представлять вид божественного удвоения предыдущего квартаккорда. *Фа, до, соль, ре* считаются мужскими элементами, соответствующими стихиям огня и воздуха и инструментам из камня и металла, тогда как *ля,*

■ ■. **СИ** — женские и имеют отношение к стихиям воды и земли. Интервал **фа—си**, известный музыковедам как тритон (или увеличенная кварта), выражает с помощью диссонанса болезненный конфликт между стихиями огня и воды — конфликт, представляющий саму смерть (50). Мы имели возможность предложить здесь только некоторые направления музыкальной символики, развиваемые Шнайдером в работе «Музыкальное начало анималистских символов», границы которой столь широки, что, как сообщает сам исследователь, он считает, что все символические значения в своей основе являются музыкальными или, по крайней мере, имеют дело со звуками. Это становится вполне понятным, если вспомнить, что пение как гармония следующих друг за другом элементов мелодии служит образом естественной связи между всеми явлениями и в то же время общением, расширением и облагораживанием внутреннего родства, всех явлений. Отсюда замечание Платона, что характер национальной музыки не может изменяться без изменения обычаев и институтов государства (26).

**МУЗЫКАНТ.** Музыкант — общепринятый символ очарования смерти (изображаемый греками в образе юноши). Гамельнский крысолов из известной истории, арфист и лирик в легендах и народных сказках — все относится именно к этому символу. Музыка представляет собой промежуточное пространство между изменяющимся материальным миром и неизменной областью «чистой воли» Шопенгауэра. Отсюда ее использование в обрядах и литургиях (вместе с огнем и окуриванием).

**МУРАВЬИ.** Как атрибут Кереса (Ceres) муравьи использовались в предсказании (8). Существует индийский миф, в котором они символизируют ничтожность всего живущего — хрупкость и слабость существования; но они также представляют жизнь, которая выше человеческой (60). Учитывая их многочисленность, их символическое значение признается неблагоприятным.



# НАГОТА.

Уже в средние века христианами было ясно установлено различие между *nuditas virtualis* (чистота и невинность) и *nuditas criminalis* (сладострастность и тщеславное самолюбование). Поэтому значение каждой обнаженной фигуры необходимо амбивалентно и вызывает двойственное чувство: с одной стороны, нагота возвышает человеческие мысли к чистым вершинам безыскусной телесной красоты и (в платоническом смысле) к пониманию и отождествлению красоты моральной и духовной; но, с другой стороны, она никогда полностью не утрачивает весь свой человеческий балласт — свою иррациональную привлекательность, коренящуюся в побуждениях, которые находятся вне контроля сознательного духа. Ясно, что обнаженная человеческая фигура, будь то в естественных условиях или в искусстве, вызывает у созерцателя либо первый, либо второй тип отношения.

**НАГРАДЫ.** Противоположность символизму ранения. Награды (ордена или медали) означают возвышение и прославление и связаны с соотношением красного и белого в алхимии.

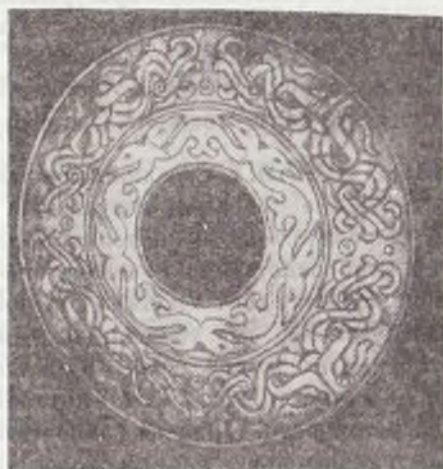
**НАКОВАЛЬНЯ.** Символ земли и материи. Связан с пассивным, женским



началом, в противоположность молоту, обозначающему оплодотворение.

**НАРЦИСС.** Иоахим Гаскет рассматривает миф о Нарциссе как первобытную иллюстрацию не полового, а космического уровня, комментируя его в том смысле, что «мир — это гигантский Нарцисс, углубленный в самосозерцание», так что Нарцисс — лишь второстепенный символ этого самосозерцающего, интровертированного и самодостаточно-го само-бытия (цитировано по Башлярю, 2).

**НЕБО.** Люк Бенуа так передает отрывок о небе из «Чхандогья Упанишад»: «Сначала Вселенная была несущей. И вот она стала сущей. Она росла и образовала яйцо, год пролежавшее неразбитым. И вот оно раскололось. Из двух его скорлупок одна была серебряной, а другая золотой». Последняя и была небом, тогда как первая стала землей. В индуистской архитектуре эти две половины представлены алтарем и ступой (6). Данный миф, как видно из вышеизложенного, создавался на основе сочетания формальных, внешних аналогий. Небеса везде, за исключением



*Китайский символ неба: отверстие в центре круга означает путь к трансценденции.*

Египта, считались частью мужского или активного элемента, связанного с понятием духа и числом три, в то время как

земля ассоциировалась с женским, пассивным или материальным элементом, числом четыре. Мирча Элиаде замечает по поводу символики неба, космический аспект которой не получил серьезного развития в силу малой абстрактности первой: лазурь небес — пелена, скрывающая божественный лик. Облака — его одеяния. Небесный свет — масло, которым он умащивает свое необъятное тело. Звезды — его глаза (17). У восточных народов небесный свод ассоциировался с палаткой кочевника (довольно оригинально для представлений о земле и небе), поскольку они полагали, что трехмерное пространство лишь своего рода колпак, не дающий Человеку проникнуть в тайну иного мира. Таким образом, небесная сфера перестает быть просто вместительством и приобретает значение гипер-пространства — или, точнее, транс-пространства. Небо предстает в зловещем аспекте в мифе о вселенной катастрофе, которую, очевидно, имел в виду Уильям Блэйк, говоря о «злой религии звезд» (3). Следует также учитывать, что уже в древнейших воззрениях небо разделялось на семь уровней, в силу тенденции примитивной логики помещать каждое божество или группу божеств в обособленную пространственную зону — тенденции, предвосхищающей теорию гравитации и гравитационного поля, законы органических структур и определяющей саму сущность взаимоотношений качественного (прерывного) и количественного (непрерывного).

**НЕВЕДОМЫЙ ОБРАЗ.** С середины прошлого столетия наблюдается тяготение поэзии и визуальных искусств к особому рода выразительности, которая прослеживается через века, но непосредственно начинает определяться с 1800 года с появлением работ Уильяма Блейка. Её можно назвать «алхимической». Эту тенденцию отличает тяга к отшельничеству как к смыслу жизни и представление о гармонической целостности, вся прелесть которой в уединённости и самодостаточности. Приведём одно из определений поэзии именно в таком её значении, которое принадлежит немецкому поэту Готфриду Бенну: «Написание поэтической строки — это перенесение вещей в мир непостижимого». Этот неординарный стиль и составляет базу, на которой

равнивается тенденция «неведомого образа», — такого сочетания слов, формы, цвета, который не имеет аналогов во внешнем мире вещей и обычных человеческих чувств. Эти «неведомые образы» или «неведомые формы» создают свой собственный тип реальности и выражают духовную потребность отдельного индивида жить в этом сотворённом мире. Они выражают «неведомое», предшествующее рождению и следующее за смертью человека: то, что окружает его, что его чувства и разум не в состоянии понять и осмыслить. Границы неведомого безмерны, т.к. оно имеет отношение к Верховному Таинству или Тайне тайн (происхождение Вселенной и Жизни), и к психологическим феноменам, и даже к окружающей действительности, что проявляется в загадочной «необъяснимости» некоторых явлений. Неведомо то, что бесформенно. «Неведомые образы» также связаны со смертью той нитью, которая соединяет жизнь и смерть.

**НЕВИДИМОСТЬ.** В психологическом смысле становится или быть невидимым равносильно самоосознанию в качестве гонимого. С другой стороны, стать невидимым — значит раствориться при помощи бессознательного. Этому символу параллельны пересечения моря — ночи, символ поглощения, а также «черная соль» алхимиков(32).

**НЕДЕЛЯ.** Схема недели соотносится со схемой семи направлений пространства: с каждым из трех измерений ассоциируется по два дня, тогда как центр, в качестве «неизменного среднего» или образа аристотелевского «неподвижного перводвигающего», соответствует дню отдыха. То, что этот пространственно-временной прототип, основанный на числе «семь», охватывал также планетарные сферы и основных богов каждого пантеона, видно из того факта, что каждая из планет (включая солнце и луну) дала имя одному из дней недели. Как следствие этого влияния планетарных богов (сравнимых в их негативном аспекте с семью смертными грехами) семиглавое чудовище мифов, легенд и фольклора соотносится также с опасностью искушения, растущей день за днем в течение недели.

**НЕМОТА.** Символ ранних стадий мироздания и возвращения в первоначальное состояние. По этой причине в легендах часто упоминается некто, кто онемел в наказание за серьезные грехи (которые сами по себе подразумевают такую регрессию) (9).

**НЕПТУН.** В первобытном мышлении — небесное божество в его символическом аспекте «Верхних Вод», т. е. бог облаков и дождя. Позже он становится богом свежей и изобильной воды. И в итоге приобретает статус бога моря. В этом развитии мы можем проследить не только хронологическую и историческую линию прогресса, но и более специфическую — духовную проекцию мифа о «падении», которая в конечном счете находит отражение в характере Нептуна. Трезубец, рассматриваемый с этой точки зрения («нисхождение-падение») — можно отождествить с молнией. С другой стороны, Шарль Плуа в книге «Природа и боги» идентифицирует трезубец с магическим жезлом, используемым для погружения в воду (2). Для алхимиков Нептун был просто символом воды. Кроме трезубца, его атрибутами были морские кони (8), означавшие космические силы и нарастающий ритм пенящихся волн. В то же время открытие психоаналитиков, что океан является символом бессознательного, вне всякого сомнения подтверждает взаимосвязь Нептуна с глубинными пластами индивидуальной (и всеобщей) души. Однако Диль осмелился сделать вывод, что Нептун, подобно Плутону, символизирует негативный аспект духа. Он является властелином глубин подсознания и бурных вод жизни, он тот, кто напускает бури, — олицетворяющие страсти души, — особенно в их крайней, разрушительной форме. Диль интерпретирует трезубец как эмблему тройственного греха, возникающего в процессе разложения трех «жизненных импульсов» духа (сохранения, воспроизведения и развития), добавляя, что трезубец является также атрибутом сатаны (15).

**НЕФРИТ.** Традиционное символическое значение нефрита в китайской культуре с его многочисленными характеристиками вытекает из более мирского универсального символизма литофании. По китайской традиции, нефрит обладает очень важным и привилегированным качеством —



бессмертием. Поэтому он фигурирует в обрядах и заклинаниях ещё с третьего тысячелетия до нашей эры, например, в фигурах драконов и тигров, которые представляли цикл упадка и возрождения природных сил. Такой символизм имеет из «Шао Ли», относящегося к XII столетию до н.э. Он насчитывает шесть ритуальных воплощений нефрита: Пи, Тсунь (Ts'ung), Ху, Хуан, Куи (Kuei), Чань. Символом Пи является диск с отверстием посередине, обозначающий небо, которое является местом абсолютной пустоты. Ху — это нефрит тигра. Хуан такой же, как и Пи, но сделан из чёрного жадеита и разделён на две или три части; он используется в китайской магии, особенно в обрядах некромантии. Тсунь — символ земли, круглый изнутри и квадратный снаружи, обычно изготавливается из жёлтого нефрита (39). Нефрит относится к мужскому началу — Ян и к сухим элементам.

**НИМФЫ.** Древнегреческое слово «нимфа» означает «невеста», а также «куколка». Сопровождающие некоторые мифические божества нимфы символизируют сопутствующие этим богествам намерения (48). Согласно Элиаде, нимфы, по сути, соответствуют бегущей воде, фонтанам, стремительным потокам, ручьям и водопадам. Наиболее известными из нимф являются сестры богини Фетиды — Нереиды, которые фигурируют в походе аргонавтов. Благодаря союзу со стихией воды, их значение амбивалентно, и они в равной степени могут управлять как рождением и плодотворением, так и процессами разложения и смертью (17). Юнг, исходя из своей психоаналитической теории личности, рассматривал нимф в качестве независимого и фрагментарного выражения женского аспекта подсознания. Поэтому он сделал вывод, что отношение, которое Парацельс называл *regio nymphica* (область нимфического), соответствует сравнительно неразвитой стадии процесса развития личности, стадию, которую он характеризовал понятиями: искушение, переход, многообразие и разложение (32).

**НИТЬ.** Как очевидно из книги «Зогар», нить — один из древнейших символов (наряду с волосами), означающий сущностную связь между любыми из различных планов — духовным, биологическим, социальным и т.д. (38).

**НИЧТО.** «Упанишады» устанавливают строго дифференцированные состояния сознания в диапазоне от бодрствования (заполненные объективными формами — мечтами, — упорядоченными в соответствии с глубинными субъективными импульсами) до глубочайшего состояния, испытываемого во время наиболее интенсивного сна без образов. Это последнее состояние непосредственно связано с идеей «ничто». Собственно для того, чтобы схватить смысл термина Нирвана и понять экстаз самоуничтожения, очень важно уяснить, что это восточное «ничто» не является абсолютным отрицанием (смертью всех вещей), а представляет собой неразличимость или, другими словами, отсутствие конфликтов и контрастов, а следовательно, избавление от страданий и превратностей. Генон в своем изложении этой индуистской доктрины дает к ней следующий комментарий: «В этом состоянии различные объекты проявляющегося бытия, включая сюда и индивидуальные манифестации (как внешние, так и внутренние), не разрушаются, но существуют главным образом в некоем единстве ввиду того, что они больше не воспринимаются в контексте вторичных и случайных признаков различия; по необходимости они обнаруживают себя среди возможностей самого Я, и последние остатки бытия ощущают в себе все эти возможности, т. е. «неразличимость» проглядывает в интегральном Знании» (26). Такого понимания «ничто» как «необъективированной (и, следовательно, невыразимой) реальности» достигли, между прочим, еврейские мистики Ближнего Востока и Персии. Согласно раввину Иосифу бен Шалому, жившему в Барселоне в XIII веке, среди символических описаний откровения Бога заслуживает особого внимания то, которое касается мистического «ничто», просматривающегося в каждой глубокой трещине существования. Он полагал, что в каждой трансформации реальности, в каждом кризисе или моменте страдания, каждой метаморфозе и изменении формы или при каждом случае, когда состояние вещи изменяется, пропасть «ничто» расширяется и оно делается видимым на какое-то мистическое мгновение: «ничто» не может измениться, не войдя в контакт с этим царством абсолютного бытия, которое восточные мистики называли Ничто (это

высказывание бен Шалома цитирует Г. Г. Шодем в книге «Глазные тенденции в еврейском мистицизме»). Существует каббалистическая анаграмма, которая иллюстрирует это следующим образом: «ничто» на иврите — Ain, и те же самые буквы образуют слово для числа 1 — Ani.

**НОГА.** Вероятно, ступню следует рассматривать как двойственный символ. По Юнгу, это утверждение непосредственной связи человека с землей, и он считает, что нередко здесь присутствует фаллическое значение (31). Али Тойвр указывает, что, как и рука, это существенная часть тела, к тому же выполняющая функцию поддержки. Она напоминает, что в мифологии ряда стран лучи солнца сравнивались со ступнями, о чем свидетельствует изображение свастики (56). Но, согласно утверждению Диля, ступня является символом души, вероятно, потому, что, служа опорой для тела, она не позволяет человеку пасть. Он приводит греческие легенды, в которых хромота обычно символизирует какой-либо существенный духовный изъян. Это подтверждают и наблюдения Юнга: Гефест, Виланд Кузнец и Мани страдали хромотой (31). Но, может быть, некоторые таланты даны людям как компенсация за какой-то физический порок? Шнайдер напоминает о том, что пята — это «область уязвимости» на ноге. Именно пята — место, которым давят змею или в которое приходится ее укус (Азилл, Сигурд, Кришна) (50). Согласно Авгремону, «обувь, как и ступня, следы стоп, связывается также с психоропами. В некотором смысле умирающий человек «уходит». И свидетельство этого — следы его ног. Примерами этой печальной символики, по-видимому, также являются памятники, характерные для Римской империи и, безусловно, раннего христианского искусства...» (Мы можем добавить к этому готическое искусство).

Что же касается самой ноги, то в египетской системе иероглифов ее изображения обозначают выпрямление, подъем и опору (19). Символическое значение ноги сходно со значением ступни, и оба символа подчёркивают фундаментальное отличие (чисто с биологической точки зрения) человека от других животных, которое заключается в его

прямохождении. Нога также обозначает пьедестал, а в каббалистической традиции она указывает на качества уверенности и процветания.

**НОЖ.** Символ, представляющий собой инверсию символа меча. Он ассоциируется с мстостью и смертью, а также с жертвой (8). Короткое остриё ножа олицетворяет примат инстинктивных сил в том, кто им вооружен, тогда как длинное остриё меча представляет духовную мощь его владельца.

**НОЖНИЦЫ.** Подобно кресту — символ «соединения» (51); кроме того, атрибут мистических прях, которые перерезают линию жизни смертного. Таким образом, это амбивалентный символ, выражающий одновременно идеи творения и уничтожения, рождения и смерти.

**НОЧЬ.** Ночь относится к пассивным принципам, женскому началу и бессознательному, благодаря чему она ассоциируется с черным цветом и смертью. Гесиод дал ей имя «матери богов», ибо греки верили, что ночь и тьма предшествуют созданию всех вещей (8). Отсюда — ночь (как и вода) выражает изобилие, потенциальную силу и способность к росту (17); в ней присутствует некое состояние ожидания (еще не день), обещание дневного света.

**НУМИЗМАТИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ.** С древних времен монеты имели определенное символическое значение (с течением времени утраченное), а именно: могущество города, правителя, правосудия. На них чеканили различные символы, эмблемы, аллегии и персонификации, которые непосредственно отражали культурный этос своего времени. На древнегреческих монетах часто изображена свастика, треножники, трезубцы, лабиринты, колесницы, крылатые кони, розы, черепахи, орлы, грифоны, щиты, короны, быки, рога изобилия и т.д.; на римских — военные трофеи, эмблемы легионов, ростры, головы богов (особенно двуликого Януса), орлы, votивные венцы, колесницы, храмы и т.д. Важно отметить, что с IV по II век до н. э. на монетах, найденных в Луцерии (Апулия), появляются геометрические



ные символы, такие как овалы, треугольники и серии точек рядом с молнией Юпитера, а также «крест всемогущий», который позже появляется на христианских гербовых щитах Иерусалима. Строго говоря, характерная для средневековья чеканка монет относится главным образом к эпохе Каролингов: это оттиски крестов, анаграмм, тройных оград и весьма схематически очерченных храмов. Византийские монеты характеризуются, в основном, наличием голов императоров и фигурами Христа, Девы Марии и святых, а также — крестов, схематизированных лестниц или стремянок. В западных странах эпохи позднего средневековья чеканка монет имела большой набор основных тем, включающих в себя различные формы креста, тройные ограды, розы, ананы, короны, ангелов, вооруженных рыцарей, мечи, руки, поднятые для благословения, замки и гробницы, львов, вранов и т.д. На обратной стороне некоторых монет представлены настоящие мандалы, состоящие из расположенных рядом частей оград, кругов и крестов. Далее, со времен Возрождения, т.е. с началом секуляризации, монеты приобретают особенности, характерные для Римской империи: с профилем монарха на лицевой стороне и геральдическими щитами на обратной. Но на большей части монет из тех, которые богаты образными оттисками с символическим контекстом, можно еще обнаружить (в качестве реликтов «варварства») солярные символы, религиозные и алхимические иллюзии и т.д. У мусульман чеканка монет обычно сводилась к каллиграфическим арабескам, но иногда на них изображались звезды, цифры и сочетания квадрата и круга. Другая тема, скорее аллегорическая, чем символическая, но не менее содержательная, обнаруживается на средневековых золотых монетах. На них изображался стоящий на носу корабля король с мечом в руке. Мы полагаем, что история нумизматических сюжетов, их география и хронология, еще должны быть написаны.



## БЕЗГЛАВЛИВАНИЕ.

Ритуальное обезглавливание возникло из открытия в доисторические времена, что голова является вместилищем души. Сохранение головы, что практиковалось первобытными народами, имеет то же значение, что и ее отдельное погребение. Подобное символическое значение придается декоративному использованию скульптурных голов, установленных в определенных местах во многих средневековых храмах, таких как Клонфертский собор в Ирландии.

**ОБЕЗЬЯНА.** Обезьяны вообще символизируют низшие силы, тьму или бессознательную активность, но в этом символизме — подобно символизму легендарных мифических существ — сочетаются два аспекта. С одной стороны, эта бессознательная сила может быть опасной, т.к. она может разрушить индивида, однако она также может оказать благо — как все бессознательные силы, — когда меньше всего ожидают. Вот почему в Китае обезьяне приписывается сила обеспечивать хорошее здоровье, успех и защиту; это соотносит её, таким образом, с зльями, волшебниками и феями (5).

**ОБЕЛИСК.** Благодаря своей форме является символом солнечного луча. Из-

в своей субстанции близок к общей символике камня. Кроме того, обелиск связан с мифами о восходе солнца и со светом, как «проникающим духом», вследствие своего вертикального положения и пирамидального острия, которым он заканчивается.

**ОБЛАКА.** С символикой облаков связаны два принципиальных аспекта: с одной стороны, они напоминают туман, демоманирующий промежуточный мир между миром форм и неоформленным; а с другой стороны, они ассоциируются с «Небесными Водами» — царством античного Нептуна. В первом случае облако есть символ формы как проявления и видимости, всегда переменчивой, что скрывает от глаз неизменное качество высшей истины (37). Во втором случае обнаруживается тесная связь облаков с символикой плодородия и всего, чему суждено плодоносить. Это объясняет тот факт, что в первоначальном христианстве облако было синонимом пророка, поскольку пророчества служат оккультным источником плодородия, небесного по происхождению (46). Отсюда также мнение Башляра, что облако можно интерпретировать как символ вестника (3).

**ОБОРОТЕНЬ.** Мифическая личность, которую дьявол покрывает волчьей шкурой и заставляет скитаться, завывая, по округе (8), а также символ иррационального начала, скрытого в низменных инстинктах человека, равно как символ возможности пробуждения иррационального. Поэтому он близок всем злобным монстрам и мифическим существам.

**ОБРАЗ МИРА.** Масса возможностей, открываемых самим словом «мир», указывает на огромное множество символических образов, способных отобразить его различные аспекты. Все великие символы на самом деле суть образы мира: седмица, например, в форме подсвечника с семью ответвлениями (иудейская «менора»), отражает расположение планет; двусторонняя симметрия, как, например, в клдуке Меркурия, является образом мира, поскольку представляет собой равновесие враждующих сил; а все формы символов колеса, такие как Зодиак, мандалы или

колода Таро, соответствуют миру в той мере, в какой он проявляет себя как цикл или последовательность изменений. Но сущность мира состоит в конфликте между временем и вечностью, материей и духом или в соединении противоположностей, остающихся тем не менее разделенными в плане существования, — т.е. в конфликте между непрерывностью и дискретностью, обычно передаваемом посредством образов, примиряющих квадрат и круг, иногда просто «квадратурой круга», как в алхимической практике, а иногда — умножением на четыре одного из составных элементов, как в восточном пентакле Лаоса. Организация тетраморф как духовной четверицы, центр которой остается образом истока (т.е. неба), коему противостоит мир манифестаций, иногда бывает представлена в виде города с четырьмя башнями и четырьмя воротами, в центре которого находится образ, основной по своей значительности (32). Фробениус рассказывает историю группы интересных символов такого рода, имеющих отношение к ритуальным кубкам или чашам из Эфиопии (вдохновлявшимся керамикой из Суз) четвертого тысячелетия до н.э. На дне этих чаш имеется крест или какой-нибудь другой символ — типа свастики или «дамеро», — который, возможно, представляет землю, поскольку на краях в виде наброска имеется мотив, могущий быть образом воды. На африканской чаше из Бенина в том же месте находится морская змея; здесь символ можно соотнести с драконом, кусающим свой собственный хвост, подобно гностическому *Уроборосу*. На деревянном диске из Морки имеется образ солнца в центре, затем — двойная цепь, изображающая океан, и, наконец, внешний обод, разделенный на четыре части в соответствии с четырьмя сторонами света (в свою очередь, соответствующими временам года и четырем стихиями). Фробениус, однако, говорит также о трехмерных образах мира. Он рассказывает, как в 1910 г. оказался в землях йоруба (Западная Африка), на пути к священному городу Ифе, и там, в месте, посвященном богу Эджару, обнаружил предмет, представлявший собой своего рода платформу с кокусами на каждом из четырех углов и еще одним, большего размера, в центре; на вершине последнего находилась чаша



как кубок. Центральный конус изображал Гору Мира (синтетическая мандорла), а четыре других соответствовали сторонам света. Фробениус отмечает, что данный образ соотносится с некоторыми модификациями трона, у которых пять опор (22). Даже не считая живописных изображений Вседержителя и тетраморф, сравнимых с вышеописанным, христианство располагает еще одним примером схемы того же рода, передаваемой трехмерно в купели для крещения в Эстивалисе. Пинедо описывает ее следующим образом: «Основание представляет собой массивную колонну, с близко расположенными к ней четырьмя меньшими (аналогично Центру и четырем сторонам света); над ней помещен цветок лотоса с раскрывающимся венчиком (символ проявления мира, а также рождения); над венчиком — колоннада с арками, на которых находятся еще одни, меньшие арки в виде трилистников. В просветах расположены различные символические животные (обозначающие план космической жизни, т.е. бытия). Над арками имеется рисунок, представляющий зубчатую стену небесного Иерусалима — вновь обретенного рая» (46). Таким образом, можно предположить, что в своем качестве символа мира во всех его фундаментальных аспектах из всех известных нам этот образ является наиболее синтетичным и выразительным.

**ОБРЯД.** В сущности, каждый обряд символизирует и воспроизводит творение (17). Отсюда связь обрядов с символикой орнаментов (38). Тщательное исполнение ритуала, характерное для всех церемоний, тесно связано с ритмом астральных движений (3). В то же время каждый обряд является встречей, т.е. слиянием сил и различных видений; значение обрядов происходит из накопленной энергии этих сил, гармонически сочетающихся одна с другой.

**ОБУВЬ.** Знак свободы у древних, т.к. рабы ходили босыми (46). Ее символическое значение также связано с символикой ноги. Если принять эту тройную символику ноги — (1) фаллическая согласно фрейдистам, (2) символика души согласно Дилю и (3), по нашему мнению, обознача-

ющая связь и точку соприкосновения тела и земли — то обувь вбирает все три возможности, а также связана с символикой уровня.

**ОБЪЕКТ.** Символизм объектов варьируется в зависимости от вида рассматриваемого объекта. Но каждый объект, вообще говоря, состоит из некой материальной структуры с определенными, связанными с ним подсознательными элементами (31). Тот факт, что эти забытые и подавленные составляющие должны вновь появиться в новом посреднике — объекте, позволяет духу воспринимать их в форме, отличающейся от оригинала. В частности, утварь обладает мистической силой, которая помогает усиливать интенсивность и ритм человеческой деятельности. Шнайдер утверждает, что такие инструменты выполняют тройственную роль: они являются культурными инструментами, орудиями труда и, наконец, отражением гармоничной души вселенной. Например, посуда для питья является жертвенной посудой и может также служить барабаном. Папальная трубка является и флейтой, и магическим свистком и т.д. (50). Подобные этим идеи, связанные с изначальным понятием объекта, позже были воскрешены в искусстве такими движениями, как дадаизм и сюрреализм. Посредством изображения объектов общепринятого употребления, как если бы они были произведениями искусства, Марсель Дюшам перенес их из контекста простой утилитарной функции (их единственной функции в западном типе мышления) и показал их в свете истинной сути, хотя эта суть проявлялась только в их бесполезности (освобождении от необходимости служить некоторой полезной цели). Он показал, что в «стоящей бутылке» можно увидеть, например, весьма мистическую структуру, которая повлияла на форму готических шпильей, возвышающихся в виде сужающейся клетки, или сетильники в мусульманских мечетях с их многоярусными кольцами; и все упомянутое выше связано с пустотелыми пирамидами примитивистов (символ «союза земли — или матери — с огнем — или духом»), а также с искусственно созданными горами и геометрией храмов. Таким образом, форма объекта выполняет существенную роль

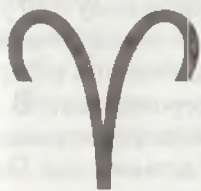
в определении символизма; поэтому все те символы, которые функционируют форму парного колокола, когда колокола расположены друг над другом, — например, двойной барабан или песочные часы, — тесно связаны с соответствующим графическим символом: буквой «X», или крестом Св. Анджия (символ общения между верхним и нижним мирами). Объекты, которые просты по форме и по функции, обычно относятся или к активной, или к пассивной группам; иными словами, они представляют либо содержимое либо вместилище. Например: копье (сделанное для протыкания) и чаша или кубок (чья единственная функция — вмещать). Параллель между этой классификацией и разделением полов самоочевидна; но свести символическое значение данного объекта к этому половому контексту означало бы серьезно указать его истинный символизм. «Союз» женского и мужского начал внутри сложного объекта, в особенности если этот объект — как в случае с машиной — одарен движением, позволяет нам продвинуть половую параллель на следующую стадию и характеризовать его как вид секюляризованного лингама. «Объекты символической функции» сюрреалистов были не чем иным, как практической иллюстрацией этой иносказательной реальности, усиленные фетишизированным характером объектов, представленных в их композициях. Это изменение символического значения объектов в направлении их родового группирования лучше всего описал Лотреамон в поэме «Песнь Мальдора»: «Прекрасное как случайное местонахождение зонтика и швейной машины на столе для анатомирования». Как всегда, символ для подобного объединения может быть взят или из космического, или из экзистенциального и эротического уровней. В последнем случае зонтик мог быть просто репрезентацией фаллоса, машинка могла означать соитие, а стол для анатомирования мог бы представлять кровать. В космическом плане зонтик является космической змеей, машинка — огуаром, а стол — это вселенная. Вместе с тем частью своего значения объекты обязаны своему происхождению: объекты, упавшие с неба, — такие, например, как авролиты и метеориты, — являются косвенными атрибутами священных свойств Урана (Неба) и конституируют символ власти

небесных богов (17). С другой стороны, подводные объекты обладают вязкостью и качеством глубины, что определяет их иррациональную природу и их способность к выражению всего низменного и подсознательного. Священные объекты являются таковыми по их ассоциациям — как, например, в случае атрибутов и эмблем, или же на основе их происхождения — как легендарный палладий в Трое, салиевы щиты Рима, иудейский «ковчег Завета» и т.д. (28). Возвращаясь теперь к широкому обобщению, заметим, что наряду со специфическим символизмом, выводимым из формы объектов, их функций, особенности происхождения, цвета и т.д., объекты сами по себе всегда являются символами мира: они частично выражают материальный порядок, который проецирует как слепую иррациональную силу непрерывности, так и структурный образец, определяющий объект в его оппозиции к субъекту. В заключение упомянем, что тщательно разработанное применение теории соответствия может продемонстрировать последовательную структуру объектов и предложить путь согласования их «характера» с принципами, управляющими двумя основными прототипами последовательной аранжировки вселенной, которая основана на числе семь (или планетарном прототипе) и двенадцать (или зодиакальной модели). Несовершенный характер таких форм символического выражения был виден человеку с самых ранних времен, и по этой причине была сделана попытка открыть объекты, которые могли бы быть облечены большой символической силой посредством комбинации и соседствующим положением разных ингредиентов, обычно «превосходных» по качествам, но порой также достаточно двусмысленных, — как, например, в случае, с алхимическим препаратом, известным как «первоматерия». Целью было наделить объект всеми силами, присущими нескольким уровням космической реальности. Примером «совершенного объекта» такого рода является меч в легенде о Граале: головкой его эфеса был многоцветный драгоценный камень, каждый цвет представлял особую добродетель; его рукоять была составлена из костей неизвестных зверей.



**ОБЪЕКТЫ ЧУДЕСНЫЕ.** Объекты, которые являются чудесными благодаря редкости, красоте, великолепию, магическим или чудесным качествам, часто встречаются в мифах, легендах, сказаниях и рыцарских романах. Они представляют собой непобедимое оружие, талисманы; однако с другой стороны, они также являются настоящими произведениями искусства, доставляющими эстетическое наслаждение их владельцу. «Чудесные объекты» — драгоценности являются реликвиями, или родовыми символами, которые иногда с ними отождествляются: Грааль, копье Лонгина, Кельтский котел и т. д. Иногда чудесные объекты являются мотивом символического «испытания» (подобного испытанию Эдипа сфинксом). Тот же мотив просматривается и в случае со сломанным мечом, который в легенде о Круглом Столе был дан Гавейну и Персевалу для восстановления и которого Зигфрид столь успешным образом добывается в «Песни о Нибелунгах».

**ОВЕН.** Баран, символ творческого импульса и духа в момент его зарождения (4). Первый знак Зодиака. В индийской символике олицетворяет Парабрахмана, т. е. неразделенное целое. Поскольку Зодиак — символ цикла существования, Овен, его первый знак, олицетворяет пер



*Зодиакальный  
знак Овна.*

причину или прототочок, возникший из Акаши (Рыбы), т. е. из «первичных вод». Овен, поскольку он соответствует прототочку, благодаря которому потенциальное становится фактическим, связан также с рассветом и с Весной, и вообще с началом любого цикла, процесса или творения. В Египте Овен был символом Амона-Ра, и этот бог изображался с бараньими рогами. В психологическом плане, Овен управляет головой и мозгом, т. е. органами, являющимися центром

физических и духовных энергий индивида, так же как Парабрахман является центром космических сил (40).

**ОВЦЫ.** Традиционный символ сил космоса, выражающий состояние, среднее между хаосом и упорядоченностью (упорядочение хаоса символизирует связка или сноп). Аналогия связывает овец с созвездиями или некоторыми группами звезд, поскольку луна является символом пастуха — во всяком случае в некоторых мифологиях. Вместе с тем овца означает множественность, которая является негативным качеством (40) и крушением силы или цели.

**ОГОНЬ.** Китайцы в своих солярных ритуалах используют табличку из красного агата, которую они называют *Чань*. Это символ стихии огня (39). В египетской иероглифике огонь также связан с символикой солнечного пламени и, в особенности, с представлениями о жизни и здоровье (вследствие понятия телесного тепла). Также соотносится с представлениями о высоком положении и власти (19), что указывает на развитие этого символа в образ духовной энергии. Алхимики использовали, в частности, Гераклитово понятие огня как «деятеля превращений», поскольку все вещи возникают из огня и в него возвращаются. Это семя, воспроизводимое каждой последующей жизнью (и поэтому связываемое с либидо и плодовитостью) (57). В этом смысле — как посредник между формами исчезающими и формами создающимися — огонь, подобно воде, является символом преобразования и перерождения. В наиболее примитивных культурах огонь являлся демиургом, возникающим из солнца, и его земным представителем. Поэтому он соотносится, с одной стороны, с лучом солнца и молнией (35), а с другой — с золотом. Фрэзер перечисляет множество ритуалов, в которых факелы, костры, горящие угли и даже пепел воспринимаются как способные стимулировать плодородие нив и благополучие человека и животных. Однако антропологические исследования выработали два объяснения праздников огня (сохранившихся по сей день как валенсийские костры в ночь св. Иоанна, фейерверки и освещенная рождественская елка): с одной стороны, по мнению Вильгельма Маннхардта, в этом проявляется стрем-

дение путем подражания и магии обеспечить получение огня и тепла от солнца, а с другой, как считают Юджин Могк и Эдвард Уэстермарк, здесь преследуется цель очищения или уничтожения сил зла (21). Однако обе гипотезы не исключают, а дополняют друг друга. Триумфальная власть и жизненная сила солнца — по аналогии, дух сияющего Источника — равнозначна победе над силой зла (силой тьмы); очищение есть необходимое жертвенное средство достижения триумфа солнца. Шнайдер, однако, различает два типа огня в зависимости от их направленности (или их функции): огонь оси огонь-земля (означающий эротизм, солнечное тепло и физическую энергию) и огонь оси огонь-воздух (связываемый с мистикой, очищением или возвышением и духовной энергией). Здесь — точная параллель с амбивалентной символикой меча (обозначающим как физическое разрушение, так и решительность духа) (50). Иными словами, огонь является образом энергии, которая может быть обнаружена как на уровне животной страсти, так и в плоскости духовной силы (56). Гераклитову идею огня как разрушающей и порождающей силы находим также в индийских Пуранах и в Апокалипсисе (27). Г. Башляр упоминает о представлении об огне у алхимиков как о «стихии, действующей в центре всех вещей», как об объединяющем и стабилизирующем факторе. Парацельс указывал на параллель огня и жизни, питающихся друг от друга, чтобы не погибнуть. Кража огня Прометеем или уход в него Эмпедокла — две концепции, указывающие на основополагающий дуализм человеческой ситуации. Средний путь заключается в получении удобства посредством материального использования выгод, даваемых огнем. Но огонь — это сверхогонь. Он охватывает как хорошее (жизненное тепло), так и плохое (разрушение и сожжение). Он предполагает желание уничтожить время и привести все вещи к их концу. Огонь является архетипическим образом явлений в себе (1). Как указывает Элиаде в «Мифах, сновидениях и мистериях» (Лондон, 1960), прохождение через огонь символизирует выход за пределы человеческих возможностей.

**ОГОНЬ-ВОДА** Как и другие алкогольные напитки, «огненная вода» есть *coincidentia oppositorum* (совпадение противоположностей) и поэтому относится к нуменам и гермафродитам. Вследствие этого алкоголизм можно рассматривать как попытку *эдииссия*, преодоления разлада и отторгнутости.

**ОГРАДА.** Обнесенный стеной город является также образом «духовного центра». Он был изображен Доменико ди Микелино в его портрете Данте; в средневековых изображениях огражденный город часто появляется как «небесный Иерусалим».

**ОГРАЖДЕННОЕ МЕСТО.** Обнесенные стеною сад, город, площадь, замок, внутренний дворик — все эти представления отвечают идее *temenos*, или священного и ограниченного места, которое охраняют, т.к. оно представляет духовную целостность. Такие представления также могут символизировать жизнь индивида и, в частности, внутреннюю жизнь его разума (32). Общеизвестно, что и тактическом плане квадрат или круг являются оптимальными средствами обороны от более сильного противника. Сказанного уже достаточно, чтобы объяснить значение мандалы или какого-то иного из бесконечных символов, основанных на понятии пресинкта или защиты определенного пространства, идентифицированного с индивидом. Кругообразные танцы — такие, как танец первомайского дерева в Англии, или танец сардана в Каталонии, — или круглые камни (некогда известные под названием кромлехов — кельтских сооружений эпохи бронзы), или символы, изображающие ограду или составляющих круг людей, — все они имеют одинаковое символическое значение, общее понятие самозащиты, как определил А. ван Шелтом в «Документах VII» (Париж, 1930).

**ОДЕЖДА.** Одежда из шкур, в которую облачались римские носители орлов легионов, как представляется, имеет тотемическое происхождение. Не пытаясь установить какую-либо теоретическую связь между мазохистской концепцией «мехов» в романе Захер-Мазоха «Венера в мехах»



и их повседневным использованием женщинами, мы все же не отрицаем ее возможности. Пятнистая шкура животного (типа пантеры), разноцветная или переливчатая ткань являются символами Целого (бога Пана). В поэме «Aurelia», которая изобилует символами, Нерваль говорит: «И богиня моих грез предстала предо мной, смеющаяся, одетая в индийские одежды... Она стала ходить перед нами, и луга снова зазеленели, а цветы и травы вырастали прямо из-под ее ног». В другом месте поэмы Нерваль так украшает одежду своей возлюбленной, что она становится неотличима от цветов и трав.

**ОЖЕРЕЛЬЕ.** Общеизвестное ожерелье из нанизанных на нитку бусин символизирует единство многообразия, т.е. оно представляет собой некое промежуточное состояние между присущей всякому сложному явлению дезинтеграцией (всегда отрицательное состояние) и состоянием единства, проявляющимся в непрерывности. Ожерелье, рассматриваемое как некий шнур, становится космическим и социальным символом связи и уз. Поскольку его обычно носят на шее или груди, то оно приобретает символическое соотношение с этими частями тела и соответствующими знаками Зодиака. Так как шея астрологически ассоциируется с полом, то ожерелье означает также эротическую связь.

**ОЗЕРО.** В египетской системе иероглифов схематическое изображение озера выражает таинственность и загадочность, скорее всего по той причине, что солнце «ночует» в подземном озере, а также потому, что озеро символизирует идею «уровней», — вода всегда связывается с отношениями между глубоким и поверхностным, внешним и внутренним, а озеро олицетворяет «прозрачность». В храме бога Амона в Карнаке было искусственное озеро, символизирующее «гиле» (hyle) — «нижние воды» первоматерии. В определенное время суток на протяжении года группа жрецов должна была переплывать озеро на лодках, подражая таким образом вышеупомянутому «ночному пути» солнца (19). Здесь тот же символизм, что и у водных глубин. Представление кельтов о Стране умерших, которая находится на берегу озера или океана, вероятно всего произошло от

наблюдения за солнцем, которое садится «за воду». Смерть человека по аналогии с заходом солнца понималась как нисхождение в глубины земли. Однако в человеческом сознании более укоренилось то значение символики озера, которое связано с понятием уровня. В этом случае все, что находится на низком уровне в пространстве, отождествляется с тем, что считается «низким» в духовности (т.е. нечто негативное, разрушительное и даже фатальное). То, что символ воды имеет много общего с символом бездны, подтверждает фатальный подтекст значения озера: жидкие частицы всегда обеспечивают переход от жизни к смерти, от твердости к газообразности, от оформленного к неформленому. В то же время озеро как таковое или даже сама его поверхность — гладь — имеют значение зеркала, олицетворяют самосозерцание, размышление и откровение.

**ОКАМЕНЕЛОСТЬ.** В узком смысле этот символ относится к камню, но благодаря своему амбивалентному характеру охватывает понятия времени и вечности, жизни и смерти, эволюции видов и их закаменелости.

**ОКАМЕНЕНИЕ.** Миф о Девкалионе, создавшем людей из камней, а также литофания получают инвертированное, обращенное вспять истолкование в легендах о превращении живых существ в камни. Ясно, что это — вопрос противоположных тенденций эволюции и инволюции. Обратить в камень означает задержать или запереть. Согласно мифу, взгляда Горгоны Медузы было достаточно, чтобы превращать людей в камни. Имеются многие народные сказания и средневековые легенды, где речь идет о подобных случаях превращения в камень посредством чар. Феи иногда, вместо того чтобы погружать людей в сон — хотя символ остается тем же, — обращают их в камень и заставляют их уподобиться статуям. В камень превращаются две эльфы сестры героини в «Красавице и чудовище». Слова, вложенные автором в уста доброй феи, обладают явно символическим подтекстом: «Станьте двумя статуями, но под облекающим вас камнем сохраняйте разум. Вы будете стоять возле двери дворца вашей сестры, и я не назначу вам другого наказания, кроме того, чтобы вы присутствовали при счастье

своей сестры. Вы не сможете вернуться в прежнее состояние, пока не осознаете ваши заблуждения» (38). Превращение в камень, таким образом, есть задержка морального прогресса — эволюции души. Грех отворачивает эту духовную эволюцию от ее надлежащего пути и хотя и не повергает ее в пропасть, по крайней мере задерживает («превращает в камень») и ведет к стагнации. Именно это происходит в случае с женой Лота, и именно такова опасность, решительно преодолеваемая Одиссеем на его пути возвращения на Итаку (символ небесной отчизны — вечности, приобретающей вид временного существования).

**ОКЕАН.** Согласно Пиоббу, греко-римская концепция океана, окружающего землю, была графической репрезентацией потока энергии, вызванного вращением земного шара (48). Помимо грандиозности океана, еще двумя наиболее существенными аспектами его являются непрерывное движение и бесформенность его вод. Следовательно, это символ активных сил и переходных состояний между стабильным (или твердым) и бесформенным (воздух или газ). Океан как целое, как противоположность понятию капли воды, является символом всеобщей жизни как противоположность частичной (38). Его рассматривают обычно как источник порождения всей жизни (57), а наука подтвердила, что жизнь фактически началась в море (3). Циммер замечает, что океан — это «необъятная нелогика», т.е. безбрежное пространство мечтаний со своими грезами, спящее в своей подлинной реальности и к тому же содержащее в себе семена своих противоположностей. Остров — оппонент океана и символ метафизической точки, излучающей силу (60). В соответствии с общей символикой воды, как пресной, так и соленой, океан означает сумму всех возможностей одного уровня существования. Рассматривая его характеристики, можно проследить, когда эти возможности позитивны (дают начало рождению) или негативны (деструктивны) (26). Кроме того, океан означает амбивалентную ситуацию. Как прародитель чудовищ, он представляет собой глубоководное жилище *par excellence*, хаотический источник, который все еще продолжает порождать низменные существа, плохо

приспособленные к жизни в се воздушных и высших разновидностях. Следовательно, водные чудовища репрезентируют космическое или психологическое состояние, относящееся к более низкому уровню, чем наземные чудовища; вот почему сирены и тритоны обозначают отряд субживотных. Способность соленой воды разрушать высшие разновидности наземной жизни означает, что океан является также символом бесплодия, подтверждая тем самым свою амбивалентную природу — его противоположность динамизму (32). Океан также может быть истолкован в качестве символа женщины или матери (как в благожелательных, так и в ужасных ее аспектах) (56). Как комментирует Фробениус в «Веке солнечного бога»: «Если кроваво-красный солнечный луч может быть интерпретирован как «рождение» астрального тела, то тогда возникают два вопроса: кто отец? и как так вышло, что мать зачала? Поскольку же она, как рыба, является морским символом и поскольку нашей предпосылкой было то, что солнце погружалось в море и уже рождалось в нем, то ответ должен быть таким, что море предварительно поглотило старое солнце, а появление «нового солнца» подтверждает то, что она была оплодотворена. Символизм здесь совпадает с символикой Исиды, чьи двойные лунообразные рога охватывают солнце». Это появление солнца и его возвращение назад в глубины океана подтверждает то, что «нижние воды» означают первичный хаос, из которого возникают формы, с тем чтобы раскрыть свои потенциальные возможности в пределах существования. Поэтому океан также приравнивается к коллективному бессознательному, из которого появляется солнце духа (32). Штормовое море, как поэтический или сновидческий образ, является знаком аналогичного состояния в предельных глубинах эмоционального подсознания. С другой стороны, штиль в ясную погоду означает состояние созерцательной безмятежности.

**ОКНО.** Поскольку окно представляет собой отверстие, оно выражает идею проникновения, возможности и дистанции, а поскольку оно имеет квадратную форму, его импликации являются рациональными и земными. Оно также



символизирует сознание (32), особенно если помещается на вершине башни, по аналогии с головой человеческой фигуры. Разделенные на части окна обладают вторичной символической, могущей временами даже становиться их основным смыслом, производным от числа отверстий или просветов и от взаимных соотношений между соответствующим числовым символизмом и общей символикой окна.

**ОКРУЖНОСТЬ.** Символ соразмерного ограничения, видимого мира, точности (25), а также внутреннего единства всей материи и вселенской гармонии в учении алхимиков. Заключенные в окружность существа, предметы и фигуры имеют двойное значение: изнутри это представляется как ограничение или определение, а снаружи — как защита их физического и психологического мира от вторжения чужеродного духа, представляющего опасность как эквивалент хаоса, но чаще всего это означает размывание границ и разрушение (32). Движение по окружности, один из основных символов у гностиков, изображаемый фигурами дракона, змеи или рыбы, кусающими свой хвост, служит обозначением времени. Уроборос (круг, образуемый кусающим свой хвост драконом) обнаружен в *Codex Marcianus* (II в.), а также в древнегреческом представлении о *Hen to Pan* (единое во всем), которое объясняет, как его значение охватывает все циклические процессы (единство, множественность, возвращение к единству; эволюцию и инволюцию; рождение, рост увядание, смерть, и т.п.). Алхимики восприняли этот гностический символ и применили его для обозначения процессов символического «делания» человеческой судьбы (32). В дальнейшем, благодаря качествам своего движения, а равно и своим очертаниям, круговорот получил значение того, что приносится в существование, активизирует и оживляет все силы, участвующие в рассматриваемом процессе, пронизывая его, включая и те из них, которые при других обстоятельствах противостояли бы друг другу. Как мы уже видели, таково основное значение китайского знака Ян-Инь (30). Любая картина времени имеет то или иное отношение к окружности, как, например, средневековая картина года.

**ОЛЕНЬ.** Символическое значение оленя связано с символикой Древа Жизни благодаря сходству оленьих рогов с ветвями. Как замечает Анри-Шарль Пюв, он также является символом циклов возрождения и развития. В некоторых культурах Азии и доколумбовой Америки олень вошел в представление людей как символ возрождения вследствие того, что его рога периодически обновляются. Подобно орлу и льву, он — извечный враг змеи; это указывает на то, что символически он рассматривался в положительном смысле; он тесно связан с небом и светом, тогда как змея ассоциируется с ночью и жизнью под землей (18). По этой причине на Млечном Пути, по обеим сторонам Моста Смерти и Воскрешения фигурируют орлы, олени и лошади, действующие как посредники между небом и землей (50). На Западе на протяжении средних веков олень часто символизировал путь уединения и непорочности, впрочем на некоторых эмблемах он даже изображался с распятием между рогами (обеспечивая таким образом последнее связующее звено в цепи взаимоотношений: дерево — крест — рога) (4). Он также рассматривался как символ облагораживания (20). Древние греки и римляне усматривали в олене некий «мистический» дар, — возможно, благодаря некоторому преувеличению психологической проекции; некоторые полагали, что таким даром была способность инстинктивно распознавать лекарственные растения, способность, которая упоминается и в средневековых bestiариях, утверждающих, что «олень может распознавать бальзамическое растение». Отчасти престиж оленя — следствие его внешнего вида: его красоты, грации, быстроты (46). Благодаря своей роли вестника богов олень может рассматриваться как противоположность козла.

**ОЛИВКОВОЕ ДЕРЕВО.** Символ мира, посвящалось римлянами Юпитеру и Минерве. Оно сохраняет то же символическое значение во многих азиатских и европейских странах (8).

**ОМЕЛА.** Паразитическое растение, растущее на дубе. Когда-то кельтские друиды собирали ее, чтобы использовать в ритуалах, связанных с плодородием (8). Омела символизирует возрождение и восстановление семейной

жизни (49). Фразер отождествил ее с «золотой ветвью», описавшись на Вергилия, который писал: «Чудесное растение, мерцающее золотым светом среди зеленой листвы. Именно владной зимой омела, постоялец дерева, всегда инородный ему, неутомимо выставляет свежую зелень, пятная темный ствол желтизной своих ягод, ... чем кажутся золотые листья среди зеленой листвы дуба, и что эти золотые листья шепчут внятному ветерку» (Энеида, IV). Полагают, что желтый цветок омелы — путем тайной магии — наделен силой открывать спрятанные сокровища (21).

**ОМОВЕНИЕ.** Цитируем Освальда Вирта: «В алхимии субъект, подверженный черноте, преследуемый смертью и разложением, подлежит омовению. Этот процесс происходит при медленном оседании конденсированных паров, поднимающихся с поверхности тела, подогреваемого умеренным пламенем, которое делается попеременно то большим, то меньшим. Эта непрерывная капля способствует осуществлению прогрессирующего промывания материала, изменяющегося в этом процессе от черного, через серый к белому. Белизна — показатель успеха первой части «Великого Делания». Адепты достигают этого в том случае, если их души очищены от всего, что их возбуждает» (59). Таким образом, промывание, мытье символизирует очищение не столько от объективных и внешних зол, сколько от субъективных, внутренних грехов, которые мы называем «личными». Следует особо подчеркнуть, что природа дальнейшего очищения намного сложнее и болезненнее начального, т.к. на этом этапе оно призвано разрушить то, что привязывает всевозможными витальными побуждениями к самому существованию. В этот алхимический процесс включен принцип максимального самоотречения и беспрекословное следование заповедям ради подлинного духовного роста.

**ОРГИЯ.** Оргии, характеризующиеся опьянением, сексуальной разнузданностью, всевозможного рода эксцессами, иногда также травестией, всегда соответствуют «зову хаоса», возникающего в результате ослабления воли следовать общепринятым нормам. Поэтому, как указал Элиаде, оргия представляет собой космогонический эквивалент Хаоса и

верховного, окончательного свершения, равно как непреходящего мгновения и отсутствия времени. Выражением оргиастического позыва были римские Сатурналии, происхождение которых восходит к доисторическим временам; позже — карнавалы были выражением оргиастического позыва. Тенденцией этих раскрепощенных празднеств было «смешивать формы» путем инверсии социальной структуры, сопоставлять противоположности и высвобождать страсти — даже в том, что касается их деструктивных возможностей. Все это служит средством не столько к получению удовольствия, сколько к тому, чтобы произвести растворение мира в сиюминутном, — хотя именно метафизика мгновения является определяющей в течение всей оргии. Тем самым происходит деструкция наличной реальности и в то же время восстанавливается первоначальное *illud tempus* («время оно») (17).

**ОРЕЛ.** Символ высоты духа, как солнце, и духовного принципа в целом. Фигурой орла, означающего тепло жизни, начало, день, представлена в египетской иероглифической системе буква А. Орел — это птица, живущая при ярком свете солнца, и поэтому его считают в некотором смысле светящимся; он относится к стихиям воздуха и огня. Его противоположностью является сова, птица тьмы и смерти. Так как орел отождествляется с солнцем и идеей мужской активности, которая оплодотворяет женскую природу, он также символизирует отца (19). Кроме того орел характеризуется своим бесстрашным полетом, скоростью, тесной ассоциацией с громом и огнем. Он означает, таким образом, «ритм» героического благородства. От Дальнего Востока до Северной Европы орел является птицей, ассоциируемой с богами власти и войны. Он в воздухе равен льву на земле; поэтому его иногда изображают с львиной головой. Согласно ведической традиции, он также известен как посланник, т.к. является носителем сомы (опьяняющего напитка, употребляемого в индуистском ритуале). В сарматском искусстве орел является эмблемой молнии и воинственных устремлений. В восточном искусстве его часто изображают сражающимся; так же как и птицу Имдугу



(Imagud), которая связывает земного и небесного оленей за хвосты, или как Гаруду, нападающую на змею. В доколумбовой Америке орел имел сходный символизм, означающий борьбу между духовным и небесным принципами и Нижним Миром. Этот символизм возникает также в романском искусстве. В древней Сирии при идентификационном обряде орел с человеческими руками символизировал поклонение солнцу (культ солнца). Он также сопровождал души в вечность. Сходным образом в христианстве орел играет роль посланника небес. Теодоре (Theodoret) сравнил орла с духом прорицания; обычно его (точнее сам полет орла) также отождествляли с молитвой, возносящейся к Богу, и прощением, даруемым смертному. Согласно Св. Иерониму, орел — эмблема Вознесения и молитвы (50). Среди греков он приобрел особое значение (скорее аллегорическое, чем чисто символическое по характеру), связанное с похищением Ганимеда. Поскольку орел, по поверью, летает выше, чем любая другая птица, его рассматривали как самое удачное выражение божественного величия. Уже упоминавшаяся связь между орлом и ударом молнии подтверждена в македонской монетной системе и римских эмблемах. Способность летать и метать громы и молнии, подниматься так высоко, чтобы превосходить и разрушать более низкие силы, является, без сомнения, основной характеристикой всей символики орла. Как птица Юпитера, он является териоморфной бурей, «буревестником» далекой древности, — образ, происходящий из Месопотамии, а оттуда распространившийся по Малой Азии (35). На римских монетах он изображен в виде эмблемы императорской власти и легионов. Его основное значение не меняется в алхимии, оно просто приобретает новый набор терминов, применимых к алхимической мистике: он становится символом птиц. Орел, терзающий льва, олицетворяет возвышение переменчивого над постоянным (т. е. согласно алхимическим равенствам: крылья равны духу; полет — воображению, или победе одухотворенной и возвышенной деятельности над инволютивными, материализованными тенденциями). Находясь в знаке Близнецов, орел и другие животные претерпевают полное или частичное удвоение. Таким образом

возникает двуглавый орел (относящийся к символу Януса), который обычно изображается в двух цветах мистического значения: красном и белом. Во многих эмблемах, символах и аллегориях орел изображается несущим жертву. Это всегда ссылка на принесение в жертву низких существ, сил, инстинктов и на победу высоких сил (т.е. принципа Отца, Логоса) (50). Данте даже называет орла птицей Бога (4). Юнг, игнорируя множество значений символики орла, определяет его просто как «высоту», со всеми следствиями, вытекающими из его специфического положения в пространстве. С другой стороны, созвездие Орла расположено как раз над Водолеем, который следует за движением птицы так близко, что кажется, будто его тянут за невидимые нити. По этой причине был сделан вывод, что Водолея следует отождествлять с Ганимедом, а также с «тем фактом, что даже сами боги нуждаются в воде с ураническими силами жизни» (40).

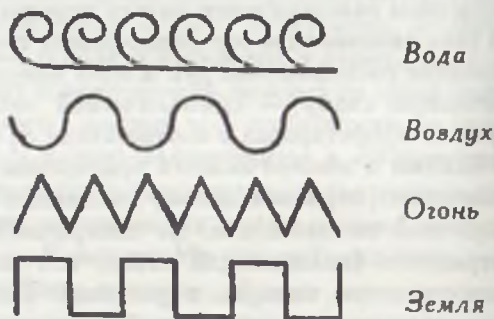
**ОРЕОЛ.** Нимб, сияние, гало или ореол — светящийся круг наподобие короны, которым древние наделяли своих божеств, а христиане — святых (8). Визуальное выражение лучезарной сверхъестественной силы; или же, более упрощенно, интеллектуальной энергии в ее мистическом аспекте. Подтверждением этому служит и тот факт, что античная традиция, как правило, приравнивала разум к свету. Иногда ореол имеет сферическую форму: мусульмане, например, представляют рай в виде жемчужины и верят, что в раю праведники живут в жемчужинах, каждый со своей гурией. Ореол сравнивается с клеткой и, в особенности, со сферой как таковой (46). Юргис Балтрушайтис в «Фантастическом Средневековье» собрал множество средневековых изображений существ, заключенных в прозрачные, очевидно, стеклянные сферы. В работах Иеронима Босха также часто встречаются подобные примеры. В этом случае ореол — просто визуальное выражение своего рода детерминизма, окутывающего каждого человека в его собственный образ жизни и его судьбу, как благоприятную и райски-счастливую, так и полную страданий и адских мук.

**ОРИЕНТАЦИЯ.** В исламской мысли ориентация представляет собой материализацию намерения. Восток (orient), поскольку он является точкой, в которой встает солнце, символизирует просветление и источник жизни; повернуться к востоку означает повернуть свой дух в сторону этого духовного фокуса света. Ориентация играет надлежащую ей роль в ритуалах и церемониях по всему миру. — в особенности в тех, которые имеют отношение к основанию храмов и городов. Ориентация греко-латинских храмов и средневековых церквей вдохновлялась той же идеей (28). Однако не все мистические ориентации берут за точку отсчета восток: в географии неба имеется альтернативная точка, символизирующая «отверстие» в пространстве-времени и «неподвижный перводвигатель»: это — Полярная Звезда. Этруски помещали местопребывание богов на севере, а потому их предсказатели, приступая к пророчеству, поворачивались лицом к югу — то есть принимали положение, идеологически отождествлявшее их с богами (7). Повернуться к северу означает задать вопрос. К западу — приготовиться к смерти, поскольку именно в водных глубинах запада солнце завершает свой путь. В сочетании с понятием пространства как трехмерного целого, понятие ориентации играет важную роль в символической организации пространства. Сама человеческая анатомия, с ее почти прямоугольным, симметричным двухсторонним рисунком, посредством разграничения между передней и задней частями тела намечает две соотносительные точки ориентации. Природное расположение рук и плеч довершает эту четырехугольную схему — символический рисунок, который, будучи интерпретирован в соответствии со строго антропологическими и эмпирическими критериями, вероятно, дал бы нам ключ к первоначальному пониманию ориентации как четверичной на плоскости, но семеричной в трехмерном пространстве (включающей север, юг, восток и запад, вместе с зенитом, надиром и центром). Тесно связанными со сторонами света и ориентацией являются также жесты и движения тела в качестве символических выражений воли, прилагаемой себя в том или ином направлении. Все позы сосредоточения обозначают помещение «Центра» (мироздания) в сердце.



