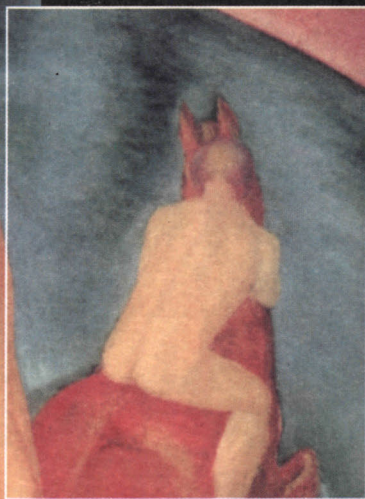


современная
западная
русистика



Мифо-
поэтический
СИМВОЛИЗМ

А. Ханзен-Лёве

СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

AAGE A. HANSEN-LÖVE

DER RUSSISCHE SYMBOLISMUS
SYSTEM UND ENTFALTUNG DER POETISCHEN MOTIVE

MYTHOPOETISCHER SYMBOLISMUS
KOSMISCHE SYMBOLIK

Verlag Der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften
Wien 1998

АГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ

СИСТЕМА ПОЭТИЧЕСКИХ МОТИВОВ

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ НАЧАЛА ВЕКА
КОСМИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА



Академический проект
Санкт-Петербург
2003

Редакционная коллегия серии
«Современная западная русистика»:
Б. Ф. Егоров (председатель),
Я. А. Гордин, А. В. Лавров, В. А. Туниманов, М. А. Турьян.

Перевод с немецкого М. Ю. Некрасова

Научный редактор А. В. Лавров

ISBN 5-7331-0256-X



9 785733 102566

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1998
© М. Ю. Некрасов, перевод, 2003
© Гуманитарное агентство "Академический проект", 2003

ПРЕДИСЛОВИЕ

Этот второй том труда по реконструкции поэтических мотивов русского символизма охватывает первую часть системы символов той модели символизма (СII), которая (соответствуя приблизительно периоду от рубежа веков до 1907 г.) развертывает очень разветвленную мифопоэтическую космологию. В качестве второй части (и тома III) за ним последует изложение мифопоэтической символики жизни, центром которой является символистское «жизнетворчество» и тем самым — развертывание космологических сфер в метафорические этапы жизни «мифического героя».

Как и в первом томе, мое изложение ограничивается по возможности полным охватом поэтических текстов, дополненным теоретическими дискурсами самих символистов, а также текстами первоисточников из русской (мифо)поэзии XIX века, примерами из других европейских литератур и многочисленными ссылками на мифологические, философские или теологические, ортодоксальные или неортодоксальные понятия; последние могут иметь прямое, интертекстуальное отношение к первоисточникам либо характеризовать норму некой общей мифологии (и герметики), из которой выделяется мифо-поэтика символизма. В остальном действуют те же методологические принципы, которые использовались при описании раннего русского символизма в томе I; отклонения и дополнения объясняются, с одной стороны, изменением аналитического подхода автора (чего он не может отрицать), с другой — специфической поэтикой исследуемых текстов, которая тоже вынуждает внести некоторые изменения в реконструкцию. Эти изменения — следующие:

1. во всех цитатах добавлено указание года, насколько эта дата доступна и релевантна для включения данного текста в «хронологику» СII;
2. реконструированы самые продуктивные мифопоэтические {морфемы} в отношении их семантики и анаграмматического или паронимического положения в цитируемых текстах первоисточников. Соответствующие графемы в данных лексемах выделены прописными буквами; слова и группы слов, важные для цитируемого отрывка, — курсивом;

3. расширен указатель русских слов, прежде всего за счет сочетаний существительных и прилагательных, чтобы глоссарий мифопоэтических мотивов сделать по возможности полным.

Я благодарю здесь всех, кто помог мне в корректуре тома, а именно Элизабет Борн, Альмут Ульрих, Юлию Курсель и Аню Шлоссбергер; кроме того, выражаю благодарность прежде всего издательству Академии наук, а также всем, кто не переставал — несмотря на затянувшуюся работу над книгой — надеяться на ее выход. Благодарю также за финансовую поддержку настоящего издания книги в русском переводе со стороны Министерства науки в Вене.

ВВЕДЕНИЕ

Понятие символа, имплицитно и эксплицитно используемое в этой книге, представляет собой реконструкт именно тех представлений о символе, которые были развиты самими символистами в многочисленных и часто очень противоречивых религиозно- и культурно-философских сочинениях¹. Поскольку работы по этой тематике и без того очень обильны и содержательны², здесь я хотел бы указать лишь на особенности, которые важны для представления о символе в этом томе.

Символ и миф как таковые (т. е. вне их тематической конкретизации), с точки зрения поэтической парадигматики корпуса символистских стихов, — центральные мотивы³ кода этих стихов, наряду с комплексами мотивов «искусство», «жизнь», «стихотворение», «поэт», «культура», «религия» и т. д., которые в стихах подвергаются символизации, мифологизации и парадигматизации, хотя одновременно вне «поэтического мира» стихов располагают собственными культурными средствами, или знаковыми системами (наука, искусство, религия, психология и т. д.), а значит — собственными моделями мира, которые сами делают стихи и их парадигматику объектами теоретизации и интерпретации, прагматизации и перевода в другие коды и другие «тексты жизни».

Это одновременное присутствие сложных знаковых систем и культурных моделей внутри поэтического кода и вне его усложняется стремлением символистов снова и снова смещать, заново определять и пересекать «границы» между этими системами (то есть между искусством и религией, философией и наукой, теорией и практикой, делом и жизнью и т. д.). Абстрактные⁴ названия этих элементарных культурных систем и кодов часто предстают в стихах в виде персонифицированных «символов», и тогда культурные системы, между которыми в некоем теоретическом (религиозно-философском, культурологическом, искусствоведческом, идеологическом или научном) построении существует абстрактный конфликт, облачаются в одежды мифологических «героев» и разыгрывают, театрализуют драму «культуркампа», столкновения разнородных семиотических, медиальных и аксиологических кодов, институтов культуры и ее носителей. К таким «героям» относятся, наряду с уже упомя-

нутыми, многие (часто очень существенные) абстрактные понятия (написанные с прописных букв): «Время», «Символ», «Слово»⁵ или же «Язык», «Созерцательность», «Творчество», «Дело», «Вещь», а также (религиозно-)философские концепты, такие, как «дионисийство», «музыка(льность)»⁶, «идея», «стихийность», «печать»⁷ и т. д.

Этому переводу абстракций и связанных с ними моделей в поэтические коды (как символы поэтического мира) противостоит абстрагирование и теоретизация конкретных поэтических мотивов и символов в непозетическом дискурсе, где определенные предметные символы, (мифологические) имена, мифологемы и т. д. выступают как абстрактные термины некоего теоретического построения и соответствующего жанра. Это относится не только к мифологическим или философско-религиозным мотивам, но и к эстетико-поэтическим принципам, теориям и методам, выступающим как в опозетизированной, так и в теоретизированной формах («поэзия», «слово-семя», «язык», «рифма», «стих», «соответствие», «преломление», «отражение», «песнь», «ритм», «дифирамб», «проза», «книга», «развертывание», «свиток», «поэт», «певец», «лира», «свирель» и т. д.).

Если попытаться резюмировать символистский символ-миф⁸ в его основных чертах и независимо от очень разных теоретических построений символистов (в частности, Вл. Соловьева, Иванова, Андрея Белого, Мережковского и т. д.)⁹, получается следующая картина, в основном соответствующая представлению мифопоэтического символизма о себе. Каждый символ имеет одновременно и семиотическое (т. е. языковое в самом широком смысле, «медиальное»), и реально-предметное свойства; он одновременно знак¹⁰ чего-то «иного» (метафизического «иного мира») ¹¹ и «самого себя» (как составная часть «космического мира вещей», как «слово-вещь») ¹². И наоборот: любая вещь, любая реалья посюстороннего мира и земной жизни есть знак, т. е. часть универсального языка, в той мере, в какой она представляет «мировой текст» космоса¹³. Широко обсуждаемая символистская теория соответствий (*correspondances*)¹⁴ совершенно однозначно базируется на (нео) платонической в своей основе онтологии и характерном для нее учении об эманациях. Согласно этому учению, космос образует вертикальную иерархию слоев бытия (космогонических сфер)¹⁵, в которых «содержание бытия» уменьшается по мере их удаления от абсолютного первобытия и первоединства, имеющего космическое происхождение¹⁶. Из него в низшие ступени космоса «истекают», эмануруют онтологические элементарные частицы (то есть «частицы бытия», обычно понимаемые как световая материя, свет-семя). Этому сущностному аспекту излучения соответствуют энергетический и партиципальный аспекты¹⁷: любое явление некой ступени бытия принадлежит к своей сфере потому, что соответствует имманентным ей материальности и сущности; одновременно любое явление в той мере является частью

высших слоев бытия, в какой разделяет их бытие и энергию. Это соучастие открывает доступ как к первобытию вещей, так и к первосиле, т. е. оно связано как с имагинативной первообразностью (то есть «причастностью к идеям») вещей, участвующих в бытии высшего порядка, так и с энергетической первосилой бытия.

Но это участие не свойственно в равной мере и всегда любому явлению, любой ситуации и любому человеку: оно дано лишь тому, кто умеет читать «язык вещей» и, наоборот, открывать в «вещах» знаки языка (точнее, «знамения»). Это участие делает ставшую тем самым сигнификативной вещь еще и заместителем, субститутотом (*substituens*) некоего отсутствующего бытия¹⁸, при этом в принципе не лишая вещь ее внешних проявлений (как феномена имманентного предметного мира)¹⁹. Это относится и ко всем языковым в узком смысле знакам и текстам: с одной стороны, они продолжают оставаться в обычном «предметном мире» («предметности»), когда их прагматически использует «гилик»²⁰, «непосвященный»; с другой стороны, «зрячему» (то есть визионеру, «пневматику»)²¹ они позволяют в *imago* феномена узреть «первообраз», архетип²² (или, по Платону, идею) их абсолютного эквивалента в первобытии. С этим имагинативным «прозрением»²³ неразделимо связано энергетическое «излучение»: то и другое вместе создают символическую действительность «вещей как знаков» мирового текста²⁴.

Итак, символическое — это действительность и имагинативное присутствие, оно не присуще вещам и знакам на их «поверхности» в виде материальной субстанции, а достигается лишь переживанием. Этот принцип «переживания» пронизывает все теории символа у символистов и тех мыслителей в истории религии (в частности, в ее гностико-герметическом «подводном течении»), на которых с величайшим пониманием дела и чуткостью ссылались символисты. Слово-символ²⁵, таким образом, — это поначалу абстрактное «слово-термин» самого обычного знакового языка для тех, кто направляет свою рецептивную способность исключительно на лингвистическо-семиотическую сторону знака²⁶; «людям символа», элите пневматиков, представляющих пифагорейские или гностические коллективы²⁷, людям творческим (в смысле религии искусства в модернизме) символическое (т. е. передающее *imago* и энергию) в знаках и реалиях является лишь на мгновение, в должный момент (*καίρός*) жизненного пути, в виде судьбоносных вспышек прозрения и «освещения» или визионерского опыта. Вне этой экзистенциальной ситуации, вне, например, ритуально-магических рамок (которые в архитектуре представляет *templum*, в делении жизни на этапы — ритуалы инициации), вне коллектива синхронно переживающих людей, вне «священного времени», праздника, «должного часа» символическое невидимо и остается «немым». В этом состоит имманентная апофатика символического²⁸.

Для искусства это означает, что художественный текст может быть прочитан «экзотерически», т. е. либо не как художественный (под знаком другого кода и внешней прагматики: например, как исторический, политический, идеологический, догматический и т. д.), либо как чисто художественно-эстетический, без учета религиозно-мифической, почти сакральной действительности символического. Этот разлом между искусством как религиозно-мифическим «посредником» (и даже настоящей религией) и искусством как автономной, эстетической формой мышления и бытия, между «реалистическим символизмом»²⁹ (Иванов) и номиналистическим «идеалистическим символизмом», между «декадентством» и религией искусства CI и религиозно-мифопоэтическим CII проходит через весь символизм и даже придает всем произведениям символистов более амбивалентную интенциональность. Именно установка на религию искусства (в эстетизме) или «искусство-религию»³⁰ («реалистический символизм» как собственно религию), на автономию или гетерономию эстетико-художественного, на эстетичность религиозно-мифического или религиозность художественно-эстетического, именно изменения в ориентации на те или иные ценности характеризуют аксиологическую систему³¹ символизма и его описанную выше имманентную поляризацию и корреляцию позитивных или негативных «программ»³².

Подлинной драмой символизма и даже всего модерна и представляется это противоречие между искусством как эрзацем религии (эстетизм, т. е. CI) и искусством как эрзац-религией, эрзац-мифологией (в CII). Для гротескного образа мира CIII характерно, что здесь одновременно и в равной мере реализуются обе модели — как чередующиеся полюсы некоей вертикальной иерархии ценностей, где положения верх — низ, бытие — небытие, добрый — злой, небо — земля, дух — материя и т. д. взаимно заменяют и динамизируют друг друга в одном тексте, в рамках одной прагматической ситуации.

Итак, символическое придает знаку дополнительный отсылочный характер, не проявляющийся на уровне его первичного семиотического кода. То есть любой знак или слово является составной частью лингвистического кода (вербальная семантика) и прагматического речевого акта, в рамках которых могут восприниматься лишь его значение и смысл несмотря на то, что его дополнительная функция символа остается незамеченной. Символисты демонстрировали этот феномен именно на примере тех авторов, которые в русской литературе XIX века считались реалистами, даже натуралистами, то есть Достоевского, Толстого, Чехова, Гоголя, произведения которых Вл. Соловьев, Мережковский, Брюсов, Белый или Блок читали *sub specie symbolorum* как мифопоэтические тексты, ничего при этом не меняя в структуре текста³³.

Если этот подход «символического прочтения» не-символистских текстов применить к самому символизму, то можно допустить и обратный

процесс «не-символистского прочтения» символистских сочинений. То, что это вполне возможно, доказывает богатая история восприятия символистской литературы. И опять-таки для амбивалентной модели СИ характерно, что здесь на это «двойное», или мультивалентное, чтение (и такую же концепцию) собственных произведений делался главный упор, в то время как в СИ любое неадекватное прочтение изначально воспринималось как угроза произведению и автору и даже как саморазрушение мифопоэзии. Для диаволического дискурса СИ можно считать, что он предполагал не возможность неверного (неадекватного) чтения, а «анти-прочтение»: поэтический текст диаволиста тогда понимается верно, когда порождает максимум недоразумений и даже намеренно непонятен.

Несомненно, всякий символический текст не может не допускать «горизонтальной» (т. е. текстуально-эстетической, текстуально-прагматической) интерпретации, а это значит, что толкователь или аналитик может найти в нем поэтическую семантику и не исходя из вертикальности какой-то модели эманаций и связанной с нею метафизики (искусства)³⁴. Здесь, однако, важно отметить, что для символистов свойство «символичности» вовсе не было присуще только определенным мотивам, лицам, именам, ситуациям из мифологемы, подчиненной архаической или классической парадигме, либо определенным религиозным, герметическим, оккультным, мистическим и т. п. темам; для них в принципе любая реалья и любой знак (в том числе художественно-поэтический) мог быть символом, если выступал *sub specie aeternitatis*, т. е. как *substituens* чего-то абсолютно иного, частично являя его собой.

Итак, символическое — это валентность, представляющая такие качества, как сакральность, суггестивность (т. е. действие, активизирующее области психического подсознательного), энтузиазм, экстаз, пафос, визионерская отрешенность, потусторонность и божественность; но символическое — это одновременно и ценностный уровень, наслаивающийся в качестве вторичного или третичного кода на первичные «моделеобразующие системы» (языка, культуры). Однако с аксиологической точки зрения символично-мифологического мышления именно эти системы традиционной культурной прагматики суть производные, вторичные и малощенные, т. е. «профаные» по М. Элиаде (1954, 19 и сл.), — это уровни, обладающие гораздо меньшей значимостью для духовно-психического существа человека как традиционализированные и произвольные смысловые формы.

Без описания прагматики символизма или даже составления какого-то символического дискурса невозможно понять и продемонстрировать действенность символа как ценности. Задача данного изложения — реконструкция ценностного уровня, который накладывается на разговорную, а также поэтико-художественную в узком смысле парадигматику

символистского текста; наличие этого уровня можно аналитически доказать не в каждом частном случае. Основой символизации (в любом искусстве или религии) служит уже существующая знаковая система, первичная (профанная, повседневная, культурно-конформная, экзотерическая) семантика которой подвергается новой функционализации, делающей семантические элементы и свойства составными частями дополнительного кода, кода более высокого уровня, который (обычно в форме мифологического кода) дает возможность полностью альтернативного прочтения тех же знаков и текстов (сакральной, герметической, протоили субкультурной, эзотерической интерпретации).

Тот, кто находится внутри символично-мифической ситуации (то есть под воздействием имажинативного и энергетического начал некоей религиозно-мифологической непосредственности), конечно, не может произвести никакого ее анализа. Когда он уже не находится в пределах (в магическом «кругу») мифической непосредственности, он также не может выразить очевидность символического, мантического, апокалиптического. Таким образом, в этом состоит проблема анализа и интерпретации символистских текстов для ученого: если он ограничивается вербальной семантикой поэтических текстов, не признавая (или хотя бы не принимая как нечто мыслимое) *stratum imagine* мира символов, может получиться, что он не оценит по достоинству даже самых примитивных поэтических функций текста; если он ведет изложение исключительно с позиций мифопоэтической герменевтики, ему придется отказаться от анализа, ограничившись простым «показом», выразительной жестикующей взволнованного фельетониста. Тем не менее семантическую позицию некоей парадигмы внутри поэтического мира символистских стихов в принципе можно скоординировать с их аксиологической релевантностью внутри соответствующей программы, а сверх того сопоставить ее с имеющимися религиозно-мифологическими системами. При этом следовало бы делать различие между религиозно-мифологическими системами, генетически и типологически очень разными: архетипически-универсальной символикой и мифологическими системами, «классическими», то есть эпизованными и историзованными уже в исторических рамках мифологиями (античная, еврейско-ветхозаветная, египетская, иранская, индийская, китайская мифология и т. д.)³⁵ и различными системами культурных мифологий, герметики, алхимии, каббалы³⁶, теософии и т. д. в соответствии с их развитием в разные исторические и эпистемологические эпохи³⁷.

Реконструируя³⁸ аксиологическую значимость мотивов, метафор, имен³⁹ и других вербальных символов в корпусе поэтических текстов символистов, я не всегда точно указывал, в какую систему функционально встроены соответствующие мифологема или символ. Вообще — уже

исходя из чисто описательных соображений — движение некоего мотива «по инстанциям» через разные мифологии всегда неизбежно приходится ограничивать очень небольшой группой парадигм: ведь мало того, что рассматриваемые контексты неизмеримо многочисленны и многослойны, но к тому же существующие описания мифов и символов систематизированы и каталогизованы по самым разным принципам.