**ОРКЕСТР.** Символизирует деятельность совокупного целого. Такова идея, стоящая за замечанием Шнайдера о том, что, когда верхний и нижний оркестры (т. е. небо и земля) исполняют космический контрапункт, эти два анти-тетических голоса «поют нараспев». Когда же один из голосов навязывает свой ритм другому, тогда этот голос «очаровывает пением» своего оппонента (50).

**ОРНАМЕНТАЦИЯ.** Представляет собой символ космической активности, развития в пространстве и «пути выхода из хаоса» (хаос при этом обозначается однородной материей) (13). Орнаментация посредством постепенно усложняющихся мотивов — т. е. постепенного примирения с порядком — обозначает сменяющиеся друг друга ступени эволюции вселенной. Основными элементами орнаментации являются спираль, сигма, крест, волны, зигзаг. Некоторые из основных принципов, стоящих за этими орнаментальными мотивами, касаются графического и пространственного символизма. С негативной точки зрения искусство орнаментации противопоставляется изобразительному искусству, и особенно когда орнаменты представляют собой геометрические формы или стилизованные изображения растений. «Остерегайтесь изображений — будь то бога или человека — и не рисуйте ничего, кроме деревьев, цветов и неодушевленных предметов», — говорил Магомет согласно хадисам



*Орнаментальные символы стихий.*

(устным традициям). Следовательно, для мусульман искусство представляет собой своего рода вспомогательное сред-



ство для медитации, или разновидность мандалы — неопределенной, беспредельной и открытой в бесконечность; или одну из форм языка, составленного из духовных знаков, или рукописного письма. Оно, однако, никогда не может быть простым отражением мира сущего. В исламской орнаментации, которую мы можем рассматривать в качестве одного из основных прототипов, существенными являются следующие составляющие: складки, листва, многоугольники, арабески, надписи, двадцать восемь букв арабского алфавита, несколько стилизованных цветов (таких, как гиацинт, тюльпан, роза вглантерия, цветков персика), некоторые из фантастических животных и семь смальт в геральдике. Рисунки такого рода сплетаются в обширную символическую сеть, напоминающую о полифонической музыке и о стремлении к гармонии бесконечности (6). В изобразительной орнаментации — например, романского стиля — каждое отдельно входящее в нее изображение обладает собственным смыслом, тогда как рисунок в целом складывается в настоящий символический синтаксис.

**ОРУДИЯ.** Понятно, что любое орудие может олицетворять определенные возможности, действия и желания. Поэтому у отдельно взятого инструмента, как символа, есть свое собственное значение, а также значимость его применения к психологическим и спиритуалистическим феноменам.

**ОРУЖИЕ.** В рамках общей символики борьбы, которую ведет герой, его оружие в определенном смысле представляет противоположность чудовищам, с которыми ему надлежит сражаться. Как бывают разные виды чудовищ, точно так же есть разные виды оружия. Поэтому оружие, используемое в мифологической битве, имеет глубокое и специфическое значение: оно определяет и героя, и врага, которого тот намерен уничтожить. Поскольку при чисто психологической интерпретации символа враг попросту представляет силы, угрожающие герою изнутри, оружие становится подлинной репрезентацией состояния конфликта (крылья Икара, меч Персея, палица Геракла, посох Эдина, трезубец Нептуна, Аида и сатаны) (15). Юнг суммирует это так:

«Оружие представляет собой выражение воли, направленной к определенной цели» (56). Павел в Послании к Эфесянам (6: 10-17) дает следующий совет относительно того, как христианам следует встречать врага: «Наконец, братья мои, укрепляйтесь Господом и могуществом силы Его; Облекитесь во всеоружие Божие, чтобы вам можно было стать против козней дьявольских; Потому что ваша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов поднебесных. Для сего примите во всеоружие Божие, дабы вы могли противостать в день злый и, все преодолевши, устоять. Итак, станьте, перепоясавши чресла ваши истинною, и облекшись в броню праведности, И обувши ноги в готовность благовествовать мир; А паче всего возьмите щит веры, которым возможете угасить все раскаленные стрелы лукавого; И шлем спасения возьмите, и меч духовный, который есть слово Божие» (46). По св. Ефрему, аллегорическая интерпретация символизма высказывания Павла такова: шлем — надежда; перепоясание чресел — милосердие; обувь — смирение; щит — крест; лук — молитва; меч — слово Божье (46). Предлагаемая Дилем интерпретация символизма оружия также подчеркивает его моральное значение; он замечает, что с помощью «оружия, данного ему божеством» — вспомним, что в мифах, средневековых легендах и фольклоре оружие часто дается герою чудесным образом, — человеку надлежит сражаться против напора своих иррациональных желаний, против обманывающего его чудовища и, таким образом, служить высшим целям духа. Посему оружие символизирует силы и функции сублимации и одухотворения в противоположность чудовищам, которыми представлены более низменные силы (15). Вот почему мифы и легенды подчеркивают почти автономную силу оружия, объектов и атрибутов, принадлежащих героям, святым и полубогам, — таких, как Олифант — рог Роланда, молот Тора и жезл Моисея (4). В дополнение к такому общему значению символика некоторых видов оружия обогащается ассоциациями с той стихией, к которой оно относится. Так, метательные шары южноамериканских индейцев и пастухов, а также праща ассоциируются с воздухом; копьё — с

землей; меч — с огнем; трезубец — с водными глубинами (41). Дальнейшие дополнительные значения возникают в связи с определенными группами оружия в сочетании с тем или иным персонажем: скипетр, булава, жезл и плеть являются атрибутами монарха; копье, кинжал и меч — оружие рыцаря; нож и стилет — тайное и в определенном смысле низменное оружие; молния и сеть — оружие уранических богов и т.д. Сравнение различных символических градаций оружия с юнговскими архетипами даст следующие корреляции: Тень — нож, кинжал; Анима — копье; Мана — булава или палица, сеть, плеть; Самость — меч. На основании данной корреляции Шнайдер утверждает, что битва копья против меча есть битва земли против неба. С другой стороны, меч обладает еще одним специфическим значением в качестве «оружия спасения», связанным с медицинскими ритуалами (51) и церемониями, более возвышенными по своему подтексту. Дробящее оружие, такое как палица, выступает представителем скорее разрушения, нежели победы (15).

**ОСВОБОЖДЕНИЕ ДЕВЫ.** Мифологический по происхождению (Зигфрид будит Брунгильду; история Спящей Красавицы), этот сюжет появляется в языческих и христианских легендах и в книгах о странствующих рыцарях. Освобождение Персеем Андромеды, возможно, является определенным архетипом, хотя не следует забывать и Св. Георгия и принцессу. Можно найти большое количество примеров освобождения девушек рыцарями, что считалось едва ли не их основной миссией. Как символ поиска души и ее освобождения от плена, в котором она удерживается враждебными и низшими силами, данный сюжет, возможно, имеет мистическое происхождение.

**ОСЕЛ.** В качестве символа осел встречается как атрибут Сатурна, в его ипостаси «второго солнца». Он всегда горяч и распален Исидой (31). Значение псевдораспятия с ослиной головой, найденного на Палатине, может быть связано с отождествлением Яхве с Сатурном (31), хотя может также трактоваться как шутовской символ, вхо праздника Сатурналий. Ослиная голова, присутствующая на средневековых



эмблемах, метках и знаках, как правило, соответствует милосердию, терпению и храбрости. Иногда между ослиными ушами находится колесо или символ солнца. Присутствие символа солнца в таком сочетании, как и над головами быков, всегда означает, что это животное является священной жертвой (4). Но символика осла предполагает дополнительные детали: Юнг определяет его как даемон *triumphus* — хтоническую троицу, которая в латинской алхимии изображалась в виде трехглавого чудовища, одна голова которого соответствовала ртути, другая соли, а третья сере, или, короче говоря, трем составляющим принципам материи (32). В Халдее богиня смерти изображалась стоящей на коленях на осле, которого перевозят на лодке через реку преисподней. В сновидениях осел, в особенности если он вовлечен в контакт торжества или ритуала, является обычно посланником смерти и ассоциируется со смертью как разрушитель жизненного цикла.

**ОСТАВЛЕННОСТЬ.** Символика оставленности имеет такую же сферу приложения, как и символика «потерянной вещи», и оба параллельны символизму смерти и воскресения (31). Чувствовать оставленность — это, по существу, чувствовать себя покинутым «Богом внутри нас», т.е. потерять способность видеть внутренний свет в духе человеческого. Это придает существованию человека ощущение отчужденности, к которому относится также тема лабиринта.

**ОСТРОВ.** Сложный символ, имеющий несколько значений. По Юнгу, остров — это убежище в опасном потоке «моря» бессознательного, или, другими словами, это синтез сознания и воли (33). Здесь Юнг явно следует индуистскому верованию, согласно которому (см. работы Циммера) остров представляется как средоточие метафизической силы, в котором укрощаются силы океана «безмерного, непостижимого» (60). Остров также символизирует одиночество, изоляцию, смерть. У большинства отшельников об островах остаются мрачные воспоминания; см., например, эпизод с Калипсо в «Одиссее». В определенном смысле можно было бы сравнить, с одной стороны, остров и женщину, а с другой — чудовище и завоевателя.



**ОСТРОВ БЛАЖЕННЫХ.** В индунстских учениях говорится о необычном острове, круглом и золотом, чьи берега усыяны драгоценностями, отсюда и происходит название «остров Сокровищ». На земле острова цветут благоухающие деревья, в его центре находится дворец — восточное воплощение «философского камня». Внутри дворца, в сокровищнице, царит Великая Мать (60). Согласно Краппе, Остров Блаженных в греческом варианте соответствует «Земле Умерших» (35) — символ Центра всего сущего, пусть и негативный сам по себе. Краппе также говорит о непреходящем значении символа, напоминая, как испанский дворянин Хуан Понсе де Леон отправился на поиски Бимиини, а открыл Флориду. Вера в Остров или Острова Блаженных говорит о существовании чего-то, к чему герой стремится при помощи разнообразных средств. Блаватская отмечает, что «предания говорят, а записи Книги Дзнаний поясняют, что там, где сейчас находятся высохшие озера и бесплодные пустыни, когда-то находилось большое внутреннее море, которое простиралось в пределах Средней Азии ... и в нем остров несравненной красоты». Этот остров был точной копией острова, расположенного в середине водиакального круга в Верхнем Океане (или Океане Небес). Знаки Зодиака сами по себе задуманы как двенадцать островов (9). И, конечно, Остров Блаженных, или Счастья, олицетворяет собой символ земного рая для большинства классиков литературы. Шнайдер упоминает остров, который посетил Святой Брендан из средневековой легенды. Там возле фонтана растет высокое дерево, на ветвях которого обитает множество птиц. Через остров текут две реки, одна — река жизни и молодости, другая — смерти (51). Здесь мы находим наиболее явственный пример независимого символизма, в котором земные сущности интегрируются в космическую систему при помощи основных элементов обычного символизма.

**ОСТРОВ ПРОКЛЯТЯ.** В «Житии Иосифа Аримафейского» романского периода говорится о существовании наряду с Островом Счастья Острова Проклятья, на котором путника подстерегали адские призраки, колдовские чары,

пытки и опасности. Такой остров выступает в качестве эквивалента черному замку из других легенд. В обоих случаях они олицетворяют закон поляризации, который разделяет Верхний и Нижний миры: то, что находится «над землей» и «под землей».

**ОСЬМИНОГ.** Имеет то же самое значение, что и миф о ките-чудовище (31). В качестве декоративного мотива часто встречается в критском искусстве. Он соотносится с паутиной и спиралью, является символом как мистического Центра, так и разворачивающегося творения. Ему также приписывают непосредственно экзистенциальное значение (41).

**ОТВЕРСТИЕ.** Чрезвычайно важный символ, имеющий два основных аспекта; на биологическом уровне — наделялся оплодотворяющей силой и был связан с обрядами плодородия; на духовном уровне — означал «открытие» этого мира иному миру. Почитание «камней с отверстиями» распространено во всем мире в той или иной форме. Элиаде отмечает, что в области Аманс расположен именно такой камень, у которого женщины молятся о здоровье своих детей. И в наши дни на Паросе женщины, страдающие бесплодием, пролазят сквозь отверстие подобного камня, надеясь устранить свой недуг. Древние индусы толковали его символику на преимущественно физическом уровне, отождествляя отверстие с женским детородным органом, хотя они и осознавали интуитивно, что отверстие может означать «вход в мир», который душа должна пройти, чтобы освободиться от цикла карм (17). В «Брихадараньяке» («Упанишадах») сказано, что когда человек покидает этот мир, он идет сквозь воздух, и воздух расступается перед ним на ширину колеса от повозки (50). Китайское «Пи», воплощение неба, представляет собой художественное выражение этого символа: желтовато-зеленый диск с отверстием в центре, размеры его варьируются, но соотношение внешней окружности и центрального отверстия остается неизменным. Это отверстие соответствует индуистскому «входу», а также «неизменной середине» или «неподвижному перво двигателю» Аристотеля. Происхождение «Пи» теряется в истории, встречаются также рельефные и декоративные «Пи» (39).

Как небесный символ отверстие означает также особый переход от пространственного ко внепространственному, от временного к вневременному существованию и соответствует аситу (52). Странные и грубо обработанные отверстия-двери некоторых неолитических камней иногда интерпретируются учеными как символические отверстия в указанном смысле; в противном случае, трудоемкий способ изготовления таких сооружений был бы заменен простым и хорошо известным методом «столба и перемычки». Яркий пример такого рода двери находится в Хагиар Ким (Мальта). В связи с этим любопытно отметить, что обряд инициации у индейцев помо в Северной Калифорнии включает ритуальный удар лапой медведя гризли, с тем чтобы проделать символическую дыру в спине неофита; символический смысл этого обряда заключается в том, что посвящаемый как бы «умирает» и возвращается к жизни на новом уровне. Возможно, еще в глубокой древности визуальный аспект ран способствовал формированию ассоциативной связи между отверстием и переходом в иную жизнь. Подтверждением вышеизложенному, вероятно, может служить тот факт, что во многих символических рисунках, например в «Орфее» Густава Моро, ландшафтный фон включает изображения скал с отверстиями; очевидно, они наделялись трансцендентальным значением. Здесь уместно также вспомнить частое, почти навязчивое присутствие в произведениях Сальвадора Дали разного рода отверстий (обычно правильной формы, похожих на окна) на спинах некоторых его фигур.

**ОТЕЦ.** Образ отца, тесно связанный с символикой мужского начала, связывается с сознанием, противопоставленным материнским позывам бессознательного. Символическое представление отца основано на стихиях воздуха и огня, а также небес, света, молний и оружия (56). Как сыну приличествует героизм в качестве духовной деятельности, так отцу присуща власть, господство (17). По этой причине, а также потому, что он символизирует силу традиции (32), отец представляет мир моральных предписаний и запретов, препятствующих силе инстинктов (31) и опасности ниспровержения порядка.



**ОТПЕЧАТКИ СТОП.** Отпечатки стоп символизируют путь богов, святых или демонических духов и т.д. Отпечатки стоп Будды и Вишну находят по всей Индии. Кюн в книге «Наскальная живопись Европы» говорит, что отпечатки стоп Девы Марии можно увидеть в часовне в Вюрцбурге, а отпечатки стоп Христа — в хижине в Розенштайне, Швабия.

**ОТЩЕЛЬНИК.** Девятый аркан колоды Таро. На карте изображен старец, в правой руке которого — фонарь, полуприкрытый полой его темного плаща (означает уединение и аскептизм) с голубой подкладкой (символизирует воздушную природу). Встретив змею инстинктов, он не убивает ее, а лишь зачаровывает, подобно Асклепию, заставляя обвиться вокруг своего посоха. Он — господин невидимого. В положительном аспекте обозначает традицию, исследование, сдержанность, терпеливый и упорный труд. В негативном аспекте символизирует все замкнутое, скучное и мелочное (59).

**ОХОТНИК.** В «Превращениях» Лудовико Дольче описана следующая сцена: на лесной поляне есть небольшое озеро, перед ним — человек, стоящий на коленях и вглядывающийся в водную гладь — символ внутреннего созерцания. На заднем плане — охотник на коне со сворой гончих в поисках своей добычи, олицетворяющий потакание собственным страстям, повторение уже пройденного пути, погоню за мимолётным, тягу к прежнему состоянию на «пути перевоплощения», если воспользоваться индуистской терминологией. Лао-цзы (58) учил, что скачки и охота служат лишь для того, чтобы вводить в трепет сердце человека, таким образом подчеркивая, что опасность таится внутри нас, и она есть страсть и азарт. Также Дионис Загрой олицетворяет «Великого охотника» и покровительствует ненасытному разгулу страстей (15). Склонные к более «неземной» интерпретации могут представить себе inferнальную охоту, во время которой краски и формы сливаются в сплошной хаос и которую можно сравнить с воем ветра (3). У арабов такой вой отождествляется с охотником, которым является смерть (35). Образ проклятого охотника встречается в огромном количестве мифов, притч, легенд, сказаний.

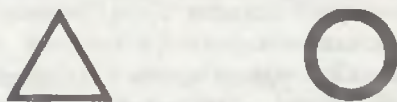


Цитата Каро Бароха, приводимая ниже, затрагивает многие аспекты мифа и поясняет вышесказанное: «В одном из вариантов басков речь идет об аббате или священнике, который весьма пристрастился к охоте. И случилось так, что во время мессы мимо пробежал заяц. Собаки священника учуяли запах добычи и с лаем бросились за зайцем; священник прервал службу, покинул храм и присоединился к охоте. С тех пор, в наказание за содеянное, он был обречен на вечную погоню — приговорен бесплодно метаться по полям вслед за своими лающими псами, никогда не достигая добычи». Такая трактовка вполне отражает суть понятия «замкнутый круг» в том смысле, что, отступая от сути явления, сбиваются подчас на бесчисленные рассмотрения его частностей. И этот процесс является бесконечным, поскольку собственные заблуждения — это постоянный стимул бесполезных попыток в постижении положения вещей. В другом варианте заяц олицетворяет искушение дьявола. Истории о проклятом охотнике носят различные названия: «Черный охотник», «Грешный охотник», «Собаки короля». Они известны, беря начало из мифа об Одине. У так называемых скандинавских народностей вместо Одина фигурирует король Артур или Артус, что находим в притче «Охота короля Артура», которая традиционна в Нормандии. Есть также другие подобные притчи в различных областях Франции, например, «Охота Святого Хьюберта» и «Великий Вепрь» (10). По мнению Донтевила, происхождение этого символа восходит к Мелеагре и Калидонской охоте (16).

**ОХЯНКАНУ.** Это имя дано циклопам в фольклоре Северной Испании. Согласно Каро Бароха, охянкану — великан с рыжими волосами (и поэтому сатанинский), высокий и крепкий, с одним ярким и злоеюще сверкающим глазом. Если два глаза — это выражение нормальности, а три означают сверхчеловека (как в случае с Шивой), единственный глаз — это прозрачный намек на все то, что именно. Миф о циклопах появляется в разных версиях по всей Европе и Малой Азии, но он неизвестен на Дальнем Востоке (10). В целом, охянкану — это символ злых и деструктивных сил, которые обитают в первичной (или регрессивной) половине человека.

**ОЧАГ.** Своего рода «домашнее солнце», символ дома, сочетание мужского элемента (огонь) с женским (вместилище) и, следовательно, с любовью (49).

**ОЧЕРТЯНИЕ (ФОРМА).** Определенные отрасли знания — такие как психология формы, изоморфизм и морфология — пришли к заключениям, которые совпадают с положениями традиционного символизма. Наиболее всесторонним и адекватным определением смысла формы является сформулированное в легендарной «Tabula smaragdina» («Изумрудной скрижали»): «То, что свыше, есть то же, что и [то, что] внизу». Его делает более внятным Гете, добавляя: «что находится внутри» — идея — «есть также и то, что вне», — форма. В этом смысле Поль Гийом не без основания заявляет, что «понятия формы, структуры и организации относятся не только к языку биологии (т.е. к формам), но также и к психологии (т.е. к мыслям, идеям)...» и что «изоморфизм, выдвигая теорию формы, возрождающую древнюю традицию параллелизма (или логической аналогии), отказывается проводить разделяющую линию между духом и временем». Это замечание заканчивается следующим наблюдением: «очертания в нашем восприятии и мышлении соответствуют сходным формам нервных процессов»; следовательно, то, что является круглым, эквивалентно как кругу, так и циклу, и квадрат идентичен четверичным предметам, а также числу четыре (50), так что форме принадлежит роль посредника между духом и материей (57). Отсюда можно заключить, что в самом широком



*Круг и треугольник — базисные символы.*

смысле предпочтение правильным формам определяют «регулируемые» или хорошо организованные чувства, тогда как «нерегулируемые» чувства подразумевают неправильные формы. Овальные очертания относятся к вещам биоморфным; кубические — к искусственным и сконструированным.

Простые очертания — к тому, что является понятным, а сложные — к тому, что запутанно. То же можно сказать и в ритмах, структурах и составах. Существуют также и другие общие принципы — такие как принцип равенства симметрии и равновесия, симметрии и покоя; асимметрии и подвижности; абсолютного порядка, как и абсолютного беспорядка с хаосом, т.к. и то и другое является выражением дифференцированности; дифференциация осуществляется посредством ритуала, т.е. через организацию упорядоченного беспорядка. Возьмем один пример: в феномене роста круглая или светящаяся форма означает в символических терминах постоянную силу рассеивания, существование некоего центра как «источка» и единую модель сопротивления. Эти законы в равной степени применимы и по отношению к духу. Формы, которые в рамках данной системы или группы отличаются друг от друга, могут быть упорядочены в некие периоды или расположены друг относительно друга на некоторой шкале (или в пределах порядков аналогий и соответствий). Так, трапеция, прямоугольник, квадрат и круг представляют период, прогрессирующий от неупорядоченности к упорядоченности, — период, который может быть в равной степени приложен и к духовной эволюции. Юнг в связи с этим замечает, что квадрат как минимальное составное число (означающее некую ситуацию) представляет раздвоенность внутреннего состояния человека, который еще не обрел единства с самим собой. И еще: квадрат превосходит трапецию, трапеция — трапециод. Восьмиугольник является промежуточной между квадратом и кругом фигурой. Само собой разумеется, что значение символа меняется от ракурса видения, приобретая особое значение в психологической и космической плоскостях. Так, например, с психологической точки зрения треугольник в естественном положении его наиболее острой вершины, будучи расположен между квадратом и кругом, является выражением коммуникации. Но говоря объективно, эти три фигуры символизируют связь (представленную треугольником) между землей (квадрат) и небом (круг, колесо, окно — роза); это объясняет, почему они являются неотъемлемыми символами многих цистерцианских и готических фасадов. Необходимо

иметь в виду и другую закономерность — ту, что формы объясняют объекты, а объекты — формы; иначе говоря, символическое значение некоего существа или фигуры часто подтверждается и подчеркивается значением их формы в наоборот. Готические шпили, например, взаимосвязаны с пирамидой. В Индии геометрические формы имеют следующие космические значения: сфера ассоциируется с эфиром или небом; полумесяц — с воздухом; пирамида — с огнем, куб — с землей (4). Анализ символизма геометрических форм доведен некоторыми авторами, в частности Пшибомом, до крайности. Э. Стар, например, предлагает следующие соответствия: сфера — интеллектуальная жизнь, чистая мысль и абстракция; конус — синтез всех форм, символ психической полноты; цилиндр — плотские заботы и отвлеченный интеллект (55). Плоские фигуры в целом являются более духовными по значению, чем объемные, но последние теснее связаны с макрокосмом, не говоря уже о том, что в символике очертания (даже объемного, т.е. находящегося в 3-х измерениях) весьма существенным является форма поперечного сечения или план-схема основания. Возьмем в качестве примера собор: форма креста в его поперечном сечении выступает на первый план по сравнению с символической формой храма-горы (происходящей от формы неправильной пирамиды), не нейтрализуя ее значение. Другим важным фактором является символика чисел: например, то, что башен именно две, с точки зрения символики важнее, чем значение формы самой башни. Поэтому в религиозных сооружениях избегают числа два (т.к. оно подразумевает конфликт) и предпочитают число три (подразумевающее решительность, совершенно независимо от того, что «три» является образом Троицы), и две башни-колокольни фасада дополняются башней над трансептом (поперечный неф). Круг же и квадрат символизируют соответственно беспредельность и ограниченность.



# П

## ПАВЛИН.

На римских монетах павлин обозначает апофеоз дочерей императора, так же как орел обозначает триумф победителей (8). Павлиний хвост, в частности, появляется в восемьдесят четвертой эмблеме «Символического искусства» Босха в качестве символа смешения всех цветов, а также идеи целого (32). Этим объясняется, почему в христианском искусстве он выступает как символ бессмертия (20) и нетленной души (6). Обычный мотив двух павлинов, симметрично расположенных по обеим сторонам Космического древа, или *hom*, — изображение, пришедшее к мусульманам из древней Персии и впоследствии достигшее Испании и остального Запада — означает психическую двойственность человека (соотносящуюся с мифом Близнецов), черпающую жизненную силу из принципа единства (6). В мистической последовательности времен суток павлин соответствует сумеркам (50). В индуистской мифологии рисунок его крыльев, напоминающий бесчисленные глаза, считается представляющим звездное небо (50).

**ПАДЕНИЕ.** Падение обозначает воплощение духа. «Человек умер, — говорит Якоб Беме в «De signatura rerum», — в

том смысле, что он был существом чисто божественной природы, но его внутренние желания, рвущиеся из его огненного центра..., стремились к внешнему и временному рождению». Т.о. (по словам Эволы) божественная сущность, или «внутреннее тело» (продолжающее тем не менее жить в человеке) становится подверженным физической смерти.

**ПАЛКА.** Материальный символ оси между горой и долиной, сравнимый с лестницей, крестом и столбом. Таким же символическим смыслом обладает столб — главным образом потому, что он стоит прямо. Обгорелая палка представляет смерть и мудрость (50).

**ПАЛЬМА.** Классическая эмблема плодородия и победы (8). Юнгу она также представлялась символизирующей душу и начало женственности(32).

**ПАЛЬЦЫ.** В мифологии пальцы относятся к кабирам и соответствуют хтоническим культам. В их функции входило соединять более низкий мир с земным (31). Символически они изображались как те силы души, которые обычно остаются незамеченными, но которые препятствуют сознательной работе ума. Юнг считает их символом «множества», которое формируется вокруг основных элементов психической структуры.

**ПАН.** Бог Пан является символом природы, изображается обычно с рогами (обозначающими лучи солнца и агрессивную силу Овна) и с ногами, покрытыми волосами (означают жизненность основных сил, землю, кустарники, а также инстинкты) (8). В астрологии Пан оказывается одним из аспектов Сатурна, а также приравнивается к сатане и к жизни в ее инволюционных, в частности, низменных аспектах (39).

**ПАНДОРА.** По мнению Диля, Пандора символизирует искушения зла, преследующие человечество, — этих бунтующих прометеевских существ, восставших против божественного порядка (15). Временами она также выступает представителем иррациональных, диких тенденций воображения.

**ПАПИРУС.** В египетской системе иероглифов свернутый свиток папирус является знаком-детерминативом, определяющим понятие знания. Тот факт, что папирус свернут, означает прогресс, расцвет и всеведение. Развертывание самой жизни также символизируется свитком папируса, хотя чаще — циновкой или ковром; по словам Фемистокла царю Артаксерксу, «человеческая жизнь подобна свернутому свивру, медленно разворачиваемому», — идея, которую Стефан Георге включил в одно из своих стихотворений. В любом случае символическое значение соответствует не столько предмету или материалу, о котором идет речь, сколько процессу его манифестации.

**ПАРАЛЛЕЛИ (СОВПАДЕНИЯ).** Многие символы, как древние боги, могут быть схожими, перекликаться друг с другом. Например, Корабль Дураков — с Вечной погоней «Проклятого охотника»; символ «золотое сечение» — со Святым Граалем; Кентавр — с Близнецами; ларец Пандоры — с сиянием. Надлежащее использование параллелей в многом зависит от основательности науки о символах.

**ПАРУС.** В египетских иероглифах — определяющий знак, символизирующий ветер, творческое дыхание и побуждение к действию (19). Парус соответствует стихии воздуха. В некоторых средневековых эмблемах появляется как аллегория Святого Духа (4).

**ПАСТУХ.** Это звание, данное лунному богу Таммузу (или Тхамузу) как пастуху звездных стад. Согласно Крапчу, эта идея тесно связана со страстью Таммуза (или Адониса) к Иштар (или Афродите), благодаря отношению между фазами луны и расчленением (35). Пастух также является проводником душ на Землю мертвых и символом высшей власти, тогда как стада представляют космические символы.

**ПАУК.** Паук является символом с тремя различными значениями; иногда они сливаются или частично совпадают, иногда же то или иное значение доминирует. Эти три значения проистекают из: 1) созидательной мощи паука, что

представлено в плетении им паутины; 2) его агрессивности и 3) самой паутины как спиралевидной сети, сходящейся в центральному пункту. Паук, сидящий в своей паутине, ассоциируется с центром мира и поэтому рассматривался в Индии как Майя, вечный ткач паутины иллюзий (32). Разрушительные силы паука также связывались с его значением как символа мира явлений. Как подчеркивает Шнайдер, пауки с их непрерывным плетением паутины и способностью к убийству (созиданием и разрушением) символизируют непрерывное чередование сил, от которого зависит стабильность мира. По этой причине символика паука гораздо глубже, чем обычно полагают, означая ту «непрерывную жертву», которая является формой непрерывной трансмутации человека на всем протяжении его жизненного пути. Даже сама смерть просто сматывает нить прежней жизни для того, чтобы начать прясть новую (51). Паук является лунным животным, ибо луна (вследствие ее пассивного характера, в том смысле, что она просто *отражает* свет, и вследствие наличия прибывающих и убывающих ее фаз, интерпретируемых в положительном и отрицательном смысле) относится к миру явлений, а на уровне психики — к воображению. Поэтому луна, поскольку она сохраняет власть над всем миром явлений (будучи для всех феноменальных форм причиной развития и смерти), прялет нить каждой человеческой судьбы. Соответственно во многих мифах луна изображается в качестве гигантского паука (17).

**ПАУТИНА.** Помимо ассоциации с пауком, символика паутины совпадает с символикой ткани. Благодаря своей спиралевидной форме она также несет в себе идею творения и развития — колеса и его центра. Но в этом случае в центре подстерегают смерть и разрушение, так что паутина с пауком посередине становится символом, воплощенным в фигуре Медузы Горгоны в центре одной из мозаик, где изображен истребляющий смерч. Возможно, это также символ отрицательного аспекта вселенной, олицетворяющего гностическое воззрение, согласно которому существует не только на периферии Колеса Превращений, но и в самом его центре, т.е. в Первоисточнике.



**ПЕГАС.** Крылатый конь, родившийся из крови Горгоны Медузы, когда Персей отсек ее голову с помощью магического оружия, данного ему богами. Верхов на Пегасе был Биллерофонт, сражавшийся с Химерой. Сходное существо встречается в средневековые легенды под именем гиппогрифа, который символизирует возвышающую мощь природных сил — врожденную способность к одухотворению и к преобразованию зла в добро.

**ПЕЙЗАЖ.** Можно прийти к логическому заключению, что любое изображение картин природы — это земное утверждение динамического комплекса, который по своему происхождению не является пространственным; его внутренние силы освобождаются для того, чтобы раскрыться в виде форм, заключающих в себе качественный и количественный порядок скрытого напряжения. Поэтому изображение вершины горы становится просто графическим знаком. Возьмём для примера пейзажи, которые возникают в наших представлениях. Оставляя в стороне то, что относится к памяти, воспоминаниям или к целостной чувственной ассоциации с определённым событием, можно утверждать, что сцены и обстановка в наших представлениях не являются ни произвольными, или неопределёнными, ни объективными: они символичны, т.е. для освещения каких-то впечатлений или в состоянии активизировать воображение посредством подбора необходимого уровня образности в необходимой степени интенсивности. Такого рода пейзажные сцены, возникающие в воображении, полностью зависят от значимости, продолжительности и интенсивности вызвавших их чувств. Здесь форма, как и в физической морфологии, внешне воплощает внутреннюю силу. Всё, что было сказано о пейзажах в наших изображениях, можно применить и к действительным картинам природы, которые вызываются автоматически в подсознании, раскрывающем их привлекательность и заставляющем нас задуматься, забыть и вновь возвращая к ним. Возникает, однако, вопрос о визуальных способностях сознания, а о том, почему возникающий образ появляется в результате внутренней связи между данной картиной и духом собственно

воспринимающего. С позиции субъективизма, корень всего в акте выбора. Понимание значения пейзажа уже вполне реально, когда оно проявляется в осмыслении символического значения цвета и количества. С предельной ясностью это выражено в китайской живописи. Как замечает Люо Бенуа, китайское искусство всегда уделяло больше внимания природе, чем человеку (в изображениях), и соответственно макрокосму больше, чем микрокосму. На это указывают слова Ко Си (Кuo Hsi): «Почему лучший человек любит изображения сельской природы? Горы и сады всегда будут тянуть к себе того, кто хочет воспитать и улучшить свою врождённую суть, а фонтаны и камни — того, кто любит напевая бродить, среди них...» (6). В символизме существует давняя традиция считать различные миры (или зоны) просто разными планами бытия. Поэтому значимость «выбранного места» определена значимостью взлелеянного образа, который оно породило. «Место встречи», если оно действительно является таковым и выступает не просто условным или случайным, обозначает встречу или «соединение» именно в таком смысле — т.е. переносится в топографическое или пространственное измерение (26). Какими неожиданными ни казались бы эти предположения, они подтверждены данными психологии форм и изоморфизма, как только было доказано, что единственно возможным различиями между физическими и психическими формальными процессами выступают внешние различия. В подтверждение всему этому приведём комментарии Мирча Элиаде: «Фактически человек никогда не выбирает место, он просто «описывает его»... Одним из средств достижения чьего-либо местонахождения является ориентация» (17). Исходя из сказанного, для более точного понимания символической сути пейзажа, необходимо провести различие между элементами доминирующими и просто случайными, а также между характером целого и характером составляющих его элементов. Когда господствующим элементом является космический, в его задачи входит соединение других элементов в одно целое, и именно под влиянием этой космической составляющей «затупёвываются» индивидуальные конкретные черты пейзажа. Примерами такой космической

фигуры могут служить море, пустыня, ледовые просторы, небо и облака. В том случае, когда составные части пейзажа разнообразны и распределены равномерно, особенно ощущается потребность в символической интерпретации. При этом необходимо учитывать следующее: а) пространственные элементы, которые поданы таким образом, чтобы они могли соответствовать данному типу строения или виду искусства. Под пространственным символизмом мы подразумеваем, во-первых, символизм уровня, т.е. расположение пейзажных компонентов соответственно трём уровням: нормальному, низшему и высшему; а во-вторых — символизм ориентировки, т.е. расположение второстепенных элементов по отношению к северо-южной и восточно-западной осям. Далее нужно определить форму; б) вид поверхности: овальная или пересечённая, вздыбленная или ровная, холмистая или массивная; в) определить позиционное расположение выбранного места по отношению к окружающей его зоне или ко всему изображению — оно (место) находится ли это место ниже или выше, более открыто или закрыто; и, наконец, г) разобраться с естественными и искусственными элементами, составляющими определённую целостность, как то: деревья, кустарник, поля, озёра, ручьи, родники, камни, морские берега, дома, ступени, террасы, гроты, сады, изгороди, двери и ворота. Немаловажное значение также имеют: доминирование цвета или дисгармония цветов, общее впечатление о плодородии или бесплодии земли, яркость или темнота, порядок или хаос. Дороги и перекрёстки, а также реки играют очень важную роль. О значении отдельно взятых вышеперечисленных факторов можно говорить очень много; мы, однако, ограничимся несколькими замечаниями, касающимися определяющих факторов (например, уровня символизма), которые связаны с особыми значениями. Крутизна означает примитивность и деградирование; ровная поверхность — апокалиптический конец, стремление к власти и смерти. Согласно персидскому верованию, когда наступит конец света и Ариман будет повержен навеки, горы ниспадут, и вся земля превратится в одну большую равнину. Подобные мысли встречаются в сказаниях народов Израиля и Франции (35).



Обратившись к истории архитектуры и градостроения, нетрудно найти там образчики подсознательного воплощения этих принципов. В изображениях существуют также определённые частности в изображениях, символический смысл которых трудно поддаётся разумному объяснению. Например, нам кажется, что приведённый ниже отрывок из «Божественной комедии» Данте всегда вызывает чувство глубокой таинственности: «Вокруг этого островка на его пологих берегах, там, где разбиваются волны, на мягком иле растёт камыш». Пейзаж может иметь и сексуальный подтекст, что зависит от его космической значимости. Кроме того, необходимо подчеркнуть, что в данном случае рассматривается значение не символа как такового, но в его комплексном символическом применении. Например, в изображениях низкорасположенных предметов будет полезным различать следующие значения: а) глубины в смысле основы, сопоставимой с грехопадением и адом; б) глубины в значении «основательности»; в) глубины, присущей земной поверхности как таковой, подразумевающей материнство. Только контекст может помочь нам извлечь сущность из существующего, что является истинным по отношению к большинству символов. Следует также всегда помнить о простой концепции архетипической «идеальной местности». По Шнайдеру, факт идентичности названий многих рек и гор в разных частях света наводит на мысль, что мегалитический способ мышления должен был привести к традиции наименования топографических единиц в разных регионах согласно определённой идеальной модели. Можно с этим согласиться и представить эту модель как продукт длительного влияния на сознание первобытного человека единства и в то же время разнообразия определённой окружающей среды, которая предостерегала его от любых попыток покинуть; этот факт можно также объяснить проявлениями психического характера, стоящего «над» законами. Сначала внимание человека было приковано к противостоянию неба и земли, которое он усматривал в топографических объектах, что нашло своё выражение в битве между богами и титанами, ангелами и демонами и в противопоставлении гор и долин. Затем он попытался описать земную



поверхность при помощи знаков ориентации, обозначив четыре полюса компаса исходя из солнечной эклиптики и человеческой анатомии, назвав их противоположными направлениями — «противо» потому, что они не свойственны вещам и по сути их ограничивают. Шнайдер добавляет: «Чтобы сохранить космический порядок, боги сражались с титанами и чудовищами, которые от самого начала сотворения хотели поглотить солнце. Они поставили на страже священной горы отважного льва. Четыре стрелка (тетраморфизм) неусыпно, день и ночь, охраняют гору от вторжения всякого, кто попытается нарушить космический порядок» (50). Частокол, стена или каменная ограда, пишет Дианде, относится к наиболее известным структурным составляющим храмов, таких, как у древнеиндийских народностей — храм в Мохенжо-Даро, а также на Крите (17). Своим происхождением они обязаны всё той же основополагающей, изначальной идее ландшафтного символизма и представленному в нём космическому порядку. Гора с одной вершиной символизирует Единство — трансцендентное предназначение; двуглавая вершина холма Марса олицетворяет созвездие Близнецов, мир видимости и дуализма всех жизненных форм. Эти две символические горы нашли своё символическое же воплощение в одном из основных образчиков архетипического пейзажа, который представляет также образ года, или годового цикла; пейзаж составлен из реки жизни (обозначающей позитивную фазу) и реки увядания (обозначающей негативную фазу), которые протекают сквозь море огней (выражение немощности), а вытекают из одного источника (рождения начала). Согласно этой теме, в каждом пейзаже есть «гибельная» и «благоприятная» тенденции, которые в мирском плане соответствуют индивидуальным ощущениям «приходящего» и «уходящего», а они в свою очередь — двум половинам человеческой жизни. Но при всём этом символическая интерпретация пейзажа может зависеть от правил разносторонней и индивидуальной характеристик, точно так же, как и общее значение его происходит не от значения отдельных элементов, а от их комплексного воплощения. Показывая возможность различной интерпретации значений пейзажных ком-

понентов, мы ограничимся несколькими комментариями, касающимися «ниже лежащих» объектов. Сады находятся на более низком уровне, чем собственно город, и сокрыты от него растительностью, в которой видится что-то архаично-восточное. Главная улица ведёт на север к открытой равнине, обозначающей процессы разрушения. Улицы, ведущие к подножию горы, находятся на благоприятной оси. Здесь объяснение достаточно очевидно, как и в других случаях, когда есть возможности выделить и определить существенные составляющие архетипического пейзажа.

**ПЕЛИКАН.** Живущая на воде птица, которая, согласно легенде, настолько любит своих птенцов, что кормит их собственной кровью, раздирая себе грудь (8). Является одной из наиболее известных аллегорий Христа, и именно в таком качестве фигурирует в виде семидесятой эмблемы «Символического искусства» Босха (32). Служит также одним из основных символов алхимии, будучи в некотором смысле противоположностью ворону.

**ПЕРВОМАТЕРИЯ.** Она представляет основную стадию, из которой начинался процесс поиска превращения в золото, т.е. совершенной и окончательной сублимации или сосредоточенности самого духа. Алхимики дали множество названий этой неопределенной первоматерии: ртуть, синец, соль, сера, вода, воздух, огонь, земля, ляпис, яд, дуд, небо, роса, тень, мать, море, луна, дракон, хаос, микрокосм и т.д. «Rosarium Philosophorum» называет ее «корнями самой себя», а кое-где еще ее называют «землей рая». В этом объяснение того, почему первоматерию считали возникшей из гор, где различия все еще неизвестны и где все вещи слиты воедино — ни различны, ни различимы (32). Первоматерия также считается связанной с бессознательным.

**ПЕРЕОДЕВАНИЕ.** Переодевание или, точнее, «трансестия» заключается в ношении одежды, принадлежащей противоположному полу. Согласно Элиаде, это обычай, аналогичный символикке оргий, и часто практиковался в них. Его смысл — воскресить предполагаемое, первобытное

андрогинное существо, на которое ссылался Платон в своих «Диалогах» (17). Циммер подтверждает эту символику, несмотря на определенные несоответствия, указывая на то, что в Индии существует церемония, проводимая ежегодно в начале сезона дождей, во время которой слона сопровождает процессия мужчин, одетых в женскую одежду, которые таким образом отдают должное материнской природе (60).

**ПЕРЕСЕЧЕНИЕ.** Пересечение двух фигур или путей — это знак «Связи» и единства, а также символической инверсии, т.е. точки рассматриваемой зоны, в которой происходит или подразумевается трансцендентальное изменение направления. Такое значение «пересечения» можно видеть в соединении пальцев при крещении или при соприкосновениях других фигур. Во время «исцеляющих танцев» колдунов скрещиваются мечи и железные острия, чтобы ускорить обратный ход болезни (т.е. выздоровление), или пустить недуг в иное русло, дабы он не привёл к своему естественному финалу (51).

**ПЕРЕСЕЧЕНИЕ МОРЯ-НОЧИ (НОЧНАЯ ПЕРЕПРАВА).** Это выражение, часто встречающееся в работах по симвонологии, берет свое начало в древнем представлении о солнце, о его ночном переходе через бездну пустоты, где оно претерпевает смерть (которую иногда понимают как реальную смерть с последующим воскрешением, в других случаях — чисто фигурально). Эта бездна ассоциируется с водными глубинами третьего — или инфернального — уровня, будь то в смысле нижнего океана, или в смысле подземного озера. Согласно Фробениусу (в книге «Век солнечного бога»), все обитающие в море боги являются символами солнца. Во время их перехода они были заключены в ящик, закрытую корзину или сундук (которые символизируют материнское лоно) и подвергались различным испытаниям. Направление их путешествия всегда было противоположным видимому дневному курсу солнца. Уместно привести оценку, данную Фробениусом архетипическим аватарам этого весьма важного путешествия: «Герой поглощается морем — чудовищем на Западе. Животное путешествует с героем в желудке на Восток. Во время этого



путешествия герой светит огнем в желудке чудовища, а когда чувствует голод, отрезает кусочек от его сердца. Несколько позже он замечает, что рыба достигла земли; затем он начинает срезать плоть животного до тех пор, пока не получает возможность выбраться наружу. В желудке рыбы такая жара, что у героя выпадают волосы. Часто его освобождает тот, кто был поглощен до него, и они убегают вместе» (31). Эта базовая ситуация в различных модификациях положена в основу большого числа легенд и народных сказок, но в них всегда присутствуют такие существенные черты: поглощение, заключение, магическое действие и бегство. Для Юнга этот символ является разновидностью путешествия в Ад, сравнимого с теми путешествиями, которые описаны Вергилием или Данте, а также типом путешествия в Страну Духов, или, другими словами, погружения в бессознательное (33). Юнг, однако, отмечает что тьма и водные глубины, в добавление к символическому бытию бессознательного, также означают смерть — не в смысле тотального отрицания, но как другой стороны жизни (или жизни в ее латентном состоянии) и как тайны, оказывающей очаровывающее воздействие на сознание в процессе перехода от его мест обитания в бездну. Конец путешествия представляется как воскрешение и преодоление смерти (тот же прием применяется в случае окончания сна или болезни). Близки к этому по символике истории Иосифа, брошенного в яму братьями, и Ионы, пребывающего в желудке кита (32).

**ПЕРЕКРЕСТОК.** Согласно Юнгу, это символ матери «Место, где дороги пересекаются и входят одна в другую, таким образом символизируя объединение противоположностей, есть «мать», объект и олицетворение всякого объединения». У древних перекрестки считались символом двойственного богоявления, т.к. объединение трех элементов всегда предполагает существование трех принципов: активного (или доброго), нейтрального (или результативного, или полезного) и пассивного (или вредного). По этой причине перекресток посвящался трехликой Гекате. Именно на перекрестках ей приносили в жертву собак, и туда же стаскивали тела повешенных (31).



**ПЕРИОД.** С точки зрения морфологии символизма периода — это то же самое, что и фаза. Лунная модель четырех фаз (зарождение, полнолуние, ущерб и исчезновение) иногда сводится к двум или трем фазам, иногда увеличивается до пяти. Точно так же колеблются фазы человеческой жизни, но, как правило, их четыре; смерть либо опускается, либо включается в заключительную фазу старости. Разделение на четыре части — кроме важности аналогии с четырьмя фазами луны — совпадает с движением солнца и годовым циклом времен года, а также — с идеей деления пространства на четыре части света по компасу. Космические периоды относятся к эпохе человеческого существования, а также — к жизни расы или империи. В индуистской традиции Manvantara, называемая также Махаюга (или Большой Цикл), включает в себя четыре юги или меньших периода — столько же, сколько в греко-римской античной традиции. В Индии эти же периоды называют согласно названиям четырех бросков при игре в кости: krita, treta, dvapara, kali (критаяуга, третаяуга, двапараюга, калиюга). В эпоху классицизма периоды ассоциировались с символикой металлов: «золотой век», «серебряный век», «бронзовый век», «железный век». Такие же символические паттерны, в которых скрыто толкование, можно найти в знаменитом сие Навуходоносора (Даниил, 2), а также в образе «Старика с Крита» в «Божественной комедии» Данте (Ад, XIV, II, 94--120) (60, 27). Движение от самого чистого металла к самому ковкому — от золота к железу — подразумевает развитие по спирали. По этому поводу Р. Генон говорит, что периоды, следующие друг за другом, «уходят все дальше от Начала» и несут в себе постепенную материализацию (28); Вайльк по этому же поводу замечает, что «прогресс — это наказание от Бога». Таким образом, жизненный прогресс равносителен постепенному отказу от золотых ценностей детства, пока процесс роста и старения не заканчивается смертью. Согласно Юнгу, мифы о Золотом веке восходят к аналогии с детством, когда природа щедро одаривает ребенка и дает ему все, что он хочет, не требуя никаких усилий с его стороны. Но стоит добавить, что в более глубоком смысле Золотой век символизирует жизнь бессознательно-

го; жизнь, не подозревающую о смерти и не знающую проблем существования; жизнь во вневременном «Центре», который внутри ограниченного существования более всего походит на Рай. Незнание реального мира создает некое подобие золотой дымки, но по мере взросления и усвоения понятий долга, родительских правил и рационального мышления, мир осваивается заново (31).

**ПЕРИОДИЧНОСТЬ.** Периодичный порядок является производным от обособленного существования определенного количества элементов, образующих непрерывный ряд и обнаруживающих незначительные различия при сопоставлении или сравнении их с элементами других периодов. Периодичность, следовательно, состоит из различий в пределах единой сущности или является разнообразием того, что едино, и объединением того, что относительно различно. Поэтому следует различать в любом рассматриваемом периоде: а) *пределы*, или полюса периода; б) ограниченное число *элементов*, включенных в период благодаря их способности находиться между этими двумя полюсами; в) внутреннюю *последовательность*, которая существует относительно двух или более элементов. Эта последовательность, или градуированная шкала, выражает отношение между качественным и количественным (т.е. возможность перехода одного в другое) как в случае, например, с нотами музыкального ряда и цветами спектра. Расположение периода во временной шкале эквивалентно определению *процесса*. Этот процесс будет эволюционным, если он является восходящим, и регрессивным, если он нисходящий или повторяющийся.

**ПЕРО.** Перо (или перья) символизирует ветер и творящих богов египетского пантеона: Пта, Хатор, Осириса и Амона (41). Перья соответствуют стихии воздуха — царству птиц (48). По этой же причине в культурах, в которых преобладают мифы о воздухе, перья используются как личное украшение. Головной убор из перьев индейского вождя тесно связывает его с птицей-демиургом. В египетской системе иероглифов перо как определяющий знак входит в изображение таких слов, как «пустота», «сухость»,

«цветы», «высота», «полет» (19). Согласно Св. Григорию, перья символизируют веру и ожидание, а также птичье перо обозначает Слово (50). Египетский знак пера обозначает «создателя форм всех вещей» (19), хотя возможно, что этот знак в действительности представлял лист виноградной лозы, подразумевая при этом скорее функцию, чем вещество.

**ПЕРСЕФОНА.** Персонификация земли и весны. Миф повествует, что в то время как Персефона собирала цветы, разверзлась земля и Плутон, бог подземного мира, появился и унес ее с собой, чтобы сделать своей супругой в аду. Ее матери, Деметре, дана была следующая уступка: Персефона будет проводить две трети года с ней (с весны до осени) и лишь одну треть со своим похитителем (зиму). Фольклор многих европейских стран сохраняет архетипы Персефоны и Деметры в виде фигур «Девы урожая» и «Матери зерна». (21).

**ПЕРСОНИФИКАЦИЯ.** Может быть определена как присвоение человеческих свойств объекту, а также как воплощение идеи. Потребность персонифицировать объекты или идеи является специфической характеристикой мифологического мышления, однако особую важную роль она играла на протяжении периода от последних дней доисторической эпохи до становления христианства, т.е. на протяжении выработки и кристаллизации абстрактных идей. Персонификация возникает как результат синтеза анимизма и антропоморфного взгляда на мир. Древние персонифицировали главнейшие темы, связанные с судьбой (жизнь, смерть, добро, зло), с космическими сущностями и элементами (небо, земля, океан, реки, источники), с человеческими эмоциями и импульсами (страх, смех, любовь и желание), достоинствами (удача, свобода, постоянство, победа, плодородие), коллективными сущностями (город или община) и культурными полями (история и астрономия). Эти темы впоследствии дали начало аллегориям, как только за ними были закреплены определенные символические элементы и атрибуты, наделяя формальным выражением их внутреннюю реальность или адаптируя иррациональную

природу к более понятным формам, в которых оказывалось осуществимым человеческое общение и диалог — первоначальная форма аналитической мысли. Излишне говорить, что мифологические божества частично получают свое объяснение в качестве продуктов персонификации — независимо от того факта, соответствуют ли они фундаментальным истинам, или основным последовательностям (знаки Зодиака, планеты и т.п.) либо же разнообразным значениям вселенной.

**ПЕРЧАТКА.** Так как перчатки носят на руках, с руками связана и их символика. Особо значима правая перчатка вследствие церемониального обычая снимать ее при приближении к лицу, занимающему высокое положение, или алтарю, или Богу. У этого обычая двойные символические корни: если это часть защитного облачения, перчатка означает разоружение перед старшим; в то же время, поскольку правая рука относится к голосу и рациональной стороне человека, этот обычай — знак открытости и искренности замыслов.

**ПЕСОЧНЫЕ ЧАСЫ.** Символизируют инверсию взаимоотношений Верхнего и Нижнего Миров, периодически осуществляемую Шивой, господином творения и разрушения. Можно проследить связь образа с барабаном (имеющим сходную форму) и андреевским крестом; значение этих трех символов совпадает (51).

**ПЕТЛЯ (ЛОКОН).** В египетской системе иероглифов петля — определяющий знак, означающий идеи, либо связывающие, либо развязывающие, в зависимости от расположения свободных концов (19). Петля соответствует общему символизму оков и уз. Локон волос приобретает свое значение от символизма волос.

**ПЕТУХ.** Как птица рассвета, петух является солнечным символом (4) и знаком бодрствования и активности. Принесенный в жертву Приапу или Асклепию, он должен вызывать исцеление (8). В средние века образ петуха приобрел особую важность для христиан, которые почти



всегда располагали его на флагере либо шпигеле высокой Башни или ратуши, как аллегория бдения и воскресения. Дани замечает, что бдение в этом контексте должно трактоваться в смысле устремления к нетленному и заботы о первенстве духовного: быть пробужденным и приветствовать Солнце — Христа — еще до его появления на востоке, — что служит живым образом просветления (14).

**ПЕЧАТЬ.** Подобно другим меткам и клеймам, печать является знаком собственности и отчетливо выраженной индивидуальности. Восковая же печать — символ девственности, ограниченности и давления.

**ПЕЧАТЬ СОЛОМОНА.** Состоит из двух треугольников, сложенных и переплетенных в форме шестиконечной звезды. Вирт называет ее «звездой микрокосма», или знаком духовного потенциала индивидуальности, способной к бесконечному самопреодолению. В действительности это символ человеческой души как «соединения» сознательного и бессознательного, обозначенного переплетением обычного треугольника (символизирующего огонь) и треугольника перевернутого (символизирующего воду) (59). Согласно алхимической теории, оба треугольника подчинены нематериальному началу, названному философами Азотом и присутствующему в печати Соломона в качестве центральной точки, которая не изображается, но может быть представлена в воображении, как и в некоторых индийских и тибетских мандалах.

**ПЕЧЬ.** Печь (или гора, или тигель) — материнский символ. Тигель алхимиков символизирует тело, а перегонный куб — *vas Hermetis* («Гермесов сосуд») (31). Имеет значение еще и в качестве символа чистого, духовного вынашивания плода; именно в этом смысле пылающая печь появляется в столь многих алхимических трактатах, например, у М. Майера и в «*Museum Hermeticum*» («Герметическом музее») (1678).

**ПЕЩЕРА.** Вообще говоря, значение пещеры чаще всего ограничивается общей символикой вмещения, включения или укрытия чего-либо. На это указывают определенные

образы, такие как средневековая пещера, символизирующая человеческое сердце как духовный «центр» (14). По Юнгу, она олицетворяет тайну и неприступность бессознательного. Достаточно часто она фигурирует в эмблемах и мифологической иконографии как вместилище образов богов, предков и архетипов, становясь таким образом реальным символом Аида, хотя выраженным еще психологически неосознанно (32). Некоторые культурные места доисторического прошлого — пещеры, сохранившие следы ледникового периода, позже были обращены в христианские склепы. Лурд является окультуренной пещерой четвертичного периода. Кюн обнаружил следы жертвенников в Северной Африке в местах с доисторической датировкой. Пещеры, с их тьмой, являются символами материнского лона. Примечательно сходство в немецких словах *Höhle* (пещера) и *Holle* (ад).

**ПИЛИГРИМ.** Понимание человека как пилигрима, а жизни — как паломничества, является общим для весьма многих народов и традиций (4), поскольку оно соответствует великому мифу о небесном происхождении человека, о его «падении» и его надеждах на возвращение в небесное царство, — ибо все это делает его чем-то вроде странника на протяжении его пребывания на земле и накладывает печать мимолетности на каждый его шаг. Человек покидает место, из коего происходит, и возвращается в него — *исход и возвращение* (*exitus* и *reditus*). Именно такая точка зрения на жизнь как на паломничество придает христианским паломничествам их специфическую значимость (14). С символикой пилигрима связаны следующие атрибуты: раковина, посох или палка, источник воды спасения, найденный им на своём пути, дорога, плащ и т.д. Данная идея родственна идее лабиринта: отправиться в паломничество означает понять природу лабиринта и продвинуться к овладению им как средством достижения «Центра» (мироведения).

**ПИРАМИДА.** В символизме пирамиды существует очевидное противоречие. Прежде всего, в мегалитической культуре и европейском фольклоре о ней сохранилась

память как о земле в материнском смысле. Пирамиды с рождественскими украшениями и светильниками к тому же выражают двойственную идею смерти и бессмертия, связываемую с Великой Матерью. Но это относится к пирамиде в той мере, в какой она представляет собой полую гору, усыпальницу предков и земной памятник. Пирамида из камня, правильной геометрической формы, напоминает огонь, во всяком случае на Дальнем Востоке(4). Марк Сунье предложил правильный подход к более точному пониманию проблемы. Он рассматривает пирамиду как синтез разных форм, имеющих каждая свое собственное значение. Квадратное основание символизирует землю. Вершина является отправной и конечной точкой всех вещей — мистического «Центра» (Николай Кузанский в своих изысканиях соглашается с такой интерпретацией). Соединение вершины с основанием образует треугольные грани пирамиды, символизирующие огонь, божественное откровение и тройственный принцип творения. Поэтому пирамида рассматривается в качестве символа, олицетворяющего весь процесс творения в трех его основных направлениях.

**ПЛАЩ.** Среди символов, связанных с одеждой, плащ является, с одной стороны, знаком высокого достоинства, а с другой — завесой, отделяющей человека от остального мира (48). Плащ Аполлона обозначает полное самообладание мудреца, неподвластного инстинктам, которые движут толпой (37). Расположение плаща играет большую роль для выявления дополнительных символических смыслов. Так, на Ходдерхеймском рельефе с изображением Митры, убивающего быка, плащ развевается на ветру подобно крыльям, тем самым приравнивая героя и жертву к алхимическому бракосочетанию непостоянства и устойчивости (31). Материал, отделка, цвет и форма плаща добавляют новые оттенки значений. Два разных цвета снаружи и внутри плаща связаны с дуализмом, расшифровка которого зависит от значения этих цветов.

**ПЛАМЯ.** Пламя и свет обнаруживают связь в определенных важных моментах. Согласно Башлярю, пламя символи-

зирует трансцендирование как таковое (1), в то время как свет обозначает воздействие трансцендентального на окружающую среду. Он добавляет, что «алхимики объяснили ценность золота тем, что оно является вместилищем стихии огня (солнца); квинтэссенция золота — огонь. У греков обозначением духа служило облако раскаленного воздуха» (1).

**ПЛАНЕТНЫЕ БОГИ.** Они являются персонификациями идеализированных свойств человека: «модусов» существования и диапазона существенных возможностей поведения и знания. Поскольку эти боги наделены завидной властью и проявляют себя на обширном поле действия, они стали символизировать триумф конкретного принципа, принадлежащего каждому из них; поэтому они часто появляются в мифологии, ассоциируясь с идеями справедливости и фундаментальными законами, управляющими жизнью (15). Посредством процесса катастеризма главные боги были спроецированы на небеса и отождествлены с солнцем, луной и пятью ближайшими планетами. Это ясно можно увидеть на начальном этапе астрологической мысли (7) в Месопотамии. Для халдеев звездные тела были живыми, божественными существами — идея, на протяжении всего средневековья сохраняющаяся во фрагментарной форме в мыслительной традиции Западного мира, начинаясь еще с Аристотеля, как показал Сезнек (53). Соответствующие имена богов у халдеев, греков и римлян были таковы: *Шамаш*, Солнце, Гелиос, Аполлон; *Син*, Луна, Артемида, Диана; *Мардук*, Зевс, Юпитер; *Иштар*, Афродита, Венера; *Набу*, Гермес, Меркурий; *Нергал*, Арес, Марс; *Ниниб*, Кронос, Сатурн. Согласно теории соответствий, взаимосвязи, исходящие от этих богов, охватывают все — или почти все — структуры вселенной.

**ПЛАНЕТЫ.** Планеты составляют определенный порядок внутри космоса. Дело астрономии — изучать их с естественной и математической точек зрения, на основании системы, установленной Коперником в его работе «Обращении небесных сфер» в 1543 г.; согласно этой системе, Солнце является центром, вокруг которого расположены



орбиты планет: ближе всех находится Меркурий, за ним следуют Венера, Земля, Марс, пояс астероидов, Юпитер, Сатурн, Уран, Нептун и Плутон. Однако астрология и традиционная символика вдохновляются не коперниковской системой, а той, что была принята у древних. Поскольку действительность символики зависит здесь исключительно от процесса катастеризма — (т. е. проекции определенного ментального порядка на небесный порядок, или интерпретации последовательностей [планет, знаков зодиака и др.], способной объяснять феномены психологического и духовного мира), — нам нет необходимости разбирать сложный вопрос о том, насколько Птолемея система (отчасти подтверждаемая теорией относительности) может быть примирена с коперниковской. В то же время факт наличия семи планет соответствует идее семи планетарных небес, в свою очередь соответствующей идее семи направлений или участков пространства (которая, будучи переложенной в термины времени, дает начало семи дням недели). Отношение планет к семи точкам пространства таково: Солнце — зенит, Луна — надир, Меркурий — центр, Венера — запад, Марс — юг, Юпитер — восток и Сатурн — север (54). Порядок, в котором астрология располагает планеты — считая планетами также Солнце и Луну, — следующий, если считать Землю центром, а затем идти от ближайшего к более отдаленному: Луна, Меркурий, Венера, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн, (Уран и Нептун, хотя последние два обычно не учитываются). Пол этих существ четко устанавливается, когда дело касается Венеры, Марса, Юпитера и Сатурна. Меркурий выступает одновременно существом мужского пола и андрогинным. Солнце и Луна обменивались полами на протяжении веков, в зависимости от культуры соответствующего периода. Мистическую основу планетарного мифа следует искать в обобщении Варрона, гласящем, что планеты представляют собой небесные тела и, одновременно, являются источниками жизни (7). Каждая из этих порождающих сил обладает своей характерной сферой действия, которая и есть ее «небо», и влияние этого «неба» распространяется на взаимопроникающие области пространства. Планетарная символика достигает наивыс-

шей степени сложности в своем соотношении с Зодиаком, в то время как Зодиак символизирует ступени и фазы определенного цикла творения, планетарная последовательность, скорее, дает выражение схемам морального мира. Теория «соответствий», будучи приложена к планетам, выводит сложную систему, в рамках которой каждая планета рассматривается в качестве отдельного «модуса», надленного специфическими характеристиками и соотносящегося с одним конкретным чувством, или металлом, или запахом, или, например, растением. Важнее, однако, уловить связь каждой из планет с определенной добродетелью или тенденцией: так, Солнце связано с волей и активностью, Луна — с воображением и миром форм, Марс — с действием и разрушением, Меркурий — с интуицией и движением, Юпитер — с верным суждением и руководством, Венера — с любовью и взаимоотношениями, Сатурн — с выносливостью и сдержанностью. Однако фундаментальные тенденции этих качеств иногда отрицательны. Следующее упорядочивание в соответствии с принципами эволюции и одухотворения предлагает Эли Стар: Солнце — потенциальное добро, Луна — потенциальное зло, Меркурий — двойственность и, следовательно, свободная воля, Венера — объективное добро, Марс — объективное зло, Юпитер — субъективное добро, Сатурн — субъективное зло. Планеты, таким образом, делятся на две зоны: одну светлую, другую темную. Обе они необходимы для цикла существования; эти зоны соотносятся соответственно со светлым и темным участками китайского символа универсального течения перемен — *Ян-Инь* (54). Мертенс-Стинон изучал планетарные силы в их теогоническом аспекте, начиная извне и двигаясь внутрь, так что самая удаленная планета становится старейшим и «первозданнейшим» из богов: Уран порождает Сатурна (небесное пространство порождает время), а за царством Сатурна следует конструктивный порядок Юпитера; далее следуют отпрыски Юпитера — Марс (активный принцип), Венера (пассивный) и Меркурий (нейтральный) (40). С символической точки зрения, эта эволюционная серия втягивает исследователя внутрь, концентрируясь на человеческом духе, поскольку дух есть микрокосм, отражающий

макрокосм вселенной. Важность планетарных архетипов очевидно проявляется в непрекращающемся влиянии греко-римской мифологии, поскольку именно классические мифы с наибольшей ясностью и силой выразили их внутреннюю значимость. Как показал Жан Сезнек (53), эти мифы сохраняли свою популярность в христианской культуре на протяжении средних веков и Возрождения, не встречая противодействия со стороны церкви, ибо она не пренебрегала содержащейся в ней символической и психологической истиной. В. Фенн утверждает, что имеются некие доисторические граффити, содержащие группы из четырех и трех составных элементов, и что эти рисунки соответствуют конфигурациям планет. Народное искусство Скандинавии, в самом деле, придерживается такого разделения сфер — существенного с психологической точки зрения — на две группы: внутреннюю группу из трех факторов и внешнюю — из четырех. Если учесть приравнивание планет к семи направлениям пространства (очерченное нами выше), то внутренняя группа (расположенная вдоль вертикальной оси) будет охватывать серию Солнце — Меркурий — Луна, тогда как внешняя, эквивалентная четырем сторонам света, соотносится с Венерой — Марсом — Юпитером — Сатурном. Это подсказывает, что в качестве компонентов человеческого духа, три центральных составляющих имеют большее значение и влияние, чем четыре внешних, поскольку последние соотносятся с квадратом и символикой ситуации и органического (как в случае тетраморф), тогда как первые составляют подлинный психический динамизм триничного порядка, охватывающий активное, пассивное и нейтральное.

**ПЛЕТЬ.** Символика плети представляет собой смесь символики узла (или лука), и скипетра; и то, и другое — знаки господства, владычества и превосходства. Выражает идею кары, как дубинка или палица — в противовес мечу как символу очищения, — а также способность окружать и подавлять (51). В Египте плеть, я благодаря морфологическим ассоциациям с молнией, была атрибутом Мина — божества ветра, а также вообще неких божеств, управляю-



щих штормами (41). Плети носили Диоскуры; бронзовые плети фигурировали в культе Зевса в Додоне (35). Египетские фараоны использовали кнут в качестве эмблемы власти. У римлян имели обычай вывешивать кнуты на триумфальных колесницах (8). Логически плетя также следует соотносить с ритуалами бичевания (или плодородия) (8). Кроме того, она является атрибутом Матери-Устранительницы (31).

**ПЛЕЯДА.** В китайском символизме это третий Элемент. Первый — активная, светлая сила, называемая Ян, а второй — пассивная, темная сила, называемая Инь. Плеяда означает связь между Верхним и Нижним Мирами, или то, что соединяет вместе все, что отличается друг от друга. Это одна из императорских эмблем (5).

**ПЛЕЯДЫ.** Созвездие Плеяд образует центральную группу звездного символизма. В иудейской и индуистской традициях эти звезды рассматриваются как образ семикратности по отношению к пространству, звуку и действию (40).

**ПЛОД.** Эквивалент яйца в традиционной символике, т. е. в его середине находятся семена, обозначающие Начало (29). Это символ земных желаний.

**ПЛОДОВИТОСТЬ.** В аллегориях плодovitость обычно представлена растением мака, вследствие заключенного в



*Символ жертвы во имя плодородия: плодоносящий крест (гравюра 1512 г.).*



нем огромного количества семян. Ее символами также могут быть зерно ячменя, бык, заяц и кролик (8).

**ПЛОДОРОДИЕ.** Символами плодородия являются вода, семена, фаллические обозначения. Гранет сообщает о том, что в Китае брачное ложе устанавливалось в самом темном углу комнаты, где хранились семена, и над тем местом, где были похоронены мертвые. Элиаде утверждает, что соответствующие культы, касающиеся предков, урожаев и эротической жизни, настолько тесно связаны друг с другом, что между ними невозможно провести различие (17). В индуистских ритуалах зерна риса используются как зерна плодородия (17).

**ПЛУГ.** Символ оплодотворения. В арианской легенде герой Рама женится на Сити (борозда). Так как земля является воплощением женственности в природе, вспашка есть символ единения мужского и женского начал. С этим символом связан древний китайский обычай, согласно которому император перед восхождением на трон совершал обряд вспашки.

**ПЛЮЩ.** Его приносили в дар своему богу Аттису фригийцы. Оскоплённые жрецы носили одежду из листьев плюща (21). Считается символом женственности, обозначающим потребность в силе для своей защиты.

**ПОБЕДА.** Двумя внешними атрибутами победы служат венец как выражение свершения и пальма в значении возвышения и превознесения. Персонификация Победы в качестве крылатой фигуры представляет собой аллюзию на ее духовную значимость. Осуществляется ли победа над быком, как в митраистских мистериях, или над драконом, либо над каким-нибудь иным подобным чудовищем, как в подвигах Геракла, Персея, Беллерофонта и Св. Георгия, — значение акта одержания победы состоит в разоружении противника и его подчинении воле победителя. Кроме объективного и космического смыслов победы, имеются и психологические импликации: конфронтация с некоей другой силой предполагает сходство и, таким образом, побежденная сила есть низменная сторона самого победителя.

**ПОВОДЬЯ.** Часть символики колесницы и лошадей. Поскольку колесница является символом тела, а лошади означают жизненные силы, то поводья указывают на отношение между душой и телом, нервами и силой воли. Перерезанные поводья символически равнозначны смерти (38).

**ПОГЛОЩЕНИЕ.** Этот символ, находящий свое буквальное выражение в акте или страхе быть поглощенным, можно обнаружить в измененной форме в понятии «втягивания», а также, согласно Дилю, в погружении в тину или болото. Юнг в связи с этим цитирует отрывок из Библии об Ионе и ките, но Иона ассоциируется скорее с «Ночной Переправой». Юнг также полагает (31), что страх кровосмешения становится страхом быть проглоченным матерью и что это затем приобретает в искаженном воображении такие формы, как образ ведьмы, проглатывающей детей, образ волка, великана-людоеда, дракона и др. В космической сфере этот символ несомненно относится к завершающему заглатыванию землей каждого человеческого тела после смерти, т.е. его разложение. Здесь возникает аналогия символа также с пищеварением. Следовательно, все истории, имеющие «счастливый конец», в которых дети, проглоченные целиком, все еще остаются живыми внутри животного и в конце концов спасаются, без сомнения, относятся к христианской догме воскресения во плоти.

**ПОДВЕШЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК.** Образ имеет глубокую и сложную символику. «Повешенный» — это двенадцатый аркан карточной колоды Таро, однако основное значение данной символики гораздо шире. Фрэнсер отмечал, что первобытный человек старался сохранить свои божества живыми, изолируя их между небом и землей, т.е. помещая в позицию, недоступную воздействию обычных факторов, а особенности земных (21). Следовательно, любого рода подвешивание в пространстве подразумевает мистическую изоляцию, несомненно связанную с идеей левитации и мечтой летать. С другой стороны, перевернутая позиция (как на карте Таро) сама по себе символизирует очищение (поскольку в результате аналогично изменяется естествен-

ный, земной порядок) (50). Миф об Одине, как и легенда о Подвешенном Человеке, наделенном магическими силами, относится к той же системе образов. Один, по легенде, принес себя в жертву через повешение. Приведем соответствующие строчки из «Havamal»: «Я знаю, я провисел девять ночей на дереве, гнущемся от ветра, раненный копьем, принесенный Одину в жертву: пожертвованный сам себе». Подобные жертвоприношения — обычное явление в мировой культовой практике (21). Юнг объясняет их символику с чисто психологической точки зрения: «подвешивание ... имеет несомненную символическую ценность, поскольку повешение (подвешивание и страдание для повешенного) символизирует нереализованные страстные желания или напряженное ожидание» (31). На уже упомянутой карте Таро изображен некто, похожий на менестреля, подвешенный за ногу на веревке, привязанной к перекладине, которая, в свою очередь, опирается на два лишенных кроны дерева. Карта интерпретируется следующим образом: Подвешенный Человек не ведет обычное земное существование, а, напротив, живет в мистическом идеальном мире. Желтый цвет его странной виселицы указывает на то, что она состоит из концентрированного света, т.е. концентрированной мысли. Таким образом, Подвешенный Человек свисает со своей собственной доктрины, будучи связан с ней так тесно, что все его существование повисает на ней. Два дерева, поддерживающие перекладину, соответствуют (как и все, связанное с символикой числа 2), алхимическим колоннам Бохаз и Якин. Они окрашены в красно-голубой цвет (естественное, земное, стремящееся к небу). Подвешенный человек одет в красное и белое, — мистические цвета двуглавого орла алхимиков. В его связанных руках — полуоткрытые мешки, откуда падают золотые монеты — аллегория духовных сокровищ, которыми обладают решающиеся на подобное самопожертвование. Согласно Вирту, мифологический герой, наиболее близкий к этому образу, — это Персей, персонифицирующий мысль в действии, побеждающий (в полете) силы зла и освобождающий Андромеду, которая символизирует душу, прикованную к темной глыбе материи, поднявшейся в образе скалы

из пучины первобытного океана. В позитивном смысле двенадцатый аркан колоды Таро означает мистицизм, жертвоприношение, самоотречение, воздержание; в негативном — он ассоциируется с утопическим миром мечтаний (59).

**ПОДЗЕМНЫЕ ЗАЛЫ.** Символика содержимого тела, внутренностей. У Верна «путешествие к центру земли» через пещеры, проходы и колодцы является возвращением в материнское тело, в землю.

**ПОКРЫВАЛО.** Кроме участия в родовом символизме тканей, покрывало означает сокрытие определенных аспектов истины или божества. Генон обращает внимание на двойное значение глагола *to reveal* («*re-veil*») «показывать, обнаруживать», могущего означать как «сбросить покрывало», так и «вновь накинуть покрывало». В Библии сообщается, что, когда Моисей спустился с горы Синай, «лицо его стало сиять лучами», и ему пришлось закрываться покрывалом, пока он говорил с народом, поскольку люди не могли смотреть на его сияющее лицо (Исход 34: 29 Ч 35) (28).

**ПОЛ (мужской, женский).** У Платона в «Тимее» пол «существует» — как если бы он каким-то образом был независим от тел, принадлежностью которых является. Наглядно эту мысль демонстрируют (в некоторых мифологических образах средневековья), головы животных, как в *gruyces* с лапами, приставленными к головам, происходящие от древних карфагенских и гностических образов. В настоящее время ортодоксальные фрейдисты все многообразие предметов сводят к двум группам с мужским и женским значением в зависимости от того, является ли их доминирующей характеристикой свойство быть вмещающим или вмещаемым, но ничего нового в этом нет — так, древнекитайский символ Ян-Инь классифицирует все предметы лежащие в рамках системы, на роды, принадлежащие противоположным полюсам и соответствующие дуализму полов. Нельзя не отметить, что мужской и женский пол могут символизировать духовные принципы: сознание и бессознательное, небеса и землю, огонь и воду. Полонит соитие является наиболее наглядным и выразительным



всех образов, несущих идею союза, и поэтому алхимики использовали его для изображения изначальных истин, преодолевающих законы биологии, что, в частности, продемонстрировал Юнг в «Психологии перенесения».

**ПОЛЕТ.** Символика полета охватывает множество элементов. В основном она связана с приятным ощущением движения в среде, более редкой, чем вода, и свободой от гравитации. Но помимо этого полет подразумевает поднятие себя и поэтому тесно связан с символикой уровня, не только в связи с моральными ценностями, но также и с понятием превосходства, прилагаемого к таким качествам, как власть и сила. Как указывает Диль, важность образа «подъема и падения» — как это мы видим в мифе об Икаре — подтверждается многими авторами (15). А по наблюдению Башляра, «из всех метафор аксиоматичны только те, которые относятся к высоте, подъему, глубине, спуску и падению. Их никак нельзя объяснить, но с их помощью можно объяснить все». Полет также понимался как «трансценденция роста». Согласно высказыванию Туссенеля в «Мире птиц», «мы завидуем прекрасной судьбе птицы и наделяем орляльями объекты нашей любви, ибо мы инстинктивно знаем, что в мире совершенного счастья наши тела будут наслаждаться способностью перемещаться в пространстве как, как птицы летают по воздуху» (3). Полет связан с пространством и светом; в историческом плане — это земная мысль и воображения.

**ПОЛУМЕСЯЦ.** У этого символа двойственное значение. Во-первых, поскольку он связан с Луной, он олицетворяет воду, мир изменчивых форм и явлений, пассивный, женский принцип. Во-вторых, в средневековых эмблемах западного мира и особенно при ассоциации со звездой — это символический образ рая (4).

**ПОЛУСФЕРА.** В системе египетских иероглифов полукруг с диаметром в основании обозначает орбиту Солнца, а также полусферу. Она символизирует начало, уравновешенное концом — или же рождение, уравновешенное смертью. Грамматически этот иероглиф выражает женский элемент, уравновешивающий мужской (19).

**ПОЛЮС.** Мистический Центр, или «неизменная середина», является установленной точкой, которую все символические традиции определяют как «ось», поскольку вокруг неё происходит вращение Земли (28). С другой стороны полюс отождествляется с зенитом. В древнем Китае он представлялся в виде отверстия в центре нефритового диска, известного под названием *Ли* (7). Тем не менее, «неизменная середина» является причиной всех изменений. Китайская «Книга перемен» показывает, что постоянные метаморфозы материи порождаются великой осью — единством, лишенным какой-либо двойственности и местонахождения, приравненным к «неподвижному двигателю» Аристотеля (58). Это противоречие между неподвижным и причиной всякого движения метафорически высказали алхимики в изречении: «Через полюс проходит сердце Меркурия, являющееся настоящим огнем» (32).

**ПОЛЯ.** В самом широком смысле они обозначают обширность и безграничность возможностей. В эту категорию входят иранские боги, как, например, Митра, называемый «Хозяином Равнин». Как Хозяин неба, он выполняет задачу сопровождать души, когда они возвращаются на небеса (11), подобно другим проводникам душ, таким как Меркурий.

**ПОПУГАЙ ДЛИННОХВОСТЫЙ.** Связан с остальными представителями семейства попугаев своей способностью произносить слова. Морис Буиссон, в «Секрете Шехерзады» (Париж, 1961), комментирует «Тутинаме», персидский перевод «Книги попугая» Нахшаби. Он приходит к выводу, что длиннохвостый попугай служит символом полаганника, наравне с вороной, а также символом души (египетской ба), как и прочие птицы. В «Совете птиц» персидского поэта XIII века Фарид Уд-Дина Аттаро попугай занят поиском воды бессмертия.

**ПОСОХ.** Посох имеет двоякую символику: как опора и как орудие для наказания. Рассматривая первое значение, Фрэзер обращает внимание на то, что древние египтяне после осеннего солнцестояния отмечали праздник, который они называли «Рождение Солнца-Посоха», ибо они пола-

талан, что так как день становится короче, а солнечный свет — слабее, то солнцу необходим посох для опоры (21). Дали вновь оживил мифический посох, представив его в виде видюрок, которые являются повторяющейся темой в его живописи. Использование символизма посоха как древними египтянами, так и современными художниками, такими как Дали, представляет собой простейший принцип символизма: соотношение и взаимозаменяемость материального и духовного аспектов данной ситуации. Как орудие, посох идентичен с палицей, королевским оружием (15) (ударом посоха Эдип убивает Лая, не подозревая, что тот является его отцом). В церковной символике посох — пасторский атрибут и символ веры (4). В силу сигмовидной формы крюка на посохе, он олицетворяет божественную власть, связь и соединение (50). Благодаря своей спиральной форме он является символом творческой энергии.

**ПОТЕРЯ.** С одной стороны, смысл потери связан с ощущением вины, смешанным с предчувствием окончательного очищения, или паломничества и путешествия. С другой стороны, идея потери и обретения себя вновь или понятие «утраченного предмета», исчезновение которого переживается очень болезненно, представляет собой смысл, аналогичный понятию смерти и воскресения (3). Ощущать потерю или отсутствие заботы — значит ощущать смерть; даже несмотря на вину за это чувство или его причину, найденные при обстоятельнейшем его разборе, подлинная причина всегда лежит в забвении Начала и разрыве связи между ним и индивидом (как это выражено в образе нити Ариадны). В пределах двухуровневой структуры духа (символизируемой созвездием Близнецов) потеря соответствует сведению сознания к исключительно экзистенциальному аспекту жизни и игнорированию вечного аспекта — духовного; именно это лежит в основе «чувства потерянности», или ощущения бессцельности, или чего-либо, символизируемого утерянным предметом.

**ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ.** Символизирует мистический «Центр» — или, скорее, его манифестацию в пространстве. Китайцы помещают его в центральной Азии, упоминая о нем



как о саде, населенном «драконами мудрости», где четыре главных реки мира — Окс, Инд, Ганг и Нил — берут свое начало из общего источника, называемого «озером драконов» (9). Помимо традиционного христианского предания, обнаруживаем массу западных и восточных легенд, связанных с утраченным раем. Его можно найти в символических традициях по всему миру; именно в них следует искать его истинное происхождение. Как символ духа, он соответствует тому, что само по себе непостижимо. Падение человека из райского состояния и его возврат к этому состоянию находит различные способы символического выражения, наиболее характерным из которых является лабиринт. По наблюдению Сонье, «когда человек задумывается над этой таинственной проблемой, он более не ведает покоя, ибо его разум, столкнувшись с чередой непреодолимых препятствий, разбивается вдребезги, и его сердце, душа и тело наполняются гневом и отчаянием... Человек, подгоняемый своим желанием... склонил свой разум к строжайшему исследованию мельчайших частиц космоса, погрузил свой ум в материю и приложил все старания, дабы посредством тяжкого непрерывного труда заново открыть себя в лабиринте науки. Только охватив сознанием миры бесконечно малого и бесконечно большого, человек вновь будет в состоянии вибрировать в слиянии с вселенской гармонией и соединиться в невыразимой общности со всеми существами и вещами на земле и на небе» (49). Еженедельный «день отдыха» представляет собой временной образ Рая, сопоставимый с Островами Блаженных, Эльдорадо и т.п. в географическом символизме. Характеристика «утраченный», придающая символу Рая особую символическую направленность, связана с общей символикой ощущения заброшенности и падения, признаваемого современным экзистенциализмом в качестве существенной составной части внутреннего устройства человека.

**ПОТНЕ ТЕРОН (Pothe Theron).** Этим именем греки называли такие композиции, на которых изображалась фигура человека между двух животных. Они часто встречались в древнем и средневековом искусстве (например, лев и



Ура в Месопотамии; капитель в Эстании; каппадокийские печати или шумерские изделия из слоновой кости). Иногда эта особенность относилась к легендарным или героическим личностям: Гильгамешу в Месопотамии или Даниилу со львами в христианской, библейской традиции. У греков эта композиция была символом единения человека и природы или равновесия сил, необходимого для осуществления такого единения. В наше время, по мнению русского художественного критика Шекотова, «симметричное расположение фигур вокруг единого центра означает в художественном контексте и в религиозных или языческих церемониях идею триумфа».

**ПОТОК.** Связан с «пороговой» символикой, обозначающей межевую черту между двумя государствами или двумя формами реальности, как, например, сознательное и бессознательное или сон и пробуждение. Юнг обращает внимание на тот в высшей степени интересный факт, что в подвигах Гяйаваты его жертвы почти всегда в воде или очень близко к ней. Каждое животное, выходящее из воды, олицетворяет силы бессознательного, вроде некоторых демонических существ или волшебников-оборотней (31).

**ПОТОП.** Предания о потопе или нескольких потопах можно найти во всех частях мира, за исключением Африки (35). Наукой подтверждена его историческая реальность. В пределах символических взаимоотношений между луной и водой потоп, согласно Элиаде, соответствует трем дням «смерти Луны». Как катастрофу потоп никогда не считали последним, т.к. он происходит под знаком лунного цикла и регенерирующих свойств воды. Другими словами, он разрушает формы, но не силы, оставляя возможность для повторного появления жизни (17). Следовательно, помимо своей материальной коннотации, потоп всегда означает финальную стадию цикла, совпадающую с зодиакальным знаком Рыб (9). Проливные дожди всегда сохраняют что-то от символического содержания потопа; каждый ливень равносильен очищению и возрождению, которые, в свою очередь, подразумевают основную идею наказания и завершенности.

**ПОЯС.** Пояс, или кушак, символизирует защиту тела и, как аллегория девственности, подразумевает «защитные» (нравственные) добродетели личности. Следует отметить, что пояс, наряду с золотыми шпорами (имеющими, несомненно, то же смысловое значение) был атрибутом средневекового рыцаря. С другой стороны, когда пояс ассоциируется с Венерой, он приобретает эротический, фетишистский смысл.

**ПРАВОСУДИЕ.** Восьмой аркан колоды Таро представляет собой аллгорию идеи правосудия, персонифицированную в образе женщины императорского величия. Она смотрит нам в лицо, и изображение симметрично (имеет точное двухстороннее равновесие); на ней красная туника и синяя мантия. В одной руке женщина держит две чаши весов (символ добра и зла), в другой — меч (символ психического внушения и Слова Божьего). Её трон также массивен, как и императорский. Корона с лилиями, расположенными в виде металлических лучей, венчает голову этой аллегорической особы. Эта сущность близка зодиакальному знаку Весов, представляя не столько внешнее правосудие или социальную справедливость, сколько внутренний приговор, проявляющийся в движении целого психического (или психосоматического) механизма, вовлечённого в процесс определения вины; в основе этого объяснения лежит та же идея, что и в Вейнингеровой концепции греха как простого непонимания неотвратимости наказания. В астрономическом плане Правосудие — это Астрея. Позитивное значение аркана — гармония, неприкосновенность, строгие правила поведения и устоев; негативное — ограничение, мелочность и коварство (59).

**ПРЕВОСХОДСТВО.** В некоторых вавилонских обрядах *hieros gamos* (священный брак) представлен эротическим актом жрицы Иштар с невольником, которого затем убивают. Это не акт жестокости, а неизбежное следствие соития с рабом, подобно тому, как тень преследует тело. Если бы он был оставлен живым, то это была бы смерть при жизни после его связи с Высшим существом. То же самое можно сказать и о Лазаре. В этом и смысл мифа о Семеле.

образенной огненным сиянием Юпитера, которого она  
оказала возможность увидеть во всей его подлинной и высшей  
славе. Высшее существо разрушает — сжигает — низшее.  
По тем же соображениям тот, кто без вреда для себя  
его принимает и удерживает какие-либо проявления сверхъ-  
естественного, тем самым устанавливает свое (относитель-  
ное) превосходство над ними. Следовательно, что-либо  
ценное, выходящее за рамки обычного и банального, обла-  
дает своей особенностью и является символом абсолютной  
трансцендентности. Кто осмеливается желать высшее су-  
щество, провоцирует сравнение себя с ним. Если кому-то  
удается войти в сферу этого превосходства и там остаться,  
тогда он получает определенные неординарные полномочия,  
и если он окажется недостойным этой сферы, тогда его  
нужно убить. Каждая экстремальная ситуация, каждое  
чрезвычайное положение, например, погружение руки в  
вишнящую воду — выражает эту же идею. Рыцарь, которого  
победил и сожрал дракон, показал себя покоренным. Только  
рыцарь, способный одолеть дракона, достоин ситуации  
противоборства. Стремление добиться руки «принцессы»  
есть иное выражение этой же идеи. Как замечает Платон  
в «Государстве», «все великие дела чреватые опасностью».

**ПРЕСВИТЕР ИОАНН.** Царство легендарного Пресви-  
тера Иоанна, как и другие мифические «страны», в дей-  
ствительности является символом высшего духовного «Цен-  
тра» (28).

**ПРИВИВАНИЕ.** Символ искусственного вмешательства  
в мир природного порядка (4). Имеет также и сексуальное  
значение.

**ПРИНЦ.** Принц или сын короля является омоложенной  
формой короля-отца, как появляющееся солнце является  
омоложением заходящего солнца. Принц часто изображает-  
ся героем легенд. Его большим достоинством оказывается  
ситуация. Нередко он наделяется способностями демиурга  
(32).

**ПРИРОДА.** Писатель XII века Алан Лилльский в своей книге «О плаче природы» описывает природу в виде аллегорической фигуры, которая увенчана короной с драгоценными камнями, имитирующими звезды: двенадцать камней символизируют знаки Зодиака, а семь обозначают Солнце, Луну и пять планет (14). Эта концепция является полностью астробиологической по своему характеру, ибо она находится в русле тенденции, устанавливающей определенный числовой порядок при рассмотрении явлений жизни и смещающей астральные аспекты, минералы и абстракции с жизненными силами растительного и животного мира.

**ПРИШЕЛЕЦ.** В мифах, легендах, народных сказаниях и во всей литературе «пришелец» часто изображается как «тот, кому суждено изменить» существующую власть в стране или в какой-то ее части. С ним связана возможность незаметных перемен, достижения будущего, изменений в целом. Фрэнсер рассказывает нам, как Литиерсес, сын царя Мидаса, имел привычку вызывать людей на соревнования: косить урожай и проигравших избивал. Но однажды он встретился с пришельцем, который, показав себя более умелым жнецом, убил его (21).

**ПРОМЕТЕЙ.** Согласно Пиоббу, миф о Прометее служит иллюстрацией сублимации — в связи с семейным сходством между грифом и орлом, — которая подтверждает алхимическую связь между принципами изменчивости и устойчивости. В то же время страдание (подобное Прометееву) соответствует сублимации, т.к. оно ассоциируется с красным цветом — цветом третьей стадии в алхимическом «Великом Делании», вслед за черным и белым. Освобождение Прометея Гераклом выражает действенность процесса сублимации и его результата (48).

**ПРОСТРАНСТВО.** Пространство является, так сказать, промежуточной зоной между космосом и хаосом. Если воспринимать пространство в качестве царства всего потенциально сущего, то оно — хаотично; если же рассматривать его в качестве сферы, где пребывают все структуры и формы, то оно ближе к космосу. Позже пространство стало



ассоциироваться со временем, и это ассоциирование является одним из способов, позволяющих вступить в борьбу с его непокорной природой. Другой (и более важной) была концепция пространства как трехчастной структуры, базирующейся на его трех измерениях. Каждое измерение имеет два возможных направления движения, включая возможность двух полюсов или двух смыслов. К шести точкам, полученным таким способом, была добавлена седьмая: центр; и, таким образом, пространство становится логической структурой. Для того, чтобы завершить его истолкование, в итоге были созданы символизмы уровня и ориентации. Три измерения пространства иллюстрируются с помощью трехмерного креста, оконечности которого ориентированы вдоль этих шести пространственных направлений, составленных из четырех точек компаса плюс точки зенита и надир. Согласно Рене Генону, этот символизм (благодаря его структурному построению) идентичен с каббалистическим символизмом Священного (или Внутреннего) Дворца, расположенном в центре — точке, из которой расходятся шесть направлений. В трехмерном кресте зенит и надир соответствуют вершине и дну, передняя и задняя стороны — Востоку и Западу, правая и левая — Югу и Северу. Вертикальная ось является полюсной, ось Север-Юг — это линия солнцестояния, Запад-Восток — линия равноденствия. Значение вертикального или уровневого символизма соотносится с аналогией между высшим и добрым, низшим и низменным. Индуистское учение о трех гунах — саттва (высшее, превосходное), раджас (промежуточная зона мира видимости или двойственности) и тамас (низменное, или темное) — является само по себе достаточным для объяснения значения символизма вертикальной оси с верхним и нижним уровнем. Следовательно, это — промежуточный план креста с четырьмя направлениями (того, в котором воплощены стороны света и который подразумевает квадрат), представляющий мир видимости. Рассматривая далее ось Восток-Запад, традиционный ориентационный символизм связывает Восток — являющийся точкой восхода солнца — с духовным просветлением; а Запад — точку, где солнце садится, — со смертью и тьмой. Переходя далее к

оси Север-Юг, отметим, что она не имеет однозначной интерпретации. Во многих восточных культурах зенит совпадает с мистическим «Отверстием», через которое осуществляется переход и выход за пределы, т.е. тропа из мира явлений (пространственных или временных) в мир вечности. Но он также идентифицируется с центром трехмерного креста, рассматриваемого в качестве сердца пространства. Редуцированный к двум измерениям (горизонталь и вертикаль), крест становится репрезентацией гармонии между протяженностью (отождествляемой с шириной) и возвышением (связанным с высотой). Горизонталь креста имеет отношение к контексту данного постепенного перехода или моменту в индивидуальном существовании, а вертикаль соотносится с нравственным возвышением (25). Вильям де Сен-Тьерри, описывая семь градаций души, замечает, что она поднимается по этим ступеням для того, чтобы достигнуть небесной жизни (14). Если мы ищем интерпретацию, которая объяснила бы, как четыре точки горизонтального плана были сведены к двум (левой и правой), то мы сможем найти основание для нее в утверждении Юнга, что тыльная сторона совпадает с бессознательным, а фронтальная с манифестируемым или сознательным, и поскольку левое также может быть приравнено к бессознательному, а правое — к осознанному, то тогда тыльная сторона становится эквивалентной левой, а фронтальная — правой (32). Другими соотносимыми понятиями являются: левая сторона — с прошлым, зловещим, подавляемым, инволюцией, ненормальным и незаконным; правая сторона — с будущим, благоприятным, явным, эволюцией, нормальным и легитимным (42). Во всем этом есть явное противоречие с соответствующей символикой чисел: Панет замечает, что в большинстве культур нечетные числа рассматриваются в качестве мужских, а четные — в качестве женских. Так как левая сторона является зоной происхождения, а правая — сферой результата, то в соответствии с числовой символикой один (нечетное, или мужское число), по-видимому соответствует левой стороне (т.е. прошлому), а два (четное, или женское число) — правой стороне (последующему или результату). Решение может быть найдено в том факте, что число один

(единство) никогда не соответствует области проявляемого мира или пространственной реальности; это — символ центра, но не в том смысле, что он занимает какое-то положение в пространстве, которое должно предполагать продолжение. Отсюда следует, что два является числом, соответствующим левой стороне, а три — это число, относящееся к правой. Генон в изложении соответствующего индуистского учения, согласно которому правосторонняя линия является солнечной сферой, а левосторонняя — лунной, объясняет, каким образом связан космический порядок со всем этим. Во временном аспекте этого символизма, Солнце и правый глаз соответствуют будущему, Луна и левый глаз — прошлому; лобный («третий») глаз соответствует настоящему, которое, в плане его проявления, служит лишь невоспринимаемым моментом, сравнимый с геометрической точкой, не имеющей размеров в пространственной сфере; вот почему один-единственный взгляд из «третьего глаза» разрушает все проявления (что символически выражено в высказывании, что он превращает все в пепел), и вот почему также он не репрезентирует никакого телесного органа; но когда кто-то поднимается над этой случайной точкой зрения, то настоящее видится как содержащее всю реальность (точно так же, как точка содержит в себе все возможности пространства). И когда последовательность превращается в одновременность, то все пребывает в «вечном настоящем», так что видимое разрушение поистине является «превращением» (26). Теперь уже семь аспектов, которые определяют пространство, были рассмотрены в качестве источника всех семеричных групп, и в частности, семи планет, семи цветов и семи видов ландшафта (50). Это дало Люку Бенуа основание утверждать, что Христианская Церковь, построив на земле огромный трехмерный каменный крест, тем самым создала для целого мира координатные линии сверхъестественной геометрии. Затем Бенуа цитирует Климента Александрийского, утверждавшего, что шесть направлений пространства символизируют — или являются эквивалентными — одновременное и вечное присутствие шести дней творения, и что седьмой день (отдыха) означает возвращение к центру и началу (6). Так однажды косми-

ческий смысл пространственного символизма был доказан просто путем редуцирования к его психологическим приложениям. И коль скоро статические законы были определены, то уже легко было схватить динамические контексты, всегда имевшие место в ориентационном символизме. Здесь мы должны подчеркнуть, что свастика — солнечный или полюсный символ — подразумевает движение справа налево подобно видимому движению солнца; и что Клото — одна из Парк — вращала свое «колесо судьбы» в том же самом направлении, т.е. путем, противоположным существованию, тем самым разрушая его. Все символы естественной жизни характеризуются правосторонностью (28); отсюда в египетской системе иероглифов «входить» предполагает идти направо, а «выходить» — идти налево (19); ориентируясь на эти иероглифы, мы приходим к выводу, что правое соответствует восходу, а левое — заходу солнца. Подобным же образом правая сторона принимает дополнительное значение рождения и жизни, тогда как левая сторона ассоциируется со смертью (17). Другим следствием (проявляющимся в аллегориях и в эмблемах) является то, что правая сторона соответствует высшим добродетелям, таким как сострадание, а левая сторона — справедливости. Все вышеупомянутые заключения являются логическими дедукциями, выведенными в процессе изучения восточной традиции, подкрепленные находками экспериментальной психологии. Однако они также являются заключениями, которые были подтверждены антропологами и социологами в изучении обычаев различных народов. Например, А. Тейяр сопоставила массу фактов; она цитирует Ф.Бахофена, утверждавшего (в «Материнском праве и прарелигии древности»), что в этом важном и весьма распространенном уравнении «правая рука = мужественности», левая рука дает приют магическим силам, а правая — силе разума, а также, что в матриархальных обществах всегда обнаруживается идея превосходства, присущая левой стороне, и наоборот. Повернуть налево значит оглянуться на прошлое, бессознательное, подразумевающее внутреннюю сосредоточенность, повернуть направо — взглянуть на внешний мир, включа



ций действия и экстравертность. В то же время, этнологи выяснили, что на протяжении первой стадии периода солнцеклонничества правая сторона становится превалирующей, тогда как в лунных культах преобладает именно левая сторона (56). В живописи, в изображении рельефа и в других художественных творениях человека левая сторона характеризуется более яркой проекцией «я» (т.е. самоидентификацией), а правая сторона является более экстравертной.

**ПРОФЕССИИ.** Шнайдер отметил трезвость и основательность мистической мысли с ее верой в то, что профессия или призвание индивида в основном определяется его мифологическим и космическим положением. Речь идет не о дискредитации основанных на здравом смысле способов мышления, но об их утверждении посредством прочного укоренения в сфере трансцендентного. Если посмотреть на идеальный пейзаж с долиной, на гору с определенной пещерой, а также на море, то мы бы увидели, что море — это пристанище для моряков и рыбаков, долина связана с рабочими и садовниками, гора — с пастухами, пещера — с кузнецами и, возможно, с гончарами, а вершина горы — с аскетическими и возвышенными мудрецами. Шнайдер предполагает, что горы, по аналогии, являются местом для монахов, горняков, врачей и мучеников (50, 51). Для определения соответствующей градации каждой профессии нужно лишь применить законы символизма уровня. Если символическое значение какой-либо профессии находится в смещении её практических сторон в сферу духовного или психологического, тогда призвание, например, моряка символизирует связь с бессознательным и со страстями или борьбу на уровне хаотического. Рыбак извлекает символические знаки из глубин. Земледелец тесно связан с плодородием природы и своим трудом повышает урожайность земли. Садовник выполняет ту же функцию в более высокой духовной и интеллектуальной плоскости, т.к. сад является символом души, и он трудится в своем саду, чтобы его улучшить. Кузнецы и гончары являются созидателями формы, они — мастера материала. Труд горняка похож на труд

рыбака, т.к. каждый извлекает нечто нужное из одной из природных стихий. Аскет и мудрец ведут малоподвижный образ жизни. Доктора очищают человека и борются против всего вредного. Мученик страдает и своей жертвой одерживает победу над жизнью. Родственны творчеству признания ткача и прядильщика (который прядет и разрывает нить существования). В четвертом тысячелетии до н.э. были такие профессии, которые характеризовали период глубочайшего развития человека. Как отметил Бертло, изобретение календаря, развитие металлургии и производство первых сплавов (бронза), видимо, были причинами перехода от первобытной культуры к цивилизации (прежде всего в Месопотамии и Египте). Бертло также провел интересную параллель между развитием определенных культов и соответствующим возникновением профессий, которые появлялись по мере возрастания уровня цивилизации. Охотники, рыбаки и ткачи эпохи палеолита свои культы ограничивали животными, от которых зависело их существование. Пастух и мореплаватель эпохи неолита и начала исторических времен основывали свои культы на луне, звездах, по которым они ориентировались. Кузнец, металлург и первохимик, с которых начинается эра писаной истории, в своих культах возвеличивали огонь, занимавший главное место в их труде. И, наконец, сельский труженик: широкое распространение его мировидения обусловило господство культа солнца, т.к. солнце — творец годовых циклов и сезонов. В отмеченных наблюдениях мы попытались показать градацию человеческих призваний — от первобытных к современным — с их соответствующим символизмом (7). С профессиями можно также связать систему каст.

**ПРОЦЕССИЯ.** Это слово, выражающее идею маршевого движения, находит свое подлинное выражение в литургической процессии. Дави отмечает, что процессия получила смысл от идеи паломничества и определяет потребность постоянного продвижения вперед, не обремененного земными делами, хотя и с получением от них все большей пользы. Идея процессии также напоминает исход в Израиль и переход пустыни (14). Как отметил Шнайдер, движение

монастырских процессий выражают символизм космического времени: гимны, которые поются во время движения, возвращение в монастырь как бы эквивалентны прохождению года в соответствии с четырьмя временами и главными годовыми событиями. В более общем плане каждая процессия является обрядом, который дает смысл понятию цикла и течения времени, что подтверждается фактом возвращения в место отправления. С ней связаны различные символические и аллегорические фигуры: китайские драконы, например, или римские орлы (с тех пор, когда церемониальные шарши стали видом процессии). Христианство включило некоторые ранние моменты этого символизма в свою обрядность: например, в житии святого Макария говорится о таких аллегорических колесницах, в которые впряжены все основные символические животные — от медведя и носорога до единорога и феникса. Празднества, вобравшие в себя фольклорные элементы, таким же образом ассимилировали символические элементы народного искусства. С доисторических времен великаны, карнавальные шуты, гномы, драконы, змеи, львы, быки — все изображались в процессиях. Знаменитый Тараск (фигура огромного змия или дракона, которую несли во время праздника тела Христова) из Тараскона олицетворял известную вавилонскую блудницу. Орел соответствовал святому Иоанну; змею или дракона связывали с легендой о святом Георгии. Согласно эзотерическим учениям, великаны, гномы, саламандры и нимфы (русалки) являются духами природных стихий, соотносясь соответственно с воздухом, землей, огнем и водой. Пронести их в процессии означает продемонстрировать господство человека над ними, так как, несмотря на то, что они родились победителями, их показывают как пленников. Именно поэтому римляне включали их в свои триумфальные марши в конце походов.

**ПРЯДЕНИЕ.** Прядение (подобно пению) эквивалентно порождению и поощрению жизни. Отсюда вытекает толкование Шнайдера: «несчастливый — это плохой прядильщик, который оставил свой моток пряжи (т.е. свой продукт) гнить на берегу реки и обнаружил, что его унесло» (51).

Парки, подобно феям, являются пряжами. Множество подобных персонажей присутствует в легендах и в фольклоре.

**ПРЯЖКА.** Пряжка предполагает самозащиту и покровительство, подобно фибуле с одной стороны (представляющей уменьшенный до предела щит), и поясу с другой (4). Развязать пояс с т.зр. символики означает то же, что и «распутить волосы».

**ПРЯЛКА.** Как и веретено и челнок, прялка символизирует время, начало и продолжение создания. Прялки также имеют сексуальное значение. Они являются атрибутом Парок, которые пряли нить жизни и обрывали ее (56, 38).

**ПРЯМОУГОЛЬНИК.** Из всех геометрических форм это наиболее рациональная, наиболее надежная и правильная фигура; эмпирически это объясняется тем фактом, что всегда и везде прямоугольник был излюбленной формой, с помощью которой человек приспособлял пространство или какой-либо предмет для непосредственного использования в своем быту, например: дом, комната, стол, кровать и т.п. Квадрат подразумевает с трудом удерживаемое господство, рожденное абстрактным стремлением к власти, тогда как круг исключает все земные ассоциации посредством небесной символики. Менее правильные формы — такие, как трапеция и трапециод, — являются ненормальными и болезненными фигурами, выражающими страдание и внутреннее непостоянство (42).

**ПТИЦА.** Любое крылатое существо символизирует одухотворенность. По Юнгу, птица благодетельна по своей природе, олицетворяет дух или ангелов, сверхъестественную поддержку (31), мысль и полет фантазии (32). Согласно индуистской традиции, птицы символизируют высшие ступени сущего. Приведем отрывок из «Упанишад»: «Две птицы, неразлучные спутницы, живут на одном дереве: первая питается его плодами, вторая смотрит на них, но не ест. Первая птица — Дживатма, вторая — Атма или чистое знание, свободное от условностей; и когда они рядом, одну не отличишь от другой» (26). Толкование птицы как символа души часто встречается в народном творчестве.



Фрэзер приводит индуистскую легенду, в которой великан-людоед рассказывает своей дочери, где он держит свою душу: «В 16 милях отсюда растет дерево. Вокруг него рыщут тигры и медведи, кипит скорпионы и змеи; на верхушке дерева живет огромная толстая змея, на голове у нее маленькая клетка, в клетке птица, а в этой птице моя душа» (21). Эта традиция наиболее полно выражена в египетской символике, когда птица наделяется головой человека; в системе иероглифов этот знак соответствовал детерминативу Ба (душа), или понятию души, улетающей от тела после смерти (19). Такая человекоголовая птица встречается также в греческом и романском искусстве всегда в том же смысле (50). Однако идея души как птицы — обратная образному представлению — не предполагает сама по себе доброту души. Отсюда пассаж в «Апокалипсисе» (18,2), описывающий Вавилон как «пристанище всякому нечистому духу, пристанище всякой нечистой и отвратительной птице». Согласно Лойфлеру, птица, как и рыба, первоначально служила фаллическим символом, наделенным, однако, возвышающей силой, что предполагает очищение и одухотворение. Во многих сказках говорящие и поющие птицы символизируют любовную тоску (подобно стрелам и оводам). Птица также может олицетворять влюбленного. Птицы, добавляет Лойфлер, во многих мифах и легендах считаются разумными союзниками человека, ведущими свое происхождение от великой птицы-демиурга первобытных людей — носителя божественного послания и творца нижнего мира (земли); это объясняет позднейшее толкование птиц как посланников (38). Окраска птицы определяет ее вторичную символику. Синяя птица расценивается Башлярром (3) как «результат воздушных потоков», т.е. чистое соединение идей; однако с нашей точки зрения этим можно объяснить лишь возникновение образа, конечной целью которого было нечто иное — создание символа невозможного, подобно голубой розе). В алхимии птицы воплощали активизирующиеся силы; положение птицы уточняло смысл образа: летящая ввысь — символ летучести или очищения, возгонки; бросающаяся вниз — осаждения и ступения; объединение этих символов означало перегонку, дистилляцию. Крылатые существа, в сравнении с бескры-

лыми, символизировали воздух, изменчивый элемент, в противоположность постоянному. В то же время, как указывает Диль, птицы «и, в особенности стаи птиц — т.е. множественность всегда негативный знак — могут иметь недобрый смысл; например, бой насекомых символизирует силы в процессе растворения — обильные, беспокойные, неясные, раздробленные». Так, в мифах о Геракле птицы, взлетающие с заболоченного озера Стимфалос (воплощение душевного застоя и паралича духа), символизируют разного рода греховные желания (15).

«Исполинская птица» всегда олицетворяет божество-творца. Индусы эпохи Вед изображали Солнце в виде огромной птицы — орла или лебедя. В германской традиции также встречаются примеры солнечной птицы (65). Она может быть еще и символом бури; например, гигантская птица Храесвельг (персонаж скандинавских мифов), которая, как полагали, порождает ветер биением крыльев (35). В Северной Америке мифологическое Верховное Существо часто сравнивалось с большой птицей как персонификацией молнии и грома (17). Змея — грозный антагонист птицы. Однако, по Циммеру, только на Западе этот антагонизм обретает нравственный подтекст; в Индии же противопоставляются только элементы природы: солнечная энергия — текучей энергии земных океанов. Имя этой солнечной птицы — Гаруда, «Пожиратель пагас, или змей». Кюн в своей работе «Наскальная живопись Европы», рассматривая пещерный рисунок в Ласко (изображающий раненого бизона, убитого им человека и птицу на шесте), предполагает, что уже в эпоху позднего палеолита птица могла символизировать душу или состояние транса.

**ПТИЦЫ.** Очень часто птицы символизируют души людей, подобные примеры встречаются уже в искусстве Древнего Египта. Иногда их изображали с человеческими головами, как, например, в греческой иконографии. «Мираж» повествует, что Мохаммед, попав на небеса, оказался на большой площади, где росло Дерево Жизни, плоды которого возвращают молодость. Дерево окружали рощи и аллеи лиственных деревьев, населенных множеством мелодично поющих птиц с чудесным оперением: это были души

верующих. Грешные же души воплотились в хищных птиц (46). Т.о. птицы, как и ангелы, являются символами мысли, воображения, быстроты духовных процессов и связей. Они относятся к воздушному элементу и, как отмечено в связи с орлом, обозначают высоту вообще, следовательно, и «высоту духа». В традиционном символизме эта общая символика часто сужается до более конкретной. Так, Одо Тускулийский в своем «Sermon», описывает разные виды духовности человека, используя характеристики различных видов птиц. Одни птицы, говорит он, простодушны, как голуби; другие — хитрые, как куропатки; одни идут в руки, как ястреб; другие бегут прочь, как курица; одни любят жить рядом с людьми, как ласточка; другие предпочитают уединение, как горлица... Низколетающие птицы — символ приземленности желаний, парящие в вышине — олицетворяют духовные стремления (46).

**ПУП ЗЕМЛИ.** Прочитируем Павсания (X, 16, 2): «То, что жители Дельф называли омфалом, было сделано из белого камня и рассматривалось как центр земли». Того же мнения придерживался в одной из своих од Пиндар. Позже это один из многочисленных символов космического «Центра», где осуществлялась взаимная коммуникация между тремя мирами: миром человека, царством мертвых и богами (17). В.Г. Рошер (согласно Рене Генону), собравший множество документов в книге, озаглавленной «Omphalos» (1913), доказывал, что этот символ существовал у самых разных человеческих рас. Помещая его в одно определенное место, человек превратил его в священный участок вокруг «центра мира». Материальный образ омфалоса («пуп» по-гречески) был известен под наименованием Бетель; он был изготовлен из камня в форме пиястра. Высказывались предположения, что менгиры также могли иметь подобное значение. Другим образом омфалоса мог быть яйцевидный камень в том виде, в каком он иногда присутствует в греческих рисунках, — когда вокруг него обвивается змея. Во всех этих образах мы можем усмотреть попытку выразить сексуальные начала устройства космоса: пиястр соотносится с мужским, активным фактором, Мировое Яйцо связано с женским началом,



а яйцо, вокруг которого обвилась змея, указывает на синтез  
обоих начал в *лингаме*. Более абстрактные, а потому  
стоящие выше в духовном отношении способы изображения  
этого «Центра» (одновременно космического, временного и  
пространственного, физического и метафизического) обнару-  
живаются в Китае: это, например, отверстие посередине  
нефритового диска, известного под названием *Пи*, где центр  
отождествляется с небытием мистического Ничто, или  
четырёхугольная пирамида, возвышающаяся в центре ка-  
ждого феодального владения, когда каждая из граней пира-  
миды соответствует одной из сторон света, а вершина  
представляет центр. Такие пирамиды были также известны  
в Ирландии, как указывает Дж. Лот в «Законах Брегона»  
(28).

**ПУСТОТА.** Это — абстрактная идея, полная противо-  
положность мистической концепции «Небытия» (которая  
есть реальность без объектов и форм, но заключающая в  
себе семя всех вещей). В египетской системе иероглифов  
пустота определяется как «то место, которое создано отсут-  
ствием вещества, требуемого для строительства небес» и,  
таким образом, относится к пространству. На саркофаге  
Сети I есть изображение пустоты, представляющее собой  
полунаполненный сосуд (Символ нуи), который образуется  
перевернутым полукругом, дополненный вторым полукру-  
гом, расположенным по направлению к одной стороне  
первого полукруга (19). Пустота как образ пещеры проти-  
воположна образу горы. На символическом контексте пус-  
тоты основываются многие другие образы, такие как Всес-  
тилице Мертвых, Памяти и Прошлого, с последующими  
ассоциациями (в качестве образа, связующего все эти  
различные аспекты) с матерью и бессознательным (15).

**ПУСТЫНЯ.** Она имеет глубокий и ясно очерченный  
символизм. Бертло отмечает, что библейские пророки для  
того, чтобы противодействовать аграрным религиям, осно-  
ванным на обрядах плодородия (относящихся, согласно  
Элиаде, к вакхическим оргиям), никогда не прекращали  
описывать Завет как самую чистую религию израильтян,  
«когда они находились в пустыне». Это подтверждает



специфический символизм пустыни как наиболее благопри-  
ятного места для божественного откровения, и поэтому было  
сказано, что «монотеизм является религией пустыни» (7).  
Таким образом, пустыня представляет негативный пейзаж  
и относится к «области абстракции», расположенной вне  
сферы существования (37), доступной только трансценден-  
тальному восприятию. Более того, пустыня является владением  
Солнца, не как творца энергии на земле, но как чистого  
небесного сияния, ослепляющего в своем проявлении. Если  
вода ассоциируется с идеями рождения и физической пло-  
дотворности, она противопоставляется концепции бессмертно-  
го духа; и действительно, влага всегда рассматривалась как  
символ морального разложения. С другой стороны, жгучая  
жаркая пустыня является климатом, главным образом, чистой, аске-  
тической духовности — умерщвления тела для спасения  
души. Традиция обеспечивает дальнейшее подтверждение  
этого символизма: для иудеев плен в Египте был жизнью,  
проведенной в позоре, а выход в пустыню был «исходом из  
Египта» (48). И, наконец, следует указать на эмблемати-  
ческое родство пустыни со львом, который является симво-  
лом солнца, подтверждая то, что мы сказали о солнечном  
символизме пустыни.

**ПУТЕШЕСТВИЕ.** Со спиритуалистической точки зре-  
ния путешествие — это не столько пересечение простран-  
ства, сколько выражение страстного желания открытий и  
перемен, которые его сопровождают. Таким образом, изу-  
чить, исследовать, разыскивать, жить впечатлениями новых  
и прошлых опытов — все это значит путешествовать, или  
же, иными словами, все это — символические значения  
слова «путешествие». Герои всегда путешественники, и в  
своём пристрастии они неутомимы. По Юнгу, путешествие  
— символ страстного стремления, неудовлетворенного же-  
лания, в принципе не достижимого, но могущего быть  
искомым (31). Фактически, продолжает Юнг, это желание  
поиска потерянной Матери; но это спорный вопрос, посколь-  
ку с таким же успехом можно сказать, что это желание  
удалиться от Матери. К путешествию можно отнести полёт,  
плавание и бег, а также мечты, грезы и фантазии. Особое

значение в данной символике имеет «переправа вброд» (56). Есть связь между символикой путешествия в его космическом смысле и пейзажной символикой мегалитических культов, т.е. видений, посещающих шаманов. Странствование также можно сравнить с полным годичным циклом или же с попытками избежать его течения, в зависимости от конкретных деталей путешествия. Но настоящее Путешествие — это не согласие с чем-то и не спасение как таковое, а эволюция. По этому поводу Генон заметил, что испытание инициации легко можно интерпретировать как «символические скитания», представляющие собой поиски, начатые в темноте нечестивого мира, или в подсознании, нащупывающие свет. Такие испытания и страдания, как и фильм путешествия, представляют собой обряды очищения (29). Архетипом путешествия является поиск «Центра» или святого места, что олицетворяет путь из мрака. Ночная Переправа, адекватная Путешествию в Ад, иллюстрирует некоторые основные аспекты данного символа, которые ещё требуют разъяснений. Прежде всего, путешествовать — значит искать. Турецкая секта Странствующих требует от своих посвящённых постоянно путешествовать, поскольку, как уже было отмечено, путешествие всегда ведёт к высшему, очищающему.

Один из аспектов этой темы — путешествие в ад. Нисхождение Данте в преисподнюю было предвосхищено Энеем из Вергилиевой «Энеиды» и путешествием Орфея. Асин Паладис в своей работе «Мусульманская эсхатология «Божественной комедии» (Мадрид, 1919), цитируемой Геноном, утверждает, что флорентийский поэт в своих описаниях путешествия в трёх мирах основывался на двух работах Мохиддина ибн Араби (появившихся на 80 лет ранее), озаглавленных «Книга путешествий сквозь ночь» и «Откровения Мекки» (27). С символической точки зрения, оставляя в стороне какую-либо иную трактовку связи двух обратных миров («высшего» и земного), путешествие в Преисподнюю символизирует углубление в подсознание или осознание всех потенциалов бытия — космических и психологических, которые необходимы для достижения райских высот. Это не касается тех немногих избранных

«всплывших», которые достигают рая путём послушания и покаяния. В аду находят своё слияние идеи греха и наказания, как в чистилище — покаяния и спасения.

**ПУТЕШЕСТВИЕ ДУШ.** Согласно индуистским верованиям, человек во время освобождения от оков реального мира проходит путь, который представляет собой зеркальное отражение пути, приведшего его в мир. Согласно такой системе воззрений, существуют две возможные стези, на которые ступает человек: путь освобождения (*dēva-yāna*, или «путь богов») или же путь тех, кто ещё должен пройти через состояние самостановления (*pitri-yāna*, или «путь предков»). В «Бхагават-Гите» говорится: «В этот момент те, которые стремятся к единству, но ещё не достигли его, оставляют реальность позади себя, некоторые возвращаются к ней со временем, иные никогда... Огонь, свет, день, полумесяц, полугодие солнечного господства и его северное направление — это световые сущности, приводящие к Брахме тех, кто признаёт Брахму. Ночь, убывающая луна, полугодие, когда солнце спускается к югу, — это сущности, ведущие к лунному свету и к реалиям мира» (26).

**ПУЧОК.** В христианском искусстве пучок, или гроздь, всегда символизирует Христа и жертву. Так, в книге Чисел (23) читаем: «И срезали там виноградную ветвь с одной кистью ягод» (46).

**ПЧЕЛА.** В египетском иероглифическом письме знак пчелы был определяющим в царской номенклатуре, отчасти из-за монархической организации этих насекомых, но скорее всего ввиду идей производства, творческой деятельности и богатства, связанного с добыванием меда (19). В притче о Самсоне (Судей XIV, 8) пчелы несут ту же смысловую нагрузку. В Греции пчелы были символом труда и послушания. Согласно дельфийской традиции, они возвели второй храм в Дельфах. В орфическом учении пчелы были воплощением души, не только по ассоциации с медом, но и потому, что они передвигаются роем, подобно душам, которые, как полагали орфики, «роем» отделяются от божественного Единого (40). В христианской символике, особенно в

романский период, пчелы символизировали усердие и красноречие (20). У индоариев и мусульман они имели такой же исключительно духовный подтекст, как и у орфиков (50).

**ПЯТЕРИЧНОСТЬ.** Группа, состоящая из пяти элементов. По форме она представлена пятиугольником и пятиконечной звездой, а также квадратом вместе с его центральной точкой. Традиционно число пять символизирует грехопадение человека, но, будучи приложенным к земному порядку вещей, оно означает здоровье и любовь (44). Эзотерическое учение рассматривает это не как следствие, а как причину наличия пяти конечностей на руках и ногах человека (54). Соединение числа пять с телом человека, присущее римскому периоду, распространено по всему миру, от Англии до Дальнего Востока. Агриппа Неттесгеймский описал образ человека с распростертыми руками и ногами, соответствующий пентаграмме. На числе пять основано много талисманов и амулетов — не только в связи с человеческим телом, здоровьем (или физической целостностью), любовью, но и потому, что пятеричность символизирует весь материальный мир (выраженный четверичностью) плюс центр или пятая (высшая) сущность. В Марокко, например, чтобы уберечься от дурного глаза, повторяют фразу — «хамса фи айнек» («пять в твой глаз»). Некоторые исламские обряды и понятия образовались с учетом пятеричности: существует пять религиозных обязанностей, пять ключей к тайному знанию, пять главных молитв и пять раз повторяемая священная клятва (12). У китайцев пять является самым важным из всех чисел. Пятеричность в целом представляет естественный жизненный ритм, космический миропорядок. По пятеричной «модели» образовались (среди других) такие группы: пять планет (Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн); пять природных форм (металл, растение, вода, огонь, земля); пять цветов (белый, черный, синий, красный, желтый); пять музыкальных тембров (бронзовый, каменный, шелковый, деревянный и глиняный); пять основных ландшафтов (горы и леса, реки и озера, холмы и долины, родники и болота) (13). На Ближнем Востоке и на Западе число пять использовалось лишь как выражение целостности



человеческого тела и эротизма. Там преобладающими цифровыми моделями являются четверка и семерка, сообразно которым устроены космические элементы вселенной и Чаовска.