Поэтому я работал на основе скорей синтетической модели мифологических и религиозно-философских категорий, соответствующей мифологическому горизонту знаний самих символистов⁴⁰, но при этом не исключаяющей те «источники мифов», которые использовались интуитивно, вполне бессознательно. Ближе всего к этому сознанию и бессознательному мифологическому мышлению символистов подходят, с одной стороны, архетипология К. Г. Юнга, с другой — сегодняшние семиотические исследования мифопоэзии, стремящиеся объединить знания по структурной антропологии, этнологии, фольклористике и культурной семиотике: сюда входят, в частности, работы З. Г. Минц, Ю. М. Лотмана, В. В. Иванова, В. Н. Топорова, И. П. Смирнова и многих других ученых, которые — отчасти скептически дистанцируясь, отчасти в большой степени принимая — тяготеют к идеям К. Г. Юнга.

Теория мифа К. Г. Юнга⁴¹ — при осторожном и критичном применении — особенно пригодна для исследований валентности символов в символизме, и вообще в модернизме, по двум причинам. Во-первых, несомненно, что мифологическое мышление символистов (особенно Иванова, но также Белого или Волошина) в чрезвычайно высокой степени согласуется с архетипологией Юнга. Как раз применительно к мифопоэзии Иванова и его научным исследованиям мифологии и религиозной философии можно говорить о значительных совпадениях с Юнгом по важным пунктам. Аналогии в ивановской и юнговской системах объясняются, с одной стороны, знакомством с одними и теми же мифологическими, гностико-герметическими, мистическими и религиозно-философскими текстами, с другой — характерной для модерна эпистемологической конвергенцией религиозных, эстетических и психологических предпосылок. Не что подобное находим и при сравнении Белого и Рудольфа Штейнера⁴².

Второй причиной упомянутой конвергенции можно считать такой факт общего порядка: в эпоху («классического») модерна искусство и в целом сфера эстетического «переняли» и актуализировали важные функции религиозного, прежде всего те, что были «вытеснены» официальными, догматическими церковными институтами и традициями. Все более усиливающаяся со времен романтиков тенденция к реабилитации бессознательной (подсознательной) сферы психики в искусстве и через искусство корреспондировала с аналогичной переоценкой «культурного бессознательного» (культурного подсознательного), которое в романтизме, а

потом и главным образом в модернизме подвергли как структурной, так и тематической эстетизации. В результате эти, всегда более или менее скрытые, традиции герметико-гностических, мистико-окультистских, еретическо-манихейских, «анархо-религиозных» мышления и опыта оказались в центре внимания такого искусства, которое актуализировало эти витальные, подспудные тайные учения, гармонизирующие религиозное и эротическое, иррациональное и спекулятивное, архаичное и научное, тем самым высвобождая творческий потенциал религиозного, вытесненного в условиях современной цивилизации, в его архаично-бессознательной форме искусства⁴³. Таким образом, архетипология и психология религии К. Г. Юнга прекрасно корреспондирует с символистским вариантом «мифопоэтического» модерна (то есть «неомифологизмом» модерна), в то время как психо-аналитический подход Фрейда гораздо больше соответствует постсимволистскому модерну (авангарду 1910-х—1920-х годов в России)⁴⁴.

С точки зрения церковно-догматической «ортодоксии» можно было бы прийти к выводу (который неоднократно и делали в религиозно-философских дебатах рубежа веков) о том, что символизм вовлекает искусство в то прагматическое положение в культуре, где традиционно находили приют неортодоксально-еретические религиозные и идеологические системы⁴⁵ — в сферу субкультуры, фольклора, культурной периферии и т. д.⁴⁶ Как романтическая, так и символистская мифопоэзия заменяет систему религиозности, институционализированной церковью и больше не удовлетворяющую врожденные религиозные потребности современного человека, и весь комплекс «веры» как волюнтаристского акта, реактивируя мифическо-мистическое и присущую ему суб- и антикультуру. Тем самым волевой акт «принятия на веру», антагонистический по отношению к сознанию и его рациональности (*credo quia absurdum*), должен быть заменен коренящейся в бессознательном очевидностью, то есть явлением и «восхождением» мифического.

В противоположность неомифологизму классицизма и постоянно возникающим в истории (европейской) культуры ренессансам античных классических мифологем, неомифологизм модерна (это относится также к его постсимволистским течениям: футуризму, акмеизму и т. д.) стремится не к воссозданию мифологического мышления, архаико-бессознательных «тем» в рамках рациональности, в целом каузально-эмпирической и не прекращающей быть таковой, — напротив, он хочет выявить латентные архаико-примитивные, ритуально-мифические, бессознательные (подсознательные) структуры и движущие силы именно этого современного, цивилизованного мира. В этом неомифологизм модерна абсолютно противоположен «мифо-музейному» истори(ци)зму XIX века; последний даже относится (наряду с «наивным реализмом» подражательной эстетики) к главным противникам эстетики модерна.

В то же время уже мифопоэты-романтики, а уж тем более мифопоэты рубежа веков вполне сознавали, что *restitutio ad integrum*, обратное превращение «культуры в природу», современных, рациональных структур мышления — в архаико-примитивные невозможно, равно как невозможно уничтожить индивидуальное сознание персонологии нового времени. «Современный миф» — и эта мысль проходит через все споры о неомифологизме — есть обязательная составная часть «мифа модернизма», для которого — в противоположность ремифологизирующей идеологической реакции (например, национал-мифологизму и расизму) — речь прежде всего идет о реабилитации мифического как структуры и как имажинативной, вытекающей из бессознательного действительности психического. Символисты стремились (полностью в этом следуя Ф. Шлегелю и Новалису⁴⁷, Крейцеру⁴⁸ и Шеллингу, Бахофену и Баадеру) к открытию мифических структур в их инвариантных присутствии и действительности как «мифологического базиса», на котором — как на «экономическом базисе» в марксистской модели — возникают все индивидуальные и коллективные формы культуры в качестве (вторичной) надстройки: мифическое присутствует в нас постольку, поскольку наше существование реализует «индивидуальный миф» (развертывает его в «тексты-жизни» мифотворчества⁴⁹) и поскольку мы принадлежим к некоему коллективу, у которого в «памяти культуры»⁵⁰ присутствует тотальность мифического, даже если все остальные его аспекты актуализируются и функционализируются.

После того как философия, религия и наука в современной цивилизации потеряли свою «мифотворческую» производительную силу, эту функцию — а тем самым и ее институциональное положение в культуре — должно воспринять искусство. В этом смысле современный «мифопоэт» предстает не как *poeta vates* незапамятного «золотого века», не как анахронизм, а выступает как критик цивилизации, в которой культурные функции и соответствующие им основные потребности человека сделались изолированными, абстрагированными и выродившимися (то есть «нетворческими»); символист проповедует некую «утопическую культуру», которая в виде Апокалипсиса символически уже существует, в то время как постсимволистский авангард заменяет «культурную утопию» «утопической культурой», в которой эстетическое утопизировано, а утопия эстетизирована⁵¹.

(Художественный) символ делает — с точки зрения символизма — возможным мифическое как коллективную, бессознательную, архаично-природную «обратную связь» (*religio*) современного индивида, не обязательно с привлечением материала антико-классических мифов или фольклора. Речь идет скорее об актуализации «миф(олог)ического мышления» в структуре и с помощью структуры «художественного мышления», то есть не столько о тематической аналогии в мифологическом

«переодевании», сколько о (структурной) гомологии схематической и в конечном счете универсальной основной ситуации: инициация, переход на другие уровни, восхождение и нисхождение, растворение в хтоническом и рождение заново, «умри и стань» («Stirb und Werde»), разделение и объединение, утрата «я» и самостановление и т. д.⁵²

«Функционализация» мифологем у символистов часто была внеисторичной и (с точки зрения мономифической цельности) синкретичной⁵³, хотя (или потому что) они очень хорошо знали мифологические системы, в том числе и в культурно-историческом плане. Поэтому неомифологический дискурс символистов оказывается столь же «дискретным» (в смысле «прерывности») и «сборным», как само мифическое мышление (ср. понятие «бриколажа» как модели любого «дикарского мышления» в теории мифа К. Леви-Стросса)⁵⁴. Уже поэтому культурно-историческая реконструкция символистских мифологем может быть лишь антисистемной, так как любое использование архаично-мифического в рамках современных дискурсов имеет катахретический⁵⁵, субверсивный и анархистский характер: ведь символистский «неомиф» не служил какой-то господствующей репрезентативной культуре и ее самолегитимации с помощью до- и внеисторического, как, например, барокко.

Гомологическая корреляция новейших культурных явлений и архаико-мифических структур сталкивает либо «факты» современного мира (будней цивилизации и ее прагматики) с «функциями» архаики, либо последние с первыми. То «будни» («быт») современности сталкиваются с их вневременными глубинными структурами («бытием» как таковым), и будничные банальности («пошлости») при этом за счет отчуждения приобретают универсальное, космическое, вневременное измерение⁵⁶; то «демифологизируются» и разоблачаются в своей банальности те институционализированные категории и носители мифического (религиозного), которые, став полностью условными и выродившись, лишь «представляют» (то есть сохраняют сугубо «утверждаемое» присутствие, утратив характер очевидности). В последнем проявляется присущий любому неомифологизму отчуждающе-критический, изобличающий ложные мифы, «демифологизирующий» эффект. Он очевидно доминирует в гротескно-карнавальной модели символизма (СIII).

«Ложное сознание» историцистского неомифологизма имеет и еще одно отличие от символистского неомифологизма в модерне. Мифопозты-символисты воспринимают противоречие между современностью, т. е. причинно-эмпирическим рационализмом настоящего, и анахроничностью, т. е. невозвратностью, архаико-мифического как отражение трагического, «грехопадения» духа, люциферовской узурпации прометеевского, даже демиургического «единичного»⁵⁷ (в понимании Макса Штирнера, а также Ницше или Кьеркегора); это сознание невозможности «возвращения»⁵⁸

к райской непосредственности архаичного является для мифопоэтов не только предметом рефлексии, но и главным методом построения символистских художественных текстов. В то время как «мифограф-репрезентант», подмигивая, манипулирует анахроническим несоответствием (мифологической) «тематики» и контекста живой цивилизации, отнюдь не стремясь при этом к воссозданию непосредственной очевидности мифического, поскольку для него важна лишь легитимирующая агитационная действенность ауры, — мифопоэты символизма взыскуют почти археологического обнаружения ахронических пластов под «асфальтом» современности, под хрупким «лаком» цивилизации. Можно было бы сказать короче: символист десимволизирует, демифологизирует канонизированные, но утратившие содержание культурные мифы и ремифологизирует (суб) культурные периферийные зоны (сексуальность, сближение мистики и эротики, гения и патологии, власти и коллективного бессознательного, либидо и влечения к смерти, религии и власти и т. д.)⁵⁹.

В символизме многократно обращал на себя внимание и тот раздражающий факт, что одно лишь присутствие мифологемы в качестве семантической единицы художественного текста «эстетизирует» и даже «метафоризирует» первоначально мифологическую функцию⁶⁰; пока существуют предпосылки для искусства нового времени, искусства модернизма, мифопоэзия остается неразрывно-амбивалентным синтезом мифа и поэзии. Мифическо-религиозная (или метафизическая) очевидность всегда «преломляется» через призму «ирреализирующей» релятивизации эстетико-художественных структур (символисты пользовались понятием, ставшим позже центральным культурологическим термином также у формалистов и семиотиков, — «условность»⁶¹), и наоборот: сами эти структуры, уже благодаря их генетическому и типологическому сродству с мифологическо-архаическими основными структурами и не обязательно намеренно, оказывают «мифоидное» действие.

Лотман доходит до утверждения, что между мифом и метафорой, с одной стороны, и (современными) искусством и литературой — с другой существуют отношения взаимной обособленности, недооценивая, по моему, при столь крайнем противопоставлении действующую и в новое время «мифогенную силу» искусства. Однако не вызывает сомнений следующее правило: произведение искусства, оцениваемое в аспекте некоей мифическо-религиозной цельности, утрачивает свою эстетичность (а тем самым и свою «художественность», свою «поэтичность»); и напротив, мифическо-религиозный текст или соответствующий «перформанс» (ритуал, литургия, таинство, экстатико-нуминозный транс и т. д.) мгновенно теряет «ауру святости» и тем самым мифическо-мистическую очевидность, если перевес получают эстетико-художественные функции или если в позиции реципиентов доминируют другие культурные системы

ценностей (примером чего могут служить религиозные ритуалы на службе политико-идеологических манифестаций).

В этой связи надо отметить, что символисты были кем угодно, только не наивными, неразмысляющими, прислушивающимися лишь к интуиции и подчиненными своему бессознательному творческими личностями. Едва ли не все они не только отличались исключительными познаниями в мифологии и герметике, но и были хорошо знакомы с (естественно-)научной картиной мира своего времени, даже часто имели соответствующее высшее образование (вспомним здесь лишь о математических и естественнонаучных познаниях, проявляющихся в мышлении Белого). Философские интересы символистов, прежде всего относящиеся к теории познания, их социологические, психологические, культурологические исследования затрагиваются здесь лишь мимоходом. И так, каждый мифопэзт-символист был в высшей степени «прорефлектирован», до крайности привержен теоретическому мышлению и до цинизма скептичен. Вот почему центральная тема символистской поэзии — самоизображение мифопэзта как рационально-иррационального двойственного существа, воплощающего в своем лице полярную противоречивость художественного; отсюда же, впрочем, и пристрастие к гермафродитным, кентаврическим образам двойников и близнецов, вертикально и (или) горизонтально расщепленным или спаренным.

Аналогично и мифопэзтический символ, даже все символистское искусство (русского) модерна в целом вызывает в высшей степени амбивалентное ощущение видения и иллюзии, воображения и фикции, непосредственности экстастики и опосредованности рефлексивности, мифо- и метапоэтики, естественности и искусственности, очевидности и скепсиса.

Примечания

1. В раннем символизме 1890-х годов (СИ) понятие символа как религиозной и/или эстетической категории почти не сформировано (см. подробнее об этом: *A. Hansen-Löve 1984r, 30 и сл., 438 и сл.*). Константой в представлениях о символе с самого начала является его отграничение от аллегии. Для символа характерна многозначность, в то время как, по Бальмонту, «аллегория говорит монотонным голосом» (цит. по: *Брюсов, «Карл V. Диалог о реализме в искусстве», 1906, VI, 125 и сл.*). По Бальмонту, символизм — «это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота. [...] Здесь кроется момент, резко отграничивающий символическую поэзию от поэзии *аллегорической*, с которой ее иногда смешивают. В *аллегии*, напротив, конкретный смысл является элементом совершенно подчиненным, он играет служебную роль и сочетается обыкновенно с дидактическими задачами, совершенно чуждыми поэзии символической. [...] Символика говорит исполненным намеков и недомолвок, нежным голосом сирены, или глухим голосом сибиллы, вызывающим предчувствие» (*Бальмонт, «Элементарные слова о символической поэзии», [1900] // Бальмонт 1904, 77*).

В отличие от абстрактной, всегда поддающейся рациональному объяснению аллегории символ всегда имеет вид намека («намеки», «недомолвки» — эти понятия в СИ возникают снова и снова, *там же*); символ говорит (вызывает представление) о вечном в бренном мире. Для Мережковского символ тоже неясно брезжит как «несказанное»: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами. Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество поэзии одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки *алебастровой* амфоры, в которой зажжено пламя» (Мережковский, «О причинах упадка...», 1892, XVIII, 217). Об отграничении Мережковским символа от аллегии ср.: G. Langer 1990, 35 и сл.; ср. здесь также теорию аллегии Гете: M. Wachtel 1994, 66 и сл. и у Гете: «Alles Vergängliche | Ist nur ein Gleichnis», (Goethe, «Faust» II, 394); «Все быстротечное — | Символ, подобие...» (Гете, «Фауст» II / Пер. Б. Пастернака), а также: J. Holthusen 1958, 46 и сл.; D. Arendt 1972, I, 70 и сл. и W. Benjamin 1963, 174 и сл.

Ю. М. Лотман (Ю. М. Лотман 1987, 11 и сл.) тоже подчеркивает намекающий и указывающий характер символа, при котором выражение не полностью совпадает с содержанием, а лишь намекает на него (*там же*, 12), сигнализируя тем самым о «невывразимом». О символе как «маркере» ср. также: E. Rozik 1986, 48 и сл. Ср. об этом продолжение цитаты из Гете, из «Chorus mysticus» «Фауста» II (Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака): «Цель бесконечная | Здесь в достижение. | Здесь — заповеданность | Истины всей...»

В то время как в раннем символизме семантически и конструктивно (в качестве текстопорождающей) доминирует символика зеркал(а) и «отражения», мифопоэтический СИ полностью существует под знаком «прозрачности», которая — как видно и в приведенном здесь примере из Мережковского — почти приравнивается к «символичности» (ср.: J. Striedter 1966, 263 и сл.).

В раннем символизме абсолютизируется эстетизирующая (то есть «создающая впечатление») действительность, «впечатлительность» символических «намеков»; «символическое» диаволизируется, лишается своей объединяющей способности (διαβάλλειν как деструктивный, расчленяющий, губительный принцип, противоположный συμβάλλειν мифическо-религиозного символа; ср. об этом уже: F. Creuzer IV, 503 и сл.; K. Reinhardt 1966, 35; об этимологии символа ср. также: P. Crome 1970, 120, 209). Знак как символ — в отличие от сути обозначаемого — существует за счет намека: «Здесь на первом месте стоит слово как знак вещи, σύμβολον...» (F. Creuzer IV, 506—507). В этом смысле символическое как знак связывает обозначенное «божественным способом» (*там же*, IV, 510), «исполненное предчувствий» (*там же*, 530 и сл.) и «темное» (537). Символ воздействует мгновенно, а миф — постепенно (512 и сл.).

Символисты неоднократно ссылаются на этимологию слова συμβάλλειν — Брюсов IV, 125 и сл.; о выводе Мережковским понятия символа из συμβάλλειν как «соединения» ср.: 1903, ПП, 4 и он же, ЗК, 1901 (символ как «слияние смыслов», ср.: Белый 1933, 116). В отличие от СИ, где царит пафос слияния, в СИ символы вследствие акта «смешения» вырождаются в «диаволическое» (ср. о понятии «смешения» у А. Белого (смешение => смех) у E. Schmidt 1986, 236 и сл.). В целом о συμβάλλειν см. также: E. Johnes [1916] 1978, 60 и сл.

Для Иванова символ по энергетике подобен «солнечному лучу», который «прорывает все планы бытия и все сферы сознания» и в каждом плане знаменует иную сущность (Иванов, «Две стихи в современном символизме», 1908, II, 537 и сл.). Ивановское понимание символа в значительной мере совпадает с представлениями неоплатонизма и его гносеологии света (в целом об этом ср.: P. Crome 1970, 17 и сл., 77 и сл.). В неоплатонизме весь предметный мир становится символом и посред-

ством «эманации божественного» превращается в солнечный свет (например, у Прокла, см. *P. Crome 1970, 164*; у Ямвлиха, *там же, 51 и сл.*; о мифе как символе, *там же, 52 и сл.*; символ у Плотина, *там же, 79 и сл.*).

Язык символов по Иванову («*Поэт и чернь*», 1904, I, 712) равен мантическому высказыванию, в котором слово вспыхивает на миг как указание, как «намеки», открываясь взору экстатического визионера. В результате доступными становятся архаические «формы и категории» коллективной души («народа») («изначальные формы и категории», *там же*): символ делается знаком-указателем как коллективного бессознательного, так и потустороннего, «иного мира». То есть символ передает смысл не прямо-референциально, а «энергетически» («символы — энергии», *там же*); его семантика действует непосредственно на бессознательное («язык намек и внушения»). Мифопоэзия поэта-модерниста вырастает из бессознательного погружения в стихию фольклора; она обогащает «атавистический», архаический запас коллективного изначального опыта: «Символы — переживания забытого и утерянного достоинства народной души» (*там же, 713*; ср. также: *А. Афанасьев I, 11, 60 и сл.*). Здесь Иванов — как приблизительно в то же время К. Г. Юнг — указывает на «психологическую необходимость» архетипических символов, соответствующих своей «метафизической истине». Конечно, предпосылкой действенности языка символов является аналогичное «созвучие» в душе слушателя.

«Художник-теург» — всегда «наследник» творчества природы, «Мировой Души», «творящей Матери», чей голос он делает слышным в своих произведениях: «...он утончит слух и будет слышать, “что говорят вещи”; [...] изощрит зрение и научится понимать смысл форм и видеть разум явлений» (*Иванов, «Две стихии в современном символизме», 1908, II, 539*); о мифологизации теургического поэта и его «музы» ср.: *R. v. Ranke-Graves [1948] 1985, 15 и сл.*; миф о возникновении поэзии ср.: *А. Афанасьев I, 401 и сл.*; о художнике как коллективном человеке и коллективном достоянии ср.: *C. G. Jung XV, 116*; В. Н. Топоров (*В. Н. Топоров 1981*) видит в поэте (творце) дионисийского человека распада и собирания заново.

Все «вещи» — то есть *realia*, присущие *natura naturata*, — становятся для Иванова (*sub specie aeternitatis*) «символами» *realiora*, потому что мир вещей (как «природа») воплощает язык символов, расшифровываемый поэтом-теургом (*poeta vates*). Таким образом, языковой реализм и предметный реализм предшествуют номинализму и идеализму, а тем более импрессионизму, полностью секуляризованному (ср.: *C. G. Jung VI, 26 и сл.*). В этом отношении символизм не предметно-конкретен, а идеален: «Предмет символистов — не вещи, а идеи» (*Н. А. Кожевникова 1986, 9*). О реализме в мистическо-герметическом и мифопоэтическом понимании языка ср.: *Н.-В. Gerl 1989, 95 и сл.*

И наоборот, в постисторическом, апокалиптическом будущем метаморфотический труд символистов будет реализован реально и предметно («вечный символизм») как совокупность, которая, однако, представляется недоступной современному человеку (*Иванов, «Борозды и межи», 222*; ср.: *Е. В. Ермилова 1989, 7*). В этом радикальном, революционном преобразовании мира — венчаемом соловьевским «всеединством» — (символическое) искусство играет центральную роль (*там же, 19 и сл.*), а символика его функционирует в качестве орудия преображения мира (7). П. Флоренский тоже видит в теургии задачу «полного претворения действительности через посредство смысла» — об этом ср.: *Е. В. Ермилова 1989, 7*; о Белом и Флоренском ср.: *А. С. Трубачев и др. 1991*.

Подлинный символизм коренится в «воспоминании поэзии о ее первоначальных, исходных задачах и средствах» (*Иванов, «Заветы символизма», 1910, II, 595*), которые непосредственно воздействуют на психическую реальность. Поэзия — это не

сообщение, а *communio*, приобщение. Настоящий символизм передает гармоническое «созвучие» между *realia* и *realiora*. Реализм — всегда «подсознательное творчество», «энергия слова» пробуждает отзвук «родных подземных ключей» (*там же*, 598). То есть цель всякого символического искусства — великое «соединение», «сочетание» (Иванов, «Мысли о символизме», 1912, II, 606): два элемента объединяются в чем-то «третьем», высшем, в символе, создающем «радугу», которая соединяет «слово-луч» и «влагу души». Эта функция моста у символа соответствует его пониманию как «лестницы» (лестница Иакова). Слушатель слова, причастный к символическому, делается «соучастником творения» (*там же*, 607), перерождается в мистическом «видении»; эстетический эрос («волнение») становится религиозным опытом. О «реалистическом символизме» и мифопозитике Иванова см. заметки М. Бахтина (М. Бахтин 1979, 378 и сл.); ср. также: J. Holthusen 1986, 60 и сл.; V. Terras 1986, 326 и сл.; H. Stammler 1986, 301 и сл. (Иванов и Юнг, Иванов и Бахофен); R. Grübel 1987, 51 и сл.; E. В. Ермилова 1989, 5 и сл., 15 и сл.; H. Салма 1989, 277 и сл.; G. Langer 1990, 91 и сл.

Для Белого в религиозно-художественном символе любой «образ» (а тем самым и визуально-чувственная природа мира, его «изобразительность») уменьшается до «точки», не имеющей размеров (Белый, 1903, ПП, 11), т. е. сводится к «без-образности» и «бес-предметности» мистического Ничто, в котором воссоздан «древний образ мира» (его архаическо-мифическое первосостояние). В этом смысле музыка символизирует «точку» («вневременность», «безмерность»), поэзия — «линию» (об этой идее — вне связи с русским символизмом — см. также: J. Gebser, I, 35 и сл. «Отсутствие пространства и Я» в перспективной арханке).

Белый проводит различие между «эстетической» и «религиозной» символизацией (Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 109): первая «дробит нашу жизнь в формах искусства», при второй наша жизнь предстает «неразложимым содержанием некоторой формы». Религия — не что иное, как «система последовательно развертываемых символов» (Белый, «Символизм как миропонимание», 1903, А, 225). Одна символическая реальность доступна не только в «индивидуальном», но прежде всего в «коллективном» переживании: «Символ только выразитель переживания, а переживание (личное, коллективное) — единственная реальность» (Белый, «Чехов», 1904, ЛЗ, 124 и сл.). «Реальность» для Белого — это всегда психическо-духовная «действенность» («действительность» = «действенность», *там же*, 125).

«Реальный символ» «воплощенного слова» — это треугольник, основание которого соединяет данную форму с «угаданным содержанием», а вершина представляет собой их «неразделимое единство в символе». «Слово, ставшее плотью», сжимает этот треугольник в точку. Тем самым преодолевается «посредственность», «невоплощенность» и «идеальность» поэзии (Белый, «Брюсов», 1907, ЛЗ, 182).

Символ, по Белому, «конечен» и в своей «актуальности» «прерывен». Поскольку он «действителен», постольку должен и принадлежать «действительности», т. е. может существовать не только как фиктивный, воображаемый образ (Белый, «О целесообразности», 1905, А, 105 и сл.): «Взяв образ действительности в качестве нашего представления о цели, мы должны претворить его в символ». «Телеология» символической действительности («духовная действительность», *там же*) ставит каждый предмет под знак его эсхатологической интенции.

Чисто внешне между символикой в искусстве и в религии нет никакой разницы (Белый, «Окно в будущее», А, 144) — но она есть в сцеплении символов (т. е. на уровне кода). Основной принцип любого мифопозитического языкового мышления — приравнивание вербальных семантических процессов к внеязыковым: образ, семантическая фигура (например, метафора) становится «причиной явления» (Белый,

«Магия слов», 1904, С, 441; о приравнивании вербального и реального в языковом мышлении мифа, сновидения, ребенка ср.: С. G. Jung V, 30 и сл., 39 и сл.): «Жемчуг сходен с росой; следовательно, роса рождает жемчуг». Белый называет этот процесс «мифическим мышлением», которое, по его мнению, лежит в основе любого «словотворчества»: «Образ в мифе становится причиной существующей видимости» (там же). Символ — это «неразложимое единство» двух семантических элементов, собственная семантика каждого из которых полностью растворилась в символическом значении («соединение двух предметов в одном», там же, 446). В этом смысле символ переходит в автономную (имагинативную) языковую реальность: «Символ становится мифом» (там же; см. об этом также: S. Cassedy 1987, 309 и сл.; об «имагинативной реальности» мифа ср.: Я. Э. Голосовкер 1987, 13 и сл.). О мифологическом языковом мышлении ср.: А. Афанасьев I, 6, 1, 24 (семантика корня слова); там же, I, 397 и сл., 415, 423 и сл. («вещное слово» и поэтическое слово); О. Фрейденберг 1978, 200 (архаическое языковое мышление); она же, [1927] 1982, 678 (магическое слово как действие и как «вещь»), а также: В. Н. Топоров 1981, 199, 215 и сл.

В своих ранних работах по философии искусства Белый (опираясь на философию ценностей Риккерта) пытается обосновать понимание символа как элементарной единицы «органического», «целостного» мышления, стоящего выше теоретически-абстрактного познания, потому что последнее «не может ответить ни на какие бытийные и экзистенциальные вопросы» (Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 67 и сл.); ср.: Белый, «Магия слов», С, 436 (о полярной противоположности между «мертвым кристаллом» и «цветущим организмом»). Противопоставление органической природы и механики подтверждает и шеллинговскую мысль о том, что искусство должно стать «органом философии» в той мере, в какой всякой организации присуще нечто «символическое»; ср. об этом также: G. Pochat 1983, 22; то же в отношении Франца фон Баадера рассматривает Заутер (J. Sauter 1928, 261 и сл.); G. Wehr 1971, 127 и сл. Мышление символами вскрывает «смысл» и одновременно «ценность» феноменального, благодаря чему из чисто созерцательного «мировоззрения» (философии) возникает «творчество» (то есть креативная активность и действительность). Символическое мышление — всегда «творческое» («творчество идей-образов», там же, 70). «Символизация» есть познавательная деятельность *sui generis*; она сама — «продукт ценности», которая заключена не в субъекте и не в объекте, а в «жизненном творчестве» (71). Имагинативная очевидность этого «жизнетворчества» выше, чем у абстрактного мышления или эмпирического опыта.

С этой точки зрения символы в форме лексем имеют собственное «содержание», то есть семантику, модифицируемую в данном контексте (там же, 69). «Монотонность на уровне подчеркивания символического содержания» (71) снимается соответствующим изменением контекста, благодаря чему всегда возникают и новые «прочтения». В данном томе мы, однако, не учитываем этих контекстов, отчего «монотонность» символических категорий становится особенно наглядной. «Символическое содержание» — это абстракция, извлеченная из разных мест текста некоего произведения, в то время как «символическая функция» возникает только в конкретном контексте и является предметом интерпретации, толкования (H. Gemba 1990, 80). А этот герменевтический аспект в моем изложении значительно ослаблен и заменен «анализом» (ср. об этом: там же, 75). «Динамическая дефиниция» символа исходит из того, что символическое рассматривается как процесс некоего становления, стереотипные же символы вырождаются в мертвые метафоры (95). Кроме того, о представлении о символе у Белого ср.: A. Steinberg 1982, 33 и сл.; Н. Г. Пустыгина 1986, 113 и сл.; S. Cassedy 1987, 287 и сл. (в частности, о концепции «Эмблематики смысла»), 292 и сл., 320 и сл.; G. Langer 1990, 19 и сл., 218

и сл. (философия символа и поэтика Белого); В. С. Федоров 1985, 29 и сл. (теория символов у Блока и ее сопоставление с теорией символов у Гете); С. Аверинцев 1986, 30 (различия в концепциях символов Блока и Белого); М. Hagemeister 1985, 3 и сл., 13 и сл. и J. Vaur 1991, 146 и сл. (теория символа у Флоренского и Белого); R. Grübel 1987, 52 и сл.; Е. В. Ермилова 1989, 17 и сл.; Н.-В. Gerl 1989, 95 и сл. (о внутреннем и внешнем слове в средние века); V. Terras 1986, 343 («внутренняя форма» у Плотина, Гете, Иванова); о идее «внутренней формы» креативного слова у А. Потетни и Белого ср.: R. Lachmann 1982; А. Хан 1985, 168 и сл., 189 и сл.; Г. М. Померанцева 1983, 64 и сл. (Анненский и Потетня).

В отличие от Иванова и мифопоэтов СII, Анненский сильно «горизонтализировал» и коммуникативно ориентировал свою теорию символа: он говорит о «симпатическом символе» (об этом: Г. М. Пономарева 1986, 134 и сл.), действующем на слушателя как выражение «души автора» (Анненский, «Театр Еврипида», СПб., 1906, часть I, 127 и он же, «Книги отражений», 31; о замене средневекового принципа аналогии на принцип симпатии в эпоху Возрождения ср.: U. Eco 1991, 212). Понимание для Анненского — и это уже полностью в духе СIII и предваряет акмеизм — всегда есть симпатический акт вчувствования. В этом смысле всякое понимание — с герменевтической точки зрения уже модернизация, когда мы имеем дело с древними и античными текстами и произведениями искусства. «Поэтическое произведение есть символ симпатического общения с людьми ему современными и грядущими» (Анненский, «Черновые разрозненные листки статей о русской литературе», цит. по: Г. М. Пономарева 1986, 135; о концепции античности у Анненского см. В. Н. Топоров 1990, 10 и сл.).

О концепции символа в СII (особенно у Иванова) см. В. Гофман 1937, 58 и сл., 64 и сл.; J. Holthusen 1957, 36 и сл.; F. Stepmun 1964, 222 и сл.; J. Striedter 1966, 272 и сл.; K. Tschöpl 1968, 91 и сл.; J. West 1970, 108 и сл.; Н. А. Кожевникова 1986, 13 и сл.; Н. Салма 1989, 31 и сл.; Е. В. Ермилова 1989, 11 и сл. В целом о теории символа и ее воплощении в символизме см. также: Н. Gemba 1990, 66 и сл.; E. Johnes [1916] 1978, 50—114; A. Lorenzer 1986, 138 и сл. (символ и язык).

2. Из последних работ ср.: М. Deppermann 1982; J. Holthusen 1957, 1982; K. Tschöpl 1968; С. Wallrafen 1982; 3. Г. Минц 1979.

3. О. М. Фрейденберг ([1925] 1987, 120 и сл., 127 и сл.) различает образ и мотив, всегда представляющий собой вербально развитый образ; О. М. Фрейденберг [1927] 1982, 678—683 (о сюжете и мотиве). Ср. об этом также: Ю. М. Лотман 1974а (мотив, сюжет, тема). О теории мотивов О. Фрейденберг между Веселовским и формализмом см. Е. М. Мелетинский 1983, 115 и сл.; он же, 1986, 7 и сл. (мотив и сюжет у Веселовского), 9 и сл. (теория мотивов В. Проппа); Н. В. Брагинская 1987, 115 и сл. Наконец, Р. Грюбель (R. Grubel 1995, введение) на основе понятия мотива у Веселовского и Фрейденберг разрабатывает общую мотивологию, подчеркивая при этом присущее мотивам свойство интертекстуальности, то есть их выраженную парадигматизируемость. В целом о роли «тематизма» см. Н. Hillmann 1971 (тематическая мотивология); E. Rozik 1986, 41 и сл. (мотив и символ).

Об анализе типов слов в поэзии начала XX века см. Н. А. Кожевникова 1986, 8 и сл., которая, исходя из постоянных повторов некоторых ключевых слов, пытается реконструировать мотивную систему символистов. Характерна при этом сравнительная ограниченность словаря символистов при одновременной бесконечной сочетаемости элементов (там же, 250). О мотивологии ср.: там же, 39 и сл. (ср. также систематизацию лейтмотивов Блока: там же, 142 и сл.); разработку мотивной системы «Тантала» Иванова предлагает Т. Венцлова (T. Venclova 1985, 99 и сл.); о богатстве мотивов у Иванова ср. также: D. Ivanov 1986, 367 и сл.; С. С. Аверинцев

1986, 44 и сл. (замкнутость мотивной системы); о лейтмотивах в симфониях Белого см. R. Keys 1987, 24 и сл. Белый сам подверг первый том лирики Блока мотивологическому анализу (*Белый, «Поэзия слова», Пг., 1922*) — ср. об этом: В. Ю. Митрошкин 1985, 99 и сл.; о дескриптивном методе см. также: *Белый, С, 612*. Для Белого поэтическая лексика была выражением «картины мира» автора, которую он обстоятельно изучал в 1910-е годы. О семантической мотивологии русского символизма ср.: Н. Gemba 1990, 36 и сл. (различие между семантическим значением и герменевтическим толкованием, «прочтением»).

4. О гипостазировании важнейших абстракций в символизме ср.: В. Гофман 1937, 81 и сл. Особенно это относится к абстрактной философской, или программной, лирике С1 (см. А. Ханзен-Лёве 1999, 20, 36, 71). В мифопоэтическом символизме в ходе ремифологизации понятий происходит осознание и обращение первоначального акта трансформации (миф => логос, символ => понятие; ср. о преобразовании образа в понятие: О. М. Фрейденберг 1978, 228; трансформацию мифологеми в философему, в частности, у Гераклита и Платона рассматривают F. Lassalle I, 101; K. Reinhardt 1966, 219 и сл. и Н. Blumenberg 1989, 109 и сл.). Образцом для многих других могут считаться строки Иванова, в которых он ремифологизирует платоновское понятие идеи: «В вечность мчит *Идея*. |...| Вспыхнет свет за им | В солнцеекой смене...» (*Иванов, I, 805—806*). О роли абстрактного слова в раннем символизме см. также: Н. А. Кожевникова 1986, 9 и сл., 43 (мифологизация философем в символизме); о *позиции мысли* в романтизме и символизме ср.: S. Pratt 1984, 5 и сл.

5. Примером вторичной мифологизации, или символизации понятия-символа, могут служить многие строки А. Белого за 1904 г.: «Там за гранью небосклона — | Небо, небо наших душ; | Ты его в земное лоно | Рифмой пламенной обрушь. |...| Все лишь *символ*... Кто ты? Где ты?..» (*Белый, 1904, 282*); неоднократно случаются метамифологизации символического мотива с отсылкой к каким-то классическим текстам — например, к знаменитому дантовскому «лесу символов»: «Блуждая в юности извилюстой дорогой, | Я в темный *Дантов лес* вступил в пути своем...» (*Волюшин, 1907, I, 55*).