**ПЯТНА.** Символика клякс или пятен — подобно символической растрескавшейся стены, которая поражала воображение Пьеро ди Козимо и Леонардо да Винчи, — является комбинацией символов, имеющих отношение к очертаниям этих пятен, а также к фактуре или материалу. Близкий по значению символ — это символ туч, поскольку оба объекта — и тучи и пятна — предполагают работу воображения, при которой одни очертания путем аналогии могут идентифицироваться с другими очертаниями. Доказательство этому было представлено в тестах Роршаха. Эти кляксы или пятна часто ассоциируются с течением времени, в этом случае они соотносятся с идеями перехода и смерти. В то же время пятна и испачканная поверхность или дефекты разного рода также могут быть объяснены через сопоставление с символизмом ненормального. Из такой «недостаточности» в объектах или материалах, по мнению алхимиков, фактически конституировалась «первоматерия», основа для создания «философского золота» (приравниваемого к духовной эволюции). Как гласит «Rosarium Philosophorum»: «Наше золото — это не обычное, всем известное золото. Если же вы спрашиваете относительно зеленого цвета, а именно, не является ли минерал из-за зелени, которая проступает в нем, прокаженным телом, то я вам говорю, что именно по этой причине то, что есть совершенного в минерале, — это единственно его зелень, поскольку весьма скоро благодаря нашему искусству она будет трансформирована в подлинное золото». Здесь уместно привести замечание Ницше из книги «Так говорил Заратустра»: «Из низменного возникает и достигает своего пика возвышенное» (32).



## РАЗРУШЕНИЕ.

Традиционные символы разрушения всегда сумбурны, возьмем ли мы тринадцатый аркан колоды Таро, двенадцатый знак Зодиака (Рыбы), символизм воды или огня, или любой формы жертвенность. Всякий конец есть начало, т. е. каждое начало содержит конец, это — основная идея символов мистической «Противоположности», которую Шнайдер подверг такому тщательному изучению. Все это необходимо помнить, когда мы читаем следующие высказывания Р. Штайнера (в его «Философии свободы»): «Трансформировать существование в бесконечно высокое небытие — вот цель сотворения мира. Процессы во вселенной — это постоянная борьба.., которая закончится только с прекращением всякого существования. Моральная жизнь человека, следовательно, состоит из участия в разрушении вселенной». Это «разрушение» — как алхимический процесс — касается только явлений или того, что находится отдельно в космосе (разделенное или удаленное) и во времени (преходящее). Вот почему Штайнер озаглавил собрание своих стихотворений «Разрушение, или Любовь».

**РАЗЪЕДИНЕНИЕ.** Его самым простым символом является буква Y, так же как буква X — самый простой символ противоположности. Этот символ соответствует идее перекрестка, двойственности или многочисленности расходящихся дорог. В старинных изображениях (XIV — XVIII веков) крест на некоторых распятиях иногда был представлен в форме буквы Y.

**РАК.** Четвертый знак Зодиака. Учение орфиков рассматривает его как преддверие инкарнации души. Подчи-



*Зодиакальный  
знак Рака.*

няется Луне, выполняя свою символическую роль как посредника между внешним и внутренним мирами (40).

**РАКОВИНА.** Одна из восьми эмблем удачи в китайском буддизме, может служить аллегорией королевской власти, принадлежности к царской семье и также знаком благоприятного путешествия (5). Последний смысл является результатом ассоциации раковины с водой — источником плодородия. Согласно Элиаде, раковины также относятся к луне и к женщине. С раковиной как символ также очень тесно связан жемчуг. Миф о рождении Афродиты из раковины весьма красноречив (18). По мнению Шнайдера, раковина является мистическим символом процветания одного поколения на почве предыдущего. По всей вероятности, ее благоприятные значения являются (как в случае с колодцем и бутылкой) следствием жажды путешественника или пилигрима, связывающего в своем воображении раковину с присутствием воды; этим следует объяснять ее значение в средневековых аллегориях.

**РАСПЯТИЕ.** Символическое значение распятия, не противоречащее историческому факту и не изменяющее, но объясняющее его, относится к страданию, которое лежит в основе всех противоречий и сомнений, в особенности если вспомнить практику средневековой иконографии изобра-

жать Иисуса на кресте, окруженном симметрично расположенными парами предметов или людей. Эти парные предметы иногда, но не всегда, основаны на реальных свидетельствах участников этой сцены. Однако крест может быть изображен между Солнцем и Луной, между Девой и Святым Иоанном, раскаявшимся и злословящим разбойниками, чашей и чашей или кубком (или иногда палкой и губкой, пропитанной в уксусе) и, конечно, между небом и землей. Иногда добавляется еще один символ — символ Святого Духа, держащего череп Адама. Эти пары противоположностей служат для выделения важной бинарной системы, подчеркивающей сам крест. Горизонтальная часть отвечает пассивному принципу, т.е. миру явлений. Вертикальная часть обозначает активный принцип, т.е. трансцендентальный мир или духовную эволюцию. Солнце и Луна — космические представители этого дуализма, проявившегося также в симметричном расположении Любимого Ученика и Богородицы (противоположного пола), которые олицетворяют, соответственно, прошлую и последующую жизнь и деяния Иисуса и, следовательно, будущее и прошлое. Два разбойника представляют бинарную симметрию в сфере морали, т.е. два потенциальных подхода, между которыми человек должен выбрать: покаяние, ведущее к спасению души, — или уклонение от прямого ответа, ведущее к осуждению на вечные муки.

**РАСТЕНИЯ.** Образ жизни, выражающий манифестацию космоса и рождения форм. В частности, водные растения символизируют «зарождающийся» характер жизни. В Индии космические образы изображаются из цветка лотоса (17). В то же время человек, сознавая, что биологически он связан с животными, не может не отдавать себе отчета в том, что по своему вертикальному положению ближе к деревьям, кустам и даже траве, чем к животным с их горизонтальной позой (кроме небесных птиц). Поэтому в то время как тотемизм устанавливал связи между человеком и определенными животными, астробиологическая эра характеризовалась частыми связями и отождествлениями мифических существ с растениями. В частности, предполагалось, что



жизнь, имевшая насильственный конец, продолжает превращенное существование в растительной форме. Осирис, Атгис, Адонис — если назвать лишь немногих божеств — тесно связаны с растениями. Другим аспектом растительного символизма является годичный цикл, вследствие чего они иногда символизируют мистирию смерти и возрождения (17). Плодородие полей предоставляет мощнейший образ космической, материальной и духовной плодovitости.

**РАСТИТЕЛЬНОСТЬ.** Растительность, во всех ее формах, имеет две основных импликаций: во-первых, связанную с ее годичным циклом — отсюда ее символика смерти и возрождения, следующая схеме чередования зимы и весны; во-вторых, связанную с ее обилием, откуда возникает ее значение в связи с плодородием и плодovitостью. Ритуалы, сопряженные с растительностью, справляются во многих регионах; их даты колеблются от карнавала (Масленица) до дня Св. Иоанна (24 июня) (17). В любом случае, цель состоит в том, чтобы подтолкнуть космические силы к продолжению ежегодного возрождения жизни.

**РАСЧЛЕНЕНИЕ.** За актом разрывания на части или отрывания члена от члена стоит важный символ. Приведем некоторые примеры его использования. Наиболее известным является миф об Осирисе, разорванном на части Сетом, который разбросал их, а Исида затем разыскала и тщательно собрала их снова, за исключением одной. Существует огромное количество легенд и народных сказок, которые рассказывают о том же: тела великанов разрезаются на куски, а затем волшебным образом опять соединяются вместе. Меч Зигмунда в Саге о Нибелунгах ломается в нескольких местах и не поддается восстановлению. Только Зигфрид, его сын, способен перековать его. По Генриху Циммеру, расчленение бесформенного дракона Vritra в индийской мифологии раскрывает процесс, посредством которого многообразие вытекает из первобытного единства. В индийской мифологии создание многообразия было результатом греха Индры, искупление которого включает воссоединение всего сущего в единство. Кумарасвами утверждает, что подлинный смысл жертвы — это творческое и

разрушительное движение — систола и диастола реальности; современные космогонические теории поддерживают эту точку зрения (60). С точки зрения индивидуализма и его духовной жизни интересно заметить, что известный религиозный деятель и мистик — реформатор Гурджиев основал свой «Институт гармоничного воспитания человека» на основании необходимости покончить с рассеянным (или «расчлененным») вниманием и духовным одиночеством. В свое время алхимики нашли метод, символизирующий состояние внутреннего разложения души на части при помощи стадий, содержащихся в «Делании», которые они называли *solutio, calcinatio, incineratio*, изображая их иногда в таких эмблемах, как самопожертвование или увечье, например, отрезание рук матери или лап с когтями льва и др. (33). Для Оригена целью христианства была трансформация человека в существо, обладающее внутренним единством. Для Юнга, наоборот, находиться во власти бессознательного (т.е. причуд, маний и навязчивых идей) это не что иное, как быть разорванным на части. Он также указывает на то, что идея замещения, или *disjunctio*, является залогом развития ребенка в утробе матери (так же, как и для мистического соединения). Таким образом, каждый символ, который означает процесс инволюции, вырождения и распада, основан на превращении единства в множественность, как, например, разрушение скалы на много частей. Увечья тела, оценка в отдельности того, что соединено, — символы аналогичных ситуаций в сфере духа.

**РАХАБ.** Эта жрица символизирует изначальный Хаос, который упорядочивал Бог в начале всех времен. Ее можно сравнить в халдейской традиции с Тиамат, покоренной Мардуком (7). Она несет в себе центральную идею всех космогоний.

**РЕБЕНОК.** Символ будущего, в противоположность старику как символу прошлого (49); но ребенок может также обозначать тот период жизни, когда старик, преобразаясь, достигает новой простоты, — то, что подразумевал Ницше в «Так говорил Заратустра», когда писал о «трех превращениях». Таков смысл ребенка как символа «мисти-

ческого Центра» и «вечно юной, вновь пробуждающейся силы» (56). В христианской иконографии ангелы часто встречаются в образах детей; в качестве декоративного элемента мы находим их в барочных украшениях и орнаментах (путти); а в древней символике они выступают как гномы или кабиры. Во всех случаях, как полагает Юнг, они символизируют созидательные силы бессознательного, носящие благотворный или защитный характер (32). С точки зрения психологии, ребенок относится к душе — результат соприкосновения бессознательного с сознанием: видеть ребенка во сне во время большого духовного продвижения — значит находиться в благоприятных обстоятельствах (33). Мистический ребенок, который разрешает загадки и учит мудрости, — это архетип с таким же значением, но на мистическом плане всеобщего и коллективного он проявляется в образе героя-ребенка, который освобождает мир от чудовищ (60). В алхимии ребенок в короне или в королевских одеждах — это символ философского камня, соответствующего высшей реализации мистического единства с «богом внутри нас» или вечностью.

**РЕКА.** Амбивалентный символ, т. к. он соответствует как созидательной силе, так и разрушительной силе природы. С одной стороны, он означает плодородие и прогрессивное орошение почвы, а с другой — необратимое течение времени и как следствие, потерю или забвение (8,60).

**РЕЛЬЕФ.** Глубина рельефа в целом скорее соответствует жизненности изображенных форм, чем их силе, и связана с идеями истины и материальной реальности. Рельеф, которому не хватает выразительности, символизирует тщетность, ложность, двусмысленность и недостаток твердой власти или привлекательных «ценностей» любого рода. Выразительный же рельеф означает мощную эмоциональную волну или значительную идею во всем ее величии.

**РИФЫ.** Рифы и мели в древности были объектами религиозного страха и персонифицировались в образах гигантов и водных чудовищ (8). Отмели и даже острова рассматривались подобным же образом. Здесь мы встреча-

емся с великим мифом об упадке или окаменении (т.е. застыть в духовной эволюции), которое в древнем сознании рассматривалось как худшее из всех преступлений. Поэтому в «Одиссее» рифы, острова, где обитают волшебницы (Калипсо или Цирцея) и засыпанные песками, являются символами любого рода злых чар и препятствий судьбы.

**РОГ ИЗОБИЛИЯ.** В мифологии это была коза Амалфея, которая выкормила младенца Юпитера молоком. Допуская, что обычно рог символизирует силу, а коза несет в себе материнское начало, и к тому же очертания рога (фаллический снаружи и полый внутри) придают ему сложное символическое значение (включая *лингам*, или символ продолжения рода), легко понять его аллегорическое значение как рога изобилия. Пиобб указывает также на то, что рог изобилия является символом процветания, исходя из его ассоциации с зодиакальным знаком Козерога (48).

**РОГА.** Наделение рогов символическим значением неблагоприятного характера восходит к чрезвычайно распространённой ассоциации их с древним символом быка или вола (означающим оскопление, жертву и упорный труд), или, возможно, является результатом «символической инверсии». Практически во всех первобытных традициях рог символизирует силу и власть. Рога украшали тайники и боевые шлемы с древнейших времен до средневековой эпохи. Рог играет определенную роль в декоративном оформлении азиатских храмов; подобно букранеям (остаткам жертвоприношений животных), рог считается священным. Символика рога была определена довольно точно уже в Древнем Египте. В системе египетских иероглифов изображение рога обозначало «то, что находится над головой», и, в более широком смысле, «проложить себе дорогу» (сопоставим в этом случае с головой барана, Овна и тараном). Показательно, что два первых зодиакальных знака представлены рогатыми — Овном и Тельцом (19). С соответствующего иероглифа начиналось написание словосоставных слов в древнеегипетском языке, выражающих

<sup>1</sup> Эмблема фаллического культа бога Шивы у индусов.



«слава, престиж, славу и т.д. (19). Один рог, в сущности, соответствует (помимо своей роли как рога изобилия и музыкального инструмента) сказочному единорогу и носорогу. Рог последнего, обточенный в форме чаши, — одна из «всеобщих эмблем» Китая, обозначающая процветание (и, следовательно, силу) (15). Подобного мнения придерживались и гностики, прямо утверждавшие, что рог символизирует «принцип, ставящий зрелость и красоту превыше всего». Юнг предлагает свое объяснение дуальности символа рога: с одной стороны, он проникает во что-либо, и поэтому наделен активными и мужественными характеристиками; с другой стороны, форма рога — своего рода вмещалище, имеющее женскую природу (32). В качестве музыкального инструмента рог воплощает духовный призыв к Священной Войне. Это конкретное значение подкрепляется крестами, трилистниками, кругами и лилиями в сочетании с рогом (4). Рога были атрибутом киликийского бога земледелия. Горсти зерен у него в руках символизируют плодородие.

**РОДНИК.** В христианском символизме родник входит в группу представлений, ассоциируемых с пониманием жизни как паломничества, и обозначает спасение (4). Родник освежающей и очищающей воды символизирует высокие устремления, или «серебряную нить», привязывающую человека к функции Центра. Деметра и другие божества изображались стоящими возле родника (15). Однако данный символ обнаруживается не только в более развитых культурах древности, но и у первобытных народов. Шнайдер заметил, что в медицинских ритуалах народов, стоящих на анимистическом уровне, в центре сцены находится озеро либо родник, в воде которого больной оmyвает руки, грудь и голову. На краю воды растет тростник и разбросаны раковины; и то и другое — знаки спасения (51), — в частности, акт извлечения и поднятие вверх пуминозного содержимого глубин (31). Смотреть в воды озера или родника равнозначно мистической позиции созерцания. Наконец, родник — символ души, а также атрибут всего женственного (32).

**РОЗА.** Отдельная (единичная) роза является, в сущности, символом завершенности, полноты и совершенства. С этими качествами ассоциируются идеи мистического Цента, сердца (14), сада Эроса, рая Данте (4), возлюбленной (31), Венеры (8) и т.п. Более точные символические значения являются производными от цвета розы и количества ее лепестков. Отношение белой розы к красной соответствует отношению двух цветов, как это установлено в алхимии. Голубая роза является символом невозможного. Золотая роза — символ абсолютного успеха. Круглая по значению соответствует мандале. Роза с семью лепестками намекает на семеричную модель (т.е. семь направлений пространства, семь дней недели, семь планет, семь степеней совершенства). Именно в этом смысле она появляется на эмблеме *Ars Symbolica* Босха (32). Роза с восемью лепестками символизирует возрождение (46).

**РОМБ.** Одна из восьми китайских «всеобщих эмблем», символизирующая победу. Графически данный ромб удлиннен вдоль вертикальной оси (5). Этот ромб, как и Андреевский крест, является динамическим знаком и означает взаимодействие низшего и высшего.

Согласно Хенце (цит. Элиаде, 17), ромб является обозначением женского полового органа. Это, видимо, подтверждает греческое определение ромба как магического инструмента, который, как считается, при потрясании возбуждается и воспламеняет страсть мужчин (8), что является аналогичной и родственной идеей, фетишистской по своему характеру.

**РОСА.** Все, что нисходит с небес (молния, аэролит, метеорит, дождь или роса), носит священный характер. Не роса имеет двойное значение, относящееся к духовному просвещению, т.к. она действительно является предвестником рассвета и приближающегося дня (33). Прозрачная, чистая вода росы в соответствии с некоторыми традициями тесно связана с идеей света. На Дальнем Востоке существуют отдельные ссылки на «дерево сладкой росы», символизирующее ось мира и расположенное на горе Кунь-Лунь, эквиваленте индуистской горы Меру и других священных

гор. От этого дерева (25) исходит свет, и через процесс синестезии оно стало известно как «поющее дерево» из легенд и фольклора.

**РОТ.** В символике, связанной с телом, наиболее элементарным является отношение между органом и его функцией. Является самоочевидным, что в египетских иероглифах рот должен олицетворять способность речи и, следовательно, произносящее слово. В этом смысле он символизирует изначальную эманацию созидательной силы. Очень тесно связан с этим иероглифом другой, изображающий рот с солнечным диском внутри. Этот диск, первоначально символизирующий солнце, связан — но не тождествен — с глазом. (В цветных иероглифах глаз полностью синий, тогда как рассматриваемый знак состоит из синего рта с маленьким красным кружком внутри) (19). Генон поддерживает эту трактовку знака (29), указывая на примере из «Упанишад», где касательно состояния глубокого сна говорится, что рот представляет целостное сознание (26). В Ветхом Завете понятия рта и огня часто соединяются: эпитеты, такие как «пожирание» или «поглощение», нередко применяемые к последнему, описывают функции первого. Отсюда легендарные огнедышащие звери. Юнг объясняет эти ассоциации с помощью синестезии и полагает, что они связаны с Аполлоном, солнечным богом, который изображается с мерой, его характерным атрибутом. Обычная связь между символами звучания, говорения, свечения и горения имеет психологическую параллель в явлении, известном как «цветотой слух», благодаря чему некоторые индивиды воспринимают звуки как цвета. Более того, неслучайно оба основных качества, присущих человеку в отличие от всех других существ — способность речи и использование огня, — являются производными от *маны* (психической энергии) (31). Т.о., символике рта (как и символике огня) присущи две стороны: созидательная (как в речи) и разрушительная (поглощающая). И, конечно, рот является точкой, где входят внешний и внутренний мир. Это объясняет частое использование символа «пасть чудовища» с верхним и нижним рядами зубов, которые выражают «сцепление» двух

миров: неба и земли или, как правило, ада и земли (50). В средневековой иконографии существует большое количество примеров пастей драконов или больших рыб, открывающих доступ во внутренний или подземный мир.

**РУИНЫ.** Символическое значение руин самоочевидно и производно от их буквального смысла: они означают запустение и исчезнувшую жизнь. Они равноценны чувствам, идеям или связям, которые не согреваются более дыханием жизни, но которые, тем не менее, упорно исключают любое использование или функционирование, относящееся к мысли и существованию. Они насыщены прошлым и несут идею разрушения самим течением времени. Символически руины эквивалентны биологическому увечью.

**РУКА.** В египетских иероглифах знак руки соответствует деятельности вообще. Другие знаки, производные от этого основного, означают определенные виды деятельности, такие как работа, жертвоприношение, защита и т.д. Иероглиф, изображающий две поднятые руки, является символом мольбы или самозащиты (19), значение которого общепринято. Часто встречающийся мотив в геральдике и эмблематике — рука с оружием, появляющаяся из облака или за пределов картины. Это означает руку отщепенца Корнелиуса Духов или призыв с небес о мщении (39).

В древнем Египте термин, обозначающий руку, был связан со знаками колонны (либо поддержки или силы) и пальмы (4). В эзотерической доктрине та или иная позиция руки по отношению к телу, расположение пальцев имеют определенный символический контекст (48). В египетской системе иероглифов рука означает проявление, действие, жертвование и земледелие. Сочетание руки и глаза (как, например, у некоторых восточных мифологических существ) символизирует «дальновидные действия» (19). Шнайдер признает принципиальную роль руки как телесного воплощения внутреннего состояния человека и как «выражения склада ума в терминах, отличных от звуковых» — это посредством жестов. Поднятая рука соответствует гимну или песне; покоящаяся на груди — означает позу мудреца.



ва нее — жертвоприношение; две соединенные руки символизируют мистический брак — индивидуацию, в терминах Юнга; рука, прикрывающая глаза, — прозрение умирающего (50). Количество пальцев на руке — пять — имеет большое значение, т.к., во-первых, находит различные аналогии с человеческим телом (наделенным четырьмя конечностями и головой) и во-вторых, символика самого числа 5 означает любовь, здоровье и гуманность (40). В египетских иероглифах открытая ладонь символизирует любую специфически человеческую задачу, а также силы притяжения (19) — идея, характерная и для доколумбовой Америки. Широко распространенная в исламском мире функция руки как амулета также основана на подобном поверии. У берберов рука обозначает покровительство, авторитет, власть и силу; то же значение имел manus у римлян подчеркивая, в частности, авторитет «pater familias» (отца семейства) и императора, и вместо имперского орла увенчивал иногда знак легионов. В упомянутых выше исламских амулетах рука изображается видоизмененной или связанной с другими символами: звездой, голубем, птицей, веером, зигзагом и кругом, образуя узоры, сопоставимые с распространенными на христианском Западе (12). Знакомая эмблема соединенных рук выражает крепкое братство или солидарность перед лицом опасности (49). По мнению Юнга, рука наделяется воспроизводящими качествами (31). Различие между правой и левой руками обычно не учитывается или же используется для усиления основного значения дополнительными оттенками пространственной символики: правая сторона соответствует рациональному, сознательному, логическому и мужскому; левая имеет противоположное значение (33). Некоторые алхимические знаки изображают Короля, сжимающего левой рукой левую руку Королевы. Юнг полагает, что это может означать бессознательный характер их союза, а также привязанность или подозрение (33).

**РУЛЬ.** В старинных изображениях кораблей руль часто играет важную роль аллегорического выражения идей безопасности и правильно выбранного курса. В этом же значении он фигурирует в средневековых и ренессансных эмблемах.

**РЫБА.** В широком смысле рыба является существом, обладающим психикой, или олицетворяет «проникающее движение», наделенное «повышающей» силой в отношении низких склонностей, т.е. исходящих из бессознательного. Вследствие тесной символической связи между морем и *Magna Mater* некоторые народы почитали рыбу священной. Некоторые азиатские обряды включали поклонение рыбе, и священникам запрещалось употреблять ее в пищу. Как указывал Юнг, сын Астарты был назван Ихтисом (31). По замечанию Шнайдера, рыба — это мистический Корабль Жизни, иногда кит, иногда птица, иногда просто рыба или летающая рыба, «но во всех случаях это веретено, разматывающее нить жизни согласно рисунку лунного зодиака» (50). Таким образом, рыба вбирает множество значений, отражающих различные существенные аспекты ее природы. Шнайдер также упоминает о том, что для некоторых людей рыба имеет фаллическое значение, в то время как для других ее символика чисто духовна. В сущности, рыба имеет двойкий характер: по причине своей веретенообразной формы она становится «птицей земли», символом жертвы в связи между небом и землей. С другой стороны, в силу огромного количества ее икринок она становится символом плодовитости, что наделяет ее духовным смыслом (50). По результатам исследований, ей придавали это последнее значение в Вавилоне, Финикии, Ассирии (4) и Китае (5). Некоторые рыбы, вследствие своих особенностей, имеют вторичное значение: например, рыба-меч ассоциируется с единорогом (32). Халдейские народы изображали очертания рыбы с головой ласточки как предвестника циклических поколений — идея, непосредственно соотносящаяся с символикой Рыб, последнего знака Зодиака (40). Рыба стала примитивным христианским символом на основе анаграммы, полученной из имени рыбы: «ихтис», начальные буквы которого расшифровываются как Иисус Христос Сын Божий Спаситель. Позднее стала символом углубленной жизни, духовного мира, скрывающегося под поверхностью воды, знаком поднимающейся жизненной силы.

**РЫБНАЯ ЛОВЛЯ.** «Путь Грааля был отмечен множеством чудес; один из братьев, по имени Брус, был известен также как «богатый рыболов», потому что ему неизменно сопутствовала удача в ловле рыбы, которой он мог утолить голод всех вокруг себя. Петр был назван «ловцом людей», а рыба стала символом Христа». Этот фрагмент легенды, святой у Вальдемара Феделя, дает объяснение мистического смысла рыбной ловли и рыболова, смысла, подтвержденного всеми исследователями мифологии и антропологии, среди прочих и Шнайдером. Рыбная ловля приравнивается к извлечению бессознательных элементов из глубоко запрятанных источников — «ускользающего сокровища» легенды, иными словами, мудрости. Ловить души, прежде всего, означает знать, как ловить в душе. Рыба — это мистическое и обладающее психикой существо, которое живет в воде (а вода является символом разложения и одновременно обновления и перерождения). Рыболов способен — как лекарь — работать с самими источниками жизни, т.к. он понимает их. Вот почему Парсифалю король Грааля встречается в образе рыболова.

**РЫБЫ.** Последний из знаков Зодиака, тесно связанный с символикой воды и «растворения форм», происходящего в Акаше. Нептун, бьющий по волнам своим трезубцем и выводящий из них быков и коней, служит символическим



*Зодиакальный  
знак Рыб.*

выражением возрождения космической энергии из водных глубин первобытного океана. Если Козерог отмечает начало процесса растворения, то Рыбы обозначают конечный момент, который, в силу самого своего конечного характера, содержит в себе начало нового цикла. С Рыбами связана аватара Вишну в форме рыбы в Индии и халдейский миф об Оаннесе, человеке-рыбе. Этот двенадцатый дом Зодиака при перенесении по аналогии в экзистенциальную и психологическую плоскость означает поражение и неудачу, изгнание или уединение, а также мистицизм и отказ от себя и

своих страстей (40). Двойственный аспект этого символа ясно выражен в самом знаке Зодиака, составленном из двух рыб, расположенных параллельно, но смотрящих в разные направлениях: левая рыба указывает направление инволюции или начало нового цикла в мире манифестаций, тогда как рыба, обращенная вправо, указывает на направление эволюции — выход из цикла (52).

**РЫЦАРЬ.** Символ, связанный с символикой коня. Это мастер, логос, дух, вознесшийся над своим конем (т.е. над материей). Но таковым рыцарь считается только после долгого периода обучения, который с исторической позиции можно рассматривать как попытку воспитать в нём человеческий тип, превосходящий других. Как следствие, воспитание рыцаря было направлено в целом на его физическую форму, а в частности на развитие его духовности и чувств (т.е. нравственности), а также умственных способностей (т.е. разума) для того, чтобы адекватно подготовить мужчину к выполнению им задачи по управлению и контролю за реальным миром. Вследствие этого рыцарь мог занять надлежащее место в мировой иерархии (т.е. в феодальной иерархии, составленной по небесному образцу в рангах от барона до короля). Можно встретить изображения всадников монахов, священников и мирян, профессионально держащихся в седле, демонстрирующих таким способом свою преданность духовному или символическому значению рыцарства в преднамеренной социально-исторической борьбе с рыцарскими обычаями. Вот почему на барельефах монастыря в Сайлосе изображены рыцари верхом на горных козлах. Козёл считается олицетворением превосходства, т.к. взбирается на высокие пики гор, и поэтому Рабан Маур подчёркивает, что рыцарей на козлах должно рассматривать как святых (46). Понятно, что целью сравнения святого и рыцаря было желание усилить символическую важность рыцарства, как в случае с Игнатием Лойолой. Более основательный пример такой ассимиляции находим в образе короля и рыцаря (король Артур), или короля, рыцаря и святого (Св. Фердинанд III король Испанский или св. Людовик IX, король Французский). Рыцарская символика



является общей во всех символических традициях. Ананда Кумараснами отмечает, что «конь» является символом телесности, «всадник» — это Дух, и когда последний достигает конца своей инкарнации, седло пустеет — тело неизбежно умирает (60). Учитывая вещи несколько иного порядка, которые можно сравнить с рыцарством, и в частности — алхимию (фактически представляющую собой



*Рыцарь Эррант (гравюра начала XVI века).*

средневековую технику спиритуализации), а также некоторые аспекты светового символизма, можно составить систему аналогий, которая будет очень полезна при трактовке более скрытых деталей рыцарской символики. Следует ли считать цветовую гамму на изображениях приёмом эстетического декорирования, или же выбор цвета необходимо преследует какую-то высшую цель? Мы считаем, что верно именно второе предположение. В алхимии цвета расположены в таком восходящем (прогрессивном, эволюционном) порядке: чёрный, белый, красный (соответствуют первомагистрии, ртути, сере), золотой, обозначающий последнюю

предполагаемую ступень. И в обратном порядке цвета, так сказать, «убывающего плана» должны идти от синего и зелёному, т.е. нисходить с неба к земле. Эти два цвета обозначают как небесные, так и природные или земные силы. Кроме того, чёрный цвет ассоциируется с грехом, раскаянием, уходом в затворничество, с затаённым, с существованием в одиночестве и со скорбью; белый — с невинностью (как естественной, так и возвращённой искуплением), светом, сердечностью, радостью; красный — со страстью (духовной и физической любовью и болью), кровью, ранами, сублимацией и экстазом. Таким образом, можно предположить, что Зелёный рыцарь — это полурыцарь, начинающий оруженосец, присягнувший рыцарскому кодексу; Чёрный рыцарь — его покровитель, уже переносящий тяжести греха, искупление и безвестность, приобщающий к бессмертию путём земных побед и небесного блаженства; Белый рыцарь (сэр Галахад) — настоящий победитель, «избранный», как сказали бы евангелисты, или «просветлённый», как его называли бы во времена мрака; Красный рыцарь — рыцарь, прошедший проверку всеми возможными испытаниями, окровавленный в битвах, какие только можно себе представить, обладающий высшей мужественностью, победитель всего, что можно победить, который, осуществляя цель своей жизни, достоин награды — золота в его предельной трансмутации, — прославления и возвеличения. Итак, рыцарство можно рассматривать как педагогику высшего порядка, помогающую превращению обычного человека (не оседлавшего коня) в человека духовного. В этой символической традиции важную роль играли прототипы рыцарей — знаменитые мифические рыцари двора короля Артура или святые покровители: св.Георгий, Сантьяго из Компостелы, архангел Михаил и др. Практические средства достижения рыцарской целостности состояли из физических усилий, которые, по своему конечному результату, были не просто физическими нагрузками. Рыцарь обучался владению и всеми видами оружия, каждый из этих видов имел своё символическое значение. Но такие практические усилия впоследствии приводили к инверсии мира желаний путём аскетического отвержения физических удовольствий

(важная составная рыцарства как такового) и к почти мистическому культу возлюбленной. Относительно недолгой жизнь рыцаря, исполняющего свой долг, объясняет присутствие чёрного цвета, который мы только что рассматривали. Например, рыцарь — «хранитель сокровищ», вытеснивший поверженное чудовище (змею или дракона). Понятно, что такое значение не противостоит предложенному выше, оно дополняет последнее, придавая особое значение служебным обязанностям рыцаря. Есть ещё один интересный аспект данного символа, хотя и негативный, который можно увидеть в использовании эпитетов «скитающийся» и «странствующий» в средневековых сказках, легендах, преданиях. Временами это прилагательное имеет конкретное значение, временами не совсем конкретное. В любом случае странствия или скитания рыцаря занимают срединное положение между «спасённым» рыцарем и несчастным (проклятым) охотником, с тем отличием, что рыцаря--странника уж никак не обвинишь в потакании желаниям, ведь такое странствие воспитывает человека — и эту «серединность» мы имели в виду, когда говорили о «негативности» данного аспекта. Вполне понятно, что это символ для того человека, который выбирает долгий, одинокий и тяжёлый путь искупления, и это подтверждает наше заключение о том, что чёрный рыцарь — знак отшельничества, покаяния и жертвенности.

# САД.

Сад — место подчинения, упорядочивания, отбора и ограждения Природы. Поэтому он — символ сознания, противопоставляемого лесу как бессознательному. Аналогично противопоставление островам океану. В то же время, вследствие огражденного характера, это женский атрибут (32). Сад часто становится сценой «Соединения» или действия кладоискателя, что явно согласуется с общей символической функцией, нами очерченной. Более конкретное значение зависит от формы и расположения или уровня и ориентированности сада, что связано с общей символикой пейзажа.

**САЛАМАНДРА.** Мифологический дух огня, некая разновидность ящерицы, которая, как предполагалось, обитает в стихии огня (57,8). В графическом символизме, а также в алхимии, саламандра означает огонь, который фактически образует ее общее значение.

**САРАНЧА.** В христианском символизме саранча символизирует разрушительные силы (20), значение которых можно проследить от «казней египетских» в библейской традиции. Прочитавшем слова Библии (Откровение IX, 1—10): «Пятый Ангел вострубил, и я увидел



возду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны: Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось сванце и воздух от дыма из кладязя. И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют скорпионы. И сказано было ей, чтобы не делала вреда траве земной, и никакой зелени, и никакому дереву, а только одним людям, которые не имеют печати Божией на челах своих. И дано ей не убивать их, а только мучить пять месяцев; и мучение от нее подобно мучению от скорпиона, когда ужалит человека. В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них. По виду своему саранча была подобна коням, приготовленным на войну; и на головах у ней как бы венцы, похожие на золотые, лица же ее — как лица человеческие; и волосы у ней — как волосы у женщины, а зубы у ней были, как у львов; на ней были брони, как бы брони железные, а шум от крыльев ее — как стук от колесниц, когда множество коней бежит на войну; у ней были хвосты, как у скорпионов, и в кностах ее были жала; власть же ее была — вредить людям пять месяцев».

**САРКОФАГ.** Символ женского начала и в то же время земли как начала и конца материальной жизни. Его значение соответствует значению вместилища, амфоры и лодки (9). По этой причине в алхимии он известен как «философское яйцо» (или «сосуд превращений»).

**САТУРН.** Сатурн символизирует время, которое пена-смытно пожирает все свои порождения, независимо от того, являются ли они существами, вещами, идеями или чувствами. Он является символом инертности в мистическом смысле любого образа существования, подвластного ходу времени, а также выражает необходимость наследования «царства Кроноса» иным космическим способом существования, в котором нет места времени. Время несет беспокойство — чувство, длящееся от момента возбуждения до минуты удовлетворения. Поэтому Сатурн является символом активности, постепенного, неодолимого движения, осуществления и коммуникации (15); вот почему о нем говорят, что

он «пожирал своих детей» (32) и вот почему он связан с Уроборосом (змеем, кусающим собственный хвост). Другими его атрибутами являются весло (для обозначения плавания и прогресса во времени), песочные часы и коса (8). В косе мы можем обнаружить двойное значение: во-первых, во



*Сатурн (изображение XV века).*

функция косить по аналогии подтверждает символизм пожирания; и во-вторых, ее изогнутая форма неизменно соответствует женскому началу. Вот почему алхимики — знатоки духовной науки символизма — называли Сатурна «Mercurius sepeх» (Меркурий-старик), указывая на андрогинный характер Меркурия — Сатурн также характеризуется неопределенностью рода и пола и связан с землей, саркофагом и гниением, как и с черным цветом. Мертенс Стинон предполагает, что Сатурн в любом случае является символом закона ограничения, который определяет форму жизни и дает ограниченное выражение универсальной жизни во времени и пространстве (40).

**САТУРНАЛИИ.** Для древней мифологии характерна идея о том, что каждое царство должно уступить место другому, даже если это понимать в божественном плане; это была идея, неразрывно связанная с понятием жизни как непрерывной последовательности и жертвы как единственного источника ее возрождения. Сменяющиеся друг друга космические царства Сатурна и Юпитера создавали новую

модель земного правления, «ритуального убийства короля» при определенных астральных связях или в конце некоторых периодов, и позже замещения этой кровавой церемонии ее подобием. Сатурналии в Риме были наиболее ярким примером такой жертвы и ее замещения. Фрэзер отмечает, что в древней Италии было общепринято выбирать человека на роль Сатурна, который наслаждался всеми привилегиями бога на время, отпущенное ему до смерти то ли от собственной руки, то ли в качестве жертвы. Основная фигура карнавального праздника — это шуточный образ, являющийся прямым наследником старого короля Сатурналий. «Царь-горох», средневековые «Епископ дураков», «Аббат Безумия» и «Повелитель Беспорядка» — все являются персонификацией одного и того же явления и вполне могут происходить от общего источника. Во всяком случае, они являются символом идей времени и жертвы; посредством инверсии и трансформации краткость и напряженность жизни могут быть сопоставимы с ее грубой посредственностью (21). Сам карнавал своей краткостью символизирует желание сконцентрировать в данный период времени все возможности существования, независимо от того факта, что в своем оргиастическом смысле карнавал является заклинанием первичного хаоса и безнадёжным поиском «выхода из времени».

**СВАЙНАЯ ПОСТРОЙКА.** Архитектурные колонны и перемычки обязаны своим происхождением свайным постройкам, или озерным жилищам. Поль Сарразен показал, что классический греческий храм непосредственно восходит к озерным сооружениям (22). Свайная постройка возникла не просто вследствие необходимости топографического порядка, но также и по мотивам мистического порядка: в результате стремления поднять свое жилище над общим уровнем. Далее, озерные жилища приобретают еще больший символический интерес благодаря их связи с тремя из первоэлементов: землей, поскольку озерное жилище представляет собой дом, а дом всегда ассоциируется, в свою очередь, с пещерой и горой; воздухом, поскольку оно приподнято; и водой, поскольку опоры, его поддерживающие, погружены

в эту Стихию. Свайная постройка, таким образом, есть символ мироздания: она одновременно оказывается и Дре-  
вом Жизни, и мистическим судном, поскольку ее «мачты»  
касаются воды, а ее крыша, имеющая серповидную форму,  
выступает репрезентантом *мандорлы*.

**СВАСТИКА.** Этот графический символ можно обнару-  
жить почти в любом древнем или первобытном культе по  
всему миру — в христианских катакомбах, в Британии,  
Ирландии, Микенах и Гаскони; у этрусков, индусов, кель-  
тов и германских народов; в центральной Азии и в доколум-  
бовой Америке. Импликации свастики очень широки, по-  
скольку она представляет собой синтез двух обладающих  
независимой силой символов: креста (греческого) с концами  
равной длины и четырехконечного креста, который кажется  
катящимся в том же направлении. Тетраскеллион, или  
свастика с четырьмя концами, изогнутыми под прямым  
углом, еще носит название *гаммадвойн*, поскольку ее можно  
образовать, соединив четыре буквы «гамма». По мнению  
Людвига Мюллера, на протяжении железного века свастика  
представляла верховное божество (39). Маккензи ассоци-  
ирует ее с земледелием и сторонами света. Колли Марч  
видит в свастике специфический знак, обозначающий вра-  
щение вокруг оси. Фактически существуют две свастики:  
правосторонняя *свастика* и левосторонняя *свастика* (41).  
Форма свастики интерпретировалась как солнечное колесо  
с лучами и ступнями, пририсованными на оконечностях  
(56). К началу средних веков самой общей интерпретацией  
стало то, что она символизирует движение и силу солнца  
(14); однако в то же время в ней видели явный символ  
четверичности, в частном смысле «конфигурации движения»,  
расщепленного на четыре части», соотносящиеся с полюсами  
и четырьмя частями света (16). Последней точки зрения  
придерживается Рене Генон, для которого свастика —  
«знак полюса». Поскольку широко распространено мнение,  
что полюс и зенит совпадают с мистическим Центром,  
отсюда следует, что свастика должна означать действие  
Начала на вселенную (25). Шнайдер предложил несколько  
иную интерпретацию: что свастика является символом  
смены поколений и что ее загнутые концы представляют  
корабли жизни, иначе говоря — различные ее стадии (51).



**СВЕТ.** Свет традиционно приравнивается к духу (9). Эли Стар утверждает, что превосходство духа непосредственно оцениваемо по интенсивности его свечения. Свет является проявлением нравственности, интеллекта и семи добродетелей (54). Его белизна символизирует единство всего со всем. Свет какого-либо цвета обладает символическим значением, соответствующим этому цвету, плюс значение эманации из Центра, т.к. свет является также символом творческой силы, космической энергии, сияния (57). Символически сияние исходит с Востока. В психологическом же смысле «озариться сиянием» — значит проникнуться пониманием источника света и, следовательно, осознать его духовную силу (32).

**СВЕТИЛЬНИК.** Символ ума и духа (5). В этом значении светильник встречается в греческом мифе о Психее, в истории о Диогене и в фигуре «Отшельника» (девятый аркан в картах Таро)(40). У древних вид лампы соответствовал предназначению последнего — для нужд бытовых, религиозных или погребальных, а также выражал принадлежность к тому или иному божеству. Фонари с двенадцатью фитилями символизировали знаки Зодиака. Существовали также «вечно горящие» светильники — те, за которыми следили весталки, или светильник одного из храмов Венеры, упоминаемый Св. Августином (8). Как и другие сущности, производящие свет, но независящие от Света как такового или «отколовшиеся» от него, светильник символизирует отдельную жизнь на фоне космического существования, преходящий факт на фоне вечной истины, «бесплодные искания» на фоне сущности. Всё это объясняет магическую роль, играемую таким «светилом». Приведём отрывок одного из китайских преданий, которое относится к династии Тан, руководствуясь тем, что он представляет психологический интерес: «В день праздника Середины осени демон-камп обернулся мужчиной, втёрся в доверие к женщинам и детям и повёл их в тайное место, откуда им не суждено было выбраться (предвосхищение смерти). Видя, как этот демон преследует людей, советник права Бао-Конг доложил обо всём императору и убедил его издать указ о том,

чтобы перед входом в дома вывешивались бумажные фонари в форме рыб. Таким образом демон-карп будет введен в заблуждение и оставит сотни семей в покое» (13).

**СВЕЧА, ГОРЯЩАЯ.** Подобно лампе символизирует индивидуализированный свет и, следовательно, жизнь индивидуума, в противоположность жизни космоса и вселенной.

**СВИНЕЦ.** Металл — атрибут Сатурна. Алхимики использовали образ белого голубя, тождественный свинцу, для выражения своей центральной идеи о том, что материя есть вместительница духа (32). Специфика этого символа заключена в перенесении идеи тяжести и плотности на духовный план.

**СВИНЬЯ.** Символ нечистых желаний, превращения высшего в низшее, морального разложения (15).

**СВИСТ.** Если следовать Юнгу, свист подобен шелканью языком, поскольку оба они представляют собой архаические способы призывания и привлечения внимания териоморфных божеств — тотемических, или обоженных животных (31). Этим объясняется социальное табу, наложенное на свист.

**СВОД.** По утверждению Лео Фробениуса, в доисторическом мышлении всякий свод представляет союз бога неба с богиней земли. Разделение двух этих божеств создало пустоту (22).

**СВЯЗКА.** Определяющий знак в египетских иероглифах, утверждающий концепцию ограниченности (10).

**СЕКИРА.** Символ силы света. Боевая секира имеет смысл, совпадающий с мечом, молотом и крестом. Гораздо более значимым и сложным смыслом обладает двойная секира, связанная со знаком тау (4). Такая секира с двумя лезвиями была обнаружена во многих произведениях искусства от Индии до Англии, и особенно в средиземноморских странах — в Африке и на Крите. Очень часто она располагается на голове быка, прямо между его рогами, и

тогда символизирует, с одной стороны, мандорлу (формой напоминающую рога) и, с другой стороны, функцию жертвы в контексте соотношения между символом долины и символом горы (т.е. между землей и небом) (50). Согласно Люку Венау, такая двойная секира — то же, что индусская *ваджра* или молния Юпитера, т.е. символ небесного просветления. Согласно новейшим исследованиям, двойная секира (или *лабрис*) связывается с лабиринтом, и оба они являются символами критского культа. Лабиринт означает существующий мир — паломничество в поисках «Центра» (6). В некоторых критских изображениях, таких как на саркофаге из Хагиа Триада, мы видим символ в виде конуса, двойной секиры и птицы. Конус намекает на божество; секира, как все двойные предметы, является аспектом Близицево, т.е. главной точки символической Инверсии; птица служит образом человеческой души еще со времен Древнего Египта (Вальдемар Фенн). Таким образом, секира является символом смерти, посылаемой божеством.

**СЕМЕРИЧНОСТЬ.** Это есть некий порядок составления (композиции) семи элементов. В конечном счете семеричность основана на семи направлениях пространства: два противоположных направления для каждого измерения плюс центр. Этот особый порядок из шести подвижных и одного неподвижного элементов проецируется на неделю как модель семеричности во временном протяжении. «Три» во многих культурах является числом, относящимся к небу (небесам) (т.к. это число образует вертикальный порядок трехмерного пространственного креста), и число четыре ассоциируется с землей (по причине четырех сторон двух горизонтальных направлений, сравнимых с основными пунктами). Следовательно, семь — это число, выражающее сумму небес и земли (как двенадцать есть выражение умножения их качеств) (22). В религии семеричность выражается или подразумевается в триадах (таких, как три теологических добродетели) плюс четыре основных добродетели, а также в семеричности основных грехов (59). В традиционной теории символов семеричность рассматривается как производная или аналогичная духовным принципам

семи планет или древним мифологическим божествам. На небесах «семь» приобретает особый смысловой оттенок и образования созвездия Плеяд — дочерей Атласа (шесть из которых видимы, а одна невидима) (9). Число семь с его характерным синтетическим качеством рассматривается как символ трансформации и взаимодействия всех иерархически организованных порядков в целом (32). Отсюда семь нот диатонического ряда, семь цветов радуги, семь планетарных сфер и семь планет. Иногда семеричность берется как разделенная на числа два и пять, а иногда как их соединение (Солнце, Луна; — Меркурий, Венера, Марс, Юпитер, Сатурн) или как разделенная на «три» и «четыре» (и их соединение) (Солнце, Луна Меркурий; — Венера, Марс, Юпитер, Сатурн). Графически «семь» представлено соединением треугольника и квадрата, треугольник при этом либо заключает в себе квадрат, либо в него вписан. Эта семеричная модель часто используется в крупных архитектурных проектах, т.к. она обладает качеством мандалы, сравнимым с понятием «квадратуры круга». Невозможно даже бегло охарактеризовать или просто перечислить все бесчисленное множество применений семеричности или форм, в которых эта космическая «модель» фигурирует в мифах, легендах, народных сказках и сновидениях или в исторических событиях, произведениях искусства и т.п. Иногда семеричность принимает сложную символическую форму планетарных богов в их злом облике или дней недели, представленных в терминах духовной опасности (в образе семиглавого дракона), а иногда она выражает господство небесного порядка (как семисвечие — «менора» в храме Соломона). Шнайдер отмечает, что в шведском танце с мечом Св.Георгий побеждает дракона, находясь в окружении семи святых (семь как число группы присутствует для того, чтобы обеспечить победу) (51). Именно использование семи как символа совершенной музыкальной гаммы (лира Орфея) объясняют, почему число семь получило столь широкое применение: здесь и семь Гесперид, семеро царей, напавших на Фивы, и семеро защитников Фив, семеро сыновей и семь дочерей Ниобы (38); Платон представляет небесных сирен, поющих в каждой из семи сфер, и эти «семь сирен небесных сфер»



соответствуют семи девам в Золушке (4) и семи феям в легендах и фольклоре (по одной на каждое направление пространства и времени). По Лойфлеру, эти феи соответствуют семи липикам индуистской эзотерической мысли, т.е. духам, относящимся к каждому из проявлений человеческого сознания: ощущениям, эмоциям, разуму, интуиции, духовности, воле и знакам божественного (38). Отсюда следует эзотерическое заключение, что человеческое бытие состоит из семи сфер по образу небесных. Еврейская Каббала предусматривает некую связь между мифологическими божествами (если они являются творческими и полезными силами) и семью небесными иерархиями: Солнце — ангел света — Михаил; Луна — ангел надежды и мечты — Гавриил; Меркурий — ангел просвещения — Рафаил; Венера — ангел любви — Анаил (Anael); Марс — ангел разрушения — Самуил; Юпитер — властительный ангел — Захариил; Сатурн — ангел заботы — Орифиил (Oriphiel). Леви проводит несколько параллелей, основанных на семеричности, точно соответствующих определенным элементам на всех уровнях космоса. Назовем только эмблемы, которые он относит к отдельным божествам: Солнце — змея с головой льва; Луна — шар, разделенный на два полушария; Меркурий — кадуцей (символ врачевания) Гермеса; Венера — лингам; Марс — дракон, кусающий рукоять меча; Юпитер — пылающая пентаграмма в когтях орла; Сатурн — старец с косою (37). Нетрудно уловить смысл чисел, основанных на семеричности. Подавляющее большинство существующих во всем мире символов, содержащих семь элементов, происходят от небесного прототипа семи сфер. Кола Альберих приводит некоторое количество примеров характерного использования числа семь в татуировках и амулетах. Он цитирует Гиппократата: «Число семь, благодаря его таинственным качествам, стремится во все вдохнуть жизнь — оно есть фармацевт бытия и источник всякого изменения — сама Луна изменяет фазы каждые семь дней. Это число присутствует во всем возвышенном и величественном». И Кола Альберих продолжает: «Гребни с семью зубцами были магическими символами в Сузах; среди китайцев «лисица семихвостая» считается злым духом; у

святых и мудрецов — семь пядей во лбу; семь духов животных; семь оттенков или цветов; на седьмой день седьмого месяца по всему Китаю проходили фестивали, пользующиеся огромной популярностью; наиболее распространенным амулетом в Китае является лотос с семью лепестками. В Тибете — семь эмблем Будды... В священных пирамидах на Перуанском побережье гуака (guaca — индейская пирамида) солнца имеет семь ступеней. В исламе число семь пользуется огромной популярностью: семь небес, семь земель, семь морей; паломники семь раз обходят вокруг храма в Мекке; семь дней дурных (злых) предзнаменований; человек состоит из семи субстанций; «семь» является числом продуктов, собираемых с полей» (12).

**СЕМЯ.** Символ открытых, направленных сил или тайных, иногда непредвиденных возможностей, присутствие которых является основой надежды. Эти потенциальные возможности символизируют также мистический Центр — невидимую точку, в которой берут свое начало каждая ветка и каждый росток великого Мирового Древа (26).

**СЕРА.** Символизирует желание положительного действия и жизненного тепла (57). В системе алхимической символики сера представляет одну из стадий превращения вещества (и психики). Согласно Рене Алло, различные стадии от низшей к высшей можно квалифицировать следующим образом: главные элементы, выражающие свойства, присущие космосу или человеку; первоматерия или первоначальная организация внутренних возможностей, эквивалентных, возможно, бессознательному или инстинктам; ртуть или первая очистка, чувства, воображение, господствующее женское начало; сера или более тонкая очистка, разум, интуиция, мужское начало; Великое Делание — преображение.

**СЕРДЦЕ.** Вертикальная схема человеческого тела выделяет три точки, где фокусируется его жизнедеятельность: мозг, сердце и половые органы. Однако центральное значение имеет сердце, и соответственно оно разделяет в

символические особенности двух других точек. Мумифици-  
руи умерших, египтяне из всех внутренних органов оставляли  
только сердце, как центр, без которого телу не обойтись в  
загробном мире; все фокусные точки символизируют веч-  
ность, поскольку время есть вращение колеса мира явлений  
вокруг аристотелевского «неподвижного перводвигателя».  
Согласно традиционным представлениям, местопребывани-  
ем разума является сердце, мозг — лишь его орудие (25);  
античные толкования глубоких и устойчивых аналогий меж-  
ду понятиями выводили отсюда соответствие Луны мозгу, а  
Солнца — сердцу. Все толкования «Центра» так или иначе  
были связаны с сердцем посредством различного рода  
соответствий или замещений, как в случае с кубком,  
сундуком или пещерой. Для алхимиков сердце олицетворяло  
солнце внутри человека, подобно золоту как символу солнца  
на земле (32). Важная роль любви в мистическом учении  
объясняет тесную связь любовной символики с символикой  
сердца, поскольку любить — значит испытывать силу  
притяжения влюбленного к данному центру. Поэтому сердце  
обозначает символически любовь как центр света и счастья  
и окружается такими атрибутами, как пламя, крест, лилия  
или корона (4).

**СЕТЬ.** Сеть представляет собой крайнюю форму выра-  
жения связи лент, дуг и узлов, и отсюда она тесно увязана  
с символизмом Запутанности и Поглощения. Это — оружие  
небесных богов, таких как Варуна (18), и тех, кто рыбачит  
в водах бессознательного. Эва, бог воды и мудрости, не смог  
одолевать первобытных чудовищ лицом к лицу, но поймал их  
в ловушку благодаря хитрости. Оружием Мардука в его  
битве с Тиамат опять-таки была сеть, символ магического  
авторитета (17). Связь между сетью и небом объясняется  
в следующем отрывке, взятом из книги «Дао дэ цзин»:  
«Сеть неба (т.е. кружево звезд и созвездий) имеет широкие  
ячейки, однако ничто не проходит сквозь них» (58). Симво-  
лика здесь поразительным образом проясняет ту идею, что  
индивид не в состоянии (даже путем самоубийства) выр-  
ваться из уз вселенной. Бог связал нас своей силой, и не в  
нашей власти избежать ее или покинуть.

**СЕФИРОТ.** Сумма десяти сефир или стадий смыслового саморазвертывания Бога (Божественной эманации) согласно Каббале (которая в себе самой образует мистическое и символическое объяснение Творения). Существуют следующие сефиры: Венец, Мудрость, Понимание, Милосердие, Справедливость, Красота, Стойкость, Величие, Победа и Царство, или Шехинах. Предпринимаются попытки идентифицировать эти аспекты божественной власти с мифологическими божествами, которые еще во времена Римской империи рассматривались стоиками, неопифагорейцами и неоплатониками как символы. В наше время наиболее важными историческими исследованиями по Каббале (основополагающая версия которой «Зогар» — «Книга сияния» — была написана в Испании в XIII в. Моисеем Леонским) являются книги профессора Иерусалимского университета Г.Шолема.

**СИВИЛЛА.** Античный персонаж, снова появляющийся в средневековой литературе и иконографии; символизирует интуитивное усмотрение высших истин и пророческий дар.

**СИГМА.** S-образный знак, в вертикальном и горизонтальном начертании, вместе с другими его производными формами общеизвестен в искусстве орнаментов как завиток, символизирующий отношение и движение или подспудный ритм внешне последовательного движения. Как заметил Оритц, сигмообразные знаки, подобные спирали, использовались как символы ветра, но гораздо более правильно отнести их к урагану или к смерчу. Согласно мнению Брейля, двойная симметричная спираль (подобно ионической волюте), возможно, является стилизованным образом бычьих рогов. Изогнутая свастика составлена из двух взаимно пересекающихся сигм (41). Другую, с широким и глубоким контекстом, интерпретацию сигмы (однако тесно связанную с символизмом штормового ветра и урагана как некоего синтеза стихий и как высшего космического «мгновения») обнаруживаем в изложении Шнайдера. Он говорит, что сигма, особенно в ее вертикальном положении, представляет собой поток, извивающийся на своем пути вниз с горного склона и таким образом устанавливающий характер



ный символ оси долина-гора (или земля-небо, или, другими словами, священного брака). Далее, он утверждает, что S-образность, по-видимому, состоит из образа убывающей луны плюс силуэт прибывающей: символы для двух альтернативных фаз процесса развития — эволюции и инволюции, — которые управляют священным отношением земли и неба. Он полагает, что в этом состоит объяснение частого использования сигмы в первобытных орнаментах (50).

**СИДИПП.** Мужчина с одной ногой и одной ступней обнаружен в романском убранстве. Он является антитезой фигуры двухвостой сирены. Если последняя является символом женственности, происходящим из числа два, Сидипп является символом мужественности, происходящим от нечетного числа один. Он может иметь также некоторую связь с фигурами Гермеса и, возможно, имеет фаллическое значение.

**СИЛА.** Одиннадцатый аркан колоды карт Таро. Образ представляет королеву, которая без видимого усилия одолевает льва, раздирая ему челюсти. Намек на связь со знаками Зодиака достаточно прозрачен — Дева покоряет Льва. Этот символ мифологически повторился с Гераклом, покоренным Омфалой. Вирт указывает на весьма интересную деталь в этой аллегории: королева не убивает льва, а прижимает к своему лону, заворожив при помощи жезла. Это означает, что можно и не презирать низших, а располагать ими, получая от них большую пользу. Здесь можно найти отзвук веры алхимиков в то, что все более низкое не следует разрушать, к тому же в действительности оно и не может быть разрушено. Оно должно быть превращено в нечто высшее. В положительном смысле эта загадка символизирует победу разума над всем грубым, а в отрицательном — она означает нечувствительность и ярость.

**СИМВОЛИЗМ.** Изображение форм и фигур, объединённых особой идеей и значением. В теории формы, а также музыки, символизм обозначает, что целое является большим, чем его составляющие части. По мнению Сартра, символизм отражает деградацию познавательных способ-

ностей. Другие же психологи считают этот феномен высшей формой познания в областях знаний, тяготеющих к визуальному синтезу. Символизм как порождение сознания рассматривается и в теории сэра Герберта Рида (см. «Образ и идея»), согласно которой любое достижение в визуальных искусствах, а фактически — любое изображение, есть форма мысли, и потому должно быть отнесено к концепции «разумного знания». Таким образом, мы можем воспринимать мир вещей как бесконечный роман, ждущий своего прочтения. Здесь можно заметить, что именно этот стиль понимания присущ некоторым работам Иоанна Тритемия и Атанасия Кирхера.

Любое художественный образ по природе своей символичен: будь он скопирован либо оригинален, дан непосредственно или подразумеваем. Наряду с присущим ему символическим значением, изображаемый ряд в художественном символизме имеет также свою «символическую базу»: пространственные зоны, цвета, геометрические и негеометрические формы, доминирующие оси, ритмику, композицию и своеобразие художественной техники. В самой последней разновидности живописи — «информализме» — выразительность и символичность достигается главным образом при помощи техники и линейного ритма, а цвет играет второстепенное значение. Чтобы понять «смысл» произведения, нужно сопоставить то, что изображено, в одно целое в соответствии со значением элементов и представить это в единой системе. Подобное наблюдается также в архитектуре и ваянии.

**СИМВОЛИЗМ ФОНЕТИЧЕСКИЙ.** Когда примерно в 1870 г. Рембо писал свой знаменитый сонет о гласных, где уподобил каждый из этих звуков какому-нибудь цвету, он, несомненно, следовал скорее предчувствию, нежели подлинной интуиции, и сформулировал скорее возможность, чем несомненную уверенность: А (черный), Е (белый), I (красный), U (зеленый), O (синий). Идея установить связь между гласными и цветами имеет существенное значение для проникновения в символику фонем (слов), однако отождествления, предложенные Рембо, не кажутся нам

верными. К тому же, как указывали критики, он, напротив, определяет U посредством линии, в которой преобладает I. Но сонет, о котором идет речь, содержит и еще одно достижение, состоящее в той смелости, с которой в нем изменен считавшийся чуть ли не священным порядок гласных: А, Е, I, О, U.