6. Миф и музыка в символизме считаются гомологичными в отношении своей медиальной, семиотической структуры, поскольку тот и другая не имеют первичного уровня членения, т. е. не имеют лексем; аналогичны они также по своей мистической абстрактности и апофатическому отсутствию референций (о семиотическом аспекте этой общности ср. классические высказывания К. Леви-Стросса во введении к заключению к его «*Mythologica*» (С. Levi-Strauss 1972/75) и обобщающую работу: М. Opitz 1975, 209 и сл.; А. Hansen-Löve 1983; в целом о мифе и музыке см. G. Picht 1986, 372 и сл.). На символистский принцип «музыкальность» большое влияние оказали Ницше и Вагнер — ср.: W. F. Otto 1964, 28 и сл.; E. Drewermann 1984, 139 и сл.; M. Frank 1982, 217 и сл. (о Вагнере и романтической мифопоэтике); о теории мифов у Ницше и Вагнера ср. также: Ch. Jamme 1991, 84 и сл. и G. Pochat 1983, 47 и сл. В. Н. Топоров (В. Н. Топоров 1990, 41 и сл.) видит в музыке, а также в живописи неомифологические формы искусства.

7. Именно мифопоэтическое и герметическое понятие «печати», т. е. запечатления (tupro), идеально подходит для применения в двойном смысле: конкретно-предметного оттиска (печати) и, в переносном смысле, (перво-)образа, архе-типа, а значит, символического воплощения пренатальных идей и судьбоносных предопределений: «Природа — *знамение* и тень предвечных дел: | Твой замысел — ей *символ* равный. |...| И на лице земном *напечатлей* в любви | Твой *Идеал* богоявленный!» (*Иванов, «Теорцество», I, 537*). На земле (*materia prima*), архетипически «отмеченной» ликом Прометея, запечатлевается в форме символа богоявленный «идеал», подоб-

ным же образом скрытый в мистически-апофатическом языке природы и открываемый, спасаемый поэтом прометеевского склада: «Неизгладимая печать | На два чела легла. | И двум — один удел: молчать | О том, что ночь спряла...» (Иванов, «Печать», II, 366); «за то, что я постиг | ПЕЧАТЬ небес в земной ПЕЧАЛИ...» (Минский, III, 117); «...Судьбы таинственной печать...» (III, 115); «Пришла и постучалась. | Не я ее впустил. | На двери тень остаясь, | Печать нездешних сил...» (Городецкий, 1905, 67); «Есть намек на Мир Святости, |...| Все, на чем печать мгновенья, | Брызжет светом откровенья...» (Бальмонт, «Зов», 1898, 107); «...Ты шествуешь теперь в долинах бога, | О дух, приявший светлую печать» (БП, 300). Остается упомянуть — особенно в связи с Бальмонтом — символику сектантского понятия «печати» как термина, означающего «запечатывание» пола путем кастрации (у скопцов). Ср. об этом: А. Hansen-Löve 1996, 224 и сл.

8. О «символах-мифах» как «интеграторах» в лирике Блока ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 143.

9. В общем о теории символа у символистов ср.: Н. Gemba 1990, 3 и сл.; E. Schmidt 1986, 143 и сл., 183 и сл., 193 и сл. (символика у А. Белого).

10. Для мифическо-магического и мистико-апокалиптического знака в русском языке есть специальное слово — «знамение» (ср. о «предзнаменовании» в символизме: А. Hansen-Löve 1993a, 255 и в указанных местах; ср. также четкое разграничение символа и знака у К. Г. Юнга: С. G. Jung V, 105, 160, 284 и сл.). Об отличии символа и знака ср.: М. Frank 1982, 107 и сл. (о неоднозначности символа по сравнению со знаком): «Важно, чтобы символическое исполнение магически привязывало смысл к его субстрату, имеющему форму знака» (там же, 108). В этом отношении «смысл символа не фиксируется в какой-то системе, а допридумывается в некоем изначальном фонде» (там же). Символическое «ритуальное языковое действие» «уже предполагает назывную функцию языка» (там же), но пополняет ее «обычное значение». Именно эту идею первичного и вторичного языка выдвигает и семиотика, в частности, Ю. М. Лотман 1984, 5—23 (о понятии семиосферы) и он же, 1987, 10—21. Лотмановская семиотическая дефиниция символа основывается на принципе иконичности, которая свойственна любой символике и приблизительно означает различие между иконой как образом культа и иллюзионистским образом. Символ — это некоторым образом «конденсация» всех трех типов знаков (по Ч. С. Пирсу), и в то же время он выходит за пределы «знаковости», соединяя при этом «семиосферу и несيميотическую реальность». С этим, вероятно, связана и легкость его транспонирования — его без труда удастся связать с любым новым текстуальным окружением (там же, 11). В целом о проблеме семиотического анализа символа ср.: Ю. И. Левин 1988, 6 и сл. и E. Rozik 1986, 34 и сл.

11. Понятие мира иного, т. е. другого мира или мира чего-то (совсем) другого, заимствованное из герметическо-теософского словаря, стало одним из центральных символов-терминов символизма. Мотив «мира иного» в изобилии встречается и в С1, пусть даже означая не метафизические сферы, а небытие (антибытие) или сферу Танатоса: «В твоих лучах намек на мир иной ловлю. | Тот мир, где сонмы душ бесцельно и бесплотны...» (Минский, «Алмазы», 233, «Распахнет ли смертный холод | Двери в мир иной!» (Брюсов, 1903, I, 415); «...Настанет мир иных скитаний, | Иных падений и высот...» (1903, I, 314); «Огни твоей земной вселенной — | Как тень в лучах иных миров!» (1907, I, 555). Этот фиктивно-проективный мотив «мира иного» возникает уже в «нигилистическом» романтизме Лермонтова: «В уме своем я создал мир иной | И образов иных существованье» (Лермонтов, I, 70).

Совсем иначе дело обстоит в СII. Здесь «другой мир» просвечивает сквозь «подлунный мир» посюстороннего: «Есть много струй в подлунном этом мире, | Ключи

поют в пещерах, где темно, | Звения, как дух, на семиструнной лире...» (*Бальмонт, 1900, БП, 176—177*); «...Нам дары приносит Море | В час ночной, | Под Луной. | Мы спешим к стране иной...» (*1897, I, 175—176*); «Господи Боже, склони свои взоры |...| Словом Твоим подвигаются горы, |...| Создал Ты небо, и Небо небес, | Землю, что трепетом жизни согрета, | Мир, преисполненный скрытых чудес!» (*I, 6*). «Чудеса мира» являются здесь — наряду с «чудесами природы» — земным соответствием «неба небес», то есть герметическо-гностического потустороннего, которое само по себе невыразимо и лишь опосредованно-символически дает о себе знать посредством «земли» и «мира»: «Я знак заветный, и лишь со мной | Ты скажешь сердцем: «Есть мир иной»» (*Бальмонт, 1906, IX, 106*); «...Моя душа стремится в мир иной...» (*1894, БП, 79*); «...Но хоть велик шатер любого полумира, | Хранилище-покров двух наших полусфер, | Наш Воздух лишь намек на пропасти Эфира, | Где нерассказанность совсем иного мира, | Неполовинного, вне гор и вне пещер. | О, светоносное великое Пространство...» (*1905, 237*); «...Чуть слежу, склонив колени, |...| Среди видений, сновидений | Голосов миров иных» (*Блок, 1901, I, 106*); «...И день иной родится в свете воли. | И легок будет труд в ином миру» (*1902, I, 487*); «Я восходил на все вершины, | Смотрел в иные небеса...» (*1904, II, 36*); «...И будет миг, когда ты снидешь | Еще в иные небеса. | И в новых небесах увидишь | Лишь две звезды — мои глаза...» (*1906, II, 96—97*); «...Весь день старый в золоте солнца играл, |...| и с факелом красным ушел в мир иной» (*Белый, «Кентавр», 1901, 118*); «...Земля — мертва: пройдут и не ответят. | Но — там, смотри: там, где заря, — туманно. | Там, где заря, — иные земли светят...» (*Урна, 311*); «...Да, я помню мир иной — | Полустертый, непохожий, | В вашем мире я — прохожий, | Близкий всем, всему чужой. | Ряд случайных сочетаний | Мировых путей и сил...» (*Волошин, 1903, I, 28*); «...И заменю миры иными, | И снова им небытие, | Зане над долами земными | Пребудет царствие мое» (*Городецкий, 1905, 70*); «...И если скудость воззовет, | Взалкав, миры иные, | Пусть тьма уродством изойдет | В просторы злые» (*1906, 71*).

«Иное» «другого мира» струится также из близких или соседних областей, облаченных в символические одеяния: «А там — одна черта света, | И на черте — условный знак. |...| Звезда — условный знак в пути, |...| А за чертой — иные дни, | И к утру, к утру — всё найти!» (*Блок, 1901, i, 118*); «...Вдали от суетных селений, | Среди зеленой тишины | Обречь утраченные сны | Иных, несбыточных волнений» (*1902, I, 497*); «...Но иная проснется весна, | Напряжется иная струна» (*1902, I, 360*). Последние цитаты уже намекают на приватизацию и скептически-ироническое переосмысление «условных знаков», условный характер которых колеблется от метафизической символики до чисто физического или, по крайней мере, психического «соглашения» влюбленных.

12. Вещи мира, со своей стороны, — рассматриваемые как *realia*, через которые просвечивают *realiora*, — являются *вещими*, т. е. сигнификативными, символическими, они некоторым образом создают герметический орнамент («узор»), под поверхностью которого как феномена угадывается ноуменальная сущность в виде «мерцания»: «Я люблю обманность слова | И прозрачность ваших глаз, |...| Гармонично и поблекло | В них мерцает мир вещей, | Как узорчатые стекла | В мгле готических церквей...» (*Волошин, 1903, I, 29*). Эта аполлоновская, готическая «каллиптика» (ср. об этом: *A. Hansen-Löve 1998*), напоминающая мотив «узора» у Мандельштама, отличается от дионисийского мира символов у Иванова, а также Анненского: «Всегда над нами — власть вещей | С ее триадой измерений. |...| Нет, не уйти от власти их | За волшебством воздушных пятен, | Не глубиною манит стих, | Он лишь как ребус непонятен» (*Анненский, «Поэту», 219—220*). О распределении в символизме (в отличие от конкретной предметности акмеизма) ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 9 и сл.*

13. В герметических сочинениях начала нового времени именно эта знаковость явлений как элементов «книги мира» связывается с понятием сигнатуры (ср.: *J. Böhme, «De signatura rerum», 1621—1622*; ср.: *G. Wehr 1971, 11*). О художнике герметическо-мифопоэтического типа как «толкователе знаков» ср.: *G. Langer 1990, 101 и сл.*; семиотический аспект «симптомологии» освещает Ю. М. Лотман (*Ю. М. Лотман 1987, 13*). В качестве иллюстрации см. следующие примеры: «И знаки светом пишет, | И тайну родную сулит» (*Иванов, «Знаки», II, 272*); «...Шепча: “Любить — мы будем! Не забудь!..” | И, тая, — тайный знак знаменовала, | Как будто сердцу сердце отдавала» (*II, 426*); «...Ты — блеск, ты — гений бесконечности, | В тебе вся пышность бытия. | Но знак твой — страшный символ вечности — | Кольцеобразная змея!» (*Бальмонт, 1899, БП, 169*); «Сова, кто смотрел в твоё круглое желтое око, | Тот знает великую тайну чудес. |...| В бездонностях синих доныне твой знак не исчез. | Кто в полночь читал под ущербной Луною | Пожелтевшую летопись дней, | Тот меня понимает без слов...» (*«Сова», 1906, VII, 229*); «Леса готической скульптуры! |...| Колонны, строгие фигуры | Сибилл, пророков, королей...| Мир фантастических растений, | Окаменелых привидений, | Драконов, магов и химер. | Здесь все есть символ, знак, пример, |...| Как в этих сложных письменах | Понять значение каждой буквы?» (*Волошин, 1904, I, 40—41*).

14. Вероятно, здесь можно было бы говорить и о «пананалогизме», в соответствии с которым «низшие вещи соответствуют высшим» (ср. понятие о сигнатурах у Якоба Бёме и учение Сведенборга о «корреспонденциях»; ср. также о теории *correspondances* у Мережковского: *G. Langer 1990, 36 и сл.*; *U. Eco 1991, 212*). Отдельные сферы бытия точно так же «корреспондируют» друг с другом, как воспринимающее (душа, дух) с воспринимаемым. «Это воспринимаемое, возможно, может быть воспринято лишь в силу своего равенства, потому что сама душа сделала его равным и теперь оно ей не чуждо» (*Plotin, II, 387*).

15. В философии идея иерархии бытия в полной мере выражается в неоплатонизме, а в мистико-герметических учениях — в трактате Дионисия Ареопагита «О небесных иерархиях» (ср. об этом: *G. Heil 1986, 1 и сл.*; *P. Crome 1970, 99*).

16. В противоположность диаволическому миру с его фрагментированностью, половинностью (ср.: *А. Ханзен-Лёве 1999, 37*), символический (символистский) мир стремится к целостности, к «цельному», сливая множественность в первоединстве («едином»): «Я в тебе, ты во мне безраздельно. | Но пока сохрани только этот намек: | *Всё — в одном. Всё глубоко и цельно*» (*Бальмонт, 1897, БП, 145*); «...Картина мира хороша, | Люблю я свет и тьму, |...| Я только *цельному* молюсь...» (*1903, IV, 79*); «В том изначальном не существовали | Ни Что-нибудь, ни темное Ничто. |...| *Меж Днем и Ночью* не было черты. | *Единое одно, само собою*» («*Изначальность*», *1907, 371*). Ср. знаменитую формулу Гете об одном и многом: «При наблюдении природы следует | Одно всегда считать всем; | Ничего внутри, ничего снаружи; |...| Ничто живое не есть одно, | Но всегда - многое» (*Goethe, I, 519*).

В диаволическом мире все части нейтрализуются в пустой целостности, которая в соответствии с ницшеанским принципом «вечно-равного» (точнее, «вечно того же») непрерывно продолжает сама себя: «Я *раздвоил весь мир. Полярность*. Свет и мрак. | Вновь слил я свет и тьму. И *цельным* сделал зданье. | Но жить в нем не хочу. Я знаю все углы. | Святая летопись, но на звериной коже. | Все — безразлично что: кроты или орлы — | Чудовище с клеймом: “*Всегда-Одно-И-То-Же*”» (*Бальмонт, «Чудовище с клеймом», 1905, БП, 330*).

Диаволический принцип расщепленности и дуализма (демиургического) мира преобразуется в СИ в космогоническую идею полярности, также лежащую в основе символического как такового (о символе как целом, в котором соединяются «части»,

ср. также: *О. М. Фрейденберг 1978, 161*). В символическом мире полюсы, взаимно дополняя друг друга, сливаются в «цельность», не утрачивая первоначального дуалистического напряжения: «В красивой *цельности* отдельной красоты, | И в *слитном* хаосе являются черты» (*Бальмонт, «Гимн солнцу», 1903, БП, 269*); «Весь мир — живое существо, | *Двойко* целое. И в них | Оно истратилось двоих. | Так родилось еще родство: | Отныне мужа и жены | Телами души зажжены» (*Городецкий, 1907, 205*). У Иванова эта полярность цельного тоже реализуется в сексуальной символике, поставленной в центр символики жизни: «Каждый миг явленного бытия, будучи результатом взаимодействия двух выше различных причинностей, есть как бы чадо брака между причинами женского порядка (Роя) и порядка мужского (Антиройя), или же подобие электрической искры, возникающей из соединения противоположных электричеств» (*Иванов, «Примечание к поэме “Сон Мелампа”», II, 300*). Мережковский трансформирует здесь основную диаволическую идею из программного стихотворения Зинаиды Гиппиус «Электричество» (ср.: *А. Ханзен-Лёве 1999, 353*) в символистский миф о *coniunctio*, т. е. «химической свадьбе» половых полюсов, которые совместно воспринимаются как космические противоположности. Эта двусмысленная «ПОЛЯризация», то есть «наделение полом» противоположностей, пронизывает все спекуляции СИ, связанные с цельностью: «Я в мире знаю только *цельность*, | Во мне *зеркальность* [основной принцип СИ] тихих вод, | Моя душа как небо звездна, | Кругом поет родная бездна, — | Я весь и ржанье, и полет!» (*Волошин, 1904, I, 43*).

В этом смысле символисты всегда реализуют в словах и «слияние», но не в форме утраты сознания в экстазе гибели, как в СИ: «Мы потонем в Красоте, | Мы сольемся с синим Морем» (*Бальмонт, «Морская песня», 1897, I, 175—176*), а в форме объединения полюсов в «третье»: «Так и младенец страдальный воистину жертвой отдался | на растерзанье Титанам, и выпила жизнь Персефона [...] и свершится *слияние* | В Третьем вас разлученный, воззри на вечное Небо, | Смертным обличем твоим утони в *двойнике* нескazanном!» (*Иванов, «Сон Мелампа», II, 294—299*); «Там, в бесконечности — свет обаяния, | Праздник влияния *правды слияния*» (*Бальмонт, 1903, IV, 53*); «...*Мир не расколот на двое* | Слитно с небесным земное» (*Городецкий, 1904, 58*).

17. К учению об эманациях — ср.: *Е. Н. Gombrich 1986, 213*; символ как солнечный луч, проникающий сквозь слои бытия (как, в частности, у Иванова), рассматривает *G. Langer 1990, 101* и сл. О вертикальности символа в противоположность горизонтальности знака ср.: *M. Frank 1982, 109*. Тем самым для Иванова символ становится образом, охватывающим одновременно и горизонтальный мир феноменов, и вертикаль (*вверх и вглубь*) ноуменов (*Е. В. Ермилова 1989, 7*).

В целом о понимании символа в древнегреческой философии ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 67* и сл.; о понятии символа в античности ср. также: *K. Reinhardt 1966, 35* и сл.; *Е. Н. Gombrich 1986, 25* и сл.; *H. Rahner 1989, 57* и сл. (символ в античности и христианстве); *D.-I. Lauf 1976*; *M. Eliade 1957, 80* и сл. Учение о символах в «Федоне» Платона толкует *Е. Н. Gombrich 1986, 177*; ср.: *E. Grassi 1962, 107* и сл. (идея Платона о поэте как «мифологе») и *F. Lassalle I, 23* и сл., *33* и сл. (представления Гераклита о символах).

18. О субститутивном характере символического в целом ср.: *M. Frank 1984, 385* (символ как «эрзац-вещь», как «отсрочка» и как «заместитель собственно желаемого», т. е. заместитель *le desir* по Лакану). В этом смысле символ(ическое) отражает «нехватку» (*там же*) и реакцию на «постоянную неудовлетворенность». Об апокалиптическом характере отсрочки в символизме рубежа веков ср.: *A. Hansen-Löve 1993a*.

Именно такой замещающий и прикрывающий характер символическое приобре-

тает и в теории Фрейда (ср. теорию символов Э. Джонса: *E. Jones [1916] 1978, 52 и сл.*), почему также выражает «вытесненное», а значит, субститутивно представляет бессознательное (*там же, 61*). Таким образом, Фрейд и Джонс постулируют чистую «очевидность» реальности, или давления реальности, в противоположность «производности символа» (*там же, 100 и сл.*); о психоаналитическом толковании символа см. также: *A. Lorenzer 1972* (о символе и отсрочке — *там же, 15 и сл.*; символ и симптом — *12 и сл.*; символ и бессознательное — *23 и сл.*; символ как замедляющий фактор — *98 и сл.*) и *он же, 1986, 138 и сл.*; *G. Pochat 1983, 95 и сл.*; *E. Drewermann 1984, 353 и сл. и 364 и сл.* (символика и прикрывающие воспоминания у Фрейда). *H. Blumenberg 1989, 165 и сл.* тоже толкует символическое как средство бегства от действительности; в этом качестве оно лежит в основе искусства выживания: «Символическое — это что-то вроде дани, которую некто другой, нечто другое берет с живущего вместо самой жизни. В этом смысле оно всегда — предварительная форма исполнения желания после последнего вздоха, растворения в неорганическом, притягия жизни как цены за жизнь, которая прожита. То, что Бог принимает жертву вместо жертвователя, есть лишь одна из форм базового понимания жизни и действительности: освобождение от абсолютизма действительности» (*H. Blumenberg 1989, 71*). О теории символов ср. также классические работы Э. Кассирера: *E. Cassirer 1923 / 1925* (обобщенно: *G. Pochat 1983, 127 и сл.*).

По Г. Башлярю (*G. Bachelard [1949] 1990, 86 и сл., 92*) научная абстракция есть вид «исцеления бессознательного», потому что она преодолевает примитивные формы анимистического и субстанциалистического мышления (82).

19. Ю. М. Лотман (*Ю. М. Лотман 1987, 13*) различает элементарные символы (крест, круг, пентаграмма и т. д.) и символы как симптомы, за которыми стоят повседневные предметы, как это практикуется в искусстве со времен реализма. Ср. в целом об этом гармоникальную эстетику А. Фрейгерра фон Тимуса (*A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 27*); см. также работы П. Флоренского [*1922*] 1984 и Белого (*L. Szilard 1987, 235*) об основных геометрических формах.

20. В тайном союзе пифагорейцев — как и во всех позднейших гностико-герметических союзах — делали различие между «гиликами» (т. е. широкой массой, находящейся во власти плотского и не имеющей доступа к «гнозису»), «психиками» и «пневматиками», которые — как мастера и сведущие — были причастны к великой тайне бытия (о трехступенчатой антропологии в гностицизме ср.: *H. Jonas 1934, 213, 315*; *K. Rudolph 1980, 100, 204, 346*). О «гнозисе современного искусства» ср.: *P. Sloterdijk, Th. H. Macho (Hg.) 1991, 51 и сл.*; *O. Marquard 1984, 31–36* (о «гностическом рецидиве как антисовременности»). Гностический миф модернизма рассматривает Р. Лакман: *R. Lachmann 1990, 439 и сл.* (у Набокова), и Ш. Шахадат: *Sch. Schahadat 1994, 35 и сл.* (символизм); в целом о неортодоксальных учениях и гностицизме как основе модернизма ср.: *A. Hansen-Löve 1996, 181 и сл.*

21. Христианская мистика как в латинском, так и в византийском, т. е. русско-православном, вариантах была в символизме вездесущей — и не только в религиозной философии Соловьева (об этом: *L. Wenzler 1988*; *B. Марков 1988, 133* о разборе Бальмонтом испанской мистики). В целом о мистике между мифом и религией ср.: *E. Drewermann 1984, 99 и сл.*; *Я. Э. Голосовкер 1987, 154 и сл.* (о различии между мистикой или гностицизмом и религией); *K. Ruh 1990, 31 и сл.*; *E. H. Gombrich 1986, 181 и сл.* (о Дионисии Ареопагите); *K. Flasch 1988* (о Мейстере Экхарте); *G. Wehr 1971, P. Deghaye 1988, 151 и сл.*; *H.-B. Gerl 1989, 85 и сл.* (Якоб Бёме).

22. Понятие архетипа у Плотина (*Plotin V, 1, 6, 34; 7, 39; III, 7, 11, 29*) приравнено к понятию παρὰ δέ λυα (Р. Harder — W. Theiler 1971, 105). В герметике (*Corpus Hermeticum, I, 7–8*) бог вообще фигурирует как архетипический прообраз (ἀρχετύπου

ἔιδος) — ср.: J. Büchli 1987, 49 и сл.; у Филона понятие архетипа впервые связывается с учением Платона об идеях (там же, 51); Agrippa von Nettesheim 1987, 34 (мир архетипов). Об архетипе и символе в целом ср.: E. Heumann [1956] 1985; о гностической символике ср.: W. Schultz [1910] 1986, XIII и сл.; архетипологию Юнга как литературную герменевтику рассматривает M. Bodkin 1958. Критика онтологизации, т. е. опредмечивания, архетипов и символов у К. Г. Юнга см. G. Gamm 1989, 150 и сл.

23. Только коллективный «хор» «органического творчества» (мифопоэтики теурга) делает из символа миф (Иванов, «Предчувствия и предвестия», 1906, II, 90). Поэто-ду миф и не свободный «вымысел» некоего личного сознания, а продукт коллективного творчества («ипостась некоторой сущности или энергии», там же). «Мифотворчество» всегда сверхиндивидуально, это «всенародное», «большое искусство». Поэтому для Иванова высшим выражением реалистического символизма и является театр как Gesamtkunstwerk (по Вагнеру и Ницше), которое следует создать заново.

Белого в отличие от Иванова и Блока интересовала не столько конкретная проблематика драматического искусства, сколько принцип «театрализации жизни» в рамках некоего символического «жизнетворчества». Для него также театр есть самое полное выражение мифопоэтического коллективного «жизнетворчества», потому что театр реализует дионисийский принцип непосредственной перформативности («творчества», «действия», «действия») без всякой примеси аполлоновской фикциональности (Белый, «Театр и современная драма», 1907, А, 17—42). Новый театр сулит некое утопическо-эсхатологическое предвосхищение грядущего единства личности и коллектива, искусства и жизни, жизненной силы и силы воображения, действия и рефлексии. В отличие от иллюзионистской фикции, мифологическое воображение противодействует отчуждению изолированного частного сознания (там же, 18) и содействует человеку в преобразении («душа, преобразуемая мифом», там же). В окончательном итоге театрализации жизни и экзистенциализации театра «сама жизнь становится драматическим творчеством» (19): «Люди станут собственными своими художественными формами» (20). Так окончательно сливаются «жизне-», «мифо-» и «словотворчество». Мифотворец становится «драматическим актером» (23).

Соловьев («Первый шаг к положительной эстетике», 1894, VII, 72 и сл.) использует понятие «жизнетворчества» для обоснования некоей религиозной эстетики, впервые — в его «Трех речах в память Достоевского», во «Второй речи» (1882, III, 201). Вершина деятельности любого пророка — «подвиг любви», в котором слово и дело становятся единым (Соловьев, «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина», 1899, IX, 299 и сл., 331). Одной из главных тем критики «декадентства» со стороны мифопоэтического символизма (СII) была декадентская замена теургического «творчества» чистым принципом «созерцания» в рамках раннесимволистского «эстетизма». При этом понятие «созерцания» переносится из сферы мистического *contemplatio* (В. Соловьев, «Hugo von St. Victor», *Enzyklopadie, Ges. Werke*, 6, 123) в сферу экзистенциальной направленности, интенциональности. Это различие философско-теоретического «знания» и «мудрости» (Софии) экзистенциального символизма играет важную роль и в ранних философских опытах Белого (Белый, «Критицизм и символизм», 1904, С, 29). Особенно подробно оппозиция («жизне)творчества» и «созерцательности» рассмотрена Белым в «Эмблематике смысла» (1902, С, 111 и сл.). «Творчество» уходит корнями в архаическо-примитивную энергию изначального хаоса, из которого происходит коллективное бессознательное человечества; он образует как бы физиологический базис (ритм и музыкальность вместе с «образностью», т. е. архетипологией), на котором строится космос сознательной творческой деятельности (128).

Центральная оппозиция символистской гносеологии А. Белого — это оппозиция между «творчеством» и «познанием» либо «созерцанием»:

первичная витальная ценность	вторичная теоретическая модель
непосредственность целостного переживания	опосредованность аналитического познания
активное существование	пассивное теоретизирование
интранзитивность жизненных процессов	транзитивность жизненных целей и целей познания
первичная бесцельность («стихийность»)	наличие определенной (культурной) цели
хаос как природный базис всех жизненных процессов — в частности, «первобытное творчество»	(утонченный александризм)
хаос первокрасоты	(«современность»)
«музыкальная стихия жизни»	(формальная упорядоченность эстетизма)
	(«условность» не-экзистенциального «эстетизма»)

В отличие от «условности» (то есть культурной обусловленности) эмблемы (или аллегории) символ в своей первоначальной «изобразительности» всегда связан с переживанием (*Белый, «Эмблематика смысла», С, 134*): «Художественный символ есть единство переживания, воплощаемого в индивидуальном образе мгновения...» В этом отношении символизм есть «творческая деятельность» (138), в которой его теория может постичь лишь «эмблематический аспект»: «Символизм есть самое *творчество*» (139). У Бальмонта понятие эмблемы тоже почти совпадает с понятием аллегории (оцениваемой негативно); в его синкретической системе мотивов «эмблема» часто является атрибутом аллегорического маскарада и геральдики: «Дракон — владыка солнца и весны, | Единорог — эмблема совершенства, | И феникс — образ царственной жены...» (*Бальмонт, «Великое Ничто», 1900, БП, 264*); «И самая эмблема — не могли | Обманом быть, приманкой маскарадной?...» (*Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 314*).

Принцип «творчества» является в глубочайшей мере персонологической категорией, ведь личность — это всегда объединение двух принципов: «безличной силы действия (духа Диониса, как говорил Ницше) и столь же безличной силы воображения (представления, т. е. духа Аполлона)» (*Белый, «Пророк безличия», 1908, А, 11 и сл.*). Мифический герой есть носитель «жизнетворчества», корнящегося в дионисийском принципе становления и исчезновения. Белый относит появление примата «творчества» над «познанием» к мистериальной религии древних греков (*Белый, «Проблема культуры», С, 457, прим. 1*) и воссоздает здесь обратную связь с «дионисийством».

С точки зрения СП искусство — это всегда также «искусство жизни» («искусство есть искусство жить» — *Белый, «Песнь жизни, 1908, А, 43 и сл.*), в «реалистическом символизме» «сам художник становится художественным произведением» (*Белый, «Брюсов», 1907, ЛЗ, 183*); поэзия превращается в «религиозный культ личности», в «теургию». Теургическая «жизнь» — это связный ряд «переживаний» и тем самым продукт «личного творчества» (*Белый, «Искусство», 1908, А, 211 и сл.*). В модерниз-

ме собственно религиозное переживание вернулось в сферу искусства (*Белый, «Символизм и современное русское искусство», 1908, ЛЗ, 33 и сл.*).

Центральный миф модернизма — это и есть миф о жизни как искусстве. В художественном символе художник и произведение сливаются воедино (*Белый, «Эмблематика смысла», С, 139*): «Формой художественного творчества жизни являются формы поведения». Идеальное воплощение «жизнетворчества» — образ «Богочеловека», героя «прекрасной жизни». Символ есть «переживаемый образ» этого искусства жить (*Белый, «Символизм», ЛЗ, 19 и сл.*), продукт трансформации «образа», предполагающей переживание (*Белый, «Символизм», А, 245*), ведь «образ как модель переживаемого содержания сознания есть символ. Метод символизации переживаний образами и есть символизм» (*там же, 258*); «Наша жизнь есть предмет эстетической символизации» (*Белый, «Эмблематика смысла», С, 108*). Эти жизненные символы некоторым образом являются моделями, парадигмами, в которых концентрируются энергии, формирующие фигуру «жизнетворца»: «Не статуя Аполлона, Диониса и Венеры суть символы: а мы — мы символы Аполлона и Венеры...» (*Белый, «Театр и современная драма», 1907, А, 35*). Символ как «выражение переживания» соединяет «последовательность образов» с последовательностью внутренних ощущений: «Символизм — это метод выражения переживаний в образах» (*там же, 30 и сл.*). Религиозным базисом метаморфозы «слово» и «мифотворчества» в «жизнетворчество» является инкарнация логоса (*Белый, ЛЗ, 28*; о воплощенном логосе в прологе Евангелия от Иоанна ср.: *R. Vultmann 1978, 1 и сл.*).

Несомненно, фигура Ницше — пусть и очень амбивалентным образом — была парадигматичной для символистского мифа жизни. С одной стороны, Ницше считался типичным представителем декадентства (*Белый, «Фридрих Ницше», 1907, А, 87 и сл.*, говорит о его «ложной возвышенности», «выдуманности»), с другой — в его лице славят подлинного основателя символического «жизнетворчества» (*там же*), возвышая даже до мифического образа (*Белый, «Комментарии», С, 546: Дионис-Ницше*); о символистском восприятии Ницше ср. также: *В. М. Паперный 1979, 84–106; А. Л. Григорьев 1975, 58 и сл.; З. Г. Минц 1980б, 107 и сл.; R.-D. Kluge 1967, 84 и сл.*

Наряду с идеями А. Белого символическое представление о жизни как индивидуальном мифе определяла концепция Иванова — концепция «теургического» «реалистического символизма». С самого начала Иванов становится на позиции неприятия «декадентского» жизненного мифа, подчеркивая своей знаменитой формулой «*Fio, ergo non sum*» примат креативного становления над пассивным бытием (присутствием), съезживающимся в «ничто» (*Иванов, «Копье Афины», 1904, I, 732 и сл.*). «Я» становления и есть настоящая «самость», в то время как повседневное «Я» (его «двойник!») стремится к «ничто», представляет собой «Не-Я» (то есть именно тот идеал «Я», к которому стремились представители раннего, диаволического символизма!). Принцип «становления» всегда связывается с дионисийским «творчеством», культовым «действием» или трагическим «действием», в то время как аполлоновскому началу соответствует визионерское «созерцание» (*Иванов, «О существе трагедии», 1912, II, 200*). Настоящий «экзистенциалист» — это «служитель жизни» (*Иванов, «Ницше и Дионис», 1904, I, 721*), отказывающийся от принципа «созерцания». Для него между «словом» и «делом» существует вечное противоречие (*Иванов, «О действии и действе», 1919, II, 159*), на которое «искусство интимное» — эстетический тип искусства (например, CI) — делает упор. Этому типу противостоит «келейное искусство» (*Иванов, «Копье Афины», I, 732*)... Но и в высшей своей форме символ (религиозный, художественный) всегда остается лишь суррогатом «живой жизни»: «Символ же есть жизнь *посредствующая и опосредствованная*, не форма, которая

содержит, но форма, через которую течет реальность [...] медиум струящихся через нее богоявлений» (Иванов, «О границах искусства», 1913, III, 647).

Сознательно оппонируя раннесимволистскому разграничению «слова» и «дела», Иванов определяет притязания символистского «мифотворчества» на истину так: «...для меня искусство [...] мифотворчество — акт самоутверждения и воли, — действие, а не познание...» (Иванов, письмо к Брюсову, 1904, ЛН, 85, Валерий Брюсов 1976, 447). Напротив, Брюсов настаивает на примате «слова» над «делом» — на точке зрения, которую защищал еще Пушкин (Брюсов, «Священная жертва», 1905, VI, 94—99). Итак, в то время как для мифопоэтического символизма (СИ) жизнь трансформируется в произведение искусства, то диаволист, художник-декадент, претворяет артефакт в жизнь. Для Мережковского («М. Ю. Лермонтов», X, 289 и сл.) Пушкин также воплощает принцип «созерцания», Лермонтов — «действия» (там же, 292).

В своей попытке вырваться из позиции «созерцания» и броситься в «дело» Блок видит общий путь символистов: «Все “отсозерцались”...!» (Блок, письмо к А. В. Гиппиусу, 1902, VIII, 36). Ср. также у З. Гиппиус (после ее обращения к религиозному символизму): «знание есть конец, смерть, или порог безвременья, иной жизни; «познавание» [аналог «жизнетворчества»] — жизнь мира, движение во времени» (Гиппиус, ЛД, 1904, 208 и сл.).

В целом о мифопоэтике СИ ср.: R. Grübel 1987, 51 и сл.; G. Langer 1990, 81 и сл., 106 и сл. (о Иванове); M. Wachtel 1994, 97 и сл. (мифопоэтика Иванова); Sch. Schahadat 1994, 35 и сл.; о полемике Городецкого с «мифотворчеством» Иванова ср.: N. A. Nilsson 1987, 107 и сл.

24. В этом смысле герметики — в частности, Якоб Бёме — использовали понятие *signatura rerum* как символ и метку вещей, которые «говорят своим, неповторимым языком» (J. Bohme, «De signatura rerum», 1621—22, ср.: G. Wehr 1971, 11; об учении Бёме о сигнатурах ср. также: H.-B. Gerl 1989, 90 и сл.; о Парацельсе — он же, 82 и сл.). Метафизический пансемиотизм именно средневековья рассматривает U. Eco 1991, 88 и сл.; о семиотике языкового мышления герметического Возрождения ср.: H.-B. Gerl 1989, 95 и сл. Подробное изложение символики «книги мира» можно найти у G. R. Hocke 1987 и H. Blumenberg 1981. В этом смысле мистерия всегда «нечувственна», т. е. апофатична, в то время как мифология в катафатическом виде передает символически явленное содержание (M. Frank 1982, 252 и сл.; K. Ruh 1990, 60).

Примеров поэтического воплощения символики книги мира в СИ можно найти множество. При этом точнее всего латинско-средневековое учение о микро- и макрокосмосе в форме концепции «двух книг» передает Иванов (H. Blumenberg 1981, 22 и сл.): «Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, — | И явственные небес иерархии. [...] И Микрокосм в ночи глухой нам внятен [...] | Есть Млечный Путь в душе и в небесах; | Есть множество в обеих сих вселенных: | Один глагол двух книг запечатленных» (Иванов, «Cor ardens», II, 267); «Что лист упавший — дар червонный; | Что взгляд окрест — багряный стих... |...| И месяц белый расцветает | На тверди призрачной — так чист!...» («Осень», II, 311); «...Где не с лампадой рудокопа | Читаем библию времен...» (II, 513); «И будешь благ моих наследник | В познании невидимых книг. | На той горе, отрок бедный, | С небесной Книги снял печать; | И мир творенья неисследный | Мне стал послушно отвечать» (Иванов-Новалис, «Якоб Бёме», IV, 248); «Божью книгу я читал, | Божья книга — здесь, в саду. [...] | Божья книга хороша | Тем, что каждая душа | Видит в ней себя одну, | Видит также целый мир...» (Бальмонт, «Божья книга», 1909, 277); «Сова, кто смотрел в твое круглое желтое око, | Тот знает великую тайну чудес. [...] | В бездонностях синих донные

твой знак не исчез. | Кто в полночь читал под ушербной Луною | Пожелтевшую летопись дней, | Тот меня понимает без слов...» («Сова», 1906, VII, 229); «...Гермес | ...Свободны боги, | И этот мир, о женщины, для нас — | Раскрытая страница книги, только...» (Анненский, «Лаодамия», 1906, 485); «Я люблю усталый шелест | Старых писем, дальних слов... |...| Я люблю узорный почерк — |...| Быстрых букв знакомый очерк | Тихо шепчет грустный стих. |...| Это дерева Познания | Облетевшие цветы» (Волошин, «Старые письма», 1904, I, 44); «...В себе тая все летописи мира, |...| Златыми пчелами расшитая порфира | Струилась с плеч Ионии святой» (1909, I, 94). О мотивах «книги мира» в символизме см. также: Н. А. Кожевникова 1986, 55.