Всякий, кому удалось проникнуть в мир символов, знает, что теория «соответствий» является одним из красугольных камней символизма. Эта теория постулирует, что имеет место лишь одно явление и что его проявления представляют собой резонансы одного и того же в различных планах реальности (звуки, цвета, буквы, планеты солнечной системы, мифологические боги, основные металлы и т.д.). Мариус Шнайдер в своих книгах, в особенности в «Музыкальном происхождении символов в древней мифологии и скульптуре», строит на звуках всю свою символическую систему. Он предлагает соответствия, могущие показаться странными, произвольными и фантастическими тому, кто не вникал глубоко в анализ, проведенный этим выдающимся этнологом, профессором Кельнского университета, изучавшим символическое мышление африканских народов *in situ* (на месте). Он заходит так далеко, что отождествляет музыкальные интервалы с типами ландшафта (большая кварта = источник, пруд, болото и т.д.). Им предложен символизм гласных, представляющийся верным. В общем смысле, он разделяет гласные на две группы: А, О (утвердительные гласные) и U, I (отрицательные, растворяющие гласные). Звук Е оказывается занимающим промежуточное положение. Учитывая тот факт, что шкалы многих систем включают по семь элементов (например, направления в пространстве, две недли, планетарные боги, цвета, ноты диатонической шкалы и т.д.), для установления точных соответствий необходимо сформировать группу из семи гласных (действительно существующую во многих языках). Однако, прежде чем указывать, каковы могли бы быть подобные соотношения, приведем определение термина «символическое соответствие» в том виде, в каком находим его в работе Шнайдера. Для него «такие соответствия основаны на идее неразрывного единства вселенной, в которой каждый фено-

мен занимает свое особое космическое положение и получает свое мистическое значение посредством того плана, на котором он располагается в мире, и того отношения аналогии, которое он поддерживает со специфическим «соответствующим» ему элементом, которым может быть небесное тело, цвет, субстанция, элемент природы, животное, часть человеческого тела, период человеческой жизни и т.д.» По мнению Шнайдера, эта символистская философия процветала на протяжении мегалитического периода, а затем распространилась в большей части света, включая даже Индонезию. Представляется, что во многих языках, не принадлежащих к одной и той же «семье», все же обнаруживаются фонемы, имеющие в точности одинаковое или сходное значение, которые следует выводить из понятий универсального языка того периода, а также периода, непосредственно предшествовавшего ему. Густав Золлингер в работе «Тау или тау-т-ан», поясняет это положение и устанавливает некоторые интересные взаимосвязи. Продвигаясь с противоположной стороны, со стороны символики букв как знаков, Альфред Каллир в «Знаке и рисунке» также приходит к сходным выводам. Если мы упорядочим ряд из семи гласных в соответствии с логикой символизма, у нас получится шкала: А, О, ОЕ, Е, I, IU и U, в точности соответствующая ряду цветов: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый; равно как диатонической гамме до минор: до, ре, ми бемоль, фа, соль, ля бемоль, си. Причина, по которой эта гамма должна быть минорной, а не мажорной, состоит в том, что в этом случае расстояния между интервалами лучше соответствуют «расстояниям», отделяющим друг от друга цвета и звуки. Значение каждого гласного легко обнаружить на основании значения соответствующего цвета и музыкального звука. С самого начала можно видеть точное соответствие между теплыми цветами (красным, оранжевым, желтым) и утвердительными звуками (А, О и ОЕ или АЕ); не подлежит сомнению также и соотношение Е — промежуточного звука между утвердительной и растворяющей группами — с зеленым цветом, переходным между теплыми и холодными цветами.



Упорядочить согласные в рамках какой-либо подобной системы трудно. За исключением сложных разработок Каллбалы и определений символики букв, которые можно в ней найти, очень нелегко обнаружить другие источники, откуда можно было бы вывести такую систему. Имеются, однако, немногие факты, которые можно считать надежно доказанными: например, Шнайдер и другие авторы работ по символизму указывают на оппозицию между М и N (оплодотворение, материнские воды — и растворяющие воды Ничто), контраст между F и T (утверждение и жертва), а также между В и Z (тело или дом — и молния). Последний из контрастов появляется в шестнадцатом аркане Таро (Башня, пораженная молнией). Таким образом, можно видеть, что, если исключить из числа согласных те, которые повторно обозначают одни и те же звуки, и расположить их в виде двух шкал (каждая из которых будет представлять собой середину полной серии при ее инверсии), мы вплотную столкнемся с указанными соответствиями противоположностей. Так, первая половина такова: В, D, F, G, K, L, M, а вторая половина — N, P, R, S, T, X, Z; каждая из шкал состоит из семи согласных, что дает следующие символические противопоставления: В — Z, D — X, F — T, G — S, K — R, L — P и M — N. Поскольку символизм буквы как знака уже изучен (Каллиром и другими авторами), можно временно применять это знание; тогда, если мы будем знать символику одного из согласных, мы будем знать и символику противоположной ему позиции (его антитезы). Затем нужно лишь подтвердить такую символику звуковым впечатлением, чтобы смочь приписать ее букве как фонеме. Как только символика гласных и согласных будет установлена, их можно будет поставить в соотношение друг с другом, с тем, чтобы проанализировать значение различных слогов или слов. Согласные, которые надлежит опустить, таковы: W (= U), Y (= I), J (= G), Q (= K), H. Все это может показаться поверхностным, искусственным, если не вовсе бесполезным. Однако в исследовании ничто не бесполезно, и даже самые поверхностные наблюдения имеют значение в области, никем еще детально не изучавшейся. Можно лишь пожелать, чтобы

лингвистический и литературный анализ данного типа получил необходимый резонанс, дабы однажды мы смогли установить основы подлинного фонетического символизма, в существование которого верят многие лингвисты, но при этом не решаются высказывать суждение по его поводу.

В заключение процитируем определение фонетического символизма в том виде, в каком оно проводится в «*Rituale mitriaco*» («Ритуале возложения митры»), несущем на себя отпечаток египетских идей, упоминаемых в «Книге мертвых»: «И слово, которое прежде всего есть акустический феномен, имеет большую значимость как звук, нежели как выражение идеи, поскольку содержащийся в нем звук, эманлирующий из него в качестве определенных колебаний, представляет собой модуляцию космического дыхания; произнести слово, по-настоящему согласовав его с разнообразными ритмами космоса, — все равно что восстановить его изначальную силу» (11). Индуистская традиционная символика нередко использует звуковое значение букв, слогов и слов. Так, например, звучание каждой буквы слов *Макара* и *Кумара* получает точное значение — составную часть значения слова в целом: вибрирующее «р» оказывается звукоподражательным, намекающим на гром как символ творящей силы (по этой причине большинство глаголов в почти всех языках содержат букву «р»), слог «Ма» соотносится с материей и т.д. (40). Традиция гласит, что вся сущность вселенной содержится в слоге «*Аум*» индийских или тибетских языков: А = началу, У = переходу, М = концу или глубокому сну. Эта мистическая вера в силу фонетики *per se* («самой по себе») заставляла гностиков и последователей Митры вставлять пассажи, полностью лишённые какого-либо буквального смысла, в свои ритуальные песнопения в качестве своего рода символической музыки, действующей исключительно благодаря силе своего фонетического значения.

**СИММЕТРИЯ.** Эквивалентна достижению, увенчивающему все триумфу, а также высшему равновесию (как в кадукее и на геральдических щитах).

**СИРЕНА.** Символический образ, существующий в одной из двух возможных форм: в качестве птицы-женщины или в качестве рыбы-женщины. В древнегреческой мифологии сирены предположительно были дочерьми реки Ахелоя и нимфы Каллиопы; а Керес обратил их в птиц. Они обитали на гористой местности. Согласно легенде, сирены обладали пением столь сладостным, что могли заманивать путников с той целью, чтобы затем пожирать их. Позже появляется миф о сиренах с рыбьими хвостами, любимым местопребыванием которых были скалы и утесы островов, и поведение которых было таким же, как и у их сестер, живших в воздушной среде. Миф о сиренах является одним из самых стойких; у некоторых прибрежных народов он существовал вплоть до наших дней (8). Сведения, касающиеся сирен, можно



*Двуххвостая сирена (XV век).*

обнаружить у Аристотеля, Плиния, Овидия, Хигинуса, в «Физиологе» (II век н.э.) и в средневековых бестиариях. В X веке появляются двуххвостые сирены на тимпанах церкви Св. Михаила д'Эгиля в Ле Пюи, а сирены-птицы — на Сент-Бенуа-на-Луаре. Они, а также французские волшебные змеи (например, Мелюзина) являются сложными образами, и нас не может удовлетворить то суждение, что лишь буквальное истолкование является единственно правильным. Они также могут быть репрезентациями низших сил в женщине, или женщины как чего-то низжестоящего, как в случае с ведьмами; или же они могут символизировать извращенное воображение, увлеченное низменными целями

или примитивными уровнями жизни; или же — мучительное желание, ведущее, благодаря ненормальности их тел, к саморазрушению, поскольку они не могут удовлетворить ту страсть, которую возбудили своим музыкальным пением и красотой своего лица и груди. В широком смысле это означает, что они символизируют различные «искушения», встречающиеся на жизненном пути (или в символическом плавании) и препятствующие развитию духа из-за очарования, которое, отвлекая, принуждает его остаться на волшебном острове; или, другими словами, обрекают его на преждевременную смерть. Существование двуххвостых сирен (прекрасный образец которых можно увидеть на капители в апсидах монастыря Сан Кюгат) психологически можно было бы объяснить как простое смешение: две ноги женщины, приложенные к единственному хвосту рыбы, дают в результате двуххвостую женщину-рыбу; но столь же возможна символическая интерпретация посредством сопоставления с глубинным значением Близнецов. Нам представляется, что сдвоенный хвост является инфернальной копией классической позы призывания божества, при которой обе руки подняты вверх — поза, характерная, например, для статуэток критских жриц. Если принять во внимание, что море является нижней пропастью и образом бессознательного, то двойной рыбий хвост, принадлежащий к морю, должен выражать дуальность (или конфликт) в водных глубинах. Вирт утверждает, что сирены просто являются символом женщины и что женщины — это истинное воплощение духа земли в противоположность мужчине, который является сыном неба. Свою концепцию переселения он выражает следующим образом: «Жизнь соблазняет души тех, кто лишен ее. Почему иной мир не удерживает в себе те духовные сущности, которые стремятся к реинкарнации? Дщери человеческие заманивают сынов неба своей красотой и увлекают их без всякого сопротивления вниз... Именно такой вид колдовства присущ сиренам, которые поют столь чарующе, что слушатель низвергается в океан» (низших вод и рождающихся форм), «переполненный равнообразными формами жизни. Эти искусительницы обязаны своей чарующей силой меняющимся фазам Луны, полумесяц которой сияет у них на лбу» (59).



**СИТО.** В египетской системе иероглифов этот знак, представляющий собой решето или сито, символизирует способ отбора специфических сил, необходимых для того, чтобы достичь желаемого синтеза. Глубинное значение этого символа (подобно всем алхимическим опытам) намекает на работу, проводимую над самим собой. Здесь это понятие предполагает вхождение в сферу древнегреческой максимы «познай самого себя», но критерий относится больше к действию, чем к умозрению (19). Просеять через сито означает очистить и улучшить, отобрать полезное и отбросить ненужное.

**СИЯНИЕ.** Башляр говорит об интересной связи между сиянием, человеческим взглядом и блеском звезд. Само по себе свечение или сияние всегда воспринимается как нечто сверхъестественное: подобно откровению, ярко выделяющемуся на отрицательном или нейтральном фоне. Свечение, конечно, относится к огню и дневному свету как в положительных, так и в разрушительных аспектах.

**СКАКУН.** Символ животного в человеке, а именно — силы инстинктов. В качестве верховой лошади он также символизирует тело. Вот почему большинство мифологических персонажей независимо от своих других качеств связаны с какой-то одной, особой лошадью (Вотан восседает на Слейпнире, Ахурамазда — на Ангромайнюю, Митра — на быке, Мен — на коне с человеческими ногами, Фрейр — на кабане с золотой щетиной)(31). Символ предстает в образе кентавра, но иерархический порядок обратен: кентавр представляет высшую силу инстинктов (или даже интуиции, дара, которым первобытные племена подчас наделяли животных, в частности лошадь); конь сам по себе символизирует контроль более низменных проявлений. В Индии скакуна рассматривают как вахану (материализацию). Такую же роль играет пьедестал, его форма всегда символична. В этой связи богиня Падма, например, ассоциируется с лотосом. (См. «Конь»).

**СКАЛА.** Китайцы приписывают скале символическое значение постоянства, твердости и цельности (5), и это

значение можно считать в целом действительным. Как и камень, скала во многих традициях считается жилищем Бога. Вот как об этом говорится в кавказском предании: «В начале мир был покрыт водой. Великий Бог-творец обитал в скале» (35). Возможно, человек интуитивно смотрит на камни и скалы как на источник человеческой жизни (миф о Девкалионе), тогда как почва (менее цельная, чем скала) — это мать растительной и животной жизни. Мистическое значение, приписываемое скале, обусловлено звуком, который она издает при ударе, и ее твердостью и плотностью.

**СКЕЛЕТ.** В большинстве аллегорий и эмблемах это — персонификация смерти. В алхимии это символ черного цвета и разложения или «разъединения» составляющих элементов.

**СКИПЕТР.** Близок по смыслу к магическому жезлу, палице, молнии и к фаллосу, как и молоту Тора. Все эти символы принадлежат группе знаков и эмблем плодородия (31). Но скипетр может быть связан также и с символом «мировой оси». В аллегориях, содержащих скипетр, играет свою роль в обогащении основного значения его форма и цвет, а также материал, из которого он сделан. Одно из наиболее распространенных изображений скипетра завершается геральдической лилией, которая является символом света и очищения.

**СКОРПИОН.** Восьмой знак Зодиака. Соответствует тому периоду в интервале человеческой жизни, который находится под угрозой смерти (т.е. «падения»). Скорпион также близок по смыслу к половой функции (40). В средние века скорпион появляется в христианском искусстве как



Зодиакальный  
знак Скорпиона.

эмблема предательства и как символ иудея (20). В символике мегалитов он является антитезой пчелы, мед которой помогает человеку в тяжелую минуту. И наконец, этот символ эквивалентен символу палача (51).

**СЛИЗЕНЬ.** Знак, обозначающий слизня, — иногда также интерпретируемый в качестве маленькой змейки, — символизирует мужское семя, Источник жизни, безмолвное стремление тьмы, движущейся к свету; эта концепция хорошо выражена в 17-й главе «Книги мертвых» (19).

**СЛОН.** Символизм слона достаточно сложен, так как он охватывает определенные второстепенные значения мистического характера. В широком и всеобъемлющем смысле он является символом силы и власти либидо (42). Индийская традиция гласит, что слоны — это кариатиды вселенной. В процессиях на них восседают цари и царицы. Интересно отметить, что вследствие своей округлой формы и серого цвета они рассматриваются как символы облаков. Благодаря искривлению магического сознания они вначале породили веру в то, что слон может создавать облака, и отсюда следует мифический постулат о крылатых слонах. Вершина горы или облако в виде слона может означать ось вселенной (60), и эта идея — явно примитивная по происхождению — возможно та, что лежит за использованием слона в средние века как эмблемы мудрости (49), спокойствия, вечности, а также сострадания (8).

**СЛОМ.** Всякое изображение некоторого состояния вещества или формы символично в том смысле, что отсылает к психическому или духовному миру. В этом можно видеть яркую иллюстрацию параллельности двух миров — видимого и невидимого. Символы, как правило, имеют расширительное значение. Например, сломанная колонна получает свое значение скорее от идеи слома, чем от понятия колонны, — в символическом плане это точный эквивалент низкорослого дерева. Обгоревший лес, пораженное ржавчиной железо, покрытые лишайником скалы вызывают тягостное чувство у людей определенного темперамента, в то время как эти же вещи для романтических натур выглядят привлекательно именно потому, что они символизируют «встречу противоположностей» или взаимодействие положительных и отрицательных сил. Слом может переходить в полное разрушение, когда его символическое значение относится к духовному крушению или смерти, как в «Падении дома

Эшеро» Эдгара По. Джорджоне в своей таинственной картине «Гроза» изображает две разбитые колонны на пьедестале, которые, согласно интерпретации Фрейда, могут означать критический сексуальный конфликт. Но мы бы скорее интерпретировали картину как иллюстрацию распада единого целого (символика числа два), и, как нам кажется, эту интерпретацию подтверждает тот факт, что мужчина отделен пространственно от женщины: он находится на переднем плане картины слева в состоянии нерешительности относительно выбора пути, в то время как женщина находится справа, между ними течет поток, а над ними — вспышка молнии, освещающая две колонны. Таким образом, всякий разлом физического символизирует разрушение и распад. Однако в некоторых случаях распад может иметь положительный характер, если он обозначает возможность освобождения. Римским жрецам Юпитера не позволялось носить узлы в любой части их одежды, а также не разомкнутые браслеты (21), обозначавшие здесь различного рода обремененность, от которой проповедник должен быть свободен.

**СМЕРТЬ.** Символически смерть представляет конец эпохи, в особенности когда она приобретает форму жертвенности или стремления к саморазрушению перед лицом невыносимого напряжения (как в истории Ромео и Джульетты, или Тристана и Изольды). По этой же причине, герой умирает молодым например: Зигфрид, Ахиллес или Бальдер. Общественная необходимость в жертвенности этого рода была та же, что и в «ритуальном убийстве царя», в котором возможность его выживания иногда оставалась открытой, если бы он одержал победу в сражении. В качестве примера этого ритуала Фрэзер упоминает празднество, называемое «Великая Жертва», в котором королю Каликута заставили рисковать своей короной и жизнью. Это празднество отмечают каждые двенадцать лет, в то время когда планета Юпитер возвращается в созвездие Рака, т. е. существовала предполагаемая связь между планетой и судьбой короля (21).



На соответствующей карте тринадцатого аркана Таро изображена хорошо известная аллегория скелета с той разницей, что здесь, в отличие от традиции, он размахивает своей косою в левую сторону. И кости скелета не серые, а красные, разбросанная земля содержит человеческие останки, но эти останки, как те, что описаны в легендах и фольклоре, имеют вид живых существ — головы, например, выглядят как живые, руки, возникающие из земли, кажутся готовыми к действию, все в этой загадочной карте превращается в двойственность, подчеркивая тот факт, что жизнь сама по себе тесно связана со смертью (как указывал Гераклит и в чем согласны средневековые и современные ученые): смерть является источником жизни — и не только духовной жизни, но и источником возрождения материи. Необходимо подчиниться умиранию в темнице, чтобы родиться в свете и чистоте. Таким же образом, как Сатурн подрезает дерево для того, чтобы омолодить его, так и Шива трансформирует существа при помощи разрушения их формы без полного уничтожения их сущности. С другой стороны, смерть является высшим освобождением. В положительном смысле этот аркан символизирует трансформацию всех вещей, прогресс эволюции, дематериализацию; в отрицательном смысле — распад или конец чего-либо определенного и охватывающего определенный период времени (59). Все аллегории и образы смерти имеют такое же значение. В греческой мифологии смерть представляли как дочь Ночи и сестру Сна. Гораций описывает смерть с черными крыльями и с сетью для ловли жертв (8), идентичной сети бога Урана, а также сети римского гладиатора. Смерть относится к Элементу земли и к шкале цветов от черного до зеленого, включая различные оттенки земли. Она также ассоциируется с символизмом удобрения.

**СМОЛА.** Термином «*gummi arabicum*» (арабская смола) алхимики обозначали вещество трансмутации, поскольку оно, как полагали, будучи одухотворенным, приобретает аналогичные качества духовного скрепления, согласия. Символ семенной, оплодотворяющей субстанции (32).

**СНАДОБЬЕ.** Обычно — любовный напиток, часто упоминаемый в поздней античности. Например, по преданию безумие поэта Лукреция Кара было вызвано снадобьем. Еще чаще оно упоминается в средневековых легендах и связывается с кельтским *geis*, как об этом говорит Жюль Маркс в «Новых исследованиях по литературе об Артуре». Снадобье символизирует несчастную любовь. Выпивавший его уже не был в состоянии придерживаться феодальными законами, а также обязательств, соответствующих своему положению в обществе. Оно даже может привести к смерти, как это, например, случилось с Тристаном.

**СНОП (ВЯЗАНКА).** Элиаде отмечает, что латинские слова *fascis* (сноп или вязанка) и *fascia* (тесьма, лента, повязка) относятся к *fascinum* (колдовство или вредительство); эти слова находятся в пределах большой группы символов, состоящей из завязок, узлов, бантов, плетений, веревок, шнуров, — из которых подразумевает «привязанность» к существованию (18). Но это объясняет лишь негативную сторону данного символа. Как и большинство других символов, он потенциально амбивалентен, и в позитивном смысле сноп символизирует объединение, связь и силу.

**СОБАКА.** Эмблема преданности, в этом смысле ее часто изображали у ног женщин на средневековых надгробных плитах; таким же образом лев, символ мужчины, олицетворяет мужество (20). В символизме христианства собака имеет другой смысл, исходя из функции овчарки: охрана и управление стадом, а иногда становится аллегорией священника (46). В более широком смысле, хотя все еще отталкиваясь к вышеупомянутому, собака, как и ястреб, — спутник мертвых в их «Ночной Переправе», которая ассоциируется с символизмом матери и воскресения. Собака имеет сходное значение, когда она появляется в сценах, описывающих жертвоприношение быка Митрой (31). В алхимии символ собаки применялся скорее как знак, чем как символ. Собака, терзаемая волком, олицетворяет очищение золота при помощи сурьмы.

**СОВА.** В египетской системе иероглифов сова символизирует смерть, ночь, холод и пассивность. Она также принадлежит царству мертвого солнца: т.е. солнца, опустившегося за горизонт и пересекающего озеро или море тьмы (19).

**СОГЛАСИЕ.** Согласие выражает соответствие, примирение и гармонию в разнообразии, или состояние мира, достигнутого между живыми существами или между различными силами и побуждениями живых существ; его символом являются соединенные руки, объятие или перекрещивающиеся линии. Согласие является важной концепцией в психомехании (борении души) латинского поэта Аврелия Пруденция Клеменса (348 — 410), автора «Peristephanon» («Книги царей»). С другой стороны, очевидна аналогия между парами: ассонанс — диссонанс и согласие — разногласие. По этой причине диссонанс усиливает воинственные выражения в музыке.

**СОЕДИНЕНИЕ.** Очень много символов касаются великого мифа о *coniunctio* или об объединении, представляя *coincidentia oppositorum* (соединение противоположностей) или, точнее, как гласит платоновская легенда, примирение разных полов в постоянном синтезе. В философии Юнга эта связь имеет чисто психологическое значение; она рассматривается как обретенный в душе одного индивидуума эквивалент синтеза, достигнутого через платоническую любовь между двумя различными существами. Стремление к мистике существует в острой тяге к абсолютному единству всего, что является конкретным и отдельным. В соединении, таким образом, находится единственная возможность достижения полнейшего мира и покоя. Союз неба и земли в первобытных астробиологических религиях является символом соединения, как и традиционная свадьба принца и спасенной им принцессы (33, 38).

**СОЗИДАНИЕ.** В египетской системе иероглифов весь процесс созидания выражен четырьмя знаками: спиралью — символом космической энергии; прямоугольной спиралью как символом преобразования этой энергии в центре мате-

рии; бесформенной массой с очевидным значением первичного субстрата; и квадратом как символом организованной материи (19). Следовательно, существует двойственность теоретического значения — два пути: тот, при помощи которого абстрактная энергия развивается в энергию как организующую силу, и тот, по которому чистая материя переходит в состояние материи, подчиняющейся данному порядку. Здесь находится объяснение процесса созидания двух наиболее важных аспектов: созидание энергии само по себе и созидание материальной формы.

**СОК.** Сок или живица олицетворяет дающую жизнь жидкость. Этот жертвенный символ связан с кровью и светом как квинтэссенцией раскалённых тел солнца и звёзд.

**СОКРОВИЩЕ.** Сокровище представляет собой сублимированную форму символики золотого цвета — солнечного атрибута в противопоставлении в монетах, означающую превознесение земных желаний и проистекающую от него порчу (15). В мифах, легендах и фольклоре сокровища обычно находят в пещере; здесь содержится двойной образ, включающий в себя идею пещеры как материнского символа или бессознательного, в том числе «ускользающего сокровища». Это — аллюзия на одну из фундаментальных мистерий жизни — ничуть не меньше, чем на мистический Центр внутри человеческого тела, названный Юнгом *Self* («самость»), чтобы отличить его от простого «эго». Испытания и несчастья, сопутствующие поиску сокровища, могут в некоторой степени быть приравнены к опытам алхимиков в их поисках трансмутации (32). Юнг утверждает, что сокровище, которое герой завоевывает лишь после мучительных усилий, есть не что иное, как он сам, возрожденный в пещере, в которую заключила его интроверсия или экстраверсия. Герой, в той мере, в какой он остается привязанным к материнскому принципу, сам и есть дракон, однако в той мере, в какой он оказывается возрожденным своей матерью, он является победителем дракона (а потому и своего прежнего «Я») (31). В сущности, всякая борьба и всякое страдание суть ступени на пути духовного прогресса. Их даже можно приравнять друг к другу, ибо, как утвер-



ждает Элифас Леви, «страдать означает бороться». Истинность этого замечания подтверждается тем сделанным Роршихом открытием, что цвет и движение соответственно выражают чувство и деятельность, обозначая аналогичные, но противопоставленные качества — как бы две «чаши весов» психики. Но, будучи порожденными сознательным выбором, работа и страдание вносят вклад в прогресс в его глубочайшем смысле самоосознания, добродетели и превосходства. Дракон в пещере может также представлять семикратную пагубность семи планет (как и семи смертных грехов), тогда как оружие героя — это данные богом силы, делающие победу возможной. Однако золотые монеты и все производные от них идеи, как, например, набитый бумажник, символизируют «сокровище, легко находимое» (то есть, земные желания, чувственные удовольствия, любовь в той мере, в какой эта любовь эгоистична), а потому и «легко теряемое».

**СОЛНЦЕ.** В теогонии (мифах о происхождении богов) Солнце (превосходя остальные небесные династии) представляет наиболее ярко сияющее героическое начало. Так, за Ураном, Сатурном и Юпитером следует Гелиос-Аполлон. Здесь же отметим, что Солнце появляется как родной сын и наследник небесного бога. Крапп замечает, что оно наследует одно из важнейших (в том числе моральных) качеств этого божества: оно видит все и знает все. В Индии оно под именем Сурья является оком Варуны; в Персии оно является оком Ахурамазды; в Греции оно известно как Гелиос — око Зевса (или Урана); в Египте оно является оком Ра, а в исламе — Аллаха (35). Сыновними и «юношескими» качествами Солнце ассоциируется с героем, противостоящем отцу, который означает небеса, хотя оба (солнце и небо) иногда уравниваются. Оружием небес является звездная сеть или связующая сила, в то время как герой вооружен мечом (символической парафразой огня). Именно поэтому герои стремятся к солнечной выси, даже отождествляя себя с Солнцем. На определенном этапе развития культуры и истории культ Солнца был главным, а возможно, и единственным. Фрэзер показал, подмечает

Элиаде, наличие расхождений в обрядах, содержащих элементы культа Солнца, в Африке, в Австралии, повсюду в Океании, в Северной и Южной Америке. Культ Солнца впоследствии развивался лишь в Новом Свете, особенно в Мексике и Перу. Поскольку эти страны были единственными в доколумбовой Америке, где развивались жизнеспособные политические системы, следовательно, заключает



Солнце и Луна, символы активного и пассивного начал вселенной, как «Интеллекта ангельского» и «Интеллекта человеческого» соответственно (гравюра Бовилуса, «Интеллект», Париж, 1510).

Элиаде, можно сделать вывод о параллелях между господствующим культом Солнца и историческими формами человеческого существования. Следует учитывать факт, что Рим — самая могучая политическая сила античности, зачинатель понимания смысла истории, — поддерживал жречество солнечного культа, который во времена империи господствовал над всеми другими культами как ритуал Митры (17). Героическая и отважная сила, творческая и направляющая — в этом ядро солнечного символизма. Он действительно может основать религию, завершенную в самой себе, как это показала «ересь» Эхнатона во времена XXVIII династии в Египте. В настоящее время гимны Солнцу, если опустить их лирический смысл, являются выражением теорий о благотворной деятельности верховного из астральных тел. Солнце на горизонте долго служило египтянам Древнего царства знаком-детерминативом «ясности» или «великолепия». Их также поражало сходство между дневным затмением Солнца и видимым солнцестоянием (19). В то же время первобытный астробиологический разум находил существенную связь между Солнцем и Луной, подобно связи между небесами и землей. Хорошо известно, что для огромного большинства народов небо символизирует активное начало (относящееся к мужскому роду и духу), тогда как земля символизирует начало пассивное (сходное с женским родом и материей). Однако эти сравнения иногда могут менять значения. То же самое случается с Солнцем и Луной: солнечная «страсть», так сказать, с ее героическим и неистовым характером естественно должна ассимилироваться в мужском начале, а бледная и мягкая природа лунного света, связанного с подами океана (и женскими циклами), с очевидностью должна быть отнесена к началу женскому. Эти сравнения не являются неизменными, но исключения не опровергают сущностной истины этого символизма. Даже в физическом плане Луна выполняет лишь пассивную роль отражателя света, интенсивно излучаемого Солнцем. Многие первобытные племена считают, что Солнце и Луна являются глазами небес, расположенными на концах «мировой оси». В таком духе можно интерпретировать доисторические рисунки и наскальные изображения. Элиаде утверждает, что для

пигмеев и бушменов Солнце является оком верховного бога. Самоеды считали Солнце и Луну глазами небес, причем Солнце — хорошим глазом, а Луну — дурным (в этом наглядный пример символики дуализма, распространяемого путем ассимиляции моральной противоположности). Идея несокрушимости Солнца усиливается верованием, что в отличие от Луны, страдающей непостоянством и ущербностью (т.к. она убывает, прежде чем достичь месячной стадии трехдневного исчезновения), Солнцу не нужно умирать, чтобы спуститься в ад. Оно может достичь океана или озера Нижних Вод и пересечь их, не растворяясь в них. Поэтому смерть Солнца обязательно включает идею воскресения и по сути не считается настоящей смертью. Поклонение предкам также связано с культом Солнца, как желание получить символическое обещание защиты и спасения. В памятниках эпохи мегалита наблюдается сочетание двух этих культов. В наиболее распространенных и точных интерпретациях Солнце рассматривается в качестве космической редукции к мужскому могуществу, а Луна — к женскому началу (49). Это означает, что активные качества (рефлексия, здравомыслие и сила воли) относятся к солнечным, а пассивные (воображение, чувство и восприятие) — к женским. Интуиция, возможно, присуща обоим полам. Солнцу соответствует из металлов главным образом золото, а среди цветов — желтый. Алхимики считали его «золотом, приготовленным для работы» или «философской серой» в отличие от Луны и ртути (металл, относящийся к лунным) (57). Другое алхимическое понятие, а именно — *Sol in homine* (или невидимая сущность небесного Солнца, питающего врожденный огонь Человека) (57) относится к первоначальному способу, согласно которому психоаналитики трактовали астральное тело, сводя его значение к теплу или энергии, эквивалентным жизненному огню или либидо. С этим связана точка зрения Юнга, согласно которой Солнце и действительности является символом источника жизни и высшей целостности человека (32). Но здесь, наверное, допускается неточность, т.к. всеобщность всегда символизируется «соединением» Солнца и Луны как короля и королевы, брата и сестры (32). В некоторых фольклорных



традициях стремление как-то упомянуть высшее благо (которое невозможно определить) встречается в выражении «слиться с Солнцем и Луной». Определив главные понятия солнечного символизма как героического образа (*Sol invictus*, *Sol salulis*, *Sol institiae* — солнце непобедимое, солнце спасения, солнце справедливости) (14) в качестве божественного oka, активного начала и источника жизни и энергии, вернемся к дуализму Солнца, к тому, что касается его невидимого прохождения. Его «Пересечение Моря-Ночи» — символ имманентности (подобно черному цвету), а также греха, затмения и искупления. В «Ригведе», напоминает Элиаде, Солнце двойственно: с одной стороны, оно сияет, а с другой — оно черно или скрыто, ассоциируясь с подземными и погребальными животными, такими как лошадь и змея (17). Алхимики избрали этот образ — *Sol niger* — для обозначения «первоматерии» или бессознательного в своей основе, «нерабочего» состояния. Другими словами, Солнце находится в надире (низшей точке), в глубинах, из которых оно должно с трудом, медленно подняться к своему зениту. Это неуклонное восхождение не относится к его ежедневному пути, хотя оно используется как символ превращения первоматерии в золото через белую и красную стадии, подобно движению самого Солнца по своей орбите. Несомненный интерес, подтверждающий постоянное внимание человека к Солнцу, представляет обращение Тацита и Страбона к «звуку», издаваемому Солнцем при восходе на Востоке и заходе в воды океана на Западе. Внезапное исчезновение Солнца за горизонт воспринимается подобно неожиданной смерти Самсона, Геракла и Зигфрида (35)

В девятнадцатом аркане Таро аллегория солнца изображает диск астрального властелина, окруженного перемежающимися прямыми и извилистыми лучами — золотыми и красными, символизирующими двойную активность Солнца, дающего тепло и свет. Под Солнцем, испускающим золотой луч, на зеленом фоне расположена молодая пара, а в основании находится стена. Пара символизирует Близнецов под благодатным воздействием одухотворенного света. С неизменным постоянством Солнце как астральное тело

обнажает сущность вещей, в отличие от Луны, отражающей лишь меняющиеся явления. Оно относится к очищению и страданию, единственная цель которого состоит в прояснении темной оболочки чувств, чтобы они могли воспринимать высшие истины. Кроме излучения света и тепла, Солнце является источником высших ценностей, которые в аллегории символизированы золотыми каплями, падающими на эту молодую пару, как в мифе о Данае. В положительном смысле эта загадка символизирует славу, духовность, посвященность. В отрицательном плане она олицетворяет тщеславие или заоблачный идеализм (59).

**СООТВЕТСТВИЯ.** Теория соответствий является основной символической традицией. Полнота и масштаб этой теории — безмерны. Современные исследования требуют принять во внимание возможность конечного характера вселенной. Но здесь мы можем не только предложить гипотезу о ее границах, а и рассмотреть некоторые конкретные примеры. Они основаны на предположении, что все космические явления ограничены и последовательны, они появляются как ступени или системы на отдельных стадиях развития, но их положение не является ни хаотическим, ни неопределенным, т.к. компоненты одной системы связаны с компонентами другой по своей сути. Можно выстраивать соответствия, подгоняя компоненты любой данной системы или систем под обычную числовую модель: например, нетрудно было бы перевести шкалу из семи цветов в восьмицветную, если бы кто-то захотел соотнести ее со шкалой темпераментов, разработанной современной наукой соционикой, или сократить ее с семи до шести цветов по какой-то другой подобной причине. Но всегда предпочтительней быть уверенным в соответствиях (которые, очевидно, существуют только частично между различными моделями), чем подгонять их к искусственным шаблонам. Атрибуты древних богов были не чем иным, как несформулированными соответствиями: Венера, например, ассоциировалась с розой, раковинной, голубкой, яблоком, поясом и миртом. Существует также психологическая основа для теории соответствий, относящаяся к синестезии. Луи-Клод

де Сен-Мартен объясняет в своей книге «Человек страстей». «Вещи не были такими, каковы они есть в нашем мрачном жилище, где звуки можно связать только с другими звуками, цвета — с другими цветами, одно вещество — с другими веществами; там все вещи были особенные. Свет издавал звуки, мелодия излучала свет, цвета менялись, так как они были живыми, предметы были прозрачны и способны издавать звуки, и достаточно подвижны, чтобы перемещиваться и согласованно перемещаться в пространстве» (3). С точки зрения Шнайдера, ключом ко всем системам соответствий является музыка. Он указывает на трактат Сарнгадева в индийской книге «Самхита Ратнакара» XIII века, где излагаются мистические взаимоотношения между музыкой и животными. Он пишет, что на Западе нельзя найти ничего похожего. Он также предполагает, что в городах Сан Кюгат и Героне XII века изображали виды животных, располагая их в определенном порядке, что дало возможность для сравнения. Он также указывает на Якоба Беме и Атаназиуса Кирхера, которые оба пытались воплотить эти идеи в свои системы мистических соответствий (50). Эли Стар предлагает несколько непродуманное объяснение соответствий: «Каждый цвет призмы соответствует одному из даров человеческой души, семи добродетелям и семи порокам, геометрическим формам и планетам и т.д.» (55). Безусловно, существуют определенные соответствия значения и положения в самом физическом мире. Например, звук тем пронзительнее (или выше), чем быстрее его колебания, и наоборот. Таким образом, в пределах бинарной системы скорость соответствует высокому положению, а медлительность — низкому. Если холодные цвета — регрессирующие, то холод соответствует дистанции, а тепло — близости; таким образом, здесь мы видим еще одно научно доказуемое соответствие. Принимая семеричную систему, Стар предлагает некоторые соответствия между цветами и музыкальными нотами, которые мы находим довольно точными: фиолетовый (нижний или восходящий вводный тон); красный (тоника); оранжевый (супертоника); желтый (верхняя медианта); зеленый (субдоминанта); синий (доминанта); индиго (субмедианта) (54). Греки,

каббалисты и гностики во многом опирались в своей философии на теорию соответствий. Порфирий указывает на следующие соответствия между греческими гласными и планетами: альфа соответствует Луне, эпсилон — Меркурию, эта — Венере, йота — Солнцу, омикрон — Марсу, ипсилон — Юпитеру, омега — Сатурну. Далее: в пределах девятиричной системы он подчеркивает важность индийской теории «образа действия», т.е. эротического, героического, одиозного, яростного, ужасного, патетического, удивительного, приятного, юмористического. Символизм растений, запахов и животных часто основан на теории соответствий или производных от нее. Достаточно упомянуть некоторые из них: дуб по ассоциации с Солнцем, орех — с Луной, оливковое дерево — с Меркурием, сосна — с Сатурном. Соответствие может быть от более очевидного (такого как дуб, который ассоциируется с силой, или пальма — с победой) до менее очевидного (47). Среди наиболее важных систем соответствий — Зодиак; двенадцати знакам Зодиака могут соответствовать месяцы года, племена Израиля, подвиги Геракла и шкала цветов. Важными также являются соответствия, установленные между знаками Зодиака и частями человеческого тела: Овен — голова, Телец — шея и горло, Близнецы — плечи и кисти рук, Рак — грудная клетка и желудок, Лев — сердце, легкие и печень, Дева — желудок и кишечник, Весы — позвоночник и костный мозг, Скорпион — почки и гениталии, Стрелец — бедра, Козерог — колени, Водолей — ноги и Рыбы — ступни (54). Первые шесть знаков образуют инволюционную систему, которая соответствует «нисходящей» цветовой шкале алхимиков, т.е. от желтого через синий и зеленый до черного. Эволюционная система соответствует «восходящей» цветовой шкале от черного через белый и красный до золотого. Шнайдер, который внес очень большой вклад в изучение соответствий, ссылается на труд Альберуни «Руководство по искусству астрологии» (1934), где автор соотносит знаки Зодиака с основными элементами ландшафта: Овен соответствует пустыне, Телец — равнине, Близнецы — спаренным горным пикам, Рак — паркам, рекам и деревьям, Лев — горе с замками и дворцами, Дева — дому, Скорпион —



тюрьме и пещерам, Стрелец — зыбучим пескам и центрам магии, Козерог — крепостям и замкам, Водолей — пещерам и сточным трубам, Рыбы — могилам (50). Пиобб также указал на соответствие между знаками Зодиака и технологическими процессами алхимии.

**СОСНОВОЕ ДЕРЕВО.** Как и другие вечнозеленые деревья, сосна служит символом бессмертия. Хвойные деревья, благодаря их форме, также участвуют в символизме священного дерева, ассоциируемого с культом Аттиса. Конические сосны рассматривались как символы плодородия (4,21).

**СОСТОЯНИЕ ДУШИ.** Символическая идея, согласно которой разнообразные миры суть различные состояния человека (кристаллизовавшиеся в разные формы материи с соответственно проявляющимися свойствами), которые с учетом различий можно сгруппировать по определенной шкале или сериям наподобие правильных геометрических фигур, цветов, звуков или таким же образом по другим основаниям. Каждый раз состояния человека психологически выражаются в виде определенных эмоций или меняющихся состояний души, сравнимых с какой-либо из музыкальных тональностей (резкой, неистовой, страдательной, радостной, активной, эротической, меланхолической). Эти состояния человека предстают также в качестве определенных видов ландшафта. Тогда приобретает значение дополнительная символика уровня, симметрии, света и цвета.

**СОСТОЯНИЕ СОХРАННОСТИ.** Значение символа является почти буквальным или аналогичным физическому состоянию, достигаемому в результате простого проецирования физических характеристик объекта в психологическую или духовную плоскость. Так, например, перелом символизирует дробление, распад и увечье на духовном уровне. Изношенность символизирует усталость духа, слабое здоровье, угасшее чувство или мысль; коррозия — разрушение, немощь и страдание. Здесь мы сталкиваемся со старым понятием, послужившим основанием для алхимического постулата о том, что различные манипуляции с

веществом должны отразиться на духе — и действительно так и оказалось, благодаря силе их **интенции** (стремления). Тем не менее, следует предупредить против принятия упомянутой символической интерпретации как единственно возможной, ибо здесь мы имеем дело с весьма обобщенным выводом. В действительности существуют и другие символические значения, в отдельных случаях даже более важные, чем приведенное, которые берут начало от порождающих их факторов. Действия каждой из стихий, например, всегда приносит сильный привкус от своего собственного символического характера. Огонь, вода или земля воспламеняют, смачивают объект или превращают его в камень и в дополнение к изменению его физического состояния передают ему какую-то часть их собственного способа поведения и реагирования.

**СОСУД.** В египетской системе иероглифов знак-детерминатив соответствует идее вместилища вообще. Непосредственное значение данного символа — тот контекст, в котором происходит смешение сил, дающих начало материальному миру. Из этого смысла вырастает вторичная символика — а именно, символизм женской матки (19).

**СОФИЯ.** Женщина как *апима* (душа человека) и как духовный проводник. По мнению гностика Птолемея, изложенному в «Письме к Флоре», София — это посредник между Душой мира (демиургом) и идеями или полнотой (плеромой): через нее мощь вечности противостоит миру явлений. Для мистиков XVII столетия Якоба Беме и Георга Гихтеля София, эта божественная дева, изначально находилась в «первобытном человеке» (см. Элиаде «Мефистофель и андрогини». Париж, 1962). Она покинула его, и человек не может быть спасен до тех пор, пока снова не обретет ее. Эта идея, которая соотносится с ирано-персидской идеей об одержимом любовью (Даена), была воспринята катарями, ею также окрашено романтическое мышление (у Новалиса, Гельдерлина, По, Вагнера). Живописно грубая аллегория этой идеи представлена в древнегреческом мифе об Афине, родившейся из головы Зевса (т.е. дева-мысль).

**СПАСЕНИЕ.** В многочисленных легендах, историях и во многих мифах описываются ситуации, в которых должно было произойти или происходило «спасение». Очевидно, это событие выражает в профанированной форме идею воплощения души в процессе ее возвращения после падения из райского состояния. Спасение par excellence (по преимуществу) — это то, что происходит посредством Страстей Господних. Однако ассоциация между идеями жертвы и спасения обнаруживается во многих религиях.

**СПИРАЛЬ.** Схематический образ эволюции вселенной. Она также является классической формой, символизирующей орбиту луны (50), и символом возрастания, относящимся к Золотому Числу (32), протекающим (как утверждает Хусей) из представления о вращении земли. В египетской системе иероглифов спираль — в иврите соответствующая букве *vau* — означает космические формы в движении, или отношение между единством и множественностью. Особую значимость по отношению к спирали представляют узы и змеи. По существу, спираль является макрокосмической (19). Вышеупомянутые идеи были выражены в мифической форме следующим образом: «Из бездонной глубины возник круг в виде спирали... Внутри спирали лежала свернувшаяся змея, символ мудрости и вечности» (9). Ныне спираль можно обнаружить в трех главных формах: расширяющейся (как в звездных туманностях), сжимающейся (наподобие смерча или водоворота) или застывшей (в виде раковины улитки). В первом случае это активный солнечный символ, во втором и третьем случаях — негативный лунный символ (17). Тем не менее большинство теоретиков, включая Элиаде, согласны, что символизм спирали довольно сложен и неясного происхождения. Ее отношения с лунными животными и водой являются предварительным допущением (18). Возвращаясь назад к более древним традициям, мы обнаруживаем различие, устанавливаемое между креативной спиралью, поднимающейся в направлении по часовой стрелке и являющейся атрибутом Афины Паллады, и деструктивной спиралью, подобной смерчу, который вращается налево и является атрибутом Посейдона (51). Как мы видели,

спираль (подобно змее или змию и силе Кундалини в тантристском учении) может также представлять потенциальный центр, как в примере с сотканной пауком паутиной. Будучи таковой, спираль определенно представляет собой один из существенных мотивов символизма орнаментального искусства всего мира, либо в простой форме кривой линии, исходящей из данной точки, либо же в очертаниях завитков, сигмы и т.д. Паркин в своем «Доисторическом искусстве» замечает, что «никакие орнаментальные мотивы не кажутся более привлекательными, чем спираль». Ортиц (41) полагает, что с семантической точки зрения спираль является эмблемой атмосферного явления, в частности, урагана; но дело в том, что ураган в свою очередь является символом отхода от креативной (так же как и от деструктивной) функции универсума, т.е. временной приостановки предвзвешенного (но спокойного) порядка вселенной. Он также указывает на связь между дыханием и творческим духом жизни. Он идет дальше, полагая, что волюта в древних культурах — это спиральная форма, символизирующая дыхание и дух. Именно по этой причине египетский бог Тот изображался с большой спиралью на голове. В конечном счете, благодаря своему значению, связанному с творчеством, движением и прогрессивным развитием, спираль является атрибутом власти, ее находят на скипетре египетских фараонов, на жезлах римских авгуров и на современных тросточках. Кроме того, возможно также, что спираль может символизировать отношение между кругом и центром. По этой причине спираль связана с идеей танца, и особенно с первобытными танцами лечения и заклинания, когда схема движения разворачивается как спиральная линия. Такое спиралевидное движение (тесно связанное с образом мандалы и той спиралевидной формой, которая так часто появляется в искусстве, начиная от эры мезолита и далее, особенно во Франции, Ирландии и Англии) может быть рассмотрено в качестве символа, предназначенного для того, чтобы вызвать состояние экстаза, и позволяющего человеку избежать материального мира и войти в загробную жизнь через «отверстие», символизирующее мистический Центр. Впечатляющими примерами таких спиралей являются спи-



рали Гравиньяс (Морбиген), Нью Грэнис (Лейнстер), Карнват (Шотландия) и Замок Аргдалл (Ольстер).

Двойная спираль представляет собой завершение сигмовидной линии, способность которой выражать взаимоотношение между двумя противоположными принципами ясно выражена в китайском символе Ян-Инь. Две изогнутые взаимоусеченные спирали образуют свастику с искривленными оконечностями: мотив, который является довольно распространенным, хотя и не столь часто, как употребление серии изогнутых спиралей с непрерывным ритмом. Полагают, что этот мотив впервые появился в Дунайской культуре, откуда он распространился за ее пределы: на север и юг Европы и через Азию на Дальний Восток. В то время, как архитектурный меандр правильных линий и прямых углов является символом земли, двойная спираль тесно связана с водой. Если принять во внимание, что вода — это элемент перехода, трансформации и возрождения, то тем самым двойная спираль способна полностью выразить свое символическое значение. Этим объясняется то, что спираль — общепринятое явление в Критской и других культурах, отмеченных связью с морем. С космической точки зрения двойная спираль может рассматриваться как уплотненная проекция двух половинок Мирового Яйца, или изначального гермафродита, разделенного на две половины, или Верхних и Нижних Вод (8). Следовательно, вместе с крестом Святого Андрея и барабаном, по форме напоминающим песочные часы, она конституирует символ инверсии и отношения между противоположностями (6, 50).

**СПЛЕТЕНИЕ.** Символ, который относится к сетям и узам. Он использовался как орнаментальный мотив еще с доисторических времен в форме либо переплетения, либо узла, либо лент. Иногда возникают растительные и животные формы — как в фантастических орнаментах — из массы абстрактных переплетений, напоминающих стебли растений или связок в форме спирали, или колец, узлов, переплетенных линий; или иногда — и это чаще всего повторяющийся мотив — живые существа изображены опутанными сетями или пойманными в клетку. Символика

сплетения (запутанности) характерна для легенд, фольклора и мифов, как и для первобытного и романского искусства. Так, например, великан, запутавшийся в деревьях или в замке в «Сказке о спящей красавице», погребен под грудой переплетенных растений. Юнг изучал вопрос запутанности с особой тщательностью. Вспомним, что Осирис рос, покаясь на ветвях полностью его скрывавшего дерева, а также сказку братьев Гримм о девочке, зажатой между стволом и корой дерева. И еще: во время своего ночного путешествия корабль бога Ра был поглощен змеей ночи, что дало повод к возникновению ряда более поздних средневековых миниатюр и сказок. Юнг отмечает, что запутанность также ассоциируется с мифом о солнце и его ежедневном возрождении. Возможно, впрочем, что это — не что иное, как вариант символа поглощения, который упоминается Фробениусом в связи с героями солярных мифов (31). В ключе фантазий индийской Ягаддевы можно прочесть: «Он, тот, кто во сне опутывает вокруг своего тела лианы, веревки или шкуры змей, струны или ткани, умирает», или, другими словами, он возвращается к материнской груди (31). Согласно Лойфлеру, нечто запутанное в психической сфере представляет собой бессознательное, подавленное, забытое, прошлое. В плане космической эволюции — это коллективный сон, отделяющий один цикл жизни от другого (38).

**СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА.** С одной стороны, она может рассматриваться в качестве символа «анимы» в юнговском смысле. С другой — она символизирует (и гораздо точнее) родовые образы, спящие в подсознании в ожидании стимула, приводящего их в действие. Как подчеркивал Лойфлер, и сказках с феями и в легендах принцессы спят в своих дворцах подобно воспоминаниям и интуициям, глубоко спрятанным в нашем подсознании. Принцессы в своих дворцах, даже и не всегда спящие, неизменно находятся вне мира действия, так что каждая спящая или, иначе, — уединенная принцесса означает пассивный потенциал (38).

**СРЕДСТВА ПЕРЕДВИЖЕНИЯ.** Различные древние и современные средства передвижения представляют собой искажения основного символа колесницы. Те из них, кото-

рыс обладают некими индивидуальными характеристиками, связаны с самим существованием; те же, что имеют родовой характер, относятся к коллективной жизни (56). По утверждению Юнга, конкретный тип появляющегося средства передвижения соотносится с характерным типом движения индивида — быстрым или замедленным, регулярным или неупорядоченным, — либо с характером его внутренней жизни или его ума, либо с тем, принадлежат ли его идеи ему самому или же они являются заемными, и т. д. (32). Всякое средство передвижения является выражением тела (включая душу и мысль) или, иными словами, духа в его экзистенциальном аспекте. Таким образом, с символической точки зрения, увидеть в воображении или во сне колесницу или автомобиль в огне равнозначно тому, чтобы увидеть человека в тунике оранжевого цвета (поскольку оранжевый — цвет огня).

**СТАЛЬ.** Согласно Эволе, означает выходящую за свои пределы твердость принципа всепокоряющего духа.

**СТАРЕЦ.** В Каббале старик — это символ оккультного принципа (как священный или серебрянный дворец). В современном учении о символах старик рассматривается как персонификация вековой мудрости человечества или коллективного бессознательного. Старик (старейшина) Апокалипсиса — это двенадцать пророков и двенадцать апостолов, «Ветхий днями», подобный символам каббалистической *Ain-Soph* и *Атума* в египетской религии, которого иногда еще идентифицируют с принципом творения (19). Согласно Юнгу, старый человек, в частности, если он наделен особой силой или престижем, является символом «тапа» личности, т. е. духовности и жизненной силы индивида, которая возникает, когда сознание переполнено ясностью, пониманием и ассимилировало содержание, всплывшее из глубин подсознания (30).

**СТЕНА.** Значение стены различно и зависит от тех разнообразных ее характеристик, которые берутся в качестве фундаментальных. В египетской системе иероглифов стена служит детерминативным знаком, передающим идею

«возвышения над обычным уровнем» (19); очевидно, сфера высоты здесь господствует. Стена, окружающая некое пространство, есть «стена плача», символизирующая ощущение мира как «пещеры» — доктрину имманентизма или метафорическое понятие невозможности выхода вовне. Выражает идеи бессилия, отсрочки, сопротивления или ситуации, ограничивающей возможности. Однако стена в своем качестве ограждения, рассматриваемая изнутри, получает вторичный смысл защиты, который, в зависимости от функции стены и позиции индивида, может даже пониматься как первичное значение. Психологи часто рассматривают стену в таком свете, а потому классифицируют ее как материнский символ, сравнимый с городом или домом (56). Бейли следующим образом суммирует две основные характеристики стены: «Как и дом, она представляет собой мистический символ, выражающий женский элемент человечества. Это дает возможность понять утверждение («в противном случае звучащее абсурдно») Суламифи в «Песни Песней»: «Я — стена...» В то же время данный образ имеет и еще один член сравнения — материю в противопоставлении духу» (4). Следует заметить, что символизм в последнем случае остается неизменным, поскольку материя соответствует пассивному, или женскому, принципу, а дух — активному, или мужскому.

**СТИКС.** В греческой мифологии подземная река или озеро, соответствующие подземному морю в египетских верованиях, которое солнце пересекает каждую ночь. По аналогии, нижние воды Стикса соотносятся со смертью, и то время как каждый рассвет указывает на воскрешение.

**СТИХИИ.** Разделение сущего на четыре стихии (или четыре первоэлемента), которые, строго говоря, соответствуют трем состояниям материи плюс элемент-посредник, который через них привносит трансформацию материи, соответствует столь часто иллюстрируемой в символизме концепции стабильности цифры четыре и производных от нее законов. Земля (или твердые тела), вода (или жидкости), воздух (или газ) и огонь (температура, которая приводит к трансформации материи) понимались на Западе с



досократовских времен и дальше как «фундаментальные формы» материального существования, а если провести более близкую параллель, также духовной жизни. Именно по этой причине Г. Башляр замечает: «Земная радость — это богатство и препятствие; водная радость — это мягкость и отдых; огненное удовольствие — желание и любовь; воздушное наслаждение — свобода и движение» (3). Юнг подчеркивает традиционные аспекты: «Из всех стихий две — активные — огонь и воздух, и две другие — пассивные — земля и вода». Следовательно, первые две стихии обладают мужским, творческим началом, а вторая пара — женским, восприимчивым и покорным характером (33). Расположение стихий в иерархическом порядке по степени значимости или первенства менялось из века в век и от автора к автору; одним из факторов, влияющим на это, был вопрос о том, признавать или не признавать «пятую стихию», иногда называемую «эфир», иногда условно обозначаемую как «дух», или «квинтэссенция» в смысле «душа вещей». Легко понять, что иерархическая прогрессия должна следовать от наиболее духовного вниз к наиболее материальному, так как созидание — это инволюция, или материализация. Следовательно, если начинать с пятой стихии от Начала, отождествляемого с властью Бога, то затем следует воздух (или ветер) и огонь, затем вода и, наконец, земля; или, другими словами, исходя из огненного или воздушного состояния, следует жидкое и, наконец, твердое. Связь пятой стихии (рассматриваемой просто как начало жизни) с воздухом и огнем очевидна. Шнайдер, комментируя индуистскую традицию, отмечает: «Мы можем установить равенство: звук равен дыханию, ветру, принципу жизни, языку и теплу (или огню)» (50). Шнайдер затем утверждает — и его критерий здесь, главным образом, психологический, — что ориентация стихий — важный фактор, о котором всегда нужно помнить: например, огонь, ориентированный на землю (или на воду), это эротическая стихия, а указание на воздух означает очищение. Он упоминает четыре мистических существа из китайской мифологии, которые выражают слияние двух элементов: птица феникс, соединяющая огонь и воздух; зеленый дракон, соединяющий воздух и землю; черепаха, соединяющая землю и воду; и белый тигр, соединяющий воду и огонь (50). Башляр предполагает, что в психической жизни или худо-

жественном творчестве ни один образ не может вместить в себя все четыре стихии, поскольку такое слияние было бы равносильно нейтрализации или непреодолимому противоречию. Реальные образы, с его точки зрения, — унитарные или бинарные; они могут отражать однородность одного вещества или соединение двух (2). Согласно теории соответствия, стихии можно ассоциировать до определенной степени с четырьмя возрастными группами и четырьмя сторонами света.

**СТОЛБ.** Одиночный столб соотносится с мировой осью, как, например, мачта, дерево, одинокая колонна. Египетский иероглифический знак «вет» интерпретируется одновременно как колонна и как позвоночный столб (символического противоречия здесь нет) (39). Фробениус говорит, что африканцы интерпретируют колонны как кариатид, лишенных человеческого подобия, т.е. как косвенные подобию человека (21). Когда столбов два, соответствующий символизм соответствует символике каббалистических колонн Якин и Боказ.

**СТРАЖ.** По аналогии с земными силами, нуждающимися в защите, все мифическое, религиозное и духовное богатство или силы должны охраняться от враждебных сил или возможного вторжения чего-либо недостойного. Отсюда сходство всех легендарных «стражей сокровищ»: это, как правило, грифон или дракон, или же воин, наделенный сверхчеловеческими способностями. В храмах идея защиты выражена в пространственной организации и подчеркивается расположением стен, дверей и башен. На Дальнем Востоке роль стражей выполняют обычно сказочные чудовища. В Западной Европе ими могут быть фигуры, изображаемые в дверном проеме. В психологическом аспекте стражи символизируют силы, собравшиеся на пороге, разделяющем различные стадии эволюции и духовного развития, или же регресса. Человек может попасть во владения высшего царства, только преодолев «стража порога».

**СТРАЖИ НА ГЕРБЕ.** На геральдических и декоративных композициях используются изображения людей, животных или сказочных существ, которые поддерживают щиты, главную фигуру или центральный элемент всего изображе-

ния. Как правило, их двое, по одному с каждой стороны. Они символизируют те основные силы, которые, хотя и были



*Герб со стражами в виде дикарей*

ранее враждебными и агрессивными, превращены в невольных слуг и защитников центрального элемента, символизирующего победоносную силу.

**СТРАШНЫЙ СУД (Судный День).** Двадцатый аркан колоды Таро говорит о воскресении из мёртвых в долине Ирсатат, когда ангел Апокалипсиса издаст последний трубный звук. У этого ангела на лбу виден символ Солнца и его золотые волосы также выражают принадлежность к солнечной символике. Смерть в символическом смысле равна смерти души, как отрицанию трансцендентной цели человека. Могила — это тело, плотские, телесные желания. Ангел своим сиянием и призывным голосом пробуждает скрытую жажду воскресения в человеке, погрязшем в пороке. Лебедь Леды, пожалуй, особенно близок по своему значению к этому аркану, будучи вестником завершающего «соединение». С позитивной стороны такое объяснение символизирует просветление, духовное возрождение, исцеление и воскресение. С негативной — вспыльчивость и пьяный экстаз Диониса (59).

**СТРЕЛА.** Оружие Аполлона и Дианы, означающее свет верховной силы (4). Как в Греции (8), так и в доколумбовой Америке (39) использовалась для обозначения солнечных лучей. Но, благодаря своей форме, она имеет бесспорный фаллический смысл, в особенности когда изображена в эмблемах напротив символа «мистического Центра», женского по характеру, такого, как сердце. Сердце, пронзенное стрелой, является символом «Соединения».