«Голубиная Книга» связана именно с этой парадигмой, пусть даже она принадлежит также к средневековой апокрифической литературе, а также к народному христианству, хлыстовству (ср. также сборник стихов Добролюбова «Из книги невидимой»): «Книгу Бездны, в чьи листы мы каждый день и час глядим, | Он сполна хотел прочесть, забыл, что Бездна — предпричинная, |...| Книга-Исповедь Глубинная» (Бальмонт, «Глубинная книга», 1906, VII, 47); «...Литургия снов тиха. | Пламень в Книге Голубиной, | Пень стройного стиха» («Мировая красота», 1906, IX, 119); «...Протекали над книгой Глубинной | Синие ночи царицы. | А к Царевне с вышки голубиной | Прилетали белые птицы. | Рассыпала Царевна зерна, | И плескались белые перья. | Голуби ворковали покорно | В терему — под узорчатой дверью. |...| Ты сильна, царица, глубинностью, | В твоей книге раззолочены страницы» (Блок, 1902, I, 249—250).

Мир как «свиток» — архаический символ текстуальности (апокалиптической), опорный мотив которого есть в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 10; Откр. 13:8; об этом мотиве ср.: А. Hansen-Löve 1985a): «Древний мир — священный пожелтельный свиток. |...| И пред взорами Чистой — золотая прозрачность...» (Иванов, «Узлы змей», II, 268—269); «...Тем на подвиг ярой пытки, риши Гангеса и йоги | Развернули в длинном свитке от начала до конца» («Узлы змей», II, 291); «...И развернул мой свиток песен, | И внял, один, вещанью рун...» (II, 337); «Сон развернул огнеязычный свиток: |...| И сам и та, чью жизнь с моей давно | Плавильщик душ в единый сплавил слиток» (II, 384); «Темны лики весны. Замутились влагой долины, |...| Тонкий снежный хрусталь опрозрачил дальние горы. | Влажно тучнеют поля. |...| Море глухо шумит, развивая древние свитки | Вдоль по пустынным пескам» (Волошин, 1907, I, 71); «...Этот ужас, эту жалость | Вы обвейте пеленою. | В белом поле до рассвета | Свиток белый схороните...» (Анненский, 186).

К способам воздействия «священного языка» мифопоэтики относится также семантизация и символизация букв в их функции носителей архаической и неомифологической анаграмматики, выявляющей на поверхности вещей мировые знаки и буквы или таинственные иероглифы герметического «текста мира»: «Египетский святой иероглиф!...» (Иванов, «Врата», I, 667); «...Отражены, как письмена скрижали, | Замкнувшей в медь таинственный завет...» (II, 440); «Вот, я прочел, нз отрываюсь | Все то, что должен был прочесть, |...| И там, где эти свечи Рая | Не достигают Красоты, | Я буквы вычеркнул, стирая, | Кривые выпрямил черты. |...| В великой грамоте, единой, | В гремящей книге Родослов, | Где каждый лист взнесен пучиной, | За каждой буквой сонм веков» (Бальмонт, 1908, 307); «...И, вещих снов иероглифы раскрыв, | Узорную пишу я четко фразу» (Анненский, 1910, 156); «...Я вас открыл, святые письмена» (Блок, 1902, I, 217).

Изобретение письма и особенно иероглифов издавна дало возможность мифологизации самой «письменности» и противопоставления ее «устности» мимолетного *flatus vocis* (об этом ср. штудии об анаграммах Фердинанда де Соссюра в интерпрета-

ции Я. Старобиньского: *J. Starobinski [1971] 1980* и неструктуралистское толкование у *J. Derrida 1976, 1979* и *A. Hansen-Löve 1988*). К классическим относятся работы о мифологии букв у *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 190 и сл.* (о гальской друндской азбуке); *там же, 129 и сл.* (буквы как имена); *F. Creuzer II, 289 и сл., IV, 525 и сл.; Plotin III, 49 и сл. и E. Fahnüller 1984, 244 и сл.* (о Тоте-Гермесе как изобретателе букв); *Plotin IV, 89* (о слушании как чтении письменных знаков, начертанных в воздухе); *F. Dornseiff 1925, 69 и сл.* (алфавит как ряд имен); *B. Н. Топоров 1981, 202 и сл.* (анаграмматика в античности); *W. Schultz [1910] 1986, 76 и сл.* (Абракас и алфавит имен); *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 141 и сл.* (символика букв в Ветхом Завете и в мистике); *Origenes 1938, 130 и сл.* (письмо как тело); *P. Sloterdijk, Th. Н. Macho (Hg.) 1991, 75 и сл.* (божья «книга мира»); *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 27 и сл.; G. Scholem 1962, 24 и сл.; 1973, 55 и сл., 220 и сл.* (буквенные символы каббалы); *P. Deghaye 1988, 161* (язык Библии как тело природы); *R. Assunto 1963, 64 и сл., 112 и сл.* (письмо как искусство; Данте как поэт букв; о значении Данте для русского символизма ср.: *M. Wachtel 1994, 213*); *R. Wittkower 1984, 218 и сл.; Giambattista Vico [1744] 1966, 85 и сл.* (иероглифы и Египет в эпоху Возрождения); об этом также: *E. Н. Gombrich 1986, 191 и сл.; M. Butor [1960/1968] 1990, 21* (о шифре в алхимии); *G. Wehr 1971, 12 и сл., 93 и сл.* (язык Творения); *Jacob Bohme 1831, II, 202 и сл.* (о фонетическом произношении слов как носителей своей символики: «слово “schuf” [создал] охватывается над языком и под языком и объединяет зубы с мягким и твердым небом...»); *Agrippa von Nettesheim 1987, 180 и сл.* (буквы как небесные знаки, азбука мира)... Об анаграмматике в символизме, особенно у Блока: *B. С. Баевский, А. Д. Кошелев 1979, 50 и сл.*

Параллельно символике букв и в тесной связи с ней в герметико-окультистском мышлении издавна разрабатывали и обширную систему символики чисел — ср. основополагающие работы, посвященные учению о звуке и числе, у древних греков, в частности, у пифагорейцев (*B. L. van der Waerden 1979, 108 и сл.*), *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 27 и сл., 109 и сл, 177 и сл.; F. Lassalle I, 84 и сл.* (спекуляции Гераклита, посвященные числам); *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 91 и сл.* (о Книге загадок Иезирах и о каббале чисел); *он же, I, X и сл., I, 5 и сл. и B. Н. Топоров 1980, 3 и сл., 24 и сл.* (о мужских четных и женских нечетных числах); *Plotin I, 152 и сл.; B. Н. Топоров 1980, 20 и сл.; он же, 1987, 99 и сл.* (имя и число); *R. Harder, W. Theiler 1971, 108 и сл.* (о Первом, Втором и Третьем и о «тройственности космоса» у Плотина и вообще); *B. L. van der Waerden 1979, 79; Agrippa von Nettesheim 1987, 203 и сл.; M.-L. von Frank 1971, 288, 291 и сл.; C. G. Jung XIII, 299, 362 и сл.* (о четверичности и других числовых символах); *Pseudo-Dionysius Areopagita 1986, 158 и сл.; M.-L. von Frank 1971, 268 и сл.; C. G. Jung XIV/III, 67 и сл.* (монада и триада); *R. Assunto 1963, 96 и сл.* (метафизика чисел средневековья).

В символизме — в частности, у Бальмонта — вновь и вновь актуализируется тема чтения космических знаков и чисел как астрологической герметики: «Люди Солнце разлюбили, надо Солнцу их вернуть, [...] Позабыли о чтении Чисел, Вечности, Светил» (*Бальмонт, 1904, V, 1*).

25. В основе мифопоэтического языка символов лежит «священный язык» жрецов и шаманов: «Слово-символ делается магическим внушением, *приобщающим* слушателя к мистериям поэзии» (*Иванов, «Заветы символизма», 1910, II, 592 и сл.*). В этом языке господствует онтологическое отношение между субъектом и предикатом (*там же, 594*), глагол «быть» способен создать бытие. В отличие от повседневной речи с ее «аналитической» природой мифопоэтическая речь пригодна для «синтетического суждения», где подлежащее — понятие-символ, сказуемое — глагол. «Ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, — символ, созерца-

емый как движение и двигатель, как действие и действенная сила» (*там же*, 594—595).

Блок, (1906, V, 47 и сл.) указывает на то, что в архаическо-магическом мышлении существовала «вера в слово», в модернизме уже недостижимая. В этом мышлении «слово» и «дело» сливаются; обе сферы взаимно заменяемы, а *tertium comparationis* — это «душа кудесника» и его «воля», пребывающая в гармонии с «мировой душой». Ссылаясь на А. А. Потембу, Блок приписывает этому архаическому языковому мышлению «низкую степень» различия «изображаемого» и «изображения». Важно четкое разграничение, которое Блок проводит между архаической структурой «народной поэзии» и современной «романтической поэзией» (*там же*, 52), где «прекрасное» отделено от «безобразного», «эстетическое» — от других сфер «жизни» и практики. (О теории языка у Белого в традиции Гумбольдта и Потемби ср.: *St. Cassedy 1987, 324 и сл.*; об органе речи ср. также романтическую концепцию Франца фон Баадера, см.: *J. Sauter 1928, 485 и сл.*)

Для П. Флоренского (1914) язык символов отличается специфическим «этимологизмом», который, правда, не всегда совпадает с этимологией слов в лингвистическом смысле (*там же*, 582). «Энергическая» концепция языка (креативное слово есть *ἐνέργεια*, а не *ἔργον*), идущая от Гумбольдта и изложенная Потембей, пригодна, по П. Флоренскому, как для философского языка, так и для художественного: душой слова является «семема», в то время как «фонема» и «морфема» представляют лишь его «внешнюю форму». (Ср. также: *П. Флоренский [1922] 1973, 348 и сл.*, об этом также: *А. Ханзен-Лёве 2001, 45, 255 и сл.*) Креативное «слово» — это «зерно мифотворчества, развертывающееся во взрослый мифический организм» (*П. Флоренский [1922] 1973, 364*; о концепции *развертывания* ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 191 и сл.*). «Слово-символ» рассматривается также в «Магичности слова» П. Флоренского и «Магии слов» Белого (*С*, 429 и сл.).

П. Флоренский ([1922] 1973, 103 и сл.) набрасывает концепцию некоего *Symbolarium*'а на основе античного, христианского и современного символизма, при этом критически отмечая, что работы символистов имеют мало отношения к учению о символах. Ср. об этом: *Е. А. Некрасова 1984, 99—100*; *L. Szilard 1987, 229 и сл.* (о Белом и Флоренском); *J. Vaur 1991*.

26. Чрезвычайно важную роль в самопонимании символического мышления нового времени, а также со времен романтизма играет разграничение символа и аллегии, которая в целом — при позитивной или негативной оценке — считается способом рационализации изначальной, неоднозначной, многослойной и намекающе-таинственной целостности символического. Об аллегии в античности ср.: *К. Reinhardt 1966, 7 и сл., 33 и сл.*; *М. Eliade [1963] 1988, 151 и сл.* (аллегорический метод спасения греческого пантеона богов); об аллегорическом толковании мифов в поздней античности см. также: *Ch. Jamme 1991, 3 и сл.* и *P. Crome 1970, 144 и сл.* (аллегорическая интерпретация Гомера у Порфирия); о переводе античных мифов в гностический дискурс ср.: *J. Taubes 1971, 145 и сл.* и в целом об отчуждающей аллегорезе в гностицизме — ср.: *Н. Jonas 1934, 38 и сл., 216 и сл.* В символическом мышлении средневековья также доминировал аллегорический дух (*U. Eco 1991, 89, 104 и сл.* об аллегорике «книги мира»; *там же*, 97 и сл. об энциклопедической аллегорике); также: *R. Assunto 1963, 21 и сл.*; *St. Toulmin, J. Goodfield [1965] 1985, 68 и сл.* Аллегоризацию символического в эпоху Возрождения рассматривает *R. Wittkower 1984*, в маньеризме — в частности, *G. R. Hocke 1987, 57 и сл., 132 и сл., 184 и сл.*; о концепции аллегии в XVIII веке см. также: *G. Pochat 1983, 11 и сл.* Примечательно, что представители противоположной школы Аби Варбурга (*Warburg*) предпочитают именно аллегию (в противовес демонически-магическому началу в символике) —

ср. из последних работ: *E. H. Gombrich 1986, 211, 219 и сл.*, указывающего, что англосаксонский мир «так и не включился в процесс положительной семантической переоценки слова “символ”». О магии Возрождения ср. также: *F. A. Yates 1964, 144 и сл.* и *G. R. Hocke 1987, 385 и сл.*

Лишь во времена романтизма это разделение между аллегорией и символом было абсолютизировано — в частности, теорией мифа Ф. Крейцера (*F. Creuzer IV, 479 и сл.*), так сильно, видимо, повлиявшей и на Ф. Шлегеля: аллегория — это нечто вторичное, производное, разернутое, символ или миф — изначально, таинственное, сущностно-первичное (*IV, 500 и сл., 524 и сл., 541*). «Краткость символа» связана с мгновенностью его интуитивного воплощения (*IV, 531*); «моментальность, тотальность, непостижимость» происхождения также составляют «необходимое условие символического» (*IV, 535, 539*). В этом смысле мифическое всегда угадывается лишь апофатически, как невысказанное (*IV, 517 и сл.*). В любом случае Крейцер родину символического вообще видит на Востоке — прежде всего в Азии, в Египте (*Ch. Jamme 1991, 54*), за что противники упрекали его в «ориентализации» и «романтизации» (античного) мифа (*M. Schroeter 1926, введение, CIX и сл., XXXI и сл., CVII*; *E. Howald (Hg.) 1926*; о значении Крейцера для романтизма ср. также: *M. Frank 1982, 89 и сл.*); еще резче, чем у Крейцера, разграничение между аллегорией и символом проведено у К. Ф. Морица (*K. Ph. Moritz [1789] 1976, 6–9*; об этом *Ch. Jamme 1991, 42 и сл.*).

О понятии аллегии в XIX веке ср.: *D. Arendt 1972, 52 и сл.*; *G. Pochat 1983, 38 и сл.* Идея Гете о (герметическом) иносказании и его теория символов (отчасти масонская) (ср.: *И. В. Гете, «Фауст» II / Пер. Б. Пастернака: «Все быстротечное — | Символ, сравненье...»*) оказали прямое влияние на представление о символе у Иванова (*M. Wachtel 1994, 66 и сл.*). Об аллегориях и символике у Блока ср.: *Sch. Schahadat 1994, 273 и сл.* и в целом — *Е. Г. Григорьева 1987, 78–88* о различии эмблемы, иероглифа, аллегии и символа в классической русской поэзии.

К. Г. Юнг (*C. G. Jung V, 105 и сл.*) также отличает в традиции герметики и романтизма символ от аллегии: «Символ — не аллегория и не семейн (знак), а образ некоего содержания, по большей части трансцендентного для сознания», отражающий как метафизическую, так и психическую реальность (*V, 295*).

О теологии образа и отражения в средневековье ср.: *R. Assunto 1963, 54 и сл.*; роль e[ido]lon в платоновской теории языка и познания рассматривает *H. Theill-Wunder 1970, 48 и сл.*; *R. Harder, W. Theiler 1971, 127*; Плотин, как и Платон, понимает слово как отражение мысли (*Plotin I, 215 и сл.*; *Plotin VI 3,5,3, VI 2,10,2*); о православной иконологии восточной церкви ср. (византийскую) теологию почитания образов: *H. G. Beck 1959, 296 и сл.*; *VI. Lossky 1961, 143 и сл.* и *L. Ouspensky, VI. Lossky 1952*. Почитание образов на Западе как явление между средневековой мистикой и герметикой нового времени анализирует *A. Rosenberg 1955*; о понятии символа в рамках иконологических исследований ср.: *E. H. Gombrich 1986, 11 и сл.*; обобщающие работы — *G. Pochat 1983, 84 и сл.* (о концепции образа у А. Варбурга) и *R. Wittkower 1984, 319 и сл.*

27. Наряду с антично-мифическими и христианско-мистическими основами мифо- и мистопоэтики на символистов оказала влияние и великая герметическая традиция (как система культурного «сверх-Я») — равно как и фольклорный, сектантский «андерграунд», коллективное бессознательное субкультуры, продолжил свою жизнь в СII (*A. Hansen-Löve 1996, 171 и сл.*): «...Полкн книг, бумаги на столах, | И над ними тайну *Egunna* — | Бледный лик царевны Таиах...» (*Волошин, 1905, I, 54*).

О герметике в целом и в частности об античной, особенно египетской ср.: *F. Creuzer II, I и сл.*; *K. Kerényi 1966, 90 и сл.* (об орфике); *Jamblichus 1922, 169 и сл.*

(тайные учения египтян и о «Corpus Hermeticum»); об этом также: *Hermes Trismegistos* [1706] 1964; W.-E. Peuckert 1936, 98 и сл., 102 и сл.; W. Schultz [1910] 1986, 45 и сл. (культ Исиды и Осириса и гностицизм); G. R. S. Mead 1964, I, 49 и сл.; I, 232 и сл. (Платон и египетские мистериальные культы); III, 97 и сл.; J. Büchli 1987, 3 и сл.; G. R. Hocke 1987, 382 и сл.; C. G. Jung IX/I, 14. О роли Египта как страны тайн и родины всей герметики ср.: F. A. Yates 1964, 5 и сл.; E. Drewermann 1984, 141 и сл. (о мифе об Исиде и Осирисе и его превращении в герметическую «сказку»); E. H. Gombrich 1986, 178 и сл.; Египет русских символистов исследует в своей монографии E. Schmidt 1986, 17 и сл., 35 и сл., 70 и сл., 119 и сл., 273 и сл.; работа Е. П. Блаватской «Разоблаченная Исида» (H. P. Blavatskaja, «Isis unveiled», 2 тома, New York 1877; нем. перевод Leipzig 1909) была также важным источником для понимания Египта А. Белым (E. Schmidt 1986, 52 и сл.). Ср. об этом стихотворение Белого, имеющее отношение к Меркурию герметиков: «“Наин” — святой *гiero*глицф; | “Наин” — магическое слово; | “Наин” скажу, мой пепел снова | В лучистый светоч обратив» (Белый, Урна, 346).

О «мифологическом гностицизме» и его связи с античной герметикой ср.: H. Jonas 1934, 9 и сл., 77 и сл. (синкретическая герметика гностиков); J. J. Bachofen [1861] 1975, 419 и сл. (гностицизм и мужские (тайные) союзы); J. Taubes 1971, 145 и сл., 151 и сл. (синкретический, специфически гностический миф в отличие от бессознательно-архаического). Об отношении К. Г. Юнга к гностицизму ср.: H. J. Herwig 1984, 220 и сл.; T. Evers 1988; G. Wehr 1971, 28 и сл. (Юнг и Бёме).

28. Это относится вообще к «символическому выражению», которое по сравнению с рациональной, или будничной, речью всегда выглядит загадочным, фрагментарным, неясным и даже немым; Иванов в стихотворении «Адриатика» говорит о «письме волн», которые пишут на песке «немые буквы»: «Где начертал отлив *немые письма*. |...| За гулким зовом волн зияет *ночь немая*» (Иванов, I, 613). Речь природы (ночи, моря, бездн, глубин космоса, хаоса) всегда непонятна и даже «нема»: «О духа бурного | Во тьме языки, | Глаголы Хаоса, | *Немые клики!*...» (Иванов, «Cor ardens», II, 241); «...Глубоких звезд *нарек немой*, | Нисходишь ты до сферы низкой» (I, 756); или Бальмонт: «Мне *понятны* будут строки | *Ненаписанных* страниц | И небесные *намек* | И язык зверей и птиц» (1899, II, 135—137); «*Неясная* радуга. Звезда отдаленная. |...| *Лазурь непонятная, немая, безбрежная*. |...| И Море *бессонное*, как сон — *беспредельное* | Виденья прозрачные и призрачно-нежные» (Бальмонт, 1897, I, 199); «...*Вся ты — намек*, *вся ты — сказка прекрасная*. | Ты — отблеск зарницы, Ты — отзвук загадочной *песни без слов*...» (I, 16); «...*Последний бог* в пустынном мире. |...| Из уст твоих *золотые словеса!* |...| Они туда — в *немые небеса* — | Текут, потоком *ливаясь*. |...| Как *возвещу* бунтующий глагол, | *Неизреченный* и *свободный*» (Белый, Пепел, 237—238); «...*То световые письма* | *Еще несказанных сказаний* | Несутся в *ночь*. А *ночь — без дна*» (Урна, 313—314).

29. Иванов («*Две стихии в современном символизме*», 1908, II, 540 и сл.) различает подлинный («реалистический») символизм и его современную, производную форму, «идеалистический символизм»: для последнего важны «мимезис» и «ознаменование вещей», для первого — «преобразование», «метаморфоза» *realia* в *realiora* и обратно. «Теургический» реалистический символизм позволяет в вещах увидеть символы, в символах — мифы (*там же*, 538 и сл.). Поэтому реалистический символизм следовало бы, собственно, называть «реалиоризмом» (Иванов, «*Эстетика и исповедание*», 1908, II, 571; о критическом разборе Ивановым «идеалистического символизма» Анненского ср.: И. В. Корецкая 1989, 58 и сл.).

РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ

«вещь-символ»

магическо-архаический «фетишизм вещей»

архаический принцип магического «ознаменования»

сотворение предметов, которые безусловно «соответствуют божественным вещам» (547)

средневековый мистический реализм (542 и сл.)

«искусство ознаменовательное» (543)

живопись как «всемирная книга»
гротеск

«преображение» (544)

романтизм (546)

«природа»

конкретность

поиск «внутренней реальности вещей»

«усилие постичь феномен как символ» (547)

«новая жизнь»

объективная истина

природа как символический мир соответствий

соответствие между макро- и микрокосмом (548)

«реальность вещей», *realia in rebus*

«вещь» = «символ» (552 и сл.)

символ как психическая и метафизическая реальность

ИДЕАЛИСТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ

«комбинация предметов»

новая связь между «вещью» и «названием или «значением» (Иванов, II, 540)

автономное творение фанатазии

индивидуальная «мечта»; эстетизм; «обман»

идеалистический канон античного искусства

софистика как аналог декадентства

фантастика

«призрак» как теневая реальность или колдовство

в центре волшебного мира — «чародей», «я»; эгоцентризм

«отражение»

классицизм

искусственное

абстрактность

«принцип изобретения и преобразования вещей»

«творчество обобщающих феномены символов»

«сон»

субъективная свобода

мир как проекция «Я», как «искусственное переживание» (550)

«искусственность»

«символ» = «вещь» или «знак»

= только средство художественной изобразительности

хор, полифония
коллективизм (554)
мифопоэзия как объективная истина бытия

символ как семя мифа

мифологизация актуального, архаизация
«новый миф есть новое откровение тех же реальностей»
«обретение»
миф как воспоминание о космическом таинстве (556)
«миф»
«соборное единомыслие» *ges*, «общезначащая реальность», на которую указывает хор
«зритель» как «участник действия»

цель сообщения = «впечатлительность», иллюзионизм, мираж

монолог
индивидуализм, психологизм
импрессионизм, «впечатлительность», *mania psychologica*
парнасизм и формализм
миф как воспроизводство и новое сочетание традиционных мифологем (555)
актуализация мифов, модернизация

новое мифотворчество как субъективный суррогат
«изобретение»

«сказка»
индивидуальный гипноз идентификации (559) («гипноз отождествления»)
«созерцательность»

Белый («Комментарии», С, 546 и сл.) делает попытку синтеза обоих видов символизма, но одновременно показывает необоснованность типологии Иванова, если ее применять к конкретной истории искусства (см. об этом также: Белый, «Символизм и современное русское искусство», 1908, ЛЗ, 44 и сл. и он же, «Realiora», 1908, А, 313—318; обобщающая работа: J. Holthusen 1957, 42 и сл.).

30. О замене религии искусством, т. е. мифом искусства нового времени, ср. фундаментальное исследование: Blumenberg 1979, 22 и сл. и 192 и сл. («Основной миф и миф искусства»). В то время как в CI религию заменяли искусством, в CII доминирует замена искусства своего рода религией-мифом, ремифологизированной и одновременно эстетизированной религией (G. Langer 1990, 19). О том, что концепции CI продолжали действовать и после 1900 года, говорит продолжительная критика Брюсовым религиозных апелляций в символизме (Брюсов, «О "речи рабской", в защиту поэзии», в: Брюсов, IV, 1910, 176—179). Уже в эпоху романтизма религию собирались спасти как конфессиональный институт или просто заменять при помощи ремифологизации, а художник (в частности, мифопоэт) в качестве нового Орфея (Ф. Шлегель, Новалис) брал на себя роль жреца и пророка (D. Arendt 1972, 225 и сл.). Ремифологизация религии (вспомним об обратном превращении Иисуса Христа в Диониса у Иванова) соединяет тенденцию реархаизации с эстетизацией религиозного, которое таким образом лишается личностного и этического измерения. См. об этом меткую

формулировку Франца фон Баадера: «Новых писателей не без основания упрекали, что они говорят о мифах христианской религии точно так же, как и о языческих» (*F. von Baader 1966, 74 и сл.*).

По *О. М. Фрейдбергу 1978, 111*, не может быть религии без этики, а также, вполне вероятно, и мифического без морали. В любом случае «эпоха религии» началась позже, чем эпоха мифа и магии (*J. Frazer [1922] 1989, 70 и сл.*; о демифологизации в Ветхом Завете ср. также: *D. F. Strauss 1835, 4 и сл., 51 и сл.*; *H. Rahner 1989, XI и сл.*; *E. Drewermann 1984, 23 и сл.* о ремифологизации религии). Если переход от мифа к религии стал возможным благодаря аллегоризации символического (например, у Гераклита и орфиков, ср.: *F. Lassalle I, 204 и сл.*), то реархаизация религии означает также деаллегоризацию мифического (ср. также: *E. Drewermann 1984, 67 и сл., 156 и сл., 169 и сл.* и его применение юнговской архетипологии к библейской герменевтике).

31. Значение аксиологии для теории искусства в целом и для исследования мифов и символов в частности подчеркивает *R. Grübel 1995* («Об аксиологии литературных мотивов»).

32. О делении символизма на модели (CI — CII — CIII) и каждой на две различных программы (CI/1 — CI/2, CII/1 — CII/2 и т. д.) ср.: *A. Hansen-Löve 1987a* и введение в *A. Hansen-Löve 1989a [A. Хансен-Лёве 1999]*. Ю. М. Лотман (*Ю. М. Лотман 1984, 13* и *он же, 1987, 12*) говорит о «различном темпе эволюции» разных подсистем семиосферы и соответственно культуры, что можно отнести и к темпам мотивологической эволюции разных жанров (здесь, в частности, поэзии и прозы).

О периодизации символизма ср. также: *З. Г. Минц 1986, 7 и сл., 19 и сл.* и *Е. В. Ермилова 1989, 13 и сл.* (разграничение между CI и CII); *G. Langer 1990, 122 и сл.*; *А. Рутан 1994, 181 и сл.* и *Н. Ю. Грякалова 1988, 22*; *H. Gemba 1990, 16 и сл.* (о «кризисе» символизма и Блока в 1905—1906 гг.); *А. А. Поляков 1989, 56 и сл.*; *Н. Н. Скатов 1988, 151 и сл.* (также о 1905 году как переломном в эволюции символизма и в развитии Белого, в частности, о его сборнике «Пепел»); *С. Аверинцев 1986, 41* (о позднем Иванове и его уникальном для символизма отсутствии развития, отчего и цитаты из него не датированы).

Об общности и различиях между символистской мифопоэтикой и футуристским неопрIMITИВИЗМОМ речь идет у *A. Hansen-Löve 1987a*; *З. Г. Минц 1988, 109 и сл.* (о неоромантизме Е. Гуро в сравнении с символизмом); *N. A. Nilsson 1987, 107* (о неопрIMITИВИЗМЕ Городецкого).

33. Культурное усвоение мифологического наследия — на лексическом или синтаксическом уровнях — в XIX веке происходило в значительной мере под знаком позитивистской веры в прогресс, в форме «демифологизации» (об этом: *З. Г. Минц, Ю. М. Лотман 1983, 35 и сл.*). Однако настоящей апогей демифологизации приходится не на XIX, а на XVIII век, на «аллегорическое искусство» Просвещения (а не на позднейший реализм). О трансформации классической мифологии в России XVII и XVIII веков ср.: *В. М. Живов, Б. А. Успенский 1984, 204 и сл., 211 и сл.*

Но в прозе Достоевского также есть мифологические глубинные структуры, открытые только символистами (*там же, 37*; анализ мифопоэтики Достоевского делает *В. Н. Топоров 1973, 92 и сл.*).

34. Такая метафизика искусства основывается на фундаменте «позитивной эстетики», которая — со времен античности и, в частности, пифагорейцев — занимается переносом закономерностей биосферы, макрокосма на микрокосм мира искусства, т. е. семиосферы и культурной сферы, или выявлением здесь аналогов этих закономерностей (ср. об этом: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 27 и сл.*; *B. L. van der Waerden 1979, 108 и сл.*). Понимаемую таким образом, взятую из природы идею «красоты»

искусства в СП часто гипостазиируют и развертывают, причем «прекрасное» как философия со своей стороны может быть ремифологизировано. Это относится, в частности, к мифологии красоты и искусства у Иванова: «Деревья спят и грезят? — при луне; | И таинство их жизни — близко, близко... [апокалиптически-адвентистская формулировка близости конца света] |...| И всякой жизни творческая дрожь | В прекрасном обличается обличье; | И мило нам раздельного различье | Общеньем красоты. Ее примножь! — | И будет мир, как этот сад застылый...» (Иванов, II, 305—306). Здесь интересно также применение парадоксально-апофатической формы негативной *figura etimologica*, подвергаемой одновременно «обнажению» и «обличению». Гармонизированная эстетика космического порядка обнаруживает тем самым утвердительно-катафатическую сторону, дополняемую апофатически-негативной и прежде всего динамизируемую — иначе бы она никак не могла интегрироваться в модернистскую эстетику остранения.

Апофатика — это мост или *via regia* от позитивной эстетики к негативной (Ю. М. Лотман 1972, 412; об эстетике противопоставления; ср. также отрицательную эстетику Т. Адорно и обобщающую работу: А. Ханзен-Лёве 2001, 22 и сл.). У Бальмонта культ красоты и природы приобретает литургические формы, т. е. синкретически рехристианизируется: «Будет белое вино, | Будет красная струя! |...| Литургия красоты» (Бальмонт, 1904, V, 147—148); «Странный мир противоречья, | Каждый атом здесь иной, |...| Все в своем явлении правы, | Все живут для Красоты» (1904, V, 137—138); «...в это царство Красоты, | Сердце, как вступить? | Как? Еще не знаешь ты? | Путь один: — Любить!» (1904, V, 125).

Положительная эстетика и положительный мир искусства находят свой прообраз именно в артистическом символизме и, если вспомнить Мандельштама, в готической эпохе и архитектуре (Волошин, 1903, I, 29).

Об эстетике гармонии в платонизме ср.: E. Grassi 1962, 90 и сл., 108 и сл. (критика искусства у Платона); о платоновской эстетике ср.: E. Grassi 1962, 90 и сл. и 49 и сл. о пифагорейской эстетике. По Платону «красота есть то, что излучает подобно идее» (Plotin IV, 219), духовная красота имеет прообраз в космосе (Plotin III, 35 и сл.): образ красоты находится, например, не в камне, обработанном художником — «он был в художнике, и не потому, что у того были руки и глаза, а потому, что он был причастен к творчеству» (Plotin III, 35). Об Анненском и Платоне ср. исследование Г. М. Пономаревой (Г. М. Пономарева 1987). Неоплатонизмом занимается Ch. Elsas 1975, 60 и сл.; о средневековье ср.: U. Eco 1991, 34 и сл. (о Дионисии Ареопагите), 58 и сл. В средневековой теории искусства также доминирует положительная эстетика этой традиции (R. Assunto 1963, 19 и сл., 50 и сл., 117 и сл.), в частности, у Фомы Аквинского (R. Assunto 1963, 102 и сл.).

35. В целом об изучении мифологии ср.: M. P. Nilsson 1951, 3 и сл., 12 и сл.; K. Kerényi 1966, 9 и сл.; он же (изд.) 1976; M. Eliade [1963] 1988, 11 и сл. (о структуре мифа), 15 (попытка дефиниции), 56 и сл. (миф как образцовая модель); M. Opitz 1975, 177 и сл. (очерк изучения мифов); H. Blumenberg 1979, 38 и сл.; M. Frank 1982, 110 (донаучность мифического); Chr. Burger (Hg.) 1986. О мифе в философии ср.: E. Grassi 1962, 118 и сл. (об Аристотеле); O. Gigon 1974, 210 и сл. (о Платоне); Г. М. Пономарева 1987, 78 (то же с точки зрения Анненского); F. Lassalle II, 238 (миф у Гераклита и Платона); E. М. Мелетинский 1986, 5 и сл. (русские исследования мифов).

Создать общую теорию мифов пытались, в частности, О. М. Фрейденберг (об этом ср.: R. Grubel 1987, 40 и сл., 43 и сл. о дефиниции мифа) и Я. Э. Голосовкер (Я. Э. Голосовкер 1987), которого интересовали структура мифологического мышления и «логика чудесного». В ней нет «условности» (там же, 38, 45) и господствует тотальная «безусловность»; в мире мифа царит собственная логика, в которой *tertium datur*

(39 и сл.), закон «исключенного третьего», лишен своей силы, все правила аристотелевской логики перевернуты или отменены (40 и сл.). В последнее время свою общую теорию мифов предложил А. Пятигорский (А. М. Пятигорский 1996, 54 и сл.).

36. Об этом ср.: G. Scholem 1962; он же, 1973, 15 и сл., 21 и сл. (иудейские гностицизм, мистика, каббала и Ветхий Завет); Agrippa von Nettesheim 1987, 384 и сл. (о каббале и учении Сефирот); W.-E. Peuckert 1936, 73 и сл. (герметика); там же, 147 и сл. (учение Сефирот у Агриппы); K. Frick 1973, 106 и сл. (христианская каббала; оккультизм в эпоху Возрождения); H.-B. Gerl 1989, 74 и сл.

О философии и герметике Возрождения ср.: F.-A. Yates 1964, 117 и сл., 121 и сл. (о синтезе неоплатонизма и христианства у Марсилио Фичино и о Дионисии Ареопагите); там же, 130 и сл. (об Агриппе); E. H. Gombrich 1986, 191 и сл.; K. Frick 1973, 112 и сл.; о пансофии ср.: там же, 113 и сл.; H.-B. Gerl 1989, 81 и сл.; U. Eco 1991, 88 (герметическое представление о символе); там же, 201 и сл. (неоплатоническая герметика); Ch. Jantze 1991, 7 и сл. (аллегореза мифов в эпоху Возрождения); E. Wind [1958] 1981, 16 и сл. (герметические мистерии); E. Cassirer [1927] 1969, 1 и сл. (философия Возрождения).

О роли теософии в России вообще и в символизме ср.: В. Марков, 75, 186 и сл. (о Бальмонте и Блаватской); ср. также недавний сборник: B. Glatzer Rosenthal 1997. О критике современного оккультизма ср.: С. G. Jung XV, 68 и сл.

37. Во всяком случае, характерно, что мифологемы и архаические структуры мышления в символизме (символистском неомифологизме) в значительной мере предстают в синтетической, синкретической, мультикультурной форме. Иванов прямо говорит о «синтетическом деле» дионисийского мифопоэта (Иванов, «Вагнер и дионисово действо», 1905, II, 83; ср. об этом также: M. Wachtel 1994, 102 и сл.; G. Picht 1986, 11 и сл., 366 и сл.; R. Grübel 1987, 43 и сл.); о «полигенетичности» мифопоэтики ср. также: Н. А. Кожевникова 1986, 45; о смешении мифов ср.: В. Н. Топоров 1990, 142 и сл.). «Индия души» не должна иметь ничего общего с реальной Индией (историков культуры или географов): «...То — Индия души, таинственно разверстой | Наитиям Души Одной, | Что с нею шепчется — зарей ли розоперстой...» (Иванов, II, 532).

Об избирательности в заимствовании античных тем и образов в мифопоэтике символистов ср.: В. Н. Топоров 1990, 12 и сл. — в противоположность некой объективной реконструкции или даже «реставрации» исходных систем (там же, 13). В целом о неомифологизме модернизма и русского символизма ср.: E. M. Мелетинский 1986, 19 и сл.; E. Schmidt 1986, 8 и сл.; A. Kodjak, K. Pomorska, St. Rudy (изд.) 1985; O. Ronen 1985, 110 и сл.; В. Н. Топоров 1990, 32 и сл. (в целом и о Кондратьеве); Т. Хмельницкая 1988, 127 и сл. (о мифологизации В. Соловьева в раннем творчестве Белого); G. Kalbouss 1986, 188 и сл.; Н. А. Кожевникова 1986, 46 (о идиосинкретическом частном мифе Сологуба); С. Н. Доценко 1988, 158 и сл. (о Городецком).