**СТРЕЛЕЦ.** Согласно Сабба Рао, это космический символ, выражающий идею совершенного человека, который является одновременно и физическим, и духовным существом, достойным своего божественного происхождения. Такой человек устанавливает связь между небом и землей, предполагающую состояние напряжения, которое находит



*Зодиакальный  
знак Стрельца.*

свое символическое выражение в дуге (или радуге). Стрелец, кентавр или стрелок из лука обозначает тройную природу данного символа: лошадь символизирует инстинктивное начало, силу влечения; человеческая часть означает более высокий принцип, преодолевающий первый; и, наконец, преобразование всего существа олицетворяет образ стрелы. В Вавилонском эпосе о Гилгамеше Стрелец представлен «людьми-скорпионами», которые являются «божествами не более, чем на две трети» (40).

**СУМЕРКИ.** Утренний либо вечерний полумрак является символом дихотомии, представляя разграничительную линию, одновременно объединяющую и разделяющую пару противоположностей. Фрэзер пересказывает индийскую легенду, в которой воплощена своеобразная мифологическая стратегема: «Индра поклялся демону Намуши, что не станет убивать его ни днем, ни ночью... Но он убил его в утренней полутьме» (21). Полумрак характеризуется отсутствием определенности и амбивалентностью, а потому тесно связывается с пространственной символикой Повешенного или любого другого объекта, взвешенного между небом и землей. Вечерний свет ассоциируется с западом, символизируя местоположение смерти. Донтевиль предполагает, что, таким образом, Персей не случайно отправился на запад в поисках головы Горгоны. То же можно сказать и о Геракле и его путешествии в сад Гесперид, поскольку место и время заката подразумевают конец одного цикла (соответствующий зодиакальному знаку Рыб) и начало другого. Согласно легенде, Мерлин похоронил солнце в горе Томбе. Король



Артур был смертельно ранен на западе, и там же был вылечен феей Морганой (ее имя производится от Morgan — «утро») (16).

**СУНДУК.** Подобно другим предметам, чьим существенным свойством является вмещение, — сундук иногда становится символом сердца, ума или материнского лона. Первое из этих значений — сердце — является характерным символом романского искусства (14). В широком смысле, вместилище с замком с давних времен выражает нечто, хранящее тайны, например, еврейский Ковчег Завета или ларец Пандоры (48).

**СУХОСТЬ.** Сухость — это принцип, прямо противоположный принципу органической жизни. Последняя ассоциируется с плодородием почвы — растениями и животными. Сухость, с другой стороны, является выражением психического «климата». Это — знак принадлежности к мужскому полу, страсти, преобладания стихии огня (2). Символ «морского царя» является символом духа, погруженного в глубины бессознательного, взывающего: «Человек, который спасет меня из вод океана и приведет меня к суше, будет вознагражден нетленным сокровищем». Вода здесь символизирует жалкое существование, подверженное времени и вещам преходящим, действуя в соответствии с женским началом «влажности». Сухость — образ бессмертия (32); следовательно, тенденция индивидуумов, стремящихся возвратиться себе силу духа или приобрести ее, — это стремление направиться в пустыню, в «пустынный пейзаж». Из этого понятен тот факт, что человек с «сухой» личностью, в противоположность внешнему впечатлению и общему убеждению, в действительности чрезвычайно страстен. Элиаде отмечает, что стремиться стать «сухим» — значит выразить стремление к бесплотной, духовной жизни, и он цитирует сентенцию Гераклита о том, что «смерть для души — это стать таким, как вода». И цитата фрагмента орфического учения: «Вода — это смерть души» (Климент Ал., «Stromata» VI, 2, 17) объясняет, что души мертвых превращаются в воду вследствие стремления к реинкарнации (17).

**СФИНКС.** Сказочное существо, состоящее из нескольких частей человеческого тела и четырех различных животных. Сфинкс из Фив имел голову и грудь женщины, тело быка или собаки, лапы льва, хвост дракона и крылья птицы (8). Как высшее воплощение загадочности, сфинкс хранит запредельный смысл, который всегда должен оставаться вне понимания человека. Юнг усматривает в этом синтез «Ужасной Матери»: символ, который оставил свой отпечаток на всей мифологии (31). Маска сфинкса имеет отношение к материнскому образу, а также к символизму природы; но под этой маской обнаруживаются контексты мифа о множественности или загадочной фрагментарности космоса. Согласно эзотерическому преданию, Большой Сфинкс в Гизе является синтезом всей науки о прошлом. Он созерцает восходящее солнце, т.е., по-видимому, он содержит в своем значении как небо, так и землю. Естественно, что это — символ, который объединяет, посреди разнородности существования, четыре элемента (соответствующие тетраморфам) с квинтэссенцией или духом (обозначенном человеческой частью фигуры) (49).

**СХВАТКИ МЕЖДУ ЖИВОТНЫМИ.** Животные символизируют различные стадии инстинкта, и поэтому их можно поместить на идеальной вертикальной оси (например, в восходящем порядке: медведь, лев, орел). Соответственно, схватки между различными животными — между львом и грифоном, змеей и орлом, орлом и львом и т.д. — представляют собой борьбу весьма различных инстинктов и душевных свойств. Победа крылатого животного над бескрылым всегда считается положительным символом, сравнимым с сублимацией. Схватка орла со львом содержит вектор меньшей напряженности, чем вектор борьбы орла со змеей, т.к. различий в последней паре больше. Схватка между реальными и сказочными животными может вызывать конфликт между подлинными инстинктами или склонностями и вымышленными, вводящими в заблуждение. Но здесь необходимо учитывать контекст, иначе можно обеднить силу творческой фантазии в пользу материальной, непосредственно практической деятельности.

# Т

## АЙНА.

Все тайны символизируют власть сверхъестественного, и это объясняет их завораживающее действие на большинство людей. Юнг остроумно заметил, что по этой же причине человек счастлив избавиться от непосильной ноши своих тайн или секретов (31). С другой стороны, способность подчинить себе это состояние напряжения дарует сознание устойчивого превосходства над другими людьми — чувство, которое роднит личностей, живущих вне закона, шпионов и тайных советников королей и магнатов. Это же понятие лежит в основе привлекательности эзотерической мысли и всех форм магии в литературе и искусстве.

**ТАНЕЦ.** Это физическое выражение некоторого процесса или превращения, либо отрезка времени. В соответствии с индуистской доктриной, танец Шивы в роли Натараджи (Короля Космического Танца, символизирующего объединение пространства и времени внутри эволюции) несомненно имеет это значение (6). Существует всеобщее убеждение, что поскольку это — ритмическая форма искусства, то он — символ акта созидания (56). Вот почему танец является одной из древнейших форм магии. Каждый танец

— это пантомима превращений (и поэтому требует маски для облегчения и сокрытия трансформации), которая стремится превратить танцора в бога, демона или какую-либо другую выбранную форму существования. Таким образом, его функция — космогоническая. Танец — это олицетворение вечной энергии: это — значение круга пламени, окружающего «танцующего Шиву» (60). Танцы, исполняемые людьми с соединенными руками, символизируют космическое супружество — неба и земли — символ ценн — и, таким образом, они способствуют союзу мужчины и женщины (51).

**ТАРО.** Современная психология подтвердила выводы Элифаса Леви, Марка Хейвена и Освальда Вирта о том, что в колоде карт Таро содержится образ (сравнимый с тем, который можно встретить в сновидениях) пути инициации (56). В то же время точка зрения Юнга, использующая профанный, интуитивный подход к арканам Таро, признает в них отражение двух различных, взаимодополняющих видов борьбы, которую ведет в своей жизни человек: (а) борьба с другими (солнечный путь), осуществляющаяся через социальное положение и призвание человека, и (б) борьба с самим собой (лунный путь), связанный с процессом индивидуации. Эти два пути соответствуют рефлексии и интуиции — практическому разуму и чистому разуму. Личность с лунным темпераментом сначала создает, а потом изучает и проверяет то, что ей уже известно; человек с солнечным темпераментом сначала изучает, а затем создает. Два эти подхода до какой-то степени соответствуют понятиям интроверсии (лунный темперамент) и экстраверсии (солнечный) — или созерцанию и действию (34). Полная колода карт, известная под названием *Тарокко*, состоит из 22 старших арканов, изображения на которых все вместе охватывают *синтез* и, до некоторой степени, единую сущность, и 56 младших арканов, в число которых входят по 14 карт четырех мастей: денарии — соответствуют современным «бубнам» — с нарисованными на них кругами, дисками и колесами; жезлы или — скипетры («трефы»); мечи («пики») и чаши («черви»). Мать денариев символизирует



метеориальные силы, жезлы — власть, господство, чаши — жертву, а мечи — пронизательность и осуществление правосудия. 22 старшие карты соответствуют буквам еврейского алфавита. В каждой масти младших карт имеются: Король, Дама (Королева), Кавалер (Рыцарь, Всадник) и Валет (Вестник) (48). Названные масти приравниваются к силам, правящим на земле и, следовательно, связываются с властью и профессиями высокого ранга: власть связывается с жезлами; военная служба — с мечами (пиками); священничество — с кубками; интеллектуальная деятельность — с денариями, поскольку все виды сокровищ всегда символизируют богатство духа и ума (54). Согласно мнению Сонье, изображения старших арканов восходят к символическим рисункам египетской книги Тота-Гермеса, где представлено вселенское знание (49). Однако Освальд Вирт, чьей интерпретации символики Таро мы в основном следуем, указывает, что археологи никогда не обнаруживали ни малейших следов чего-либо, что могло бы с какой-то долей вероятности быть египетской, арабской или греко-арабской колодой Таро. Он, однако, отмечает, что создателем Таро должна была быть хорошо известная Каббала, поскольку они установили число старших арканов равным 22, т.е. таким же, что и число букв в еврейском алфавите, где каждая из них чревата символикой; к тому же это число совпадает с числом *терафим* — иероглифов, использовавшихся евреями при предсказаниях. Вирт, исходя из того факта, что несомненно первой страной, где распространились игральные карты, была Италия, доказывает, что именно в этой стране и выработались соответствующие аллегорические изображения. Самое раннее известное нам изображение старших арканов восходит к 1392 г. Прочитируем Элифаса Леви: «Таро — это монументальное и единственное в своем роде произведение, по простоте и силе подобное архитектуре пирамид, а потому столь же долговечное; это — книга, представляющая собой сумму всех наук, бесконечные превращения которой способны разрешать все проблемы; книга, дающая совет, заставляя думать; это, вероятно, — величайшее творение человеческого разума, и уж во всяком случае одна из наипрекраснейших вещей,

переданных нам древностью». 22 аркана таковы: I. Фокусник (Маг, Скоморох) (в скобках приводим варианты названий карт в русской традиции. — Прим. ред.); II. Папесса (Жрица); III. Императрица (Хозяйка); IV. Император (Хозяин); V. Папа (Первосвященник); VI. Возлюбленный (Влюбленные); VII. Колесница (Повозка); VIII. Присудие; IX. Отшельник; X. Колесо счастья (Колесо Фортуны); XI. Сила; XII. Повешенный; XIII. Смерть; XIV. Воздержание (Умеренность); XV. Дьявол; XVI. Башни, пораженная молнией (Богадельня); XVII. Звезды (Звезда); XVIII. Луна; XIX. Солнце; XX. Суд; XXI. Мир; XXII. Шут (Сумасшедший). Картами с I по XI охватывается солнечный путь — активный, сознательный, рефлексивный и автономный. Карты с XII по XXII обозначают лунный путь — пассивный, бессознательный, интуитивный. «путь одержимого». Здесь мы не сможем объяснить те связи, которые можно отсюда вывести, или те схемы значений, которые можно извлечь из этих связей, ибо это вывело бы нас за рамки строгого символизма; рассмотрение конкретного значения каждой карты читатель найдет под отдельным заголовком. Тем не менее, приведем самое широкое значение 22 арканов, предложенное Элифасом Леви: I означает бытие, дух, творение; II — прибежище, закон, знание, женщину, мать, церковь; III — мир, плодородие, зарождение во всех трех мирах; IV — дверь, инициацию, власть, кубический камень или его основание; V — сведения, доказательства, философию и религию; VI — путаницу, союз, антагонизм, равновесие, сочетание; VII — оружие, меч, триумф и величие; VIII — весы, притяжение и отталкивание, дорогу или путь, обещание и угрозу; IX — добро, моральность, мудрость; X — манифестации, плодородие, отцовский скипетр; XI — берущую и поддерживающую руку; XII — пример, учение, публичную лекцию; XIII — господство и силу, возрождение, сотворение и уничтожение; XIV — времена года, поток и течение жизни, всегда разной, но и всегда одной и той же; XV — магию, красноречие, коммерцию, тайну; XVI — внезапное ниспровержение, слабость; XVII — вдохновенный поток мысли, моральное влияние идеи на формы, имморализм;

XVIII — элементы, видимый мир, отраженный свет, материальные формы, символизм; XIX — голову, вершину, небесного принца; XX — произрастание, порождающие способности земли; XXI — чувства, средства передвижения, тело, переходящую жизнь; XXII — микрокосм, сумму Всего-во-Всем. Каждый из этих образов охватывает слияние определенных идей, относящихся к внешнему и внутреннему мирам, перетасованным соответственно формам и схемам души. Цель состоит в том, чтобы создать с помощью этих изображений порядок, который был бы даже более всеобъемлющим, чем тот, в который входят двадцать делений Зодиака, и очертить колесо, которое воплощало бы все архетипические потенциальные возможности существования и эволюции человечества.

Нашей задачей было лишь дать приблизительный очерк того, как колода Таро функционирует в качестве символического инструмента. Чтобы в полной мере осознать диапазон ее значимости, необходимо изучить не только основные посвященные ей комментарии, но и сами карты, наблюдая все их комбинации и соответствующие импликации; эта сфера столь обширна, что могла бы составить отдельную отрасль символизма, столь же обширную, как символика сновидений.

**ТАТУИРОВКА.** Татуировка и орнаментация могут рассматриваться в качестве принадлежащих к общей символической группе одного рода, поскольку обе они являются выражением космической активности. Но, поскольку татуировки наносятся на тело, они обрастают другими важными значениями — жертвенными, мистическими и магическими. Э. Гобер в работе «Замечания по поводу татуировок аборигенов Туниса» предполагает, что татуировки имеют связь с арабской пословицей: «кровь пролилась, опасность миновала». Поскольку жертвоприношение способно сберечь про запас скрытые силы, которыми впоследствии можно будет воспользоваться, то всякая жертва имеет тенденцию обращать вспять заданную ситуацию. В основе меток или знаков идентификации лежит мистическая цель: тот, кто метит себя, стремится продемонстрировать свою приверженность



тому, что обозначается меткой. (Отчетливыми иллюстрациями здесь служат знаки, вырезаемые влюбленными на коре деревьев, и наколки в виде инициалов и сердец, наносимые на кожу). Доведенный до конца анализ показывает, что отношения приверженности обратимы: от знака ожидают, что он «отплатит» за такую демонстративную жертву и раболепие со стороны индивида, пометившего себя подобным образом, — и в этом состоит магическое свойство татуировки как защитного талисмана. Кроме указанных трех значений татуировки, этнологи заметили еще два: она может служить знаком, указывающим на пол, племенную принадлежность и социальный статус (см. «Культурную антропологию» Роберта Лоуи), и в этом случае является попросту профанной версией мистической символики; она также может служить украшением. Последняя цель представляется нам слишком упрощенной, но мы здесь не можем вдаваться глубже в данный предмет. Татуировка, в частности, является «ритуалом вхождения» или инициации, намекающим на поворотные пункты на отрезке человеческой жизни и в развитии личности человека. Кола указывает, что некоторые из древнейших памятников предысторического времени, в частности египетские, дают возможность предположить, что татуировка практиковалась в древности, поскольку на изображении жрица богини Хатор имеет три линии на животе. Он также перечисляет основные виды техники татуировки: нанесение надрезов, швов, ран посредством надрезания или прижигания, а также псевдотатуировки или рисунки на лице или теле (в последнем случае мотивы остаются теми же, хотя результат недолговечен). Основными формами татуировок у первобытных народов являются следующие: полосы, точки, сочетания того и другого либо числа, выраженные с помощью того или другого, цепи, узлы и розетки, кресты, звезды, треугольники, ромбы, круги, сочетания любых двух и более элементов из числа названных, а также основательно стилизованные антропоморфные фигуры, как полные, так и фрагментарные (лишь одни конечности), и т.д. Кола также замечает, что татуировки получают применение в имитативной магии. Например, татуированному изображению скорпиона приписывается



способность отворачивать жало настоящего скорпиона, а изображение быка гарантирует многочисленное потомство (12).

**ТЕАТР.** Служит образом феноменального мира, ибо как театр, так и мир представляют собой «сцену». Генон заметил, что театр не ограничивается представлением одного лишь земного мира: в средние века он представлял как этот, так и иной мир. Автор здесь символизирует демиурга, актеры же находятся в том же отношении к своим ролям, что и юнговская «Самость» к личности (29).

**ТЕКСТУРА.** Символике текстуры уделялось мало внимания; ее вообще никогда не считали серьезной проблемой. Однако определенные тенденции современного искусства подсказывают, что свойства материала, из которого изготовлено произведение искусства, или соотношение между явной поверхностью — пространством — и собственно поверхностью — взаимными соотношениями точек в пространстве — снова получают то признание, которым пользовались раньше в орнаментальном и даже изобразительном искусстве. В текстуре мы можем видеть два существенных составных элемента: один, создающий рисунок боковых совпадений, и второй, если можно так выразиться, подталкивающий вверх. Первый — боковой — фактор создает особенности, иногда являющиеся преформальными: это зарождающиеся символические формы, которые можно заметить лишь после тщательного исследования, соотносящиеся с парадоксальными «неформальными формами» (символические пятна, клексография, бумажные трансформы и т.д.), с так называемым «сляпанным символизмом» некоторых произведений искусства, воспринимаемым как инфраконфигурация, создаваемая игрой света и тени, мазками кисти или рисунком фона. Он также ассоциируется с символизмом композиции, поскольку последняя дает эффект перспективы. Но собственно текстура определяется качеством и толщиной слоя нанесенной краски, теми же характеристиками материала, а также структурой этого материала, как она понимается в минералогии. В результате возникают спеченные, волокнистые, перлитические (полосатые), пористые, ячеистые и другие текстуры. В широком смысле текстуры могут

быть разделены на жесткие и ровные, мягкие и пористые. Поскольку впечатление ровного качества (или непрерывности) увеличивается пропорционально расстоянию, с которого текстура рассматривается, все гладкие текстуры можно считать символизирующими удаление и, по аналогии, холодные цвета. Напротив, пористые текстуры символизируют близость и теплые цвета, в большей степени выражая динамизм, внутренне присущий материалу, а также динамизм соответствующего осязательного восприятия. Более подробные выводы можно будет получить лишь после более близкого рассмотрения проблемы текстуры.

**ТЕЛЕСНОЕ НАКАЗАНИЕ.** В мышлении древних порка или бичевание означает не наказание (т.е. мечь или устрашение), а очищение и понуждение. Распространенный в Аркадии обычай пороть изображение Пана после того, как охотники возвращались домой с пустыми руками, подразумевал изгнание подавляющей власти (21). Во многих ритуалах во всем мире телесное наказание считалось необходимым для того, чтобы вернуть к норме заколдованного индивида, а также во всех трудных ситуациях вообще, когда обнаруживается физическое или духовное бессилие (51).

**ТЕЛЕЦ.** Второй знак Зодиака, выражает эволюционную силу Овна — т.е., весеннюю бодливость барана — в интенсифицированной форме. Обозначает также функции оплодотворения и творчества в обоих аспектах — победном и жертвенном — соотносимом с изначальной жертвой, примером чего служит миф о Митре, «ибо из его тела



*Зодиакальный  
знак Тельца*

произрастают все растения и травы, украшающие землю зеленью, а из его семени зарождаются все виды животных» (Кюмон, «Мистерии Митры»). Это базовое представление о быке как силе, оживляющей всевозможные формы, имеет глубокие корни в весьма многих мифах. В то же время тот

факт, что знак Тельца соответствует числу «два», связывает его с принципом дуализма, в который входят мужское (*Виладж*, или *Ян*) и женское (*Вак*, или *Инь*) начала. Имеется также мифологическое соотношение между быком, в связи с формой его головы и рогов, и прибывающим и убывающим аспектами луны, — что является еще одним свидетельством принадлежащей быку символической функции придания сил, по крайней мере, в подлунной сфере. Знак Тельца управляет горлом и голосом; в свою очередь, над ним господствует Венера (40).

**ТЕЛО.** «Обитель ненасытного аппетита, болезней и смерти» для Гиштеля. В митраизме душа, чтобы освободиться от тела, должна пройти семь сфер.

**ТЕНЬ.** Если солнце является светом духа, то тень есть негативный «двойник» тела, или образ его злой и низменной стороны. Среди первобытных народов существует твердо установленное представление, что тень является вторым «я» (*alter ego*), или душой человека; это представление также отражено в фольклоре и литературе некоторых развитых культур (35). Как отметил Фрэзер, дикарь, как правило, считает свою тень, отражение в воде или зеркале своей душой или жизненно важной частью самого себя (21). «Тень» является термином, данным Юнгом для обозначения примитивной и инстинктивной стороны индивидуума.

**ТЕОГОНИЯ.** По мнению Диля, сменяющие друг друга царства Урана, Сатурна и Юпитера выражают в прогрессивном порядке уровни души, эквивалентные бессознательному, сознанию и сверхсознанию (15). Первобытный Нептун, в качестве древнего уранического бога (ассоциируемого с Верхними Водами), также символизировал бессознательное, как и все старые короли и как сам морской царь. Он представлял как исторические аспекты бессознательного (память, полученную человеком от предков в виде наследия), так и его космический аспект, или латентные семена мысли, не прораставшие до наступления царства Сатурна (обозначающего время и, следовательно, человека как экзистенциальное существо). Под сверхсознанием понимается

интуитивное восприятие сверхъестественного и распознавание небесной сферы.

**ТЕСНИНА (УЩЕЛЬЕ).** В символизме пейзажа в целом ущелье соответствует более низким областям и, таким образом, тесно связано с материальным, бессознательным, т.е., в конечном счете, соответствует силам зла. Если пещера или полость внутри горы являются достоверной иллюстрацией бессознательного, которое остается неизвестным или таинственным, или познается косвенно, то ущелье — теснина, расщелина — являются символом трещины в сознательной жизни, через которую можно мельком увидеть внутренний характер отдельной души, или мировой души (32). Благодаря ассоциации со стратегией или с другими рядоположными идеями, ущелье также включает понятие опасности. Его вид вызывает чувство неполноценности перед лицом подавляющего преимущества, представленного горами или массами земли и скал, которые в действительности составляют ущелье. С другой стороны, эти негативные рассуждения могут сами отрицаться символизмом, учитывая тот факт, что по дну ущелья бежит вода, а вода всегда связана с рождением, возрождением и очищением; это служит еще одним подтверждением того, что ущелье выражает материнскую символику.

**ТЕТРАМОРФЫ.** Являются иллюстрацией четверичного принципа, связанного с понятием ситуации (так же как триада связана с понятием активности) и с интуитивным ощущением пространственного порядка. Мы вынуждены обращаться за наиболее адекватным выражением в чистом виде этой древней и универсальной идеи к христианским тетраморфам с их синтезом символов четырех евангелистов. Мегалитическая культура, вероятно, отражавшая некую смутную традицию далекой древности, имела одним из своих излюбленных сюжетов борьбу богов с чудовищами, которые с самого начала творения стремились поглотить солнце. Создав космос из хаоса, боги, дабы сохранить сотворенное ими, поместили на небесной горе льва и четверых лучников (на четырех сторонах света) в качестве гарантии того, что никто не сможет нарушить космический



порядок (50). Тем самым доказывається, що чотири сторони сніта не тільки представляють кінцеві точки чотирьох горизонтальних Направлень Пространства (которые, будучи принадлежащими землі и зоне манифестацій, обозначают поверхностное и осязаемое, тогда как надир и зенит соотносятся с небом), но могут также означать автономные пространственные зоны, как бы замкнутые в себе миры. В графическом символизме это представление выражается теми формами крестов, у которых четыре их оконечности закруглены (что подразумевает циклическое движение) либо имеют на концах некое подобие молотков. Будучи персонифицированы, автономные зоны приобретают благотворный либо пагубный характер. Защитой от последнего служат уже упоминавшиеся лучники. В тетраморфах все благотворные аспекты пространственного «порядка» находятся на равном расстоянии от «Центра». Шнайдер соотносит животных, входящих в тетраморфы, с нотами тетрахорда. То же базовое представление подразумевается в довольно распространенном обычае делить страну на четыре провинции. Ирландию обычно называли «Островом Четырех Королей»; эти Короли соответствовали четырем областям, а пятая область располагалась в центре, где царствовал Верховный Король, подобно Вседержителю посреди четырех символов. Данная аналогия ярко выражает силу и связанность пространственного порядка, интуитивно выводимого, по мнению Юнга, из духовных и психологических принципов и моделируемого на основе либо числа «три», либо «четыре» в зависимости от того, относятся ли эти принципы к понятиям активности и внутренней структуры, или пассивности и ситуативности. Схема завершается числом «пять»: четыре плюс центральная точка, иногда обозначаемая кругом либо мидалевидной мандорлой; или же числом «семь»: четыре вовне и три внутри. Эта схема находит свое выражение в очень многих памятниках, построенных на основании квадратного огороженного стенами пространства с тремя башнями в центре, — например, Эскориал. Прежде чем вернуться к христианским тетраморфам, рассмотрим некоторые замечания Шнайдера по поводу четверичного порядка в Китае. «В «Та - Тай Ли» философ

Цзень Цзи, согласно обычаю, различал четырех животных, предназначенных для священнослужения: два из этих животных (покрытые волосами и перьями) восходят к Инь (женский, пассивный принцип), а два других изображаются «носящими шкуру, панцирь или чешую». Таким образом, они отчетливо отражают четыре Элемента (при этом «Центр» соответствует квинтэссенции, или духу) — воздух, огонь, воду и землю. Другую четырехчастную группу животных находим в шумерском искусстве; она состоит из льва, орла и павлина, сидящего на спине у быка. В свою очередь, «Книга мертвых» упоминает группу из трех существ с головами животных и четвертое существо, имеющее голову с длинными ушами (такую, как головы на некоторых римских рисунках). Подобным образом, видение Иезекииля содержит льва, орла, быка и человека. Должно быть, на это видение оказала большое влияние восточная иконография — особенно же сильно повлияли на него египетские образы. В христианской традиции четыремя мистическими существами обычно являются: лев, орел, бык и (крылатый) человек. На мозаике IV века в апсиде церкви Санта Пруденция в Риме они сгруппированы попарно по обеим сторонам распятия. Библейские иллюстрации не всегда следуют порядку, изложенному в Священном Писании. Св. Иероним приводит следующие соответствия: лев соответствует воскресению, орел — вознесению, человек — воплощению, бык — страстям. Сравнивая четырехчленную группу из древней Месопотамии (состоящую из льва, орла, быка и павлина) с группой, о которой говорится в книге Иезекииля (лев, орел, бык и человек), приходим к равенству: павлин = Человек (50). По мнению Шошо, китайские эквиваленты этих животных дают следующие соответствия: дракон соответствует льву, единорог — быку, черепаха — человеку, феникс — орлу (13). Пространственное расположение, описанное в книге Иезекииля (1, 10), таково: лев находится справа, человек — над ним, бык слева и над ним — орел (50). Применяя принципы пространственного символизма, в котором, с психологической точки зрения, верхнее всегда есть сублимация нижнего, а правая сторона неизменно относится к сознанию, тогда как левая — к

бессознательному, приходим к выводу, что крылатый человек является сублимацией льва, а орел — сублимацией быка. В эзотерической мысли четыре этих существа могут, с точки зрения учения о символах, интерпретироваться следующим образом: орел есть воздух, разум и действие; лев есть огонь, сила и движение; бык есть земля, труд, терпеливость и жертвенность; наконец, крылатый человек есть ангел, символизирующий интуитивное знание истины. По мнению Леви, некие «ученики Сократа» заменили орла петухом; льва — лошадью; быка — овцой (последняя замена объясняется близостью двух знаков Зодиака — Овна и Тельца, тогда как подстановка петуха на место орла может следовать из «воздушного» характера обоих животных) (37, 59). Повторяем, что такие соответствия, как вышеприведенные, являются не отношениями тождества, но аналогиями — т.е. близким родством или взаимосвязью между составными элементами отдельных «рядов», возникающим из-за аналогичного их положения внутри ряда. Следовательно, все разнообразные значения, приписываемые тетраморфам, помогают предположениям по поводу диапазона связанных с ними ассоциаций и сложного механизма, ведающего схемой их свойства. В христианской символике символические ассоциации, связанные с четырьмя евангелистами (в качестве лучников, защищающих истину и порядок Христа — «Центр»), таковы: Матфей — крылатый человек; Марк — лев; Лука — бык; Иоанн — орел (49).

**ТЕТРАХОРД.** По мнению Шнайдера, тетрахорд *до, ре, ми, фа* может в мистическом смысле рассматриваться в качестве посредника между небом и землей, тогда как тетрахорд *соль, ля, ся, до* можно считать предоставляющим божественный порядок. Общая нота *до* связана с символом орла (или тетраморфами) (50).

**ТИГР.** Предлагались две интерпретации тигра, не противоречащие друг другу: «Он ассоциируется с Дионисом и является символом гнева и жестокости» (8); «В Китае он символизирует тьму и молодую луну» (17). Однако тьма всегда тождественна затмению души и соответствует тому



состоянию, которое индусы называют *тамас*, вписывающемуся в рамки общего символизма уровней и, кроме того, означающему необузданное выражение низменных инстинктивных сил. С другой стороны, представляется, что в Китае тигр играет роль, сравнимую с ролью льва в африканской и западной культурах: оба животных, наравне с драконом, могут приобретать два различных характера — дикого зверя и ручного животного. Именно это стоит за функцией тигра как аллегорического выражения силы и доблести на службе правого дела. Пять мифологических тигров вместе составляют символ, наделяемый тем же значением, что и тетраморфы в христианской традиции, в той мере, в какой они представляют защитников пространственного порядка от сил хаоса. Красный Тигр царствует на юге, его время года — лето, его стихия — огонь; Черный Тигр царствует на севере, его время года — зима, а стихия — вода; Синий Тигр царствует на востоке, весной, среди растительности; Белый Тигр царит на западе, осенью, среди металлов; наконец, Желтый Тигр (солнечного цвета) обитает на земле, и ему принадлежит духовное царство над всеми другими тиграми. Этот Желтый Тигр помещается в «Центре», как император помещался в сердце Китая и как сам Китай помещается в центре мира (13). Такое четверичное деление плюс центр в качестве пятого Элемента, как показал Юнг, обладает архетипическим значением в символике ситуаций. Когда тигр появляется вместе с другими животными, его символическое значение меняется в зависимости от статуса соответствующего животного внутри иерархии: например, тигр, борющийся с рептилией, означает высший принцип, но дело обстоит наоборот, если он сражается со львом или крылатым существом.

**ТИТАНЫ.** Означают дикие, неукротимые силы перводанной природы (15). Астробиологическое и мифологическое мышление совершенно справедливо сочло невозможным принять идею отсутствия какой-либо промежуточной стадии между стадиями хаоса и творения космического порядка человеком — победителем тьмы. Чудовища, жившие до потопа, и люди, жившие до кроманьонцев, интуитивно



представлялись в виде баснословных животных, титанов, гигантов и циклопов, первоначально боровшихся с богами, а в конце концов потерпевших поражение от руки героя — представителя «подлинного человека», а именно, не «массового человека», а индивидуального, выступающего в качестве признака прогрессирующей эволюции вида и духа. В психологии индивида этот миф все еще сохраняется в форме чудовищ и некоторых других низменных существ, служащих намеком на «тени» — «темную», или низшую, сторону. В этом отношении символично начало пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон»: пещера представляет бессознательное; заточенный Киприан, оплакивающий потерю своей свободы, представляет «теневую сторону» драматурга — его низменную часть, — покоренную с помощью здравого суждения и силы воли его «сознательной стороны», получившей выучку в школе интеллектуальной и моральной дисциплины.

**ТКАНЬ.** Фраза «ткань жизни» служит красноречивым выражением символики ткани, не только связанной с идеями соединения и роста посредством смешивания двух элементов (основы и утка ткацкого станка — пассивного и активного) и не просто эквивалентной творению; она, скорее, обозначает мистическое восприятие мира феноменов как своего рода покрывала, скрывающего от взоров истинное и глубинное. По замечанию Порфирия, «древние называли небеса «покрывалом», поскольку, в некотором смысле, они есть одеяние богов». А Платон говорил: «Единый и единственный Демиург повелевает вторичным демиургам — т.е. мифологическим богам — сплести бессмертное со смертным в символическую ткань». В дополнение к символике ткачества, данная идея охватывает также символику Близицецов (обозначающих двойственный состав всего сущего: одна часть бессмертная, другая — смертная). Плутарх отмечал, что ткачество было изобретено Исидой, которой помогала ее сестра Исфтида (40). С этим соотносится легенда о «Ткани Пенелопы». Генон видит в основе и утке эквивалент горизонтали и вертикали космического креста, где вертикаль представляет различные ступени бытия, а горизонталь

— степень развития, достигнутую этими ступенями. Он также упоминает тот факт, что две линии ткацкого станка можно отождествить с мужским и женским принципами и что именно поэтому в «Упанишадах» Верховный Брахма обозначается как «тот, на ком миры переплетаются, как основа и уток». В то же время чередование жизни и смерти, конденсации и растворения, преобладание *Ян* или *Инь* в мировоззрении даосов подобны чередующимся «волнам» нити в составе ткани (25). Кроме этого основного символизма ткань обладает и дополнительными символическими значениями, производными от ее цвета, формы и функции (где это применимо). Пиобб, особо указывая на шотландские клетчатые ткани, замечает, что определенные типы тканей характеризуются рисунком, обладающим эзотерическим содержанием (48). Орнаментальные рисунки имеют одно и то же символическое значение независимо от того, нанесены ли они на ткань, вырезаны на камне или нарисованы на миниатюре (См. «Графика»). Покрывало в качестве элементарной формы ткани и одежды служит символом «завертывания», т.е. материи. Семь покрывал в танце Саломеи, или в мифе об Иштар, соответствуют семи планетарным сферам и их соответствующим влияниям.

**ТКАНЬЕ.** Действие тканья в основе своей представляет созидание и жизнь, в особенности последнюю, поскольку обозначает накопление и приумножение роста. В таком смысле оно было известно и использовалось в магических и религиозных целях в Египте и доколумбовых культурах Перу (40). Напомним, что тканье имели в качестве своего атрибута Парки, а также Дева в византийской иконографии. Символ тканья универсален и имеет доисторическое происхождение.

**ТЛЕНИЕ.** Алхимический символизм распада с его графическими изображениями, такими как черные вороны, скелеты, черепа и другие погребальные предметы, составляет понятие обновленной жизни — подобно зодиакальному знаку Рыб, поскольку утверждается, что тление символизирует «возрождение материи после смерти и разложения остатков» (57). С психологической точки зрения, тление

является устранением интеллектуальных препятствий в процессе эволюции духа. Из этого алхимического понятия проистекают определенные обряды и фольклорные обычаи. Они выражаются в таких же символах. Так, в Корелле (Наварра) в процессии по случаю Страстной пятницы впереди несут скелет, в древние времена с него свисали гроздья винограда. Так выражалась идея новой жизни, возникающей из разложения, что в действительности уже существовало в орфических мистериях и во всех верованиях в действенность жертвоприношений как источника новых сил.

**ТОЛПА.** Идея «толпы» символически выше, чем идея «многочисленности», т.к. она подразумевает новую концепцию многочисленного как всеобщности или единства, состоящего из фрагментов целого. Юнг, однако, дает следующую, достаточно взвешенную интерпретацию: по его мнению, толпа, особенно толпа в движении или в беспокойстве, соответствует аналогичному движению в бессознательном (31). У Гомера есть хорошо известное сравнение, в котором он уподобляет толпу воинов на площади для собраний или в битве океанской волне, выражающей другой символ бессознательного.

**ТОПОЛЬ.** В дополнение к общему символизму, касающемуся деревьев, леса и растительной жизни, тополь имеет отдельное аллегорическое значение, связанное с тем фактом, что обе стороны тополиного листа имеют различные оттенки зеленого. Посему он становится деревом жизни, ярко-зеленым со стороны воды (луна) и темно-зеленым со стороны огня (солнце) (50). Тополь также находится в ряду противоположных символов (положительных — отрицательных) (32).

**ТОПЬ (БОЛОТО).** По Шнайдеру, болотистые места являются символом «распада духа», т.е. это местность, в которой сам распад происходит из-за отсутствия двух активных элементов (воздуха и огня) и слияния двух пассивных элементов (воды и земли). Поэтому в легендах, рыцарских романах и т.п. болота появляются в этом значе-

нии. В истории о Гавейне, рыцаре Круглого стола, главный герой попадает в болото, что подразумевает его неспособность довести свое дело до успешного конца, так же как когда он неспособен восстановить «сломанный меч». В «Любовниках» Лэсли Стивенса главный герой, оказавшись в разрушенной башне, вынужден охранять болото (знаки грозящего ему падения и смерти).

**ТОЧКА.** Точка означает Единство, Происхождение и Центр. Она также представляет принципы проявления и эманации. В некоторых мандалах центр практически невидим, посвященные должны его вообразить. Есть два вида точек: не имеющие размеров, являющиеся символами творческой силы, и такие, которые, как определяет Раймунд Луллий в своей книге «Новая геометрия», характеризуются мельчайшими реальными размерами и являются символом принципа проявления. Моисей из Леона следующим образом определил природу изначальной Точки: «Этот уровень представляет собой общую сумму всех последующих отображений, т.е. всех внешних аспектов, относящихся к этому уровню. Таковыми они становятся в связи с таинством точки, которая сама по себе представляет оккультное явление, происходящее от тайны чистого эфира, навевающего благоговейный трепет. Первый уровень является абсолютно оккультным, т.е. не выявляющим себя и недостижимым» (25). Этим объясняется, почему Центр — идентичный мистической точке в толковании Моисея Леонского — обычно изображается в виде отверстия.

**ТРАВЫ.** Травы иногда становятся символами человеческих существ. Эта идея заложена в значении слова «неофит» (неорϕυτοσ — «новая трава» по-гречески) (17). Кроме того, они связаны с понятием сил природы, как добрых, так и злых. В силу своей способности одновременно быть и целебными, и ядовитыми, травы играют важную роль во многих легендах, сказках, а также в магии. Классификация и характеристика отдельных видов трав и растений, очевидно, является предметом специального исследования.



**ТРАПЕЦИЯ.** В этой геометрической форме объединяются головы быка и первобытного каменного топора. Она служит символом жертвы (50), а также неправильности и ненормальности, поскольку геометрические фигуры должны, по аналогии, выражать понятие степени совершенства, зависящей от того, насколько регулярны их формы. Шкала регулярностей такова: окружность, квадрат, трапеция, трапециод.

**ТРЕЗУБЕЦ.** Предлагались весьма различные интерпретации трезубца, или копья с тремя наконечниками, — от предположения Элиаде, что первоначально он служил репрезентацией зубов морских чудовищ (17), до толкования Диля, которое мы обсудим ниже. Является атрибутом Нептуна и Сатаны. По мнению Бейли, представляет собой искаженную форму креста (4), приспособленную таким образом, чтобы указывать на порочный характер. Точнее говоря, любое орудие, предмет или существо, имеющие три члена или части, когда в норме хватило бы одного или одной, осуществляет утроение своей символической силы или потенциала (6). Это подтверждается замечанием Циммера о том, что трезубец означает утроенную враждебность. Третье острие вполне может соответствовать третьему глазу Шивы Разрушителя, поскольку трезубец является атрибутом также и этого бога. Весьма значителен тот факт, что трезубец был оружием римского гладиатора-*ретнария*, поскольку сеть, которой тот также пользовался, связывает его с ураническим божеством, тогда как меч, которым вооружен *миринлов*, служит намеком на героического сына солнца. Таким образом, трезубец в руках *ретнария* будет представлять собой атрибут архаической отцовской власти, противопоставленной обособленному героизму сына солнца. Диль, с его моралистическим подходом, доводит негативные импликация трезубца до их логического следствия, предположив, что он символизирует тройственный грех, соответствуя извращению трех «жизненных позывов»: питания или самосохранения (преобразованных в обладание, собственность и власть); воспроизводства (похоть) и одухотворения, или эволюции (которые, в своем отрица-

тельном аспекте, превращаются в тщеславие). Поэтому он является атрибутом бога бессознательного и греха — Нептуна, царство которого — обиталище чудовищ и низменных форм жизни. Тройственный характер трезубца есть «инфернальное воспроизведение Троицы», сравнимое с тремя головами Цербера или с трехликой Гекатой (17). С другой стороны, трезубцу давалась также и благоприятная интерпретация; Шарль Плуа в работе «Природа и боги» связывает его с жезлом, используемым при гаданиях на воде (2), — хотя представляется, что данная интерпретация строится на несколько сомнительных основаниях. По другим утверждениям, в протондийскую эпоху трезубец был атрибутом бога.

**ТРЕНОЖНИК.** Донтенвиль считает его солнечным символом — не столько по причине венчающей его окружности (круга, диска), сколько по причине трех опор, которые можно считать соответствующими трем солнечным «момен-там» — восходу, нахождению в зените и закату (16). По мнению Донтенвиля, сходное значение имеет символическая фигура «трискеле» — три ноги, соединенные так, что образуют свастику, однако Ортиц утверждает, что она выражает «быстрое движение» (41).

**ТРЕУГОЛЬНИК.** Геометрический образ триады; в числовом символизме эквивалентен числу «три». В высшем смысле имеет отношение к Троице. В нормальном положении, с основанием внизу, символизирует огонь и стремление всех вещей к высшему единству — тягу к бегству от протяженности (обозначаемой основанием) к непротяженности (вершина), либо к Истоку или Точке, из которой исходит сияние. Николай Кузанский говорил о треугольнике, что в усеченном виде (без вершины) он служит алхимикам символом воздуха; в перевернутом виде (вершиной вниз) символизирует воду; а в перевернутом виде и с усеченной верхушкой он символизирует землю. Два полных треугольника, один в нормальном положении и один перевернутый — представляющие, соответственно, огонь и воду, — будучи наложенными друг на друга так, что образуют шестиконечную звезду (называемую печатью Соломона),

составляют символ человеческой души. Треугольник, увенчанный рогами, был карфагенским символом Танит (12).

**ТРЕХЛИКАЯ.** Второе имя Гекаты, которая, имея три головы, ведала, по утверждению Сервиля, рождением, жизнью и смертью (в которых представлены прошлое, настоящее и будущее). Это — тератологическое применение принципа троичности или триединства (8). Подобным же значением обладает *Тримурти* (охватывает сотворение, сохранение и разрушение), в чей состав входят Брахма, Вишну и Шива (60). Символизм трехликости соответствует общей символике троичных форм, изображающей силу как святость, знание и вооруженную мощь, в свою очередь отчетливо соответствующих духу, интеллекту и жизненной силе (28).

**ТРИАДА.** Троичная система создается появлением третьего (латентного) элемента, модифицирующего бинарную ситуацию в направлении сообщения ей динамического равновесия. По наблюдению Юнга, Плотин, с характерным для него сочетанием философской точности и поэтической иносказательности, сравнивал Единое (творческий принцип) со светом, разум с солнцем, а Мировую Душу — с луной. Единство внутренне расщепляется на три «момента» — активный, пассивный и союз или результат их взаимодействия (31). Несомненно, жизненное, человеческое значение числа «три» и триады охватывает многовековые истоки биологической эволюции. Существование двух (отца и матери) почти неизбежно приводят к появлению третьего (сына) (42). По словам Лао-цзы: «... одно рождает двоих, двое порождают третьего; трое рождает десять тысяч вещей (т.е. весь мир...)» Поэтому триада обладает способностью разрешать конфликт, созданный дуализмом; она также представляет собой гармоническое решение проблемы воздействия единства на двойственность. Она символизирует сотворение духа из материи, активного из пассивного (55). Существует довольно большое число символов, имеющих отношение к триаде (кроме треугольника), поскольку она в определенном смысле может быть названа «внутренней структурой единства». Поэтому многие инфернальные су-

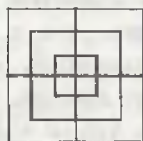
щества, служащие традиционными двойниками триады, либо оказываются трехголовыми, как Цербер или Геката, либо держат в руках оружие с тремя остриями, например, трезубец. Понятие «трех солнц» — восток, зенит и запад — связано с данным символизмом, и, по мнению Донтевиля, из него выводится форма треножника. Если число «четыре» оказалось наиболее подходящей «моделью» для символизации внешних, или ситуативных количественных величин, то «три» оказалось числом, связанным с внутренним, или вертикальным порядком вещей. Поэтому, будучи расположенным в согласии с основными точками, принадлежащими символике уровней — верх, середина и низ, — оно начинает соотноситься с «Тремя Мирами» (небесным, земным и подземным), в свою очередь тесно связанными с трехчастным делением человека на дух (неосознанное, или разум), душу (чувства) и тело (инстинкты), а также с моральными категориями доброго, безразличного и злого. Некоторые авторы анализируют троичную структуру человека в терминах интуиции (или духовного света), мысли (интеллектуального света) и инстинкта (витального света) (54). Этому делению, модифицированному влиянием конкретной направляющей силы, соответствуют также хорошо известные стадии мистического совершенства: стадии единения, просветления и очищения; в алхимии они символизируются красным, белым и черным цветами. Индуистская мысль называет три уровня: *саттва* (высшее состояние, или состояние господства духа), *раджас* (промежуточное, динамичное, трансформирующееся состояние) и *тамас* (инстинктивное, или низшее состояние). Элиаде предполагает, что представление о трех уровнях как трех подразделениях космоса, выработанное с помощью моральных предписаний и распространяемое посредством человеческой мысли, является очень древним, поскольку оно имеется у пигмеев племени семанг в Малайе и у других народов, находящихся на самой ранней стадии культурного развития (18). В Ирландии эта идея символизируется трехъярусной башней (4). По мнению Дилая, сущностных функций человека три: сохранение, воспроизведение и одухотворение, а искажение и извращение этих функций представлено тремя традицион-



ными «врагами» души: миром, плотью и дьяволом, которые, в свою очередь, представляют собой инверсию трех теологических добродетелей. Генон, рассматривая «три мира», описанные Данте в «Божественной комедии», предлагает следующие небезызвестные троичные соответствия: *саттва*, *раджас* и *тамас* соотносятся с небом, атмосферой и поверхностью либо недрами земли; с будущим, настоящим и прошлым; а также со сверхсознанием, сознанием и бессознательным (27).

**ТРИУМФ.** Символы триумфа находятся в соответствии с символами власти. В дополнение к этому здесь присутствуют элементы показа и экзальтации; таким образом, возникает связь с символами вертикальной направленности, восхождения и сияния, а также с солнечными символами (корона, пальма, золото, пурпур, колесница, белые кони, ступенчатые храмы). Римляне, вероятно, создали самую совершенную форму триумфального символизма для возвышения своих императоров и цезарей. Штандарты легионов и когорт, представляющие собой орла или феникса на острие копья, сами служат еще одним примером триумфальных символов.

**ТРОЙНОЕ ОГРАЖДЕНИЕ.** Схематический рисунок разнообразной формы (три квадрата или концентрических круга, сочетание того и другого или комбинации с многоугольниками), по мнению Луи Шарбонно-Ласса, высказанному в работе «Эзотеризм некоторых христианских геометрических символов», символизирует тройственность или трехсоставность человека — тело, душа, дух, — а также мира: физическая вселенная; интеллигибельная, или интеллектуальная вселенная; духовная, или трансцендентальная



*Тройное ограждение.*

вселенная. Данный символ, в форме квадратов, был найден вырезанным на некоторых стелах, например, близ Орлеана,

приблизительно датируемых друидическим или галлогерманским периодом. Сходные символы обнаружены выгравированными на кости (датируются меровингским периодом), а также на граффити замка тамплиеров в Шиноне (1308). Реверс английских монет в XIV и XV вв., а также аверс кастильских монет с «анаграммой» представляют собой тройные ограждения по рисунку, а возможно, и по значению.

**ТРОН.** В восточной традиции символ трона синтезирует, с одной стороны, символ горы и дворца, а с другой — символ головного убора, поскольку все они являются ритмическими вариантами одного и того же морфологического семейства, символизирующего или, скорее, намекающего на «Центр». Они также суть знаки, выражающие синтез, стабильность и единство (37). В египетской системе иероглифов трон служит детерминативным знаком, охватывающим понятие поддержки, восторга, равновесия и безопасности (19).

**ТРУБА.** Поскольку это металлический инструмент, он соответствует таким стихиям, как огонь и вода, а также двуглавой горе Марса. Металлические инструменты принадлежат знати и воинам, тогда как деревянные, ассоциируясь с долинами, соотносятся скорее с простонародьем и пастухами (50). Труба символизирует стремление к известности и славе (8); рог же, благодаря его форме, связан с символикой животного (50).

**ТУЛЕ.** Это мистическое царство носит название, производное от *Тула*, т.е. «Несравненная Страна»; Генон считает данное название более древним, чем *Парадеша*. Оно встречается во многих языках, от России до Центральной Америки. На санскрите *Тула* означает «весы» и связывается с зодиакальным знаком Весов. Имеется, однако, древняя китайская традиция, гласящая, что в старину «весы» связывались с Большой Медведицей. Это, по видимому, указывает в направлении того вывода, что Туле отождествляется с полярным регионом, т.е., с «Центром» *par excellence* («в истинном значении слова»). Туле также называли «белым островом» — тождественным «белой горе», или символу мира, а также Островам Блаженства в

западной традиции. Генон также упоминает тот факт, что белизна, по отношению к топографическим деталям, всегда является аллюзией на те райские острова, которые человек утратил и к которым он снова и снова возвращается в своих легендах и фольклоре. Генон добавляет, что латинское слово *albus* (белый) соответствует еврейскому *Lebanah*, означающему луну, и приводит такие примеры названий мест, означающих «белизну», как Албания, Альбион и Альба Лонга. Приравнивание острова горе он объясняет тем фактом, что оба выражают идею стабильности, верховенства и прибежища от посредственности. Остров, возвышающийся невредимым посреди кружащего в водовороте океана (представляющего внешний мир — «море страстей»), соответствует биологическому символу горы в ее качестве «горы спасения», возвышающейся над проходящим «потоком форм» (28).

**ТУМАН.** Туман является символом неопределенности вещей или слияния элементов воздуха и воды и неизбежной неясности основных черт каждого аспекта и каждой фазы эволюционного процесса. «Огненный туман» — стадия космической жизни, которая следует за состоянием хаоса (9) и соответствует трем стихиям, которые существовали прежде твердого элемента — земли.

**ТУНИКА.** Если плащ символизирует внешние связи личности или «маску», облекающую юнговскую <самость>, то туника может обозначать «Я» или душу, т.е., зону наиболее тесного контакта с духом. Человек, одетый в тунику оранжевого цвета, находится «в огне», ибо оранжевый цвет символизирует огонь и страсть. Именно такого цвета была туника Несса, послужившая причиной гибели сгоревшего в ней Геракла. Дыры в тунике (или костюме), либо лохмотья, эквивалентны шрамам и символизируют рану души. По поводу туники оранжевого цвета Циммер рассказывает, что в Индии она была одеждой, в которую обряжали преступников, когда приговаривали их к смерти за ужасные злодеяния (60).

**ТУФЛИ.** Согласно Сведенборгу, туфли символизируют «низшую природу» в смысле как бедности, так и превренности (4). Туфли также являются символом женского полового органа и в этом смысле могут иметь отношение к истории с Золушкой. У древних они были символом, обозначающим свободу.

**ТЬМА.** Тождественна материи, материнскому началу и предсущему, но она предваряет разделение материи (9). Двойственность света/тьмы не возникает как символическая формула морали до тех пор, пока первичная тьма не распалась на свет и темноту. Следовательно, чистая концепция тьмы в символической традиции не отождествляется с мраком, напротив, она соответствует первобытному хаосу. Она также относится к мистическому ничто, и, следовательно, магический язык является пояснением *obscurum per obscurius* (темного через темнейшее): дорогой, ведущей назад к глубокой тайне Начала. Согласно Геноу, свет является основным принципом вслед за дифференциацией и иерархическим порядком. Мрак, который предшествует *Fiat Lux* («да будет свет») в традиционном символизме, всегда представляет собой состояние неразвитых потенциальных возможностей, которые дают развитие хаосу (29). Следовательно, тьма, введенная в мир после пришествия света, является регрессивной; это так и потому, что она традиционно ассоциировалась с принципом зла и с первичными, несублимированными силами.

Образ темноты, используемый в качестве характеристики человека, выражает своеобразный «субстрат» его страстей. Этот психологический факт, эмпирически удостоверенный психоанализом, обнаруживает свои параллели — или исток — в традиционном символическом учении, согласно которому цветной народ является порождением тьмы, а белый человек — это дитя солнца или белой полярной горы (49).

**ТЫКВА, ДВОЙНАЯ.** Китайская эмблема Ли Те-гуая, второго из восьми Бессмертных. Подобно песочным часам, двойному барабану, кресту св. Андрея Первозванного или букве X, она является символом связи между двумя мирами



— верхним и нижним — и принципа инверсии (обращения), регулирующего ход космических явлений и событий, а именно — дня и ночи, жизни и смерти, низменного и возвышенного, печали и радости. Ли Те-гуай был по сути мифической фигурой; главная особенность его состояла в способности покидать тело и возноситься на небеса. Он символизировался и в виде столба дыма (5). Символ двойной тыквы распространен не только на Дальнем Востоке, но известен и на Западе. Среди различных подтверждений этого — титульная страница 2-й Книги труда Майера по алхимии «*Symbola Aegyptiae Mephae*» («Символы золотого алтаря») (1617), на которой изображена двойная тыква в виде двух амфор, одна из которых перевернута вверх дном. Удивительно, но именно этот образ содержит ранее упоминавшийся символ — столб дыма, соединяющий внутреннее пространство нижней амфоры с верхней. В данном случае наблюдается не просто столб, а кольцо дыма, окутывающее горловину обеих амфор.

# У ГОЛЬ.

Как и опаленная шерсть, символ угля тесно связан с огнем. В нем есть определенная двусмысленность, т.к. иногда он выступает как бы концептуальным огнем, а в других случаях как отрицательная (черная, напряженная или магическая) сторона энергии. Цветовое сопоставление черного и красного — угля и огня — можно встретить в мифах и легендах, в частности, в перечисленных Краппом. В соответствии с австралийской традицией, огненосная птица (демиург) имеет красное пятно на черном боку. Подобные верования существовали среди кельтов, а также в Америке и Азии (35).

**УДАР.** Для первобытного человека удар — творческий акт, который возбуждает или оживляет, усиливает что-либо или изменяет его течение. Шаманские обряды включают в себя акт удара.

**УДВОЕНИЕ.** В символизме оно столь же распространено, как и противопоставление. Оно может появиться в форме двойного цветного образа (означающего позитивные/негативные принципы) или как симметричный образец дуализма, или как бинарная система, основанная на общей горизонтальной оси. В этом случае символическое значение отражает двойствен-

ность формы, т. к. символ способен указать, находится ли эта форма или существо выше или ниже среднего уровня. Более того, удвоение, подобно отражению в зеркале, является символом сознания — эхом реальности. Оно соответствует символизму цифры два (31).

**УЗЕЛ.** Это сложный символ, имеющий несколько определяющих значений, каждое из которых вытекает из главной идеи — прочно связанной нити. Он также включает в себя значение символов спирали и сигмовидной линии (41). Знак, обозначающий бесконечность (горизонтальное изображение восьмерки), как и число 8 само по себе, которое также переплетено и представляет собой узел, что ещё раз подчёркивает связь узла с идеей бесконечности или с провозглашением бесконечности. Его можно сравнить с сетью, петлёй и косой. В этом случае данный символ представляет идею связанности и оков — концепцию, которая, как правило, отражает навязчивое психическое состояние, об опасности которого индивид может и не подозревать, как, например, обречённый на зависимость человек, «связанный» богом Ураном. Поэтому жрецам



*Геральдический узел.*

Юпитера древнего Рима не разрешалось носить узлы на своих одеждах, это касалось и мусульман на время их паломничества в Мекку (21). Такая магическая ассоциация с фиксацией, составляющая часть значения символа, иногда принимала своё буквальное выражение в колдовских обрядах. Так, шотландские рыбаки верили и до сих пор верят, что магическое использование узлов может управлять ветрами (21). Связанный шнур образует подобие замкнутого круга или окружности и отражает поэтому общее значение ограждения и защиты. «Скользкий узел» — один из

основных знаков в египетском языке, входящий в состав таких слов, как клевета, клятва, путешествие. По-видимому, значение здесь кроется в идее контакта с кем-то, кто находится очень далеко, и несомненна также некоторая связь путешествия с XII арканом («Повешенный») в картах Таро (19). «Бесконечный узел» — одна из восьми эмблем удачи в китайском буддизме, обозначающая долголетие (5); здесь использовано значение узла как прямого соединения, которое применено к биологическому и феноменальному планам. И, наконец, знаменитый «Гордиев узел», который решительно разрубил мечом Александр Македонский, представляет собой вековой символ лабиринта, получившийся вследствие хаотичного и беспорядочного запутывания верёвки в клубок. Развязывание узла означает нахождение «центра», которое имеет огромное значение в мистике. А «разрубить узел» — перевод чистой идеи достижения и победы в военный план и в борьбу за существование.

**УЗЫ И ОКОВЫ.** В мифологии и иконографии символизм уз и оков имеет бесчисленное количество вариантов как образов связи и как форм орнаментального искусства, имеющих вид сплетений, розеток, узлов или уз, лент, веревок или шнуров, связок, плетей и сетей. В самом широком смысле узы и оковы представляют идею связи. Можно заметить, что если современный человек, согласно «экзистенциальному» подходу, ощущает себя «заброшенным» в мир, то первобытный, восточный и астробиологический человек воспринимал себя «привязанным» к миру, творцу, определенному порядку вещей и обществу, частью которого он был. Юргис Балтрушайтис в «Этюдах по средневековому искусству Грузии и Армении» различал следующие типы розеток в орнаменте романского стиля: пересекающиеся, переплетающиеся, связанные и соединенные. Он замечает, что плетения относятся к наиболее древним формам орнамента, созданным человеком, т.к. они не могут считаться ни продуктом варварского искусства, ни результатом какого-либо особенного азиатского влияния. В сплетениях узлов, сетей или шнуров обычно можно обнаружить чудовищ, животных или человеческие фигуры. В



египетской системе иероглифов петля или узел были знаком, соответствующим букве Т и грамматически эквивалентным притяжательным глаголам (таким как «связывать», «господствовать», «владеть») (19). Родственным является символ *запутанности*. Но существуют и особенные аспекты этого символа, представляющие его в положительном свете: «золотая нить», например, идентична «серебряному шнурку» в индуистской традиции, а также «нити Ариадны» и символу тропы, ведущей к творцу. Мистический смысл образуется путем инверсии: вместо символа, представляющего внешние узы, он начинает выражать внутренние связи. К этим внутренним связям относятся также орденские ленты, являющиеся постоянной чертой геральдики, — иногда в форме узлов или лент, связанных в форме буквы S или числа 8 (4), представляя связь или зависимость в системе феодальной иерархии (закрепленной в клятве на верность) или сублимацию идеи «бытия в подчиненности» кому-то высшему (36). С другой стороны, внешняя сеть, которая оплетает и сковывает, должна быть отнесена по значению к словам Библии (приводимым Пинеда): «Ожидает на грешнике сети» (Псалтырь, X, 6) (46). Мирча Элиаде осуществил специальное изучение символизма узлов и уз, запутанных в клубок, который нужно распутать, чтобы разрешить некоторую проблему в самой ее основе. Некоторые боги, такие как Варуна или Уран, изображаются держащими веревку, которая означает их прерогативу высшей власти. Элиаде отмечает, что существует символическое отношение, с одной стороны, между петлями и оковами, а с другой, — между нитями и лабиринтами. Лабиринт может быть рассмотрен как узел, который нужно развязать — подобно тому, как это было в легендарных приключениях Тезея и Александра. Высшей целью человечества является освобождение им себя от оков. Эта же мысль обнаруживается в греческой философии: в платоновской «пещере» люди опутаны узами и неспособны двигаться (Государство, VII). Для Плотина душа «после ее падения попадает в заключение и опутывается узами... но когда она обращается к разуму, она сбрасывает эти оковы» (Энеады, IV, 8). Элиаде также подверг изучению морфологию оков и узлов

в магических культах, различая две большие группы: (а) те, которые являются полезными и защищают от диких животных, болезней и колдовства, демонов и смерти; (б) те, которые используются как форма «нападения» на врагов человека — символически это превращение жестких веревок или оков (18). Последнее на практике осуществляется посредством перевязывания мертвых тел, чтобы таким образом воспрепятствовать возможному от них вреду (17, 18). Иногда символические петли и веревки появляются в виде растений, чьи плоды безнадежно запутаны в листьях; эта тема тяготеет к символике поглощения, как и к гротеску.

**УКУС.** Как и большая часть образов, имеет двойное значение, выраженное в мифологическом и психологическом плане. На мистическом уровне укус или, вернее, следы от зубов, соответствует печати духа на плоти (поскольку зубы служат крепостной стеной «внутреннего», или духовного, человека). В психологическом аспекте, и особенно в случаях с укусами животных, символизируют (по Юнгу) внезапное и опасное воздействие инстинктов на дух (32).

**УЛИТКА.** В египетской иероглифике улитка ассоциируется с воздействием микрокосмической спирали на материал (19). Современные научные исследования в области морфологии, похоже, подтверждают эту интуицию не только в этом частном случае, но всюду, где в природе проявляется спиральная схема.

**УНДИНЫ (РУСАЛКИ).** Водяные нимфы, или ундины, представляют собой символическую инверсию сирен: у последних рыбоподобная часть тела относится к взаимосвязи между водами (и луной) и женщиной, тогда как ундины символизируют женственную — или опасную — природу вод. Крапп замечает, что эти нимфы обычно враждебны, поскольку представляют предательский характер рек, озер и стремительных потоков.

**УРАГАН.** Антропологи обнаружили, что многие графические знаки являются олицетворением урагана, особенно в Америке. Например, это можно утверждать по отношению

к сигме, двойной сигме и свастике. В то же время ураган имеет собственное символическое значение. Ортиц замечает, что в урагане, как в божественной сущности, сосредоточены два характерных движения: вращательное и поступательное. Поступательное движение и абсолютный покой переходят друг в друга через опосредующий момент — так называемое «око урагана». Американские аборигены считают ураган единством космических сил, т.к. он содержит в себе три стихии (огонь — световые лучи, воздух — ветер, воду — дождь) и разрушает четвертую — землю. Ураган почитался как божество ветров, вод и небес (14). Последний аспект вновь возвращает нас к излюбленному и постоянному священному символу «целого» на круге китайского нефрита, представляющему учение о вершине пути как вхождение индивида в пустоту, ведущую из мира пространства и времени в безвременье и беспространственность.

**УРНА.** Символ вместилища, как и все такого рода символы, соответствующий миру женственных вещей. Золотая либо серебряная урна, ассоциируемая с белой лилией, служит излюбленной эмблемой Девы в религиозной иконографии. Урна с крышкой — одна из восьми эмблем удачи в китайском буддизме; она обозначает Единое или то состояние высшей разумности, которое одерживает триумф над рождением и смертью (5).

**УРОБОРОС.** Данный символ появляется прежде всего у гностиков и изображается в виде дракона или змея, кусающих свой собственный хвост. В самом широком смысле он символизирует время и непрерывность жизни (57). Иногда он несет на себе надпись *Hen lo rap* («все в одном»); это, например, имеет место в «Codex Marcianus» II века н.э. Его также объясняли как союз между хтоническим началом, представленным змеем и небесным началом, обозначаемым птицей (синтез, могущий прилагаться также к дракону). Руленд считает это доказательством того, что Уроборос представляет собой один из вариантов символа Меркурия (ртути) — двойственного бога. В некоторых версиях изображения Уробороса его тело оказывается наполовину светлым и наполовину темным; таким образом осуществляется

намек на последовательное чередование противоположных начал, иллюстрируемое, например, китайским символом Ян-Инь (32). Эвола утверждает, что данным символом представлен распад тела, или же вселенский змей, который (цитируя гностиков) «проходит сквозь все вещи». Яд, змей и универсальный растворитель, все вместе являются символами недифференцированности — «неизменного закона», проходящего сквозь вещи, связуя их общей связью. Как дракон, так и бык служат символическими антагонистами солнечного героя. Уроборос, кусающий свой собственный хвост, символизирует самооплодотворение, или первобытную идею самодостаточной Природы — Природы, которая, почти по-ницшевски, «вечно возвращается» по циклической схеме к собственному началу. Существует венецианская алхимическая рукопись, где Уроборос изображен с телом наполовину черным (символизирует землю и ночь) и наполовину белым (обозначает небо и свет).

**УРОВЕНЬ.** Данный термин относится к тому аспекту пространственной символики, который связан с простой моральной моделью, основывающейся на понятиях высоты и, в конечном счете, на понятии центра. Индуистская доктрина описывает три основных состояния человеческого духа: саттва, которое является вершиной духа; раджас — самовыражение, борьба и динамизм; и тамас, или мрак и грубый инстинкт. Эти три состояния человеческого духа расположены на трех вертикальных уровнях. Строго говоря, существует пять зон или уровней: абсолютно низкий уровень и абсолютно высокий, — плюс центральная сфера, разделенная на три зоны, переходящие одна в другую, но в то же время иерархически организованные. Если основные уровни имеют отношение не к интеллекту, а к нравственности (которая, в сущности, является областью бесконечно более сложной и таинственной), то определенное значение этого символизма не является раз и навсегда установленным. Всегда существует возможность символической инверсии, в случае чего два противоположных направления имеют что-то общее — в обоих присутствует идея смерти. Отсюда выражение: «Бездна бездну призывает». Соблазны, испытываемые немногими избранными, находят свое отражение



в водах спасения, которое может быть дано и негодяю. Эту мысль красноречиво выразил Достоевский. Наконец, приведем цитату из книги «Китайское искусство», написанной в 1888 М. Палеологом: «При китайской династии Чжоу (XI ст. до н.э.) умерших, принадлежащих к низшим классам, хоронили на равнинах; принцев — на холмах средней высоты, а императоров — в могильниках, сооруженных на вершинах гор. Голове покойника надлежало быть обращенной к северу». Практически каждое произведение искусства, композиция которого носит более идеологический, нежели натуралистический характер, обнаруживает на вертикальном срезе три мира — адский, земной (который, в свою очередь, включает морской, животный и человеческий уровни) и небесный. Так, на Месопотамской стеле изображения расположены на нескольких уровнях, разделенных линиями для того, чтобы подчеркнуть их относительную ценность: наиболее примитивные существа расположены на низшем уровне (здесь он примыкает к «первобытным чудовищам»), тогда как астральные тела и символы бога (божества) расположены в высшей плоскости. Эти же принципы верны и для романского стиля искусства.

**УРОДСТВО.** В примитивных культурах верили в то, что увечные, как и безумные, обладают сверхъестественными силами, — например, могут быть шаманами. В примитивном магически-религиозном мышлении выдающиеся способности индивидов с физическим уродством не рассматривались, как в современной психологии, развитыми в качестве компенсации своего уродства. Напротив: увечье, уродство, трагическая судьба были ценой, которую человек должен заплатить за какой-то врожденный необыкновенный талант, как правило — пророческий дар. Это верование было универсальным. В некоторых мифологиях подверженность безумию связывают с луной и ее фазами. В безумных как бы существуют мифические лунные существа — либо с одной рукой, либо без ноги, которые обладают магической силой врачевать болезни, вызывать дождь и т.п. (17). Такое понимание уродства не ограничивается одушевленными существами; оно применимо в равной степени и к предметам. Согласно Кола Альберни, уродливые предметы рассматриваются как используемые в качестве защиты от дурных

влияний. Такими предметами являются камни с вкраплениями ископаемых останков; амулеты, напоминающие формой шестипалую или четырехпалую ладонь; двойные орехи в одной скорлупе; необычной формы зерна или плоды и т. д. (12). Здесь может быть проведена любопытная параллель между спонтанным интересом, выказываемым Прimitивным Человеком к странным или уродливым предметам, — и дальнейшими преднамеренными «поэтическими» трактовками, которые давали сюрреалисты таким вещам, делая их элементами символических действий. Вера в магические силы уродливых предметов связана с символическим значением шутов (будто они превращенные короли; будто они принесены в жертву) и с символизмом луны.

**УСВОЕНИЕ.** Символ заглатывания, овладения, ассимиляции и растворения. То, что «не переварилось» — это то, что не может раствориться, т. е. то, что нельзя завоевать или ассимилировать. Алхимики отождествляли пищеварение с драконом и зеленым цветом (олицетворяющими неподверженные превращениям элементы природы, в отличие от тех веществ, которые могут быть сублимированы или трансформированы в дух, или, другими словами, «переварены»). Романская иконография характеризуется огромным количеством чудовищ, заглатывающих, или носящих в своих животах, или изрыгающих из себя животных, как реальных, так и мифических, которых они проглотили целиком. Символизм здесь должен быть таким же, как мы уже указали, т. е. противоположным вере каннибала в то, что при помощи поглощения и переваривания жизненно важных органов своего врага он, в конце концов, побеждает его, воплощая в себе возможности своей жертвы.

**УТВАРЬ.** Вообще говоря, символическое значение предметов утвари равно простому переносу в духовный план их практических и утилитарных функций (56). Вторичные импликации возникают благодаря конкретной форме, материалу и цвету предмета утвари.

**УХОД.** Любой уход, удаление или сокрытие — так же, как луна и сон — символизируют период жизни до и после ее инволюции в качестве материи, т. е. до и после манифестируемой жизни феноменов.



## АЗАН.

Подобен по своему символическому значению петуху. В Китае был аллегорическим животным света и дня (17).

**ФАКЕЛ.** Отождествляемый с солнцем (14), выступает символом очищения через просветление. Факел был оружием, которым Геракл сражался с Лернейской гидрой; его огонь прижигает раны. Встречается во многих аллегориях в качестве эмблемы истины (15).

**ФАЛЛОС.** Символ увековечения жизни, активной мощи и распространения космических сил (57).

**ФЕИ.** Феи, по-видимому, символизируют сверхъестественные силы человеческой души, по крайней мере в той форме, в которой они появляются в эзотерических произведениях. Их природа противоречива: они выполняют скромные задачи, но обладают необычайной властью. Они наделяют дарованиями новорожденных, могут заставить возникать из воздуха людей, замки и иные чудесные предметы. Они раздают сокровища (как символ мудрости). Однако их власть не просто связана с магией, но скорее указывает на неожиданные проявления скрытых способностей. Поэтому стало возможным свя-

зять легендарную «забытую фею» с фрейдистской «фрустрацией» (38). В более традиционном, объективном смысле феи представляются прядильщицами нити, подобно Паркам, а также прачками. Они имели различные имена — Белые Леди, Зеленые Леди, Черные Леди, — которые связывают их с эпитетами, прилагаемыми к средневековым рыцарям по той же самой причине. Коротко говоря, феи представляют собой персонификации этапов развития духовной жизни или состояний души в виде природных пейзажей. Так, в Месопотамии они принимают вид Хозяйки Равнин, Хозяйки Источника, Хозяйки Воды (или Дамгалнунны). Они склонны к неожиданным и полным превращениям; в определенной степени обнаруживают сходство с другими мистическими существами, такими как сирены и ламии (в своих злых проявлениях) (16).

**ФЕНИКС.** Мифическая птица размером приблизительно с орла, наделенная некоторыми чертами фазана. Легенда гласит, что, когда феникс чувствует приближение смерти, он вьет гнездо из благовонной древесины и смол, которое затем подставляет лучам солнца во всей их силе, пока оно не сгорит дотла в их пламени вместе с птицей. Тогда из остатков ее костей возникает новый феникс (8). Турецкая традиция дает фениксу имя *Керкес*, а персидская — *Симург*. В любом случае, он символизирует периодическое разрушение и воссоздание (38). Вирт предлагает психологическую интерпретацию этой сказочной птицы как того «феникса», которого мы все носим в себе и который дает нам возможность пережить любой момент и преодолеть всякую частичную смерть, которую мы называем «сном» (59) или «изменением». В Китае феникс считается императором птиц и солнечным символом (5). В христианском мире он означает триумф вечной жизни над смертью (20). В алхимии он соответствует красному цвету, возрождению вселенской жизни (57) и успешному завершению процесса.

**ФИБУЛА.** Фибула — или пряжка (застежка) — воспринимается как минимальная форма щита и, как и пояс, символизирует девственность. В этом смысле она нашла свое применение во многих легендах, в особенности в эпосе «Калевала» (38).



**ФИГУРЫ.** Очертания фигур всегда подразумевают объект или существо, изображенные на предметах. В символическом смысле петух — то же самое, что и его образ, написанный красками, выгравированный или изваянный. Когда изображено живое существо, то, в основном, именно оно формирует смысл изображения, хотя цвет, форма и т.п. могут быть источниками вторичных значений. Фигуры



*Римская скульптура, воплощающая символические мотивы: трон, львы, рог изобилия.*

геометрического характера или архитектурного содержания связаны с символикой привлекаемой формы. Схематические фигуры — отметки, знаки, татуировки, гравировки, доис-

торические и первобытные надписи, магические алфавиты и т.п. — относятся к графическому символизму, основой которого, главным образом, является пространство, число и геометрическая форма. Обусловленные аналогией, возможным сходством или внутренней связью между творениями человека и его Творца, вымышленные фигуры — культурные символы и инструменты — всегда относятся к реальным образам, которые они напоминают. Символические или мифические понятия, обнаруживающие влияние, сходство или черты природных форм или фигур, получают, таким образом, богатые символические возможности. Например, голова Медузы и осьминога, свастика и морская звезда, обоюдоострая секира и летящий ястреб.

**ФИЗИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ.** Изменения и преобразования материи могут предоставлять возможность символического означивания, сравнимые с теми, которые предоставляют пятна в текстах Роршаха. Фактически именно на символикке, относящейся к процессам выработки «первичной материи», алхимики строили всю свою практику, поскольку стремились продвинуться дальше стадии комбинирования ртути с серой, дабы произвести не *aurum vulgi* («золото простонародья»), но «золото философов»; все это отчетливо указывает на духовную природу алхимии или, другими словами, на ее связь с символизмом. По словам Рене Алло, освоение «материальной техники было лишь стадией ученичества, подготовлявшей неопита к постижению истины». Если бы мы взяли произведения искусства и проигнорировали материальный результат, мы увидели бы становление деятельности художника как долгий процесс самообразования и нащупывания идеалов истины и красоты.

**ФЛАГ.** Исторически флаг или знамя происходит от тотемических эмблем, как подтверждают находки в Египте и многих других странах. Персы носили позолоченных орлов с расправленными крыльями на высоких шестах; мидийцы — три короны; парфяне — лезвие меча; у греков и римлян были эмблемы, штандарты и знамена. Важным моментом этих символов является не то, какое используется изображение, но то, что оно всегда помещается на верхушке шеста

или мачты. Это приподнятое положение выражает потребность возвеличения или желание «возвысить» духовную значимость фигуры или животного, поднимая его над обычным уровнем. Отсюда проистекает общая символичность знамени как знака победы и самоутверждения (22).

**ФЛЕЙТА.** Основное значение флейты — эротические или траурные переживания. Сложность ее символики проистекает из того факта, что она имеет фаллическую форму, но ее тон связывается с внутренними женскими чувствами («Анима» в терминах Юнга) (50). Также связывается с камышом и водой.

**ФОНТАН (ИСТОЧНИК).** В образе земного рая представлены четыре реки, вытекающие из Центра, т.е. от подножия самого Дерева Жизни, и расходящиеся в четырех направлениях Основных Сторон. Иными словами, они бьют из общего источника, который поэтому становится подлинным символом «Центра» и «Начала». Согласно традиции, этот фонтан — *fons juventis* (источник молодости), воды которого можно считать «дающими бессмертие» — *amrita* в индуистской мифологии (25). Поэтому изливающаяся вода связывается с жизненной силой человека и всех вещей (57). По этой причине в художественной иконографии очень часто используется мотив мистического фонтана; он также встречается в митраизме — обетная надпись в Паннионии гласит: *fonti perenni* (вечному источнику) (31). Его внесение в архитектурные планы подтверждает его значение как мистического «Центра»: фонтан занимает центральное положение в монастыре, в саду, во внутреннем дворике, по крайней мере, в большинстве архитектурных сооружений, построенных в периоды символистской традиции, как в романских или готических зданиях. Далее, четыре реки рая обозначаются четырьмя путями, которые расходятся радиально от монастыря в свободное пространство, в форме круга или восьмиугольника, формирующего бассейн фонтана, иногда двойной. Юнг уделяет особое внимание символике фонтана, в особенности в связи с алхимией, и склоняется к заключению, что это образ души как источника внутренней жизни и духовной энергии. Он связывает это также со «страной

детства», сообщающейся с бессознательным, и указывает, что потребность в этом фонтане возникает принципиально, когда жизнь индивида глохнет и высыхает (32). Юнгианская интерпретация в особенности уместна в отношении фонтана, расположенного в центре сада, т.к. центральное положение в этом случае обозначает Я или индивидуальность. Он приводит в качестве примеров «фонтан жизни» флорентийской «Codex Sphaerae» и «Сад наслаждений», изображенный Иеронимом Босхом. По его замечанию, фонтан в огражденном саду в «Ars Symbolica» Босха (1702) обозначает источник силы и поддержки в случае вероятных бедствий, и центральное место можно рассматривать как *temenos* (освященная область) (32).

**ФРИГИЙСКИЙ КОЛПАК.** Отчасти является фаллическим символом. Тот факт, что, будучи головным убором, он соотносится с символикой головы, гарантирует, что его значение должно включать эротизм в его высшей, сублимированной — временами также навязчивой — форме. Поэтому троянец Парис, представляющий собой чистый тип человека Венеры, обреченного на то, чтобы и в счастье, и в несчастье всегда зависеть от милости Эроса, изображается во фригийском колпаке. Красный цвет колпака может также подразумевать значение, связанное с жертвоприношением — принесением в жертву самого себя (как в случае жрецов Кибелы) или других (как в случае французских революционеров в 1789 г.). В принципе любая красная шапка имеет подобное значение. Шапка венецианского дожа (*il corno*) представляет собой стилизованную разновидность рыбацкого головного убора — поскольку это должностное лицо символически уподобляется рыбаку — и так же, как фригийский колпак, заканчивается острой верхушкой.



# ХАОС.

Философия усматривает в хаосе первоначальное состояние неорганизованной материи, из которого создается новый порядок бытия путем проявления скрытых сущностей (22). Например, Блаватская задает вопрос: «Что есть изначальный хаос как не эфир, содержащий в себе все формы и все существа, все зерна вселенского творения?» По Платону и пифагорейцам, эта «изначальная субстанция» была душой мира, называемой алхимиками первоматерией. Таким образом, хаос выступает как то, что включает все противоположные силы в недифференцированном состоянии. В изначальном хаосе, в соответствии с индуистской традицией, находится также Амрита (бессмертие) и Вишну (зло и смерть) (9). В алхимии благодаря идентификации с первородной материей и мыслью хаос становится *massa confusa* (нерасчлененной массой), из которой возникает *Lapis* (32); он связан с черным цветом. Он был также идентифицирован с бессознательным. Но с большим основанием хаос можно рассматривать как состояние, предшествующее бессознательному.

**ХЕРУВИМ.** Херувимы, или Кирубы (или Керебу), стоявшие у входов в асси-

рийские храмы и дворцы, — это, по Маркес Ривьеру, не что иное, как гигантские пантакли, помещенные здесь как «хранители порога», — функция, в Китае возлагавшаяся на грифонов и драконов (39). Египетский херувим был существом с множеством крыльев и весь покрыт зрачками; он был символом ночного неба, веры и бдительности (8).

**ХИМЕРА.** Чудовище, рожденное Тифоном и Ехидной. Изображается с львиной головой, туловищем козы и хвостом дракона, изрыгающей языки пламени. Подобно другим пресмыкающимся, Химера олицетворяет множественность зла (8).

**ХОЛОД.** По мнению Башляра, подкрепленному анализом источников, холод символически связан с одиночеством или экзальтацией, либо же страстным устремлением к ним. Ницше в книге «Человеческое, слишком человеческое» обращается к «холодным альпийским долинам, скудно согретым солнцем и лишенным любви». «Благодаря холоду ветер достигает штормовой силы, становится одухотворенным и безжалостным. В морозном воздухе, на высочайших пиках, находится другое ницшеанское качество: безмолвие» (1).

**ХРАМ.** Слово «храм» (*temple*) происходит от корня *tem* — «делить». Этрусские прорицатели производили деление неба с помощью двух прямых линий, пересекающихся в точке, находящейся у них прямо над головой; точка пересечения являлась проекцией понятия «Центра», а линии представляли два направления на плоскости. Линия север-юг носила название *cardo*, а линия восток-запад — *decumanus*. Феномены получали интерпретацию в соответствии с их положением в таком членении пространства. Поэтому земной храм рассматривается в качестве образа небесного храма, а его базовая структура определяется соображениями порядка и ориентации (7). В храме общий, родовой символизм архитектурных структур приобретает конкретное дополнительное значение. В широком смысле, это — мистическое значение «Центра», которое здесь превалирует; храм и, в частности, алтарь отождествляется с символом

вершины горы как фокуса, где пересекаются два мира — небесный и земной. Согласно утверждениям Филона и Иосифа Флавия, храм Соломона в образном виде отображал в себе космос, и его внутреннее убранство располагалось соответственно: стол для возжигания фимиама обозначал благодарение; подсвечник с семью ветвями («семисвечие») представлял семь планетарных небес; священный стол представлял земной порядок вещей. В довершение, двенадцать хлебов соответствовали двенадцати месяцам года.



*Храм Боробудур. Вертикальный разрез и вид сверху, иллюстрирующий обрavec мандала.*

Ковчег Завета символизирует интеллигибельные сущности (14). Романская, готическая и ренессансная архитектуры, каждая по-своему, старались подражать этому главенствующему архетипическому образцу. Например, между 1596 и 1604 гг. в различных опубликованных в Риме работах появились воображаемые реконструкции Храма Соломона,

основанные на Священном Писании, и содержащиеся в них иллюстрации значительно повлияли на архитекторов того периода. Еще одно фундаментальное значение храма выводится из того, что он представляет собой синтез различных символов мировой оси — таких как полая гора, ступени и предназначенная для жертвоприношений горная вершина. В некоторых астробиологических культурах храм или алтарь фактически сооружается на искусственной горе, примером чего может служить *теокалли* в Мексике. Более развитые представления можно выявить в архитектурном отображении основных элементов внутренней структуры вселенной, основанной, в частности, на числах три, десять и двенадцать. Число семь служит базовым при изображении планет и производной от них символики, поэтому храмы-горы Месопотамии (так называемые *зиккураты*) сооружались наподобие семиступенчатой пирамиды. Каждая из террас посвящалась определенной планете. Вавилонский зиккурат, известный как *Этеменанки* («дом семи направлений неба и земли») был выстроен из кирпича-сырца, сверху выложенного обожженным кирпичом. Хранящаяся в Лувре табличка сообщает, что его размеры в плане были 2200 футов длины и 1200 футов ширины. Первый уровень был черного цвета и посвящался Сатурну; второй — оранжевого цвета, посвящался Юпитеру; третий — красного цвета, посвящался Марсу; четвертый — золотой, посвящался Солнцу; пятый — желтый (посвящался Венере); шестой — синий (посвящался Меркурию); седьмой — серебряный (посвящался Луне) (39). Такой порядок не всегда соблюдался, поскольку Луна иногда помещается на шестом небе, а Солнце — на седьмом (17). Бертло, однако, предполагает, что зиккурат не только включает в себя мистические аспекты Горы и Центра (благодаря своей массивности и положению) и Ступеней (благодаря своей форме), но представляет также и образ рая, ибо на его террасах процветает растительность (7). Структуры такого типа имеют шумерское происхождение (7), примеры их можно встретить в Египте, Индии, Китае и доколумбовой Америке. Элиаде, в подтверждение этого, добавляет, что восхождение на вершину месопотамского или индуистского храма-



горы эквивалентно экстатическому путешествию к «Центру» мира; достигнув верхней террасы, путник высвобождается из сферы действия закона уровней, трансцендирует профанное пространство и вступает в область чистоты (18). Вряд ли есть необходимость специально указывать, что восхождение на гору, в конечном счете, подразумевает такую же мистическую тенденцию, как можно видеть на основании того факта, что горные вершины служат излюбленным местопребыванием отшельников. Положительное символическое значение козла выводится исключительно из его любви к высоте. Другой важный пример храма-горы, продукт индуистской культуры, находим в Индокитае: это храм Боробудур, построенный в центре острова Ява в VIII в. н.э. В основе своей он состоит из четырех уровней галерей квадратной формы, с еще четырьмя круглыми платформами на вершине, увенчанной закрытым бельведером. То есть по форме он подобен зиккурату или, на кхмерском языке, Пхном, что означает храм-гору, сопоставимый с Меру, индуистским Олимпом. Четыре пролета ступеней, ведущих вверх в центре каждой пирамиды, прямо приводят от основания к вершине. Представляется, что глубинное значение, связанное с данным храмом, имеет сверхъестественный характер. Его название — Боробудур — означает «место тайного откровения».

Все ступенчатые сооружения, такие как лестницы, связаны с символикой дискретной духовной эволюции, т.е. отдельных, но следующих друг за другом в прогрессивном порядке эволюционных стадий (6). Но в то же время горизонтальный план храма Боробудур, представленный в виде диаграммы, представляет собой настоящую *янтру*, и его различные квадратные и круглые по форме уровни составляют мандалу, соотносящуюся с символикой «квадратуры круга» (6). Символическая структура греческого храма в основном та же, что и у озерного жилища; т.е. она символизирует взаимное сообщение между Тремя Мирами — Нижним (представленным водой и сваями, с одной стороны, и землей и подземной частью сооружения с другой), Земным (основания и колонны) и Горным (на который указывает фронтон). Христианские соборы в

большей мере соотносятся не с макрокосмом, а с микрокосмом. Человеческая фигура в них изображается с помощью апсиды (которой представлена голова), креста и трансептов (руки), главного и бокового нефов (туловище) и алтари (сердце). В готическом храме устремление вверх и жизненно важная роль вертикальной оси — как и структуры в целом — включают в себя идею храма-горы, с подразумеваемым в нем синтезом символики как макрокосма, так и микрокосма. По мнению Шнайдера, две башни, обычно помещаемые на западном фасаде, соответствуют двуглавой «горе Марса» в первобытных мегалитических культурах (и связаны с мифом о Близнецах), тогда как барабан над трансептом выражает собой высший синтез, служит образом неба. Понятие храма и как синтеза, и как «тигля» для материи установлены Г.Шолемом в книге «Происхождение Каббалы» (Париж, 1966). Он напоминает, что Бог живет в собственном разуме, т.е. Бог есть абсолютный Разум и Логос мира, а храм есть дом или местопребывание Бога, и на этом основании отождествляет *храм с разумом*.

**ХРИЗМ.** Вензель, обозначающий Христа; возник как соединение первых двух букв слова *Христос*, Х и Р. Обращает на себя внимание сходство между этим знаком, встречающимся на римском знамени времени Константина, и знаком египетского креста.

**ХТОНИЧЕСКИЕ ДЕМОНЫ.** Различные существа, фигурирующие в мифах под этим названием, такие как древнегреческие гарпии и эринии, индийские ракшасы, арабские джинны, германские эльфы и валькирии и т.п. Они являются символами танатических сил, связанных со смертью в различных обликах: тонкое очарование сновидений или героические чувства мужа, призываемого на битву (35). Искание смерти присуще предельной ситуации, и не только в ситуации отрицания, но и, что принципиально, на вершине утверждения жизни, поскольку крайности сходятся, как звенья одной концепции. Поэтому жизненный оптимизм и полное счастье бытия предполагают другую крайность, т.е. присутствие смерти.



## ЦАПЛЯ.

Символ утра и воспроизводства жизни. Подобно аисту и ибису, имеет благоприятное значение.

**ЦВЕТ.** Символика цвета наиболее распространена; она сознательно использовалась в богослужении, геральдике, алхимии, литературе и изобразительном искусстве. Существует обширнейшая информация относительно значения цветов; здесь мы попытаемся привести ее в более или менее обобщенном виде. Вначале заметим, что существует общепринятая классификация, предложенная оптикой и экспериментальной психологией: первая группа включает теплые, «стимулирующие» цвета, связанные с процессами ассимиляции, активности и напряжения (красный, оранжевый, желтый и, в широком понимании, белый), а вторая группа состоит из холодных, «тормозящих» цветов, относимых к процессам диссимиляции, пассивности и расслабления (синий, индиго, фиолетовый и, в широком понимании, черный), зеленый же, находящийся в промежуточном, переходном положении, относится к обеим группам. Имеются определенные символы, с которыми может быть сопоставлен тот или иной цвет при создании знака. Основой служит

последовательность цветов, если задавать (хотя бы и весьма абстрактно) вид ограниченного множества отдельных, определенных и упорядоченных цветов. Формальное сходство между, с одной стороны, такой последовательностью из шести или семи оттенков (т.к. иногда трудно разделить синий и индиго, лазурный и ультрамарин и т.п.) — и, с другой, рядом гласных греческого алфавита, а также с нотами музыкальной гаммы, — указывает на общую аналогию между этими тремя символическими рядами. Кроме того, имеется соответствие между этими тремя делениями и делением небес — в соответствии с древними астробиологическими представлениями — на семь частей (правда, в некоторых случаях речь идет о девяти). Символика цвета обычно исходит из одного из таких источников: (1) внутренних свойств каждого цвета, принятых интуитивно за некий объективный факт; (2) символа планеты, традиционно приписываемой этому цвету; или (3) связей, выводимых посредством элементарной логики. Современная психология и психоанализ, по-видимому, отдают предпочтение третьему источнику даже перед первым (второй в действительности является как бы промежуточным). Йоланда де Якоби в своем исследовании по юнгианской психологии высказывается так: «Приписывание цветов соответствующим (психическим) функциям меняется в зависимости от культуры или группы людей, а иногда и от человека к человеку; однако, как правило... синий, цвет чистого неба, обозначает мышление; желтый, цвет отдаленного солнца, проливающего благодатные лучи в непроницаемую тьму лишь для того, кажется, чтобы снова растворить их во тьме, — интуицию, которая озаряет, как вспышкой молнии, истоки и тенденции происходящего; красный, цвет пульсирующей крови и огня, — для выражения волнения и взрывов эмоций; тогда как зеленый, цвет земного, осязаемого, доступного непосредственному восприятию растительного мира, соответствует функции восприятия» (30). Самые важные символы произошли от перечисленных здесь принципов: красный ассоциируется с кровью, ранами, смертной мукой и очищением; оранжевый — с огнем и пламенем; желтый — с солнечным светом, просветлением, рассеиванием и широким обобщени-



ем; зеленый — с произрастанием, но и со смертью и смертельной бледностью (зеленый, таким образом, является связующим звеном между черным — миром минералов — и красным — кровью и животным миром, а также между животным миром и разрушением, смертью); голубой — с небом и днем, со спокойным морем; синий — с небом и ночью, со штормовым морем; коричневый и охра — с землей; черный — с удобренным полем. Золотой относится к мистическому аспекту солнца; серебряный — то же для луны. Различия в выводах, сделанных психологами и эзотерическими мыслителями, очевидные из приведенного выше, можно объяснить тем, что с точки зрения психологов символические образы, возникающие в сознании, могут быть случайными, тогда как в соответствии с эзотерическими теориями три ряда символов (оттенки цветов, составные элементы и природные явления, чувства и реакции) исходят из общего источника, действующего на глубочайших уровнях действительности. Именно из этих соображений Эли Стар и другие установили, что семь цветов находятся в тесной связи с семью частями души, семью добродетелями и семью грехами, с геометрическими фигурами, днями недели и семью планетами (55). На самом деле эта концепция скорее относится к «теории соответствий», чем к символике цвета как таковой. Многие дикари интуитивно чувствуют, что существуют тесные связи между всеми сторонами реального мира: индейцы зупи на западе Америки, например, каждый год приносят в жертву «зерна семи цветов», где каждый цвет относится к богу определенной планеты. В любом случае, стоит иметь в виду наиболее существенные из этих соответствий. Например: огонь представляется красным и оранжевым; воздух — желтым; зеленый и фиолетовый соответствуют воде; черный и охра — земле. Время обычно изображается блеском, похожим на переливчатый шелк. Что касается многочисленных оттенков синего от почти черного до светло-сапфирового, они служили предметом многочисленных спекуляций. Наиболее показателен, по нашему мнению, следующий комментарий: «Синий, олицетворяющий вертикаль» — как пространственную, так и символику уровней, — «обозначает высоту и глубину (синее небо

вверху, синее море внизу)» (32). «Цвет символизирует силу, устремляющуюся вверх в соперничестве тьмы (или мрака, зла) и света (или просветления, славы и добра). Так, синий группируется с черным и лазоревым, а чистый желтый объединяется с белым» (14). «Синий есть тьма, ставшая видимой» Синий, расположенный между белым и черным (т.е. днем и ночью), означает равновесие, которое «сдвигается с изменением оттенка» (3). Воззрение, что цвета можно группировать в зависимости от их основных свойств, в связи с общей тенденцией помещать явления в противоположные группы в соответствии с тем, несут ли они положительное значение (ассоциируемое со светом) или отрицательное (связываемое с тьмой), отразилось даже на современной эстетике, в которой система цветов основана не на трех первичных цветах — красном, желтом и синем, — а на предполагаемом противостоянии желтого (или белого) и синего (или черного). Красный получается как не прямой переход от первого ко второму (стадии: желтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий), а зеленый — как непосредственный переход. Такова, в частности, точка зрения Кандинского и Эрбина (Herbin). В заключение отметим те интерпретации цветовой символики, которые имеют, с нашей точки зрения, наибольшее значение: синий (атрибут Юпитера и Юноны как богов неба) (56) означает религиозное чувство, преданность и невинность (59); зеленый (цвет Венеры и Природы) означает плодородие полей (56), симпатию и приспособляемость (59); фиолетовый соответствует ностальгии и памяти, поскольку является смещением синего (обозначающего приверженность) и красного (страсть); желтый (атрибут Аполлона, бога солнца) определяет великодушие, интуицию и интеллект (56, 59); оранжевый — гордость и амбицию (56, 59); красный (атрибут Марса) — страсть, чувственность и животворные силы (56, 59); зеленый — подавление, эгоизм, депрессию, инертность и безразличие — значения цвета праха (56, 59); пурпурный (цвет одеяния императоров Рима, а также кардинальского облачения) путем синтеза, как с фиолетовым, но с перестановкой, дает власть, духовность и величие (56, 59); розовый (цвет плоти) — чувствительность и эмоции (56,

59). Можно было бы продолжать список интерпретаций до бесконечности, приводя все более точные значения для более тонких оттенков, но это может привести в одну из ловушек символики — к соблазну создать аллегорическую систему на все случаи жизни. Тем не менее, важно иметь в виду аналогию между цветовым тоном (т.е. интенсивностью цвета, или степенью его яркости — его местом на цветовой шкале между крайностями черного и белого) и соответствующей ему символикой уровня. Необходимо также помнить, что чистота цвета всегда будет соответствовать чистоте символического значения. В связи с этим элементарные цвета будут соответствовать элементарным эмоциям, тогда как вторичные цвета будут выражать более сложные символы. Дети инстинктивно избегают смешивать или разбавлять цвета, потому что для них такие цвета ничего не значат. Наоборот, искусство очень развитых и утонченных культур всегда отличается частым использованием тонких оттенков желто-лилового, фиолетово-розового и т.п. Попробуем теперь высказать несколько соображений по поводу практического применения символики цветов, путем прояснения вышесказанного. Согласно Бомону, цвет имеет весьма конкретное значение в китайской символике, т.к. он служит выражению социального статуса и власти; например, желтый, благодаря ассоциации с солнцем, считается священной привилегией императорской фамилии (5). В Египте синий цвет обычно соответствовал истине (4). Зеленый цвет доминирует в христианском искусстве, т.к. является мостом между двумя группами цветов (37). Индийская богиня материнства представлена красным цветом (в отличие от обычного применения белого как цвета женского начала), потому что она связана с принципом творения, а красный является цветом активности *reg se* (по преимуществу) (60). Он также является цветом крови, и поэтому доисторический человек отмечает кровью любой предмет, который он хотел оживить; китайцы же использовали красные вымпелы как талисманы (39). Именно поэтому, когда римский полководец праздновал триумф, он выезжал на колеснице, запряженной четырьмя белыми лошадьми, покрытыми позолоченными попонами (символ солнца), в одеяниях красного цвета.

Шнайдер, рассматривая применение красного цвета в алхимических процессах, заключает, что он связывается с огнем (51). Интересное доказательство зловещего и трагического характера оранжевого — цвета, который, с точки зрения Освальда Вирта, в действительности является символом пламени, свирепости, жестокости и эгоизма, — следует из фрагмента, взятого у ориенталиста Генриха Циммера: «Затем будущий Будда отрезал свои волосы и сменил царские одежды на оранжевую рясу нищего аскета (тех, кто в знак отречения от человеческого общества по своей воле принимали желто-оранжевое одеяние, в которое обычно одевались осужденные преступники, следующие к месту казни)» (60). Заканчивая эти рассуждения о психологическом значении цвета, остановимся на некоторых взаимосвязях с алхимией. Тремя основными стадиями «Великого Превращения» (символ духовной эволюции) были: (1) первичная материя (соответствовала черному), (2) ртуть (белый) и (3) сера (красный), достигая высшей точки в создании «камня» (золотой). Черный соответствует стадии брожения, гниения, затемнения и раскаяния; белый — состоянию просветления, восхождения, откровения и прощения; красный — ступени страдания, возвышения и любви; золотой обозначает славу. Так возникает ряд черный — белый — красный — золотой, описывающий путь духовного восхождения. Противоположный, или нисходящий, ряд можно видеть в последовательности, начинающейся с желтого, (т.е. золотого в отрицательном смысле точки отречения или отделения в отличие от точки достижения), синий (или небеса), зеленый (природа, или животная жизнь), черный (толкуемый неоплатониками как «падение») (33). В некоторых традициях зеленый и черный трактуются как сложное выражение удобрения растений. Таким образом, из восходящей последовательности зеленый — белый — красный составлен любимый символ древних египтян и кельтских друидов (54, 21). Рене Генон также указывает на важный факт, что у Данте, который был сведущ в древней символике, Беатриче появляется в одеждах трех цветов: зеленого, белого и красного, что выражает надежду, веру и милосердие и соответствующие три (алхимических) плана, о кото-



рых мы уже говорили (27). Символика смешиваемых цветов обусловлена тем, из каких простых цветов они составлены. Так, например, серое и охряное связано с землей и произрастанием. Здесь невозможно дать представление о всех свойствах, которые можно вывести из основных значений. Так, гностики развивали идею, что розовый является цветом воскресения, т.к. он был цветом тела. Возвращаясь к оранжевому цвету, заметим, что прекрасное объяснение некоторых аллегорических фигур в алхимической книге Абрахама Иудея содержит ссылку на оранжевый как на «цвет отчаяния», и далее: «Мужчина и женщина оранжевого цвета на небесно-голубом фоне указывают, что они не должны связывать свои надежды с этим миром, поскольку оранжевый означает отчаяние, а голубой фон дает надежду на небесах». И, наконец, вернемся к зеленому: этот цвет содержит противоположные тенденции: произрастание (или жизнь) и труп (или смерть); поэтому египтяне изображали Осириса (бога произрастания и царства душ умерших) зеленым. Подобно этому, зеленый занимает промежуточное место в сегодняшней палитре цветов.

Что же касается черного и белого цветов, их концепция как диаметрально противоположных символов положительного и отрицательного, в одновременном, последовательном, или попеременном противостоянии, является общепринятой. По нашему мнению, она имеет важнейшее значение. Подобно всем дуальным формулам в символике, она связана с числом два и великим мифом о Близнецах. Но некоторые из обычных ее применений вызывают особый интерес: начнем, например, с двух сфинксов, изображенных на седьмой карте Таро. Один из сфинксов там белый, а другой черный (59). Или: в одной из каталонских легенд повествуется, как некие черные дрозды, выросшие возле волшебного водопада, имели белые грудки, похожие на одежду сестер милосердия (10). Во многих первобытных ритуалах — шаманских плясках, например, — танцор одевается в белую одежду и чернит лицо (51). Противостояние двух миров (суть символа Близнецов) находит выражение в индо-арийской мифологии в фигурах белого и черного коней (50). «Русалки» испанского фольклора носят белые кольца на пальцах правой

руки, а на левом запястье — золотой, оправленный в черное браслет. В Тибете существуют ритуалы, в которых человеку, выбранному в качестве священной жертвы, пол-лица красят в черный, а пол-лица в белый цвет (21). Юнг рассказывает сон, в котором человек попал в ученики к белому магу, одетому в черное, и тот советовал ему — во сне — для разрешения определенных вопросов обратиться к черному магу в белом (34). В легендах и сказках черные витязи часто сражаются с белыми. В одной персидской песне повествуется о том, как черный витязь защищал замок от белого, который доблестно сражался, чтобы добыть хранящееся там сокровище. Гримм нашел в Нижней Саксонии миф, в котором показана космическая битва между положительными и отрицательными силами. В интерпретации Юнга (31) он звучит так: «В одном лесу растет неприметный ясень. Накануне каждого Нового года приезжает белый всадник на белом коне, чтобы срубить молодое дерево. В то же самое время приезжает черный всадник и вступает с ним в бой. После длительной борьбы белый всадник побеждает и срубает дерево. Но однажды он потерпит поражение, ясень вырастет, и когда он станет таким большим, что под ним можно будет привязать коня, придет могучий король, и начнется страшная битва» (далее описывается разрушение времен и миров). Похоже, черное в самой общей форме отражает начальное, зародышевое состояние всех процессов, как это принято в алхимии. В этой связи Блаватская указывает, что Ной выпустил черного ворона из ковчега прежде, чем выпустить белого голубя. Черные вороны, черные голуби и черное пламя фигурируют во многих легендах. Все они являются символами, тесно связанными с первоначальной (черной, оккультной или бессознательной) мудростью, происходящей из Скрытого Источника (9). Так, Юнг указывает на сходство «черной ночи» Иоанна Крестителя и «зарождения во тьме» алхимического *nigredo*. Напоминаем еще, что для Виктора Гюго и Рихарда Вагнера тьма знаменует собой материнское начало, и что свет, исходящий из мрака, выступает как форма кристаллизации (33). Юнг подчеркивает также в этой связи, что углерод — преобладающий химический

элемент в человеческом организме — бывает черным, если он находится в виде угля или графита, а когда он пребывает в алмазе (т.е. кристаллическом углероде) он становится «кристально чистым, как вода» (32), и этим подчеркивается то, что глубочайшим значением черного является затемнение и зарождение во тьме (32). Юнга поддерживает Генона, который полагает, что черное олицетворяет все предварительные ступени, соответствующие «схождению в ад» как итогу (или искуплению) всех предыдущих этапов (29). Так, темная мать-земля — Диана Эфесская — изображена с черными руками и черным лицом, что напоминает о черных отверстиях пещер и гротов (56). Это может отнестись и к черной женщине, вроде той, что появляется в валлийской истории о Передуре (Парцифале); подразумевается тот же смысл — низкое положение, — как и в случае черного человека или «эфиопа». У дикарей черный цвет связан с внутренней или подземной сферой (9.21). Черный иногда может символизировать и время (60), в противоположность белому, который представляет вечность и экстаз. Функция белого цвета производна от солнца: от мистического просветления — символа Востока; когда он выступает как чистейший желтый (т.е. имеет такое же отношение к желтому, как черный к синему морских глубин), он означает интуицию вообще и, в ее утверждающем и духовном аспекте, интуицию Запредельного. Вот почему священные кони у греков, римлян, кельтов и германцев были белыми. Даже сегодня в Дитмаршене на юге Ютландии некоторые люди еще вспоминают о Schimmelreiter, всаднике, который прискачет на белом коне, если береговые плотины будут прорваны и случится катастрофа. Большинство слов с корнем альб: Альберих, эльф (альб), река Эльба, Альпы — напоминает об этом сияющем свете сверхъестественного (16). По Генону, в его «Властелине мира», белый цвет представляет духовный центр, Туле (Thule), так называемый «белый остров», в Индии совпадающий со «страной живых», или раем. Это то же, что гора Меру. Генона считает, что этим объясняется этимология многих географических названий, содержащих альбо (Альба Лонга, город, от которого произошел Рим; Альбион, Альбано, Албания и

т.п.). Сходное значение имеет Аргос в Греции; а от него происходит *argentum*, серебристо-белый. Тем не менее, белый цвет связан не с серебром, а с золотом. Наоборот, белый, имеющий и отрицательное свойство — мертвенную бледность, является (как и зеленый и зелено-желтый) еще и символом смерти (50) и луны, и в последнем случае служит источником множества ритуалов и обычаев. Элиаде упоминает танцы лунного света, исполняемые женщинами с набеленными лицами (17). Этот принцип дуализма противоположностей заложен во многих аллегориях и символах. Ночь, как мать всех вещей, изображалась с покрывалом из звезд, держащей на руках двоих детей: одного белого, другого черного (4). В славянских мифах часто встречаются Белобог и Чернобог, белый и черный боги соответственно (35), похожие на Близнецов. У Уробороса из «Codex Magicianus» (II в.) верхняя половина черная, а нижняя белая; эта инверсия обычного порядка сообщает символу смысл круговращения, подчеркнутого импульсом, придаваемым тем, что он кусает себя за хвост. Легко увидеть присутствие этого дуализма в двойном китайском символе Ян--Инь. В действительности же он присутствует в любой системе графических символов, основанной на противоположностях (32). Это, кроме того, является смыслом символа превращения — одного из главных мотивов древней символики. Он помогает объяснить непрерывную смену жизни/смерти, света/тьмы, явленного/неявленного, благодаря которой феномен продолжает существование. В «Ригведе» явлен впечатляющий двойной сложный символ (III, 7,3), хорошо отражающий эту динамику, дуализм перетекания: огонь, чистый и яркий в небе (или в воздухе), оставляет черные полосы на земле (или обгоревшем предмете). Дождь, синий в небе (в виде дождевых облаков), становится прозрачным на земле (50). Это сплетение и расплетение противоположностей есть в точности воспроизведенный принцип положительности/отрицательности белого и черного, объясняемый выше. Близнецы, символ способности природы превращаться в двойственные и противоречивые силы, представляются одновременно и белыми, и черными (51). Но человечество нащупало пути выхода из этого жестокого круга, разделен-



ного пополам волнистой линией (Ян--Инь), и этот путь задается векторами белый/красный и красный/золотой. Здесь мы напомним о восходящей последовательности цветов черный — белый — красный. Лойфлер в исследовании о мифических птицах связывает черных птиц с вдохновением ума, белых — с эротизмом, красный со сверхъестественным. Мы подчеркнули бы, что в символике средневекового христианского искусства черный олицетворяет грехопадение, белый — чистоту, а красный — милосердие и любовь. Через любовь человек может найти путь выхода из замкнутого двойного круга. Пинедо рассказывает, что мать Св.Бернардо, будучи беременной, видела во сне белую собаку с красной спиной. Сходный случай произошел с блаженной Хуаной Авской, матерью Св.Доминика Гусмана. Она совершила паломничество к мощам Св.Доминика Силоского, чтобы тот благословил ее сына. Святой явился ей и обещал, что ее желание исполнится, и тут она увидела у своих ног белую собаку с горящим факелом в пасти (46). В алхимии белый/красный считается соединением противоположностей, или *coniunctio solis et lunae* (соединением солнца и луны). Двуглавый орел и изображение Ребиса (человека с двумя головами) обычно окрашены в белый и красный цвета, означая вытеснение противоположения черный/белый. Для алхимии также характерны белая и красная розы, которые символизируют союз воды и огня. «Мои любимые цвета — белый и красный», — говорится в «Песни Песней», а лилия и роза — неотъемлемые символы, обозначающие белый и красный цвет в мистике (46). Когда эти два цвета контрастируют в данном символическом поле, нижний цвет является женским по характеру, а верхний — мужским. Под «нижним» мы подразумеваем тот, который находится ниже по алхимической классификации, имеющей следующий вид: желтый, голубой, зеленый, черный, белый, красный, золотой. Итак, если рассматривать взаимоотношения черного и белого, черный находится ниже и является женским; если же рассматривать пару красный/золотой, то золотой — выше и является мужским (или небесным, как противоположность земному, женскому началу). Любая символическая композиция, которая пространственно не соответствует

этому порядку, является четким примером символической инверсии. Например, по обычной символической схеме белый цвет будет стоять над черным, красный — над белым и т. д.

**ЦВЕТOK.** Разные цветы имеют обычно различные значения, но довольно часто «цветочную» символику в широком смысле характеризуют два существенно различных аспекта: сущность цветка и его форма. По самой своей природе это символ мимолетности, весны и красоты. Седьмой из китайских «Восьми Бессмертных» Лань Цай-хэ обычно изображается облаченным в голубое и держащим корзину с цветами; утверждается, что он предавался воспеванию краткости жизни и преходящей природы удовольствия (5). Греки и римляне на всех своих праздниках всегда носили венки из цветов. Они также осыпали цветами усопших, вознося их на погребальный костер или же сами гробницы (не столько как приношение, сколько по аналогии) (8). Это еще один пример антитетического символа, как скелет, который египтяне приносили на банкеты в напоминание о реальности смерти и как стимул к наслаждению жизнью. Со временем цветок благодаря своей форме превратился в образ «Центра» и, как следствие, в архетипический образ души (56). «Цветок земли» — имя, даваемое метеоритам или падающим звездам алхимиками (57); для них цветок был символом работы солнца (32). Значение зависит от цвета цветка. Так, например, оранжевые или желтые цветы обозначают усиление солнечной символики; красные цветы подчеркивают связь с животной жизнью, кровью и страстью. «Голубой цветок» — легендарный символ невозможного и, вероятно, аллюзия на «мистический Центр», представленный Граалем и другими символами. «Золотой цветок» — знаменитый знак в китайской мистике, это несуществующий цветок, часто упоминаемый также алхимиками; иногда его называли «сапфирно-голубым цветком Гермафродита» (32).

**ЦЕНТР.** Стремление от окружности к центру равнозначно движению от внешнего к внутреннему, от формы к содержанию, от множественности к единству, от простран-

ства к точке, от временного к вечному. Для всех символов, обозначающих мистический Центр, характерно стремление показать человеку смысл изначального «райского состояния» и научить его идентифицировать себя с высшим принципом вселенной (29). Этот центр есть в сущности Аристотелев «неподвижный перводвижитель» или Дантова «любовь, что движет солнце и светила». Подобно этому, индуистское учение гласит, что Бог пребывает в центре: в той точке, где спицы колеса сходятся к его оси (51). В структуре космоса центральное место всегда оставляется для Творца, так что он оказывается окруженным круглым или миндалевидным нимбом (возникающим как пересечение небесной сферы со сферой земной), окруженным концентрическими кругами, в том числе кругом Зодиака, двенадцатимесячного цикла земной жизни, с разбиением на четыре части, соответствующие сразу и временам года, и тетраморфам. У китайцев бесконечное существо часто символизируется точкой света с расходящимися от нее концентрическими кругами. В западной символике то же значение иногда имеет голова орла (4). В некоторых индуистских мандалах, таких как Шри Янтра, центр сам по себе не изображен, но должен быть мысленно восстановлен медитирующим. Шри-Янтра является «возникающей формой» (и тем самым символизирует процесс творения), состоящей из квадрата и девяти пересекающихся треугольников, вписанных в цветок лотоса. Множество ритуалов имеют единственной целью нахождение духовного «Центра» местности, который становится после этого, сам по себе или посредством строительства здесь храма, местонахождением «образа мира». Существует также множество легенд, рассказывающих о паломничестве к местам, чертами напоминающими Рай. Такова китайская притча, пересказанная востоковедом Р. Вильгельмом в его книге о Лао-цзы: «Царь Хуанги видел сон. Он проезжал через царство Хуа Сю. Царство Хуа Сю расположено западнее самого дальнего запада и севернее самого дальнего севера. Неведомо, в скольких сотнях тысяч ли от Китая оно находится. Его нельзя достичь ни на лодке, ни на повозке, ни пешком. Его можно достичь лишь полетом духа. Никто не правит той страной: каждый живет там по своему собственному обычаю. Радость жизни неведома там, равно

как и страх смерти; потому там нет преждевременной смерти. Самоотречение неведомо там, равно как и бегство от своего спутника; потому нет там ни любви, ни ненависти. Отвращение от неприятного неведомо, равно как и погоня за удовольствиями; потому нет там ни выгоды, ни убытка. Никто из обитающих там не пользуется привилегиями, никто не пребывает в немилости. Они входят в воду и не тонут, проходят через огонь и не сгорают. Они поднимаются в воздух, как иные ходят по земле; они отдыхают в пространстве, как иные в своих постелях; облака и туманы не укрывают от их всепроникающего взора. Удары грома не заглушают их слуха. Ни красота, ни уродство не трогают их сердца. Ни горы, ни ущелья не преграда их поступи. Они передвигаются только в духе» (58). Такое описание «Центра» связано, конечно, с концепцией «Страны Мертвых», в которой используемый в мистической традиции прием *coincidentia oppositorum* (совпадения противоположностей) применяется для обозначения не столько противоположностей, сколько нейтральности, в характерном для Востока стиле. Центр локализуется как точка пересечения двух осей плоского, двумерного креста, или трех осей объемного, трехмерного креста. В этой ситуации он служит для выражения «беспредельной глубины» пространства, т.е. того, что является зерном извечного цикла движения и перетекания форм и существ, а также для обозначения пространства как такового. В некоторых литургических крестах, как, например, крест Конга (Cong) в Ирландии, центр отмечен драгоценным камнем.

Во «Властелине мира» Генон говорил о «духовном центре», который был создан на земле для сохранения в нетронутом виде сокровищ «нечеловеческого» знания. Этот центр, считает он, является не больше не меньше как первоисточником понятия «традиции», из которой возникли все религии, мифологические и философские системы объяснения мира. Генон указывает, что Сент-Ив д'Альвейдр в посмертно изданном труде «Миссия Индии», 1910) помещает в центр Агартху (Agartha). Автор связывает этот символический город с «солнечной башней» розенкрейцеров и Городом Солнца Кампанеллы.



**ЦЕПЬ.** Египетский иероглиф в виде вертикально расположенной цепи из трех звеньев, образованных двумя пересекающимися линиями (с четвертым звеном внизу, остающимся открытым), — несет в себе двойную символику: с одной стороны, это жезл Меркурия, возникающий из двойственного потока вселенной — инволюции и эволюции (19); а с другой — то, в чем заключается основная символика цепи — это связь и коммуникация (общение). В космическом плане это символ союза неба и земли, подобно таким символам, как крик боли, свист камня, пущенного в небо из пращи, и стрела (50). В плане земного существования это символ брака: каждое звено реально или потенциально соответствует виду кровного родства: мать и отец, сыновья и дочери, братья (51). В более широком смысле символика уз и веревок, лент и шнуров — это символ социальной или психологической интеграции, что связано с вторичным, но очень важным свойством их материала — прочностью. У галлов были воины, которые шли в бой скованными попарно, так что если один из воинов погибал, связанный с ним напарник тоже умирал. Слова, содержащие напоминание о духовном значении символа цепи, приписываются французскому королю Людовику XI. Вручая золотую цепь Раулю де Ланнуа как знак храбрости, король воскликнул: «Клянусь Пасхой Господней, друг мой, ты столь ужасен в битве, что тебя следует приковать цепью, ибо я не желаю потерять тебя, когда мне вновь понадобится твоя помощь».

**ЦЕРБЕР.** Трехглавый пес, с пастью, ощеренной змеями, страж обители Плутона на берегах Стигийского озера. В учении неоплатоников выступает как символ злого гения. Позднее стал интерпретироваться как эмблема могильного разложения, так что только победив его, Геракл достиг бессмертия (8). Три головы Цербера являют, как и трезубец, инфернальную аналогию божественного триединства. Они также связаны с тремя Горгонами (40). Во всех тройственных символах основных жизненных сил Диль, следуя своей системе моральной интерпретации, видит деградацию трех витальных «потребностей» (сохранения,

воспроизведения и одухотворения), приводящую к смерти души, поскольку Цербер, как страж умерших душ в Тартаре, преграждает им путь возврата в верхний мир, где еще возможны искупление и спасение (15).

**ЦИКЛ.** Циклический характер явлений, благодаря тенденции заключительной стадии вновь возвращаться в первоначальную стадию рассматриваемого процесса, приводит к его символизации в виде таких фигур, как окружность, спираль и эллипс. Таким образом, все процессы цикличны, включая движение в пространстве и времени и любое изменение в форме или условии, независимо от того, являются ли они циклами, относящимися к году, месяцу, неделе, дню или продолжительности жизни человека, культуры или расы. Символизм Зодиака и разделение на двенадцать (четырежды три и наоборот) неразрывно связаны с символическим значением цикла (40, 51). Графически завершённый цикл представлен двумя знаками или образами, направленными в противоположные стороны, символизирующими начало и конец. Это можно увидеть, например, на Римских стелах, имеющих отпечатки ступней, направленных в противоположные стороны.

**ЦИКЛОП.** Мифологический великан, обычно изображаемый с единственным глазом посреди лба. Этот глаз не связан с обычным значением «третьего глаза», а символизирует в данном случае первобытные силы природы.

**ЦИРКУЛЬ.** Эмблема, представляющая акт созидания (37), которую можно обнаружить в аллегориях геометрии, архитектуры и права. По очертаниям соотносится с буквой А, означая начало всех вещей (4). Он также символизирует власть измерений, разграничения.

# ЧАСЫ.

Как и другие знаки в форме круга с нанесенными на них числами, часы можно интерпретировать как вид мандалы. Так как назначение часов показывать время, то такова же и символика чисел на циферблате. Как механизм, часы связаны с обозначением «вечного движения», а также с магией сотворения существ, которые больше не зависят от создателя.

В «Илиаде» часы как время суток являются воплощением атмосферной влаги: они открывают и закрывают врата Олимпа, сгущают и рассеивают облака, управляют временами года и жизнью человека. Выполняя эти обязанности, они считались дочерьми Зевса и Темис и назывались Эвномия, Дике и Ирене, олицетворяя Закон, Правосудие и Мир. 12 часов составляли свиту Гелиоса и изображались стоящими вокруг солнечного трона или же запрягающими коней в солнечную колесницу. Следовательно, можно заключить, что они: а) выражают космические силы; б) воплощают мгновения этих сил и таким образом создают человеку возможности для действия. Расположение их вокруг Солнца аналогично изображению ангелов (красного и синего — доброго и злого), окружающих мандору Бога в христианской иконографии.

**ЧАША.** Чаша в христианской литургии (потир) является трансцендентальной формой сосуда. Как парафраза чаши Грааля, она часто принимает форму двух половин сферы, соединенных обратными сторонами. Ее верхняя полусфера открыта для вмещения сил духа, тогда как нижняя находится ближе к земле, которую она символизирует. Символика чаши в определенной степени родственна кельтской символике котла.

**ЧЕЛОВЕК.** Человек приходит к пониманию себя и качестве символа, как только осознает свое бытие. Галльское искусство в Австрии демонстрирует чудесные образцы голов животных с появляющимися над ними человеческими фигурами. В Индии, в Новой Гвинее и на Западе голова быка или вола с фигурой человека, выросшей между рогами, — весьма распространенный мотив. Поскольку бык является символом небесного отца, человек начинает рассматриваться как сын его и земли (22), а также — третья возможность — как сын солнца и луны (49). Смысл высказывания Оригена: «Знай, что ты — иное мироздание



*Человек как микрокосм.*

в миниатюре, и что в тебе — солнце, луна и все звезды», — обнаруживается во всех символических традициях. В эзотерической традиции человек является символом универ-



сального существования (29): идея, которая прослеживается в современной философии в определении человека как «вестника бытия»; однако в символической теории человек не определяется только функционально (как присваивающий космическое сознание), но скорее с помощью аналогии, где он видится как образ универсума. Это отношение аналогии иногда выражается прямо, как в некоторых более древних отрывках «Упанишад» — Брихадараньяка и Чхандогья, например, — где аналогия между человеческим организмом и макрокосмом изображается шаг за шагом посредством соответствий элементов мира с телесными органами и органами чувств. Так, например, составляющие нервной системы выводятся из огненной субстанции, а кровь — из водной субстанции (26). Эти восточные понятия впервые появляются на Западе в романский период: Гонорий Отунский в своем «Elucidarium» (XII век) утверждает, что плоть (и кости) человека происходят из земли, кровь — из воды, его дыхание — из воздуха, телесное тепло — из огня. Каждая часть тела соотносится с соответствующей частью универсума: голова — небо, дыхание — воздух, живот — море, нижние конечности — земля. Пяти чувствам проводили аналогии в соответствии с системой, которая пришла в Европу, возможно, от иудеев и греков (14). Так, Хильдегард Бингенский, живший в это время, утверждает, что человек составлен в соответствии с числом пять: он состоит из пяти равных частей в высоту и из пяти — в окружности; у него пять чувств и пять частей, отразившихся на руке пятью пальцами. Следовательно, знаком микрокосма является пентаграмма. Агриппа Нэттесгеймский представил ее графически, вслед за Валериано, который изобразил аналогию между пятиконечной звездой и пятью ранами Христа. Существует также взаимосвязь между законами человеческого организма и цистерцианским храмом (14). Фабр д'Оливе, следуя Каббале, подчеркивает, что другим числом, тесно связанным с человеческим бытием, является девятка — трижды три. Он делит человеческие потенции на три плоскости: тела, души (или жизни) и духа. Каждая из этих плоскостей характеризуется тремя модусами: активным, пассивным и нейтральным (14). На Дальнем Востоке

спекуляции по символике человека также появились очень рано. Такой же тип организации — трижды три — можно обнаружить в древнем учении даосов (13). Также интересно отметить, что существует взаимосвязь между человеческим существом и сущностными или архетипическими животными (черепахой, фениксом, драконом и единорогом), которые, по-видимому, обнаруживают такое же отношение к человеку, который является главным, как четыре подобия — к Вседержителю. Так, между человеком как конкретным индивидом и универсумом существует средний термин — мезокосм. Этот мезокосм — «универсальный человек», властитель в дальневосточной традиции и Адам Кадмон в Каббале. Он символизирует целостную модель мира явленного, т.е. полный ряд возможностей, открытых для человечества. В известном смысле это понятие соответствует «коллективному бессознательному» Юнга. По Геноцу — возможно, под влиянием Раймунда Луллия, — «индивидуальная субстанция» должна содержать в себе полное воспроизведение универсума даже хотя бы в качестве образа, так же как семя содержит в себе все бытие того, во что оно разовьется (25). В индийской символике Вативангара, или «универсальный человек», делится на семь основных частей: (1) высшие, светлые сферы в целом, или высшие формы бытия; (2) солнце и луна — или, точнее, принципы, к которым они имеют отношение, как отраженное соответственно в правом и левом глазу; (3) принцип огня — рот; (4) направления пространства — уши; (5) атмосфера — легкие; (6) промежутки между небом и землей — желудок; (7) земля — естественные функции нижней части тела. Сердце не упоминается, потому что, будучи «центром», или жилищем Брахмы, оно рассматривается как находящееся вне «круга вещей» (26). Таким образом, само понятие «универсального человека» подразумевает гермафродитизм, что, впрочем, никогда не конкретизируется, ибо конкретное, экзистенциальное человеческое существо, поскольку является либо мужчиной, либо женщиной, представляет рассеченное «человеческое» целое, не только в физическом смысле, но также и духовно. В «Упанишадах» читаем: «Он был, поистине, таким большим, как обнимающиеся мужчина

и женщина. Он разделил свой атман на две части; из них возникли муж и жена». В западной иконографии иногда находятся образы, которые являются отголосками этого понятия (32). Чета людей, ввиду единственности ее природы, должна всегда символизировать стремление к объединению того, что фактически является раздельным. Фигуры, которые изображены обнимающимися, или соединяющими руки, или возрастающими из корней, которые связывают их друг с другом и т.п., символизируют соединение, т.е. *coincidentia oppositorum* (совпадение противоположностей). Существует индуистский образ, представляющий «соединение несоединимого» (аналогичный союзу огня и воды), в виде связи мужчины и женщины. Этот образ может привлекаться для символизации соединения всех противоположностей: хорошего и плохого, высокого и низкого, холодного и горячего, мокрого и сухого и т.п. (32). В алхимии мужчина и женщина символизируют серу и ртуть. В психологии часто употребляется символика уровней относительно частей тела, так что правая сторона соответствует сознательному уровню, а левая — бессознательному. Формы частей тела, в зависимости от того, являются ли они положительными или отрицательными — являются ли они выпуклостями или впадинами, — должны рассматриваться не только как сексуальные символы, но также в свете символики уровней. Голова почти повсеместно рассматривается как символ мужественности (56). Свойства, которые может приобретать тело, имеют большое символическое значение, потому что являются одновременно инструментом и выражением склонности человека к господству и эволюции. Положение с горизонтально распростертыми руками принадлежит символике креста. Поза в форме буквы «Х» относится к союзу двух миров: символ, который связан с песочными часами и всеми другими символами пересечения (50). Другая важная поза — поза Будды в традиционной иконографии Востока: поза, характерная также для некоторых кельтских богов, как, например, так называемый «Борей» или знаменитая фигура Roquepertuse; эта поза — сидящего на корточках — выражает отказ от «нижней части» и временного движения и символизирует отождествление с мистическим центром.

**ЧЕРВЬ.** Юнг определяет червя как либидонозную фигуру: убивающую, вместо того чтобы давать жизнь (31). Это выводится из его «подземных» ассоциаций, низменных характеристик, его связи со смертью и с биологическими стадиями распада и первичности. Так, червь символизирует смерть, но смерть относительную с точки зрения того, что является высшим или организованным: в основе спосей, наравне со змеей, он обозначает ползущую, собранную в узлы энергию.

**ЧЕРЕП.** Широко известно, что это — эмблема смертности человека, как, например, в литературных сюжетах «Гамлета» и «Фауста». Однако, поистине, подобно раковине улитки, череп — это то, что «пережило» жизненное бытие, когда в какое-то время его тело было разрушено. Отсюда он приобретает значение вместилища для жизни и мысли, имея также символическое значение, которое фигурирует в книгах по алхимии, когда он представляет собой сосуд, используемый в процессе трансмутации (32). От этой идеи берет свое начало огромное множество различных суеверий, ритуальных и даже каннибалистских.

**ЧЕРЕПАХА.** Черепаха имеет разнообразные значения; все они изначально связаны друг с другом. На Дальнем Востоке для ее символа характерны космические импликации. По наблюдению Шошо, «первоначальная черепаха



*Восточное  
изображение черепахи.*

имеет панцирь, закругленный на верхушке, дабы представлять небо, и квадратный внизу, дабы представлять землю» (13). Аборигенам Нигерии черепаха напоминает женские гениталии (12) и, фактически, считается символом похотливости. В алхимии она символизировала «*massa confusa*»



(«нерасчлененную массу») (32). Столь разнородные смыслы, однако, имеют общую черту: в любом случае черепаха служит символом материального существования, а не какого-либо аспекта трансценденции, поскольку, даже будучи сочетанием квадрата и круга, она намекает на формы мира манифестаций, но не на творящие силы, не на Начало, и еще менее — на лучезарный Центр. Можно сказать, что в силу своей медлительности черепаха символизирует природную эволюцию, в противоположность духовной эволюции, быстрой и в какой-то мере дискретной. Черепаха также — эмблема долголетия. Гравюра в «Любовной войне во сне Полифила» изображает женщину, держащую в одной руке пару распростертых крыльев, а в другой — черепаху. Уравновешивание одного другим позволяет предположить, что черепаха представляет собой инверсию крыльев: поскольку крылья означают возвышение духа, черепаха будет обозначать фиксированный элемент алхимии, хотя только в его негативном аспекте. Короче говоря, она тогда будет представлять инерцию, инволюцию, безвестность, медлительность, стагнацию, крайний материализм и т.д. Возможно, так объясняются черепахи на изображающей Орфея картине Моро, служа символами смутной угрозы.

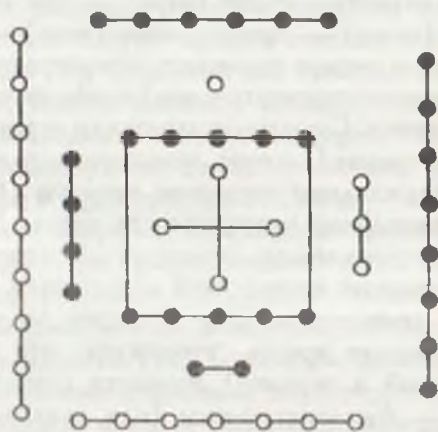
**ЧЕТВЕРИЧНОСТЬ.** Четверичность имеет такое же отношение к числовому ряду, как тетраморфы (символическая группа из четырех животных) к мистическому плану. Если они и не тождественны, то, вне сомнений, схожи или одноплановы. Четверичность, естественно, основывается на числе четыре. Как говорил Платон, «три является числом, относящимся к идее; четыре — это число, связанное с воплощением идеи». Поэтому в семеричной модели космоса триада расположена лишь на вертикальной линии, т.к. она ассоциируется с вертикальным разделением на три мира на трех уровнях, в то время как четверичность остается на поверхности, то есть на промежуточном расстоянии от трех плоскостей или, другими словами, она расположена в мире явлений. Четверичность, таким образом, соответствует земле, материальной стороне жизни, а число три — моральному и духовному динамизму. Это представление о числе четыре

подтверждает анатомия человека. Символизм пространства или поверхности числа четыре описан Картари, писателем эпохи Возрождения, в книге «Образы богов древности»: «Квадратные фигуры, представляющие Меркурия лишь с головой и фаллосом, означали, что солнце есть творец мира, источник всех вещей. Далее, четыре стороны квадрата представляют то, что четырехструнный систрум (древнегипетский ударный музыкальный инструмент) изображал, как свойства Меркурия, четыре стороны света или, в ином значении, четыре времени года...» (32). Просматривается четкая связь между этими «гермами» (в древней Греции — бюст или голова бога Гермеса на квадратном постаменте) и индийскими изображениями четырехликого Брахмы (60), соответствующими четырем Кумарам (четырем ангелам в персидской традиции), которые близки четырем так называемым королевским звездам (Альдебаран, Альтарес, Регул и Фомальгаут) и представлены четырьмя знаками Зодиака, соответственно относящимися к тетраформам. Другим очевидным признаком связи является символ четырех райских рек, берущих начало у подножья Древа Жизни (или мировой оси) (40). Эта четверичная ориентация совпадает с главными точками, которые, согласно книге «Зогар», соответствуют четырем стихиям и всем четверичным формам (9). Наиболее значимы из этих сочетаний следующие: Восток связан с весной, воздухом, ранним детством, восходом и молодым месяцем; Юг — с летом, полднем и полнолунием; Запад — с осенью, водой, зрелостью, закатом и ущербной луной; Север — с зимой, землей, старостью и новолунием. Это подобно символике, основанной на семерке (например, неделя, число планет) или на дюжине (год или знаки Зодиака). Аналогии со связанным с четверкой символизмом можно распространить на любые жизненные процессы (55). Стихии соответствуют так называемым стихийным существам: например, воздух — сиффам и великанам; огонь — саламандрам; вода — русалкам и наядам; земля — гномам и карликам. Гастон Башляр полагает, что со стихиями связаны четыре вида темперамента (1), где в каждом случае порядок соответствия должен выглядеть следующим образом: воздух связан с сангвини-

ческим темпераментом; огонь — с холерическим; вода — с флегматическим; земля — с меланхолическим (55). В психоаналитическом труде о смысле стихий Башляр исследует важный метод понимания того, как динамические образы сочетаются с определенной стихией, например, образ огня у Гофмана, воды — у Эдгара По, воздуха — у Ницше. Возвращаясь к вопросу о главных точках, отметим отсутствие полного соответствия в том, какая из них — запад или восток — является более отрицательной, но есть полное согласие в том, что восток есть светоносный источник духа (14, 31, 48). В Китае император иногда совершал один странный обряд, в котором он отождествлялся с годовым движением Солнца, включая также и направления света. Происходил этот обряд в одном из четырех секторов императорского дворца квадратной формы в зависимости от сезона (в соответствии с порядком, о котором речь шла выше) (7). Главным точкам соответствуют следующие мистические животные: востоку — голубой дракон; югу — иволга; западу — белый тигр; северу — черная черепаха (6). Но, согласно Шнайдеру, в Западном мире такими животными являются: восток (утро) — лев; юг (день) — орел; запад (вечер) — павлин; север (ночь) — бык (50). Важность числа четыре появилась из практики: квадрат (а при необходимости прямоугольник) наиболее часто использовался человеком. Согласно индуистским верованиям, сходным с точкой зрения Платона, завершенность имеет четыре угла и поддерживается четырьмя опорами (60). Особое внимание символизму четверичности уделял Юнг. На ее основе он построил модель человеческой психики с присутствием ее четырьмя функциями: ощущением, интуицией, чувством и мышлением. Эти функции он соотносит с четырьмя концами креста, утверждая, что три из них (левый, правый и верхний) являются сознательными, а четвертый — бессознательным (или подавленным). Но расположение функций у каждой личности различно. Эти четыре функции располагаются вокруг сущностного компонента — волеизъявления или суждения, подобно тому как тетраморфы выстраиваются вокруг Вседержителя. Юнг добавляет, что в четверичном порядке расположены также

важнейшие психологические элементы человеческого бытия — архетипы: животное, тень, эго и личность, которые формируются вокруг Самости или «Бога внутри» (32). Фазы алхимического процесса также можно расположить в четверичном порядке от низших к высшим: черная, белая, красная, золотая. Таким же образом можно выстроить «витальные потребности» по Дилю, хотя он упоминает лишь три (самосохранение, воспроизведение рода и духовный рост или эволюция). Это объясняется тем, что в данном случае остается скрытой еще одна функция — инстинкт смерти.

**ЧИСЛА.** Числа в символизме — это не просто выражения количества, а идеи-силы, каждая со своим особым характером. Числа в современном понимании являются только внешней оболочкой. Все числа происходят от единицы (которая эквивалентна мистической, невыявленной и не имеющей размера точке). Далее число, возникшее из единицы, все глубже погружается в материю, в усложняющиеся процессы, в «мир». Первые десять цифр в греческой



*Восточный талисман, основанный на числах.*

системе (или двенадцать в восточной традиции) имеют отношение к духу: они — сущности, архетипы и символы. Остальные — это продукт комбинации этих основных чисел



(44). Древние греки очень интересовались символикой чисел. Например, Пифагор отмечал, что «все расположено в соответствии с числами». Платон рассматривал число как сущность гармонии, а гармонию как основу космоса и человека, утверждая, что ритмы гармонии «того же рода, что и периодические колебания нашей души» (24). Философия чисел далее развивалась иудеями, гностиками и каббалистами, захватывая также алхимиков. Те же базовые универсальные понятия обнаруживаем в восточном мышлении — например, у Лао-цзы: «Одно рождает два, два рождает три, а из тройки приходит одно» — новое единство или новый порядок — «как четыре» (32). Современная символическая логика и теория групп возвращаются к идее количественного измерения как основы качественного. Пирс полагал, что законы природы и человеческого духа базируются на общих принципах и могут быть расположены вдоль одних и тех же линий (24). Не говоря уже об основных символах единства и многообразия, существует также другая общая символика, связанная с числами четными (выражающими негативный и пассивный принципы) и нечетными (выражающими принципы позитивный и активный). Более того, числовая последовательность обладает символическим динамизмом, который заслуживает особого внимания. Идея, что один рождает два, а два создает три, основана на предпосылке, что каждая сущность стремится превзойти свои пределы, или противопоставить себя своей противоположности. Там, где имеются два элемента, третий появляется как союз первых двух и затем как три, давая возможность в свою очередь появиться четвертому числу как связке между первыми тремя и т.д. (32). Вслед за единством и дуальностью (выражающей конфликт, эхо и первоначальное удвоение), троичность и четверичность являются группирующими принципами; от их суммы возникает семеричность, а из их умножения — двенадцатеричность. Тройка является более непосредственной производной от семи (т.к. обе цифры — нечетные), а четыре более тесно связано с двенадцатью (четные числа). Используемая символика имеет следующий вид: троичность представляет интеллектуальный или духовный порядок; четверичность — земной; семеричность —

планетарный и моральный; двенадцатеричность — универсальный. Теперь приведем наиболее общепринятые символические значения каждого числа, которые будут служить основанием для изложения вкратце итогов психологической теории Панета.

**НОЛЬ** — небытие, таинственным образом связанное с единицей как его противоположностью и его отражением; это символика латентного и потенциального, «орфическое яйцо». С точки зрения человеческого существования ноль символизирует смерть как состояние, в котором жизненные силы претерпели трансформацию (40, 55). Благодаря своей округлой форме ноль означает вечность.

**ОДИН** символизирует бытие (40) и открытие человеку духовной сущности. Это активный принцип, который, раскалываясь на фрагменты, приводит к многообразию (43), приравнивается к мистическому Центру, Светящейся Точке и к Высшей силе (44). Это число также обозначает духовное единство, общее основание для всех существ (55). Генон, вслед за арабскими мыслителями-мистиками, проводил различие между единством и единицей: единство отличается от единицы тем, что оно абсолютно и обладает полнотой, не допускающей никакого дуализма или двойственности. По этой причине единство является символом божественности (26). Единица также приравнивалась к свету (49).

**ДВА** обозначает «эхо», отражение, конфликт и противовес или противопоставление; или мгновенное успокоение сил, находящихся в равновесии (43); число также соответствует прохождению времени: линии, идущей из прошлого в будущее (7); геометрически оно выражается двумя точками, двумя линиями или углом (44). Оно также символизирует первое неделимое ядро материи, природу в ее оппозиции к творцу, луну как противоположность солнцу (55). Во всей эзотерической традиции двойка рассматривалась в качестве чего-то зловещего: она означала тень (49) и бисексуальность всего сущего или дуализм (представленный в известном мифе о Близнецах) в смысле соединяющей связи между бессмертным и смертным, или между неизменным и изменяющимся (49). В мистическом символизме ландшафта в мегалитической культуре два ассоциируется с

горой в виде мандорлы, центральным пунктом символического Превращения, образующего тигель жизни и включающего два противоположных полюса: добра и зла, жизни и смерти (51). Кроме того, два — это число, ассоциирующееся с *Magna Mater* (Великой Матерью) (51).

**ТРИ** символизирует духовный синтез; это формула для творения каждого из миров. Тройка олицетворяет решение конфликта, поставленного дуализмом (43). Она образует полукруг, включающий зарождение, зенит и нисхождение (7). Геометрически она выражается тремя точками или треугольником (44). Она является гармоническим результатом воздействия единства на дуальность (55). Это число связано с базовыми принципами (41) и выражает самодостаточность или возрастание «единства в самом себе» (9). В конечном счете оно ассоциируется с понятиями неба (51) и Троицы.

**ЧЕТЫРЕ** является символом земли, земного пространства, человеческой ситуации, внешних, природных пределов «минимального» осознания тотальности и, в конечном счете, рациональной организации. Это число приравнивается к квадрату и кубу, а также обозначает крест, представляющий четыре сезона и четыре стороны света. По принципу четверичности смоделировано большое число материальных и духовных форм (43). Это число ассоциируется с материальными достижениями (55) и со Стихиями (41). В мистической традиции оно обозначает тетраморфность.

**ПЯТЬ** символизирует человека, здоровье и любовь, а также квинтэссенцию, действующую на материю. Это число включает в себя четыре оконечности тела плюс голова, которая их контролирует, а также четыре пальца плюс большой палец (43), и четыре стороны света вместе с центром (7). *Hieros gamos* (священный брак) обозначался числом пять, т.к. он представлял собой союз принципа неба (три) с принципом Великой Матери (два). Геометрически пять является пентаграммой или пятиконечной звездой (44). Оно соответствует пятиугольной симметрии, общей характеристике органической природы, золотому сечению (как замечено пифагорейцами) (24) и пяти чувствам (55), представляющим пять «форм» материи.

**ШЕСТЬ**, символизируя амбивалентность и равновесие, заключает в себе союз двух треугольников (огня и воды) и тем самым означает человеческую душу. Древние греки рассматривали его в качестве символа гермафродита (33). Оно соответствует шести направлениям пространства (по два на каждое измерение) (7) и прекращению движения (т.к. для Творения понадобилось шесть дней). Отсюда оно ассоциируется с испытанием и усилием (37). Было также установлено его отношение к девственности (50) и весам.

**СЕМЬ** символизирует совершенный порядок, полный период или цикл. Заключает в себе союз троичности и четверичности и поэтому наделено исключительной ценностью (43). Оно соответствует семи направлениям пространства (т.е. шести существующим измерениям плюс центр) (7), семиконечной звезде, примирению квадрата с треугольником посредством наложения последнего на предыдущий (как небо на землю) или путем вписывания одного в другой. Это число образует базовую серию для музыкальных нот, спектральной шкалы и планетарных сфер (55), как и для богов, соответствующих им; а также для главных добродетелей и противоположных им смертных грехов (41). Оно также соответствует кресту с его тремя измерениями (38), и в заключение, это символ страдания (50).

**ВОСЕМЬ**. Восьмеричность, относящаяся к двум квадратам или восьмиугольнику (44), является опосредующей формой между квадратом (или земным порядком) и кругом (вечным порядком) и, как следствие, символом регенерации. Благодаря своим очертаниям эта цифра ассоциируется с двумя переплетенными змеями магического жезла, означающими баланс противоположных сил или равноценность власти духовной и природной (55). Она также символизирует — опять-таки по причине своей формы — вечное спиралевидное движение небес (представленное также двойной сигмовидной линией — знаком бесконечности) (9). Благодаря своей причастности к регенерации, восьмерка в средние века была эмблемой крещения водой. Более того, в средневековой мистической космогонии она соответствует фиксированным звездам небесного свода, означающим преодоление планетарного влияния.



**ДЕВЯТЬ** — треугольник триады и утроение тройки. Следовательно, это сложный образ трех миров. Девять есть конец — предел цифровой серии до ее возвращения к единице (43). Для иудеев это число было символом истины, бытия, характеризующегося тем, что, умноженное, оно воспроизводит себя (в мистическом прибавлении) (4). В медицинских ритуалах оно символизировало число *par excellence*, т.е. представляло тройной синтез или диспозицию на каждом из существующих планов реальности: телесном, интеллектуальном и духовном (51).

**ДЕСЯТЬ** в десятичной системе символизирует возвращение к единице. В тетрактисе (пифагорейском треугольнике, где точки в четырех убывающих рядах — четыре, три, два, один — суммируются до десяти) оно относится к четырем. Символизирует также духовное достижение, равно как и единство его функций в качестве четного (или амбивалентного) числа или в качестве начала новой, сложной серии чисел (44). Согласно некоторым теориям, десять символизирует целостность универсума (в двух планах: метафизическом и материальном), т.к. оно приводит все к единству (9). Известно истолкование этого числа как совершенства: это традиция, берущая начало в древневосточном мышлении и через пифагорейскую школу приводящая к Св.Иерониму (50).

**ОДИННАДЦАТЬ** символизирует переход, избыток и опасность, а также конфликт и мученичество (37). Согласно Шнайдеру, в нем присутствует некое inferнальное свойство: поскольку в нем имеется некий излишек совершенного числа (десять), то, следовательно, оно означает несдержанность (50); но в то же самое время оно соответствует (подобно двойке) горе в виде мандорлы, центральной точке символического Превращения и антитезису, поскольку оно составлено из единицы плюс один (сравнимого по своему способу образования с двойкой) (51).

**ДВЕНАДЦАТЬ** символизирует космический порядок и спасение. Оно соответствует числу знаков Зодиака и является основой всех двенадцатеричных групп. С ним связаны понятия пространства и времени, а также колеса и круга.

**ТРИНАДЦАТЬ** символизирует смерть и начало нового рождения (37). Поэтому оно имеет неблагоприятные приложения.

**ЧЕТЫРНАДЦАТЬ** обозначает слияние и организацию (37), а также справедливость и сдержанность (59).

**ПЯТНАДЦАТЬ** явно эротично и ассоциируется с дьяволом (59).

**ДРУГИЕ ЧИСЛА.** Каждое из чисел от шестнадцати до двадцати двух связано с соответствующим старшим арканом в колоде Таро; а иногда их значение вытекает из слияния символов тех элементов, которые образуют число. Существует два способа, с помощью которых слияние может осуществляться: либо путем мистического прибавления (например,  $374 = 3+7+4 = 14 = 1+4 = 5$ ), либо через последовательность, в случае чего правостоящая цифра выражает результат развития ситуации, обозначенной левостоящим числом (так 21 выражает редукцию конфликта — два — к его разрешению — единице). Эти числа обладают также определенным значением, вытекающим из традиции и несколько отдаленным от их внутреннего символизма: например, 24 является священным числом в философии санхья, а 50 — весьма распространенным в древнегреческой мифологии (например, было пятьдесят Данаид, пятьдесят аргонавтов, пятьдесят сыновей Приама и Египта), вероятно, как символ того могущественного эротического и человеческого качества, которое столь типично для эллинских мифов. Повторение того или иного числа подчеркивает его количественную силу, но умаляет его духовное достоинство. Так, например, 666 было числом Зверя, поскольку 6 рассматривалось как подчиненное по отношению к семи (37). Когда несколько разновидностей символических значений содержалось в кратном числе, то символизм этого числа соответственно обогащался и усиливался. Таким образом, 144 рассматривалось как весьма благоприятное, поскольку его сумма равна 9 ( $1+4+4$ ) и поскольку оно содержит числа, кратные 10 и 4 плюс итоговая четверка (37). Символика чисел нередко используется в «Божественной комедии» Данте (27). Работа Людвиг Панета о числах касается не столько символизма как такового, но

скорее является обычной интерпретацией чисел с психологической точки зрения, т.е. как они выявляются в навязчивых идеях и сновидениях среднего человека. Панет пришел к следующим уточнениям психологического плана:

**ОДИН** редко появляется, но когда это случается, то оно напоминает райское состояние, которое предшествует разделению на добро и зло, т.е. предшествует, так сказать, дуализму.

**ДВА** означает противоположность, или переживание человеком уединенного существования с сопутствующими проблемами, неизбежным анализом, раздвоенностью, внутренней дезинтеграцией и борьбой.

**ТРИ** означает биологический синтез, рождение ребенка и разрешение конфликта.

**ЧЕТЫРЕ**, как разновидность двойного деления (два и два), означает условную уединенность (подобно числу два), но также правильную упорядоченность того, что разделено. Следовательно, — это символ порядка в пространстве и, по аналогии, каждой другой хорошо упорядоченной структуры. Как заметил древнегреческий поэт Симонид: «Трудно стать высшим существом, тетрагональным в руках, ногах и духе, образуя совершенное целое».

**ПЯТЬ** — число, которое часто встречается в одушевленной природе, и благодаря его триумфальному возрастанию соответствует весеннему распусканию почек. Оно означает органическую полноту жизни как противоположность жестокости смерти. В нем присутствует также эротический смысл.

**ШЕСТЬ** (подобно двойке) является числом весьма двусмысленным: оно выражает дуализм ( $2 \times 3$  или  $3 \times 2$ ). Однако, подобно четырем, в нем имеется некая нормативная ценность в отличие от освобождающей тенденции числа пять и мистического (или конфликтующего) свойства числа семь.

**СЕМЬ** (подобно всем простым числам) обладает свойством несводимости и выражает конфликт или сложное единство (наивысшее простое число, наибольшая сложность). Иногда оно ассоциируется с луной (т.к.  $7 \times 4 = 28$  дням месяца).

**ДЕСЯТЬ**, в его графической форме — 10, иногда используется для символизирования супружества.

**НОЛЬ**, как десятичный множитель, увеличивает количественную силу числового символа. Число повторяющихся нулей указывает на страсть к большим вещам.

В качестве общей характеристики чисел Панет проводит различие между арифметическим числом и символическим: первое определяет объект со стороны его количества, но ничего не говорит о его природе, тогда как последнее выражает внутреннюю связь с объектом, благодаря чему определяется мистическое отношение между тем, что перечисляется, и самим числом. В арифметике сложение 1 и 1 и 1 дает 3, но не триединство; в символизме вторая и третья из этих единиц внутренне отличаются от первой, поскольку они всегда функционируют внутри троичного порядка, который устанавливает первый член как активный элемент, второй как пассивный и третий как нейтральный или логически вытекающий. Аристотель говорил о «качественной структуре» чисел в противовес аморфной характеристике арифметической единицы. Что касается больших чисел, то Панет заявляет следующее: «Увеличение числа ведет просто к возрастанию его силы; так, 25 и 15 рождают символы эротизма. Числа, состоящие из двух цифр, выражают взаимные отношения между отдельными цифрами (читая слева направо). Например, 23=2 (конфликт) и 3 (результат)». Числа, образованные из цифр более двух, могут быть разбиты на части, и каждое число проанализировано различными способами. Например, 338 можно разбить как 300 плюс  $2 \times 19$ , или иначе: 3 и 3 и 8. Динамизм и символическое богатство числа три столь исключительны, что его просто невозможно переоценить. Мы могли бы добавить, что примиряющая функция третьего элемента триады может проявляться то ли в благоприятном, то ли в неблагоприятном варианте. Например, когда в мифах и легендах упоминаются три брата или сестры, три поклонника, три испытания, три желания и т.д. (42), то первый и второй элементы в общем соответствуют тому, что уже имеется, а третий элемент представляет логическое или чудесное исполнение желаемого и разыскиваемого; но этот третий элемент (как мы уже сказали) может быть также отрицательным. Итак, подобно тому, как существуют леген-



ды, в которых первая и вторая попытки проваливаются, а третья завершается успехом — иногда это первые шесть этапов, за которыми следует успешный седьмой, — точно так же существуют другие, в которых перевернутая символика производит противоположный результат: первые две попытки имеют благоприятный исход (а вторая обычно даже более успешная, чем первая), но затем наступает третья, которая является разрушительной или негативной. Например, дары трех волхвов младенцу Иисусу: золото, ладан (оба позитивные) и смирна (негативный). Едва ли не во всех этих мифах и сказках относительно трех чаш, трех сундуков или трех комнат, третий элемент соответствует смерти ввиду асимметричного разделения цикла человеческой жизни, состоящей из двух восходящих фаз (детство — юность, молодость — зрелость) и третьей, последней, нисходящей (старость — смерть). Символическое значение этого «третьего элемента» довольно точно выражено в еврейской сказке под названием «Истинное счастье». Здесь оно присутствует в типичной версии, изложенной Локфилером: «Крестьянин и его жена, неудовлетворенные своей судьбой, завидовали тем, кто обитал в дворцах, представляя себе их существование как бесконечный поток наслаждений. Однажды, когда этот человек работал в поле, он наткнулся на три железных сундука. На первом была надпись, которая гласила: «Тот, кто откроет меня, станет богатым». На втором он прочитал: «Если золото сделает тебя счастливым, открой меня». На третьем: «Тот, кто откроет меня, утратит все, чем он владел». Первый сундук был сразу же открыт и на серебро, которое в нем содержалось, супруги устроили роскошный пир, накупили великолепных одеяний и рабов. Содержимое второго сундука дало возможность супругам открыть для себя наслаждение от утонченного времяпрепровождения. Но когда был открыт третий сундук, то ужасный вихрь уничтожил все их приобретения» (38). Эта символика рождается из отношения к асимметричному годовому циклу (Весна — Лето — Осень, за которой следует Зима) и всем символам «превосходства» — ибо оно всегда опасно.

В заключение надо сказать, что существует также визуальная интерпретация числовых символов, вытекающая из

очертаний цифр; но такая интерпретация является по своей природе умозрительной и не всегда достаточно обоснованной.

**ЧУДЕСА.** Тема того, что мы называем «чудом», очень часто встречается в легендах и сказках, когда, например, речь идет о жизни еще не рожденного, или о том, что плоды яблони растут на груше и т.п. Некоторым поговоркам также присущ причудливый смысл, например, известной испанской: «Зайцы скачут по морю, сардины — по горе». Небылицы могут стать символом «смысловой инверсии», но скорей всего они ближе к идее возмездия. Существует очевидная связь между такого рода чудесами, ошибками и приключениями «дураков» в сказках и верой в существование ведьм, чертей и домовых, обитающих в преисподней. Отец Ла Пен в работе «Сущее объяснимое» рассматривает вопросы этого же плана: может ли человек существовать без пищи, может ли он летать и т.п. Короче говоря, все эти примеры можно объединить одной идеей — обращением к хаосу, к символам регрессивных, оргиастических желаний (10), сравнимых с некоторыми сторонами сюрреализма.

**ЧУДОВИЩА.** Символизируют космические силы, находящиеся в преддверии хаоса — «неоформленных возможностей». На психологическом уровне они ассоциируются с темными силами, которые составляют глубочайшие пласты душевной геологии, кипящие, как вулкан, пока не прорываются в форме некоторого чудовищного видения действительности. Диль полагает, что они символизируют неуравновешенную психическую функцию: подхлестываемые желанием пароксизмы разнузданного воображения или постыдные влечения (15). Далее, они преимущественно являются противоположностью — или противником — «герою» и «оружию». Оружие является положительной силой, предоставленной человеку божеством, что объясняет таинственное, сверхъестественное и магическое содержание оружия, которым владеют герои в мифах и легендах. Оружие служит символическим антитезисом чудовищам. Диль указывал, что, как ни парадоксально, призрачный враг — извращен-

ная прелесть безумия или зла самих по себе — является основным противником в жизни человека. В социальном плане мотив чудовища, опустошающего страну, является символом злополучного царствования злого, тиранического или бессильного монарха (15). Борьба с чудовищем означает борьбу за освобождение сознания из тисков бессознательного. Освобождение героя соответствует восходу, победе света над тьмой, сознательного или духа над эмоциональными пластами бессознательного (31). В менее отрицательном смысле чудовище может быть отождествлено с либидо (56). Чудовища тесно связаны по символике с мифическими существами, которые служат основанием для более широкого ряда значений, включающего наиболее пригодные и положительные, такие как Пегас, Феникс и т.п. Вот некоторые из главных чудовищ, традиционно известных и увековеченных в искусстве: сфинкс, грифон, русалка, птица Сатурн, ведьма, птица с головой животного, птица-змея, крылатый бык, дракон, гигантская рыба, гигантский морской змей, химера, Горгона, минотавр, тритон, гидра, саламандра, водяной, гарпия, морской гриф, морской дьявол, фурия (36). Голова чудовища, дракона или морского животного с одной или более человеческими головами в пасти — средневековый символ ада. Психологически он представляет опасность бытию, уничтожаемому разрушительными силами: опасность, которая воздействует только на более благородные части человеческого существа, такие как моральное чувство и разум. Для Вольтера Абеля в его книге «Коллективные видения в искусстве» (Кембридж, 1957) чудовища всегда символизируют скрытые и опасные силы — в большем или меньшем состоянии свободы — человеческого бессознательного в его агрессивном и уродливом виде. Абель отмечает, что чудовища являются основными персонажами англо-саксонской поэмы VII века «Беовульф». Он проводит интересное сравнение и утверждает, что в ранней предыстории (в эпоху неолита и металлов) чудовища превосходили богов; в промежутке между античностью и романским периодом боги успешно противоборствовали с чудовищами, которые, однако, все еще играли важную роль (что обнаруживается в миниатюрах и капите-

лях этого времени); а в готический период ангельские души одержали победу над чудовищами. Зачастую современная живопись, начиная еще с Блэйка и Гойи, может быть воспринята как демонстрирующая определенное «воскрешение чудовищ» и чудовищного, что особенно заметно в сюрреализме.

**ЧУЧЕЛО.** Подобно карлику и модели человека, чучело является образом души в примитивных верованиях. То же относится к пугалу, кукле или фигуре, которая имеет сходство с человеком, чем и объясняется вера в ее магические свойства.



# Ш

## АТЕР.

В египетской системе иероглифов — детерминативный знак, относящийся к той части души, которая известна под названием «тело славы»; она окружает дух подобно шатру (19). Из этого иероглифа выводится широкое символическое значение шатра как чего-то «облекающего». На наш взгляд, этот символизм тесно связан с символикой ткани и одежды. Для греков физический мир и даже само пространство были «одеянием богов» или, иными словами, они были сродни с шатром в его качестве чего-то облекающего и прячущего богов от взглядов недостойных. Разрушение храма-шатра либо разрывание одежд представляет отчаянную попытку посредством аналогии добиться прорыва сквозь завесу, облекающую тайну иного мира. Бертело предлагает еще два символических значения шатра: одно связано с его функцией жилища кочевников, другое возникает на основе мистического значения пустыни (7).

**ШАР.** Сфера как целое, которая поэтому является основой всех символических образов, связанных с целостностью, начиная с идеи мистического «Центра» (56) до мира и вечности (8) или, в частности, мира-души (4). В неоплатонической фи-

лософии душа отчетливо связывается с формой сферы, а субстанция души сохраняется как квинтэссенция в концентрических сферах четырех Стихий. То же самое верно в отношении первичного человека в «Тимее» Платона (32). В алхимии глобус черного цвета является символом первой материи, или он может изображаться с крыльями, обозначая духовное движение или эволюцию — как, например, в «Реформированной философии» Милиуса (1622) (32). Другая важная связь — совершенство и счастье. Отсутствие углов и краев — аналог отсутствия неудобств, трудностей и препятствий.

**ШИП.** Шип акации, в частности, рассматривался египтянами в качестве эмблемы богини-матери Нейт. Он также соотносится с мировой осью и, следовательно, с крестом (4). Шип розового куста помогает подчеркнуть равновесие или «конъюнкцию» между тезисом и антитезисом, т.е. между идеями существования и несуществования, восторга и муки, удовольствия и боли; все это также соотносится с символической креста. Венец из шипов прибавляет к основному символизму шипа характеристику дурного многообразия всех вещей, а также космическую символику круга (благодаря форме венца).

**ШЛЕМ.** В геральдике символизирует возвышенные или скрытые (при опущенном забрале) мысли. Последний аспект соответствует общей символике невидимого и сопоставим, таким образом, с капюшоном и шляпой (38), хотя это кажется излишним выделением одного значения за счет других. Естественная тесная ассоциация шлема с головой оказывает серьезное влияние на взаимосвязь соответствующих двух символов: так, шлем с необычным гребнем может обозначать яркое воображение и тягу к опасным приключениям. Шляпа, капюшон и мантилья имеют подобную символическую связь с головой: их цвет обычно указывает на образ мыслей того, кто их носит.

**ШАЛЯПА.** По Юнгу, шляпа, поскольку она покрывает голову, как правило, отражает значение того, что происходит внутри самой головы, т.е. мыслей. Юнг приводит немецкую

поговорку: «Собрать все мысли под одной шляпой» и упоминает повесть Майринка «Голем», главный герой которой думает мыслями и испытывает переживания того человека, чью шляпу по ошибке надел (32). Юнг указывает также, что, поскольку шляпа является «венцом» и вершиной личности, можно считать, что она покрывает ее, и эта идея имеет особое символическое значение. Форма шляпы может придавать ей специфические смысловые оттенки; например, шляпа «Менестреля» в колоде Таро (56). Смена шляпы равнозначна перемене идей или взглядов; ее выбор связан с социальной дифференциацией и означает желание быть принятым в какую-либо социальную группу или перенять присущие ей характерные внешние черты. Некоторые шляпы, подобно фригийскому колпаку, имеют особый фаллический смысл, другие могут сделать человека невидимым (символ подавления, сдерживания).

**ШПОРА.** Шпора является символом активной силы. Она прикрепляется к пятке, подобно крыльям Меркурия, и предохраняет легендарную Ахиллесову пятку. В средние века золотая шпора вместе с поясом символизировала «защитительную» (или нравственную) добродетель короля.

**ШРАМЫ.** Существуют такие элементы реальности, которые сами по себе не являются символами или которые еще не были проанализированы в символическом значении, однако очевидно таким значением обладают. Это иногда выявляется посредством соединения нескольких различных событий. Автор данной книги некогда увидел во сне незнакомую девицу (Аниму), чье прекрасное лицо было отмечено шрамами и ожогами, никоим образом не искажавшими ее черты. Мильтон говорит, что лик Сатаны «глубокими следами молний был покрыт». Лекруа в «Рострах из Фэ» утверждает, что «...определенно, клеймо первородного проклятия иногда можно прочесть на прекрасных лицах этих желанных объектов». Следовательно, в символической форме ран и шрамов, нанесенных огнем и мечом, выражаются моральное несовершенство и страдания (тождественны они или нет).

**ШУТ.** Образ шута является символической инверсией образа короля, и потому в периоды бурного развития истории ассоциируется с падшей жертвой. По Шнайдеру, шут — это земное олицетворение знака Близнецов, из чего следует, что он выражает дуальность, а отнюдь не комичность. Шут или клоун говорит о приятных вещах сурово, а о неприятных — шутя (50). К образу шута часто приравниваются некоторые существа с аномальным развитием, например, карлики. Фрэзер рассказывает, что в Малой Азии VI столетия до н.э. во времена, «когда город страдал от чумы, стихийного бедствия или других общественных потрясений, выбирался калека или урод, который должен был взять на себя все тяготы, преследующие общество. Его приводили на специально для этого отведенное место, давали в руки сухую одежду, ячменную лепешку и сыр. Он все съедал. Затем его по семь раз били по гениталиям прутьями дикого инжира и других дикорастущих деревьев до последнего вздоха. После этого его сжигали на костре из веток лесных деревьев и прах развеивали над морем» (21). Это описание иллюстрирует «превращенный» смысл понятия «жертвы» и показывает, как путем страданий и жертвоприношений низшее существо может перейти в высшие миры.

Фигура «Шута», составляющая последний (нулевой) аркан колоды Таро, отличается от всех остальных тем, что не имеет номера — все остальные снабжены номерами от 1 до 21; это означает, что шут всегда находится на границах всех порядков и систем, так же как Центр Колеса Превращений находится «вне» движения, становления и перемен. Сам этот факт указывает на мистическую символику шута, как это находит свое выражение в легенде о Парцифале и других. Фигура на карте Таро одета в многоцветный костюм, что означает подверженность многочисленным или несвязным влияниям. Красный цвет, переходящий в оранжевый, недвусмысленно указывает на существенное отношение к огню. Он несет сумку на посохе через плечо, что символизирует ум и его бремя. В его левый рукав (левое — бессознательная сторона) вцепилась белая рысь, символизирующая то, что причиняется его непонятливостью, т.е. сожаление. Но это его не пугает, скорее побуждает к тому,



что на заднем плане символизирует опрокинутый обелиск (солнечный символ, а также символ Логоса) и крокодил, готовящийся пожрать то, что должно возвратиться в хаос. Но нет ничего определенного, что указывало бы на невозможность спасения для шута: напротив, его затруднения, описанные нами, уравниваются присутствием небольшого пурпурного тюльпана (выражение активности духа) и золотого пояса, украшенного двенадцатью металлическими дисками, намекающими на Зодиак. Этот аркан Таро соответствует иррациональному активному инстинкту, способному к сублимации, но связанному в то же время со слепым порывом и бессознательным (59). Согласно Шнайдеру, мифический и легендарный шут тесно связан с клоуном. В медицинских церемониях и ритуалах врач и пациент «сходят с ума» и путем бешеной пляски и «экстравагантного поведения» пытаются перевернуть порядок господствующего зла. Логика процесса достаточно очевидна: когда нормальное и сознательное кажется ненадежным или искаженным, то для того, чтобы вернуть здоровье и благополучие, необходимо обратиться к опасному, бессознательному, аномальному (51). Кроме того, как указывает Фрэзер, шут и клоун играют роль «козлов отпущения» в ритуале человеческого жертвоприношения.



**ИТ.**

Символическое значение щита равняется простому перемещению его защитной функции в духовный план. Тот факт, что щиты были обычно украшены гербами, может быть интерпретирован как предположение, что рыцарь защищал себя демонстрацией герба как удостоверяющего его личность, прибегая к нему в минуту опасности.



## ЭКСКРЕМЕНТЫ.

Губернатис в своих исследованиях фольклора и Фрейд в своей работе по экспериментальной психологии обнаружили, что то, цена чего ничтожна, часто ассоциируется с наиболее ценным. Так, например, мы находим в легендах и народных сказках удивительные ассоциации между экскрементами и золотом (31): взаимоотношения, которые возникают также в алхимии, т.к. *nigredo* и конечное достижение *aurum philosophicum* («золота философов»), образуют начало и конец процесса трансмутации. Весь этот символизм содержится в выражении Ницше: «Из самого низкого высшее достигает вершины».

**ЭМБЛЕМЫ.** В XVI—XVIII веках, когда использование эмблем было наиболее широко распространено, существовал обычай создавать варианты эмблем, обычно религиозных, основывая их на символическом синтаксисе. Мы уже привели несколько примеров на основе Святого Сердца.

**ЭРИНИИ.** Богини проклятия, кары и мести. В Риме отождествлялись с Фуриями. В классических трагедиях Эринии иногда появляются в виде собак или змей, что является указанием на их демоничес-

кий характер, как у хтонических духов (31). Они олицетворяют собой угрызения совести; т.е. они являются символом вины, направленной на уничтожение виновного (15).

**ЭФИОП.** Алхимический символ, представляющий *nigredo* или начальную стадию работы алхимиков. Этот символ можно, например, увидеть в одном из образов «*Splendor solis*» Соломона Трисмозина (1582). Интерпретация Юнгом фигур и образов негров, индейцев, дикарей и прочих (т.е. тех, кого он считает символами теневой или темной стороны личности) не противоречит первому значению, т.к. в пределах морального подхода к алхимии *nigredo* является четкой иллюстрацией начального состояния души до вступления на путь эволюции и самосовершенствования (32).



# Ю

## НОША И СТАРИК.

Эти две фигуры персонифицируют восходящее и заходящее солнце. Другая, сходная идея состоит в том, что каждое вновь появляющееся солнце рассматривается как рожденное своим предшественником; это позволяет нам объяснить огромное количество солнечных богов, порожденных другими солнечными богами (35). В дополнение к такой системе «непрерывной связи», или круговых звеньев цепи, Старик — всегда отец (наставник, традиция, созерцание, небесный сюзерен, правосудие), а юноша — сын (наставляемый, ниспровержение, интуиция, герой, смелость). Сбалансированная формула «юноша — старик» теряет свое равновесие, как только юноша становится зрелым мужчиной, а старик дряхлеет, ибо последний в этом случае приобретает черты инфантильности и бесполости.

**ЮПИТЕР.** Среди греко-римских богов Юпитеру (Зевсу) дана высшая сила судить и повелевать. Юпитер — повелитель неба, его двойниками являются Плутон (Аид) — властитель подземного царства и Нептун (Посейдон) — владыка морских глубин (символизирующие под-сознание). Атрибуты Юпитера — молния, корона, орёл и трон (8).

# Я

## БЛОКО.

Будучи шарообразным по форме, яблоко означает целостность. Это символ земных желаний или потворства этим желаниям. Предупреждение не вкушать запретный плод исходило, таким образом, из уст высшего существа как предостережение от гипертрофии материальных желаний (15). Интеллект, жажда познания, как полагал Ницше, является единственной промежуточной зоной между земным желанием и чистой духовностью.

**ЯЙЦО.** В большом количестве доисторических захоронений в России и Швеции обнаружили глиняные яйца, которые были оставлены как эмблемы бессмертия (17). В языке египетских иероглифов детерминативный знак яйца представляет потенциальную возможность, семя зарождения, тайну жизни (19). Это значение утверждалось среди алхимиков, которые добавили идею о том, что яйцо является вместилищем для материи и мысли (57). Таким образом, был совершен переход от концепции яйца к Яйцу Мира, космическому символу, который можно обнаружить в большинстве символических традиций — индийской, друидской и др. (26). Небосвод стал известен как Яйцо, и это Яйцо состояло из семи свернутых слоев, означающих семь небес или

сфер у греков (40). Китайцы верили, что первый человек выпрыгнул из яйца, которое было уронено с небес и плавало по первобытным водам. Пасхальное яйцо является эмблемой бессмертия, которая передает смысл этих верований. Золотое яйцо, из которого вылупился Брахма, эквивалентно пифагорейскому кругу с точкой (или отверстием) в центре. Но именно в Египте этот символ встречался чаще всего. Египетский натурализм — естественное любопытство египтян к феноменам жизни — стимулировался, вероятно, осознанием того, что тайный рост животного происходит внутри закрытой скорлупы, откуда они с помощью аналогии и извлекли идею, что спрятанные вещи (окультные, или те, что кажутся несуществующими) могут активно существовать. «В Египетском Ритуале» вселенная определена как «яйцо, задуманное в час Великого Единого из двойственной силы». Бог Ра изображен сверкающим в своем яйце. Иллюстрация на папирусе в «Эдипе Египетском» Кирхера (III, 124), изображающая яйцо, плывущее над мумией, означает надежду на загробную жизнь. Сходные значения имеют крылатый глобус и жук (скарабей), толкающий свой шарик (9). По Крапшу (который ссылается только на славян), пасхальная традиция «танцующего яйца», которое помещено в струю фонтана, обязана своему происхождению вере в то, что в это время года солнце танцует на небесах. У литовцев есть песня, которая звучит следующим образом: «Солнце танцует над серебряной горой; оно посит серебряные ботинки на ногах» (35).

В Индии птицы, рептилии и все прочие яйцекладущие существа получают наименование «дважды рожденных». Памятуя об этом, можем заключить, что откладывание яйца эквивалентно рождению человека, а вылупливание из яйца символизирует второе рождение человека, или инициацию (18).

**ЯКОРЬ.** На гербах, знаках, а также граффити первых христиан якорь всегда означает спасение и надежду. Он часто изображается в перевернутом виде, со звездой, крестом или полумесяцем, чем подчеркивается его мистическая природа. В «Послании к Евреям» (6, 19) апостола Павла



*Якорь спасения, ранний христианский символ.*

говорится: «(Надежда) для души есть как бы якорь безопасный и крепкий» (4).

**ЯН-ИНЬ.** Китайский символ двойственного распределения сил, включающий активный, или мужской, принцип (Ян) и пассивный, или женский, принцип (Инь). Имеет форму круга, разделенного надвое линией, напоминающей по форме сигму; образованные таким образом две части приобретают динамическую тенденцию, которой не было бы, если бы деление осуществлялось с помощью диаметра. Светлая половина представляет силу *Ян*, а темная — означает *Инь*; однако каждая из половин включает в себя кружок, вырезанный из середины противоположной половины, тем самым символизируя тот факт, что каждый из модусов должен содержать в себе зародыш своей противоположности. Генон считает, что Ян—Инь представляет собой спиральный символ, т.е. является сечением вселенского вихря, сводящего воедино противоположности и порождающего вечное движение, метаморфозы и непрерывность ситуаций, характеризуемых противоречием. Вхождение в это движение и выход из него лежат за пределами самого движения, точно так же как рождение и смерть стоят отдельно от жизни индивида в той мере, в какой она сознательна и определяется сама собой. Вертикальная ось, проходящая через середину Ян—Инь, образует «неизменное среднее» или, иными словами, мистический Центр, где нет ни вращения, ни беспокойства, ни импульсов, ни страдания какого-либо рода. Эта ось соответствует центральной зоне Колеса Превращений индуистского символизма, а также центру или пути вонне из лабиринта в египетском и западном символизме. Символ выражает также две уравновешивающие друг друга тенденции к эволюции и инволюции.



**ЯНУС.** Римское божество в виде двух лиц, соединённых линией от уха до челюсти и смотрящих в противоположные стороны. Как и все символы, одновременно обращённые направо и налево, Янус олицетворяет всецелость, желание управлять всеми вещами. Поскольку в нём заключён дуализм, он может рассматриваться как знак единства противоположностей, таким образом воплощая миф о Близнецах. Можно сделать вывод, что римляне сравнивали Януса с судьбой, временем и войной. Его лицо было обращено к прошлому и к будущему, обозначая как историческое знание, так и предвидение (двуглавый орел обозначает приблизительно то же). Но как справедливо заметил Генон, две головы фактически заслоняют познание подлинной судьбы, которое лежит в «извечном настоящем» (25). Это объясняет тот факт, почему у многих народов, например, в Северной Европе, такой же символ состоит из трёх голов, имеющих форму вращающегося треугольника, похожего на образ Януса, но с третьей головой, обращённой вперёд. В таком же подобии представлена трёхглавая Геката (59). Янус символизирует также союз церковной и светской власти (28). Шнайдер предполагает, что Януса можно сравнить с двуглавым колмом Марса и со всеми символами инверсии и взаимоустановок.

**ЯРМО.** Наряду со снопом и связкой, ярмо — символ единения и дисциплины; однако, благодаря своей ассоциации с волом, оно также символизирует жертвенность (50).

**ЯСТРЕБ.** Символ души в древнем Египте, падаемый подтекстом солнечного преобразования (57). Пинедо, тем не менее, утверждает, что ястреб мог быть средневековой аллегорией порочного разума грешника. Это значение, вероятно, было заложено в изображение (в одном из монастырей) ястреба, черзающего зайца; хотя, допустив негативное толкование зайца как воплощения не только плодородия, но и похоти, ястреба можно считать символом победы над сладострастием (поскольку он уничтожает сластолюбивого зайца). Борьба такого рода ярче представлена мифическим образом (также часто встречающимся в фольклоре) грифона, который состоит из борющихся друг с другом частей, что делает его одновременно и палачом, и жертвой. Ястреб-перепелятник, подобно орлу, посвящался солнцу египтянами, греками и римлянами, приписывавшими ему то могущество, которое ассоциировалось с солнцем (8).

## БИБЛИОГРАФИЯ ВАЖНЕЙШИХ ИСТОЧНИКОВ

1. Башляр — Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du feu*. Paris, 1938.
2. -»- *L'Eau et les Rêves*. Paris, 1942.
3. -»- *L'Air et les Songes*. Paris, 1943.
4. Бейли — Bayley, Harold. *The Lost Language of Symbolism*. London, 1912 (repr. 1951).
5. Бомон — Beaumont, A. *Symbolism in Decorative Chinese Art*. New York, 1949.
6. Бенуа — Benoist, Luc. *Art du monde*. Paris, 1941.
7. Бергло — Berthelot, René. *La pensée de l'Asie et l'astrobiologie*. Paris, 1949.
8. В.С.Р. *Diccionario universal de la mitologia*. Barcelona, 1835.
9. Блаватская — Blavatsky, H.P. *The Secret Doctrine*. London, 1888.
10. Каро Барох — Caro Baroja, Julio. *Algunos mitos españoles*. Madrid, 1941.
11. Кеполаро — Cerpollaro, A. *Il rituale mitriaco*. Rome, 1954.
12. Кола — Cola, J. *Tatuajes y amuletos marroquies*. Madrid, 1949.
13. Копно — Chochod, Louis. *Occultisme et magie en Extrême-Orient*. Paris, 1945.
14. Дави — Davu, M.-M. *Essai sur la Symbolique Romane*. Paris, 1955.
15. Диль — Diel, Pail. *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris, 1952.
16. Донтевилль — Dontenville, Henri. *La Mythologie française*. Paris, 1948.
17. Элиаде — Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid, 1954.

18. -»- Images et Symboles. Paris, 1952.
19. Енел — Enel. La langue sacrée. Paris, 1932.
20. Фергюсон — Ferguson, George W. Signs and Symbols in Christian Art. New York, 1954.
21. Фрэзер — Frazer, Sir James G. The Golden Bough. London, 1911 — 15.
22. Фробениус — Frobenius, Leo. Histoire de la civilisation africaine. Paris, 1952.
23. Фромм — Fromm, Erich. The Forgotten Language. London, 1952.
24. Гика — Ghyka, Matila. Philosophie et mystique du nombre. Paris, 1952.
25. Генон — Guénon, René. Le Symbolisme de la croix. Paris, 1931.
26. -»- Man and his Becoming according to the Vedānta. London, 1945.
27. -»- L'Esotérisme de Dante. Paris, 1949.
28. -»- Le Roi du monde. Paris, 1950.
29. -»- Aperçu sur l'Initiation. Paris.
30. Якоби — Jacobi, Jolan de. The Psychology of C.G. Jung. London, 1951.
31. Юнг — Jung, C.G. Symbols of Transformation (Collected Works, 5). London, 1956.
32. -»- Psychology and Alchemy (Collected Works, 12). London, 1953.
33. -»- «Psychology of the Transference». In The Practice of Psychotherapy (Collected Works, 16). London, 1954.
34. -»- «The Relations between the Ego and the Unconscious». In: Two Essays on Analytical Psychology (Collected Works, 7). London, 1953.
35. Крапп — Krappe, A.H. La Genèse des mythes. Paris, 1952.
36. Ленер — Lehner, Ernst. Symbols, Signs and Signets. Cleveland, 1950.
37. Леви — Lévi, Eliphas. Les Mystères de la Kabbale. Paris, 1920.
38. Лойфлер — Loeffler-Delachaux, M. Le Symbolisme des contes de Fées. Paris, 1949.

39. Ривьер — Marques Rivière, J. Amulettes, talismans et pantacles. Paris, 1950.
40. Мертенс — Mertens Stienon, M. L'Occultisme du zodiaque. Paris, 1939.
41. Ориц — Oritz, Fernando. El Huracán. Mexico, 1947.
42. Панет — Paneth, L. La Symbolique des nombres dans l'Inconscient. Paris, 1953.
43. Папюс — Papus. Traité méthodique de science occulte. Paris, 1891.
44. -»- La Science des nombres. Paris, 1934.
45. -»- Initiation astrologique. Paris, 1919.
46. Пинедо — Pinedo, Ramiro de. El Simbolismo en la escultura medieval española. Madrid, 1930.
47. Пиобб — Piobb, P.V. Formulaire de l'haute magie. Paris, 1937.
48. -»- Clef universelle des sciences secrètes. Paris, 1950.
49. Сунье — Saunier, Marc. La Légende des symboles, philosophiques, religieux et maçonniques. 2nd edn. Paris, 1911.
50. Шнайдер — Schneider, Marius. El origen musical de los animales-simbolos en la mitología y la escultura antiguas. Barcelona, 1946.
51. -»- La danza de espadas y la tarantela. Barcelona, 1948.
52. Сенард — Senard, M. Le Zodiaque. Lausanne, 1948.
53. Сезнек — Seznec, Jean. The Survival of the Pagan Gods. New York, 1953.
54. Стар — Star, Ely. Les Mystères de l'Etre. Paris, 1902.
55. -»- Les Mystères du verbe. Paris, 1908.
56. Тейлард — Teillard, Ania. Il Simbolismo dei Sogni. Milan, 1951.
57. Тести — Testi, Gino. Dizionario di Alchimia e di Chimica antiquaria. Rome, 1950.
58. Вильгельм — Wilhelm, Richard. Lao Tse und der Taoismus. Stuttgart, 1925.
59. Вирт — Wirth, Oswald. Le Tarot des imagiers du Moyen Age. Paris, 1927.
60. Циммер — Zimmer, Heinrich. Myths and Symbols in Indian Art and Civilization. New York, 1946.
61. Золлигер — Zollinger, Gustav. Tau oder Tau-T'an, und das Rätsel der sprachlichen und menschlichen Einheit. Berne, 1952.



## Содержание

Предисловие .....	5
Введение .....	7
Словарь	
А.....	69
Б.....	90
В.....	104
Г.....	130
Д.....	166
Е.....	190
Ж.....	193
З.....	203
И.....	225
К.....	233
Л.....	282
М.....	303
Н.....	334
О.....	344
П.....	379
Р.....	432
С.....	450
Т.....	501
У.....	528
Ф.....	537
Х.....	543
Ц.....	549
Ч.....	565
Ш.....	587
Щ.....	592
Э.....	593
Ю.....	595
Я.....	596
Библиография .....	600



СЛОВАРЬ СИМВОЛОВ

РБ