Радикальнее всех смешивал мифы, пожалуй, Бальмонт, ведь он возвел синкретизм почти в ранг программы — вспомним хотя бы сборник стихов и переводов: К. Д. Бальмонт, «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних», СПб., 1908, где собраны и прокомментированы мифические тексты Египта, Мексики, майя, Перу, Ассирии, Индии, Китая, Скандинавии, Бретани и т. д. Ср. об этом подробное изложение: В. Марков 1988, который реконструирует также список использованной Бальмонтом научной литературы (например, об Индии — там же, 129 и сл. или о Мексике — там же, 212 и сл., 370 и сл.). Бальмонт сделал программой смешение самых неоднородных мифологем и культурно-исторических периодов: «...Мир окутан светлой тканью мыслей-паутинок, |...| В лабиринтах быть, как дома, все понять, | принять, — | Свет мой, Индия, святыня, девственная мать. | Много есть еще

созданий в мире Бытия, | Но прекрасна только слитность разных ты и я...» (*Бальмонт, «Три страны», 1904, V, 6*). При этом синтетическом подходе миф порождает деисторизацию; анахронизм становится характерной чертой неомифологизма: «Я говорю с другом, а сам в это время далеко от него, за преградой веков, где-то в древнем Риме, где-то в вечной Индии, где-то в той стране, чье имя — Майя...» (*Бальмонт, «Из записной книжки», 1904, II, 13*); «В тебе люблю, сквозь грани призм, | *Александрийца* и француза | Времен классических, чья муза — | Двухвековой *анахронизм*» (*Иванов, «Анахронизм. М. Кузмину», II, 333*). Бальмонт и Иванов связывают здесь раннесимволистский александризм (эстетическо-культурный плюрализм, ср.: *А. Ханзен-Лёве 1999, 38 и сл., 62 и сл.*) с позднесимволистским маньеризмом Кузмина и множественной культурологией С.П. Анненский особо подчеркивал структурный, а не тематический характер мифопоэтики: «...автору пришлось быть не только драматургом, но и *мифургом*. Ни расписанные вазы, ни саркофаги не помогали ему в этом. Схемы он взял античные» (*Анненский, «Меланиппа философ», 307*).

38. Ю. М. Лотман (*Ю. М. Лотман 1984, 13*) видит в реконструкции (архаическо-мифического) все-таки создание нового и тем самым культурную инновацию: «Постоянное наличие в культуре определенного запаса текстов с утраченными кодами приводит к тому, что процесс создания новых кодов часто субъективно воспринимается как *реконструкция* (“припоминание”) старых».

39. В символистской мифопоэтике мифогенное значение имени играет центральную роль, можно даже говорить о настоящей символистской «ономатопоэтике», нашедшей свое продолжение в постсимволистском авангарде («имяславие» в акмеизме, поэтика «развертывания» в футуризме (неопримитивизме), в частности, у Хлебникова; *A. Hansen-Löve 1988*). Из имени (в самой сжатой форме — из буквы) для архаическо-магического языкового мышления развертывается текст или личность: «от имени к тексту» (*В. Н. Топоров 1987б, 99 и сл.*). Это относится как к ветхозаветной символике букв (*G. Scholem 1973, 55 и сл., 220 и сл.* об анаграмматическом тексте как развертывании «имени Яхве»), так и к архаическим буквенным логограммам и анаграмматике древних культур (*R. von Ranke Graves [1948] 1985, 53 и сл., 138 и сл., 322 и сл.*). Боги реализуют свои имена точно так же (*Giambattista Vico [1744] 1966, 70 и сл.*), как и все магическо-культурные, мифические носители знаков (*H. Usener 1929*). Строго говоря, мифологическая функция имени находится вне (нормального) языка и его воспроизведения, потому что он непосредственно воплощает «дело», «действие» (*В. Н. Топоров 1990, 54 и сл.*). Об имени как пра-слове творения у Гераклита ср.: *F. Lassalle I, 366*: «тайное имя бога» — Зевс — это одновременно и имя мира (*там же, 227*); *H. Theill-Wunder 1970, 47 и сл.* (разграничение *ὄνομα* и *λόγος*); *J. Frazer [1922] 1989, 355 и сл., 379 и сл.* (о табуированных личных именах); *P. Sloterdijk, Th. Macho (Hg.) 1991, 82* («имя отца — это его сын»; гностическая теология имен), *118 и сл.* (о невыразимости имени отца); *K. Rudolph 1980, 71* (дезориентирующие имена демиургического мира); *Pseudo-Dionysius Areopagita 1988, 26 и сл.* (о мистике и катафатике имени божьего); *Giambattista Vico [1744] 1966, 79 и сл.* (первые поэты как присвоители имен); *Agrippa von Nettesheim 1987, 172 и сл.* (сила имени); *Schelling VI, 44 и сл.* (миф имени).

О течении «имяславия» (в традиции исихастической молитвенной мистики православной церкви) в начале века в России и соответственно у А. Лосева и П. Флоренского ср.: *A. Haardt 1983, XIII и сл.*; *M. Hagemeister 1985, 12 и сл.* Из многочисленных примеров развертывания мотива имени в СП приведем только некоторые: «Воссев над влагой, гладит. — Ясно лоно | Глубоких вод. Спят лотосы... — “Что нет, | Адам, тех звезд на поле небосклона? [...] Увенчаны, по светлым высотам | Блужда-

ли мы; пророческие речи | Дух поверял неведущим устам. | Тайн явственных общением были встречи; | Иные нам открылись имена; | Предслышал слух; глаз прозревал далече; | Вселенского мы были грезой сна...» (Иванов, «Сфинкс», I, 651); «Хвалите, лилии небес, [...] Где небом дышит сельный крин, | Разоблачится сад небес! [...] Несите Имя на устах | Сладчайшее лилей небес! | Музык сладчайшее небес | Благоухание Души...» (I, 815); «...Зовите тысячу имен | Того, кто сердце вам пробудит, | Боготворите светлый Сон, | Который был, и есть, и будет» (Бальмонт, «Сон», I, 199).

40. О символисте как *poeta doctus* в целом ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 39 и сл.; G. Langer 1990, 18; о глубоких познаниях Блока в античной литературе и мифологии, полученных при учении во Введенской гимназии, пишет К. А. Кумпан 1991, 151—157; она же, 1985, 33—45; о мифологических штудиях Иванова ср.: V. Rudich 1986, 275 и сл.; ср. также: Sch. Schahadat 1994, 136 и сл. о «Поэзии заговоров и заклинаний» Блока и его теории магического.

41. Понятию «символа» в поэтологической терминологии символистов противопоставляется, с одной стороны, «призрак» (как мнимый образ), с другой — «вымысел» (иллюзорность). В то время как символическое должно иметь аналогии «в глубине души» (в коллективном бессознательном) и реализуется в экзистенциальном опыте (индивидуальном «переживании»), феноменальные «призраки» — не более чем «тени» некоей мнимой реальности (о мотивах «тени» ср.: A. Hansen-Löve 1984a, 95 и сл.; об «имагинативной логике» мифа ср.: Я. Э. Голосовкер 1987, 13): «Символы переживаются. [...] Символ воплощает переживание в этих образах» (Белый, «О целесообразности», 1905, А, 106 и сл.). Белый различает апокалиптические символы («пределный», «всеобщий» символ [как телеологическая цель развития земной реальности *sub specie aeternitatis*]) и «прообразы-символы», соответствующие понятию архетипа у Иванова и К. Г. Юнга (там же, 107). Все символы, вместе взятые, — это последовательные «воплощения» архетипа первоединства («Едино», там же, 108), которое — в процессе, аналогичном «овеществлению знания» — преобразуется в земные символы («символизация»). При этом Белый делает четкое различие между индивидуальным и коллективным символическим опытом, и символическое порождается именно последним (там же).

Иерархизация степеней, стадий символизации происходит аналогично иерархизации понятий (их подразделению на роды и виды, там же, 108) и реалий в пространственных и временных феноменах. Но для всех процессов «символизации» в целом характерна тенденция к смещению переживания символа из чисто индивидуальной сферы в коллективную (там же, 109): «Благодаря символизации переживание может стать универсальным. Первоначально одиночное, оно становится впоследствии коллективным» (там же).

И наоборот, предпосылкой всякой «символизации» является индивидуум (там же, 110): «индивидуум есть прообраз символа» постольку, поскольку человек есть воплощение «универсальной воли» и стремится к самосимволизации в качестве «богочеловека». Только этот архетип Антропоса — как сказал бы К. Г. Юнг — представляет собой (мужской) аналог Анимы, соловьевской «жены, облеченной в солнце» (111), сводящей (мужской) индивидуум к коллективной целостности, исцеляющей его (112).

Этой «первичной символизации», протекающей на архетипическом уровне, Белый противопоставляет «символизацию второго порядка» (там же, 112), которая создает конкретную систему символов (некой культуры), развертывает и конкретизирует «первоначальный прообраз», то есть архетип. Эти конкретные символы тоже имеют процессуальный характер, потому что в рамках некоего «жизнетворчества»

они претворяют все реалии жизни в символы: «вся действительность становится прозрачной» (*там же*).

«Проращение мифа из символа» означает отказ от индивидуализма и возврат к коллективному и «соборному» началу народа (ср.: *R. Grübel 1987, 43*); «исконно-народный анимизм» (*Иванов, «Эстетика и исповедание», 1908, II, 567*); всякая религия базируется на некой «коллективной символизации» (*Белый, «Чехов», 1907, А, 397*).

Еще яснее, чем символы — но на фоне их теорий о символах — П. Флоренский (*П. Флоренский 1914, 344 и сл.*) разработал свою «архетипологию», нераздельно связанную с софиологией: София — это некоторым образом «типическое» в «твари» (то есть «создании»). Как и Юнг, Флоренский называет архетипы «схемами человеческого духа» (*там же, 678*). — Подробнее о параллелях между Юнгом и Ивановым и другими символистами ср.: *С. С. Аверинцев 1972, 110 и сл., 132 и сл.*; *F. Stegun 1964, 270 и сл.*; *J. Holthusen 1957, 49 и сл.* (об ивановском понимании «коллективного бессознательного»); *И. П. Смирнов 1977, 69 и сл.* Напротив, *З. Г. Минц (1979a, 93)* видит в теории символов Иванова не столько юнгианские отзвуки, сколько возврат к средневековой концепции «первособытия» и «первогероя». По ее мнению, сама психология Юнга — продукт неомифологической культуры начала XX века, пусть даже ее влияние на тексты-мифы 1920-х и 1930-х годов неоспоримо (*там же*).

О концепции коллективного бессознательного ср.: *С. G. Jung V, 39 и сл., 45 и сл., 50 и сл.* (единство бессознательного и мифического); о роли сновидения и его связи с мифическо-бессознательным ср. уже: *Schelling VI, 56 и сл.*; о перво-сне, грезах и мифе ср.: *G. Bachelard [1949] 1990, 57, 67*; религиозную герменевтику сна и изначальное родство мифа и сна рассматривает *E. Drewermann 1984, 92 и сл., 101 и сл., 132 и сл., 153*. Об архетипической мифологии ср.: *С. G. Jung V, 295 и сл.* (архетипы как «нуминозные структурные элементы психики»); *там же, VI, 201 и сл., 449 и сл., IX/1, 13 и сл., 41 и сл.* (об этом *E. Drewermann 1988, I, XXXVIII и сл.*; *M. Opitz 1975, 195 и сл.*; *G. Bachelard [1949] 1990, 30 и сл.*).

42. О Белом в связи с Рудольфом Штейнером ср.: *Th. R. Beyer 1981, 76 и сл.* и *J. Holthusen 1957*.

43. О понятии бессознательного у Плотина ср.: *Plotin, I 4,9,21; V 1,12,5 и сл.* (ср.: *R. Harder, W. Theiler 1971, 135*); о понятии коллективного бессознательного ср.: *С. G. Jung IX/1, 16 и сл., 55 и сл.*

44. Об этом ср.: *А. Ханзен-Лёве 2001, 154 и сл., 412 и сл.*

45. О значении еретическо-неортодоксальных течений в целом и сект (особенно хлыстов и скопцов), в частности, для модернизма (русского) ср.: *А. Hansen-Löve 1996*; очень подробно сакранные источники творчества Бальмонта описаны также в издании: *В. Марков 1988, 101 и сл., 385 и сл.*; ср. также: *Н. Г. Пустыгина 1986, 116* (*Белый; Веселовский, «Разыскания в области русских духовных стихов», СПб., 1883, 1889*); ср. также: *Г. Федотов 1991*.

46. О воздействии научной фольклористики XIX века (в частности, А. Афанасьева, А. Потебни, А. Веселовского, В. Ф. Миллера) на символизм ср. обстоятельную работу В. Н. Топорова: *В. Н. Топоров 1990, 9 и сл.; там же, 29 и сл.* (фольклорно-языческие мотивы в символизме и у Хлебникова). Ср. об этом также строки у Бальмонта: «Народные поверья, | Неполные страницы, | Разрозненные перья | От улетевшей птицы. |...| Лишь видишь — здесь блестела | Воистину Жар-Птица» (*Бальмонт, «Жар-Птица», 1906, VII, 3*). О символе как «бессознательном погружении в стихию фольклора» ср.: *Иванов, «По звездам», СПб., 1909, 40* (*Е. В. Ермилова 1989, 5 и сл.*).

И наоборот, неомифологические художественные тексты — например, роман Кондратьева — могли становиться научными источниками (*В. Н. Топоров 1990, 61 и*

сл.). Во всяком случае, интерес к фольклору, фольклористике и (славянской) мифологии именно в Петербурге начала XX века был особенно велик (*там же*, 15 и сл.); Топоров даже говорит о настоящем «петербургском неомифологизме». См. также фольклористические штудии Блока (*там же*, 15 и сл., 148; об этом также: Н. Ю. Грякалова 1988, 22 и сл.), Белого (В. Н. Топоров, *там же*; Н. Г. Пустыгина 1986, 116), Бальмонта (В. Марков 1988, 210 и сл.) и, в частности, Городецкого (В. Н. Топоров 1990, 20 и сл., 27; С. Н. Доценко 1988, 158 и сл. о Городецком и Афанасьеве; Н. Ю. Грякалова 1988, 23; о рецензии А. Кондратьева на книгу стихов Городецкого «Ярь»).

Славянская мифология и сказки тоже относятся к этой сфере народной культуры и ее переработки в мифопозитике СII. Ключевую роль играл здесь труд А. Афанасьева (ср.: В. Марков 1988, 275) — вспомним также его работы о происхождении мифа (А. Афанасьев I, 5 и сл.); о народных сказках ср.: А. Афанасьев I, 53 и сл. и В. Пропп 1987; В. Н. Топоров 1990, 301 и сл.

47. Для концепции неомифологизма в Германии центральное значение имеет немецкий романтизм (ср.: К.-Н. Bohrer [Hg.] 1983). Согласно Бореру, в романтизме произведение искусства берет на себя роль посредника между современным человеком и архаическо-мифическим началом (*там же*, 57), причем романтическая утопия «новой мифологии» в принципе выливается в чистую поэтологию, превосходящая «религию искусства» (58). См. об этом Н. Blumenberg 1979, 36 и сл. и Frank 1982, 73 и сл.; ср. также статьи в сборнике «Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption» [Террор и игра. Проблемы восприятия мифов] (Poetik und Hermeneutik, V), Munchen, 1971; D. Arendt 1972, 51 и сл. (о понятии аллегории в романтизме); об аллгоритме и символе у Гете ср.: G. Pochat 1983, 32 и сл.; E. Drewermann 1984, 72 и сл.; V. Bohn 1989, 78 и сл.; R. Kemper (Hg.) 1989; Ch. Jamme 1991, 48 и сл.

Согласно «Философии искусства» Шеллинга (Schelling, «Philosophie der Kunst», Werke V, 411), «мифология вообще и любое ее творение [...] следует понимать не схематически и не аллегорически, а символически. [...] Значение здесь [в сотворенной мифологии] — в то же время и само бытие, перешедшее в предмет, единое с ним». В своей «Философии мифологии» («Philosophie der Mythologie» [1842], VI) философ высказывает надежду на некую «новую мифологию», которой следует ждать в постисторическую «третью эру» (ср. учение Иоахима Флорского о трех эрах; ср.: Ch. Jamme 1991, 58 и сл.; M. Frank 1982, 198 и сл.), причем искусству как «органону философии» надлежит главная мифотворческая роль. Создание «новой мифологии» — дело будущего (O. Marquard 1971, 258 и сл., 263). И все-таки это синтетическое, целостно-органическое понятие символа у романтиков преломлено через призму их аналитического, ауторефлексивного сверхсознания (M. Frank 1982, 131); мифопозитика — как позже и в символизме — снова и снова релятивируется и ослабляется метапозитикой.

По Шеллингу, подлинная мифология неаллегорична: она существует за счет «самообъяснения», причем создает свой «собственный язык», собственное сознание. Однако оно всегда динамично, потому что процессуально, в то время как аллегория делает мифическо-символическое статичным (F. W. J. Schelling, «Philosophie der Mythologie», I, 192 и сл.; ср. также: M. Frank 1982, 190 и сл.; A. Allwohn 1927, 46 и сл.; J. Kirchhoff 1982, 34; о воздействии Шеллинга на Тютчева и русский романтизм ср.: S. Pratt 1984, 15 и сл.).

Основная идея романтической мифопозитики — воззрение Фридриха Шлегеля: «нашей поэзии [недостает] центра, которым для древних была мифология [...] У нас нет мифологии [...] настанет время, когда мы должны будем всерьез все вместе воссоздать ее» (F. Schlegel, «Rede uber die Mythologie» [1800], II, 312; ср. об этом: M.

Frank 1982, 93 и сл., 127 и сл., 206; он же, 1989, 98 и сл.; Ch. Jamme 1991, 32 и сл.; V. Bohn 1989, 78 и сл.); «мифология и поэзия едины» (там же), поскольку «мифология есть произведение искусства, созданное природой» — а искусство, поэзия происходит из органического мира природы.

Суррогатный характер искусства — оно замещает «нам явление богов» — видит и Ф. фон Баадер (F. von Baader 1966, 74 и сл.). Речь идет вообще о воссоздании утраченного естественного состояния (Novalis, «Heinrich von Ofterdingen», II, 205), о возврате к «раннему человеку» и целостному взгляду на мир (там же, 206). «Естественный символ» (Гердер) всегда интуитивно обнаруживает органическую, живую цельность (G. Pochat 1983, 25 и сл.; D. Arendt 1972, 55). В целом немецкий идеализм предстает обобщением этой концепции мифа (см. резюмирующую работу G. Pochat 1983, 24 и сл., 48 и сл.). По Гегелю, символ характерен для некоего «предыскусства», свойственного Востоку; всякое искусство вообще начинается с «бессознательной символики» (об этом E. H. Gombrich 1986, 225). Для И. Я. Бахофена мифическое также является подлинным еще до всякой историко-позитивистской верификации (J. J. Bachofen [1861] 1975, 5 и сл.); оно подчиняется собственным закономерностям (там же, 8); сначала приходит символ — и лишь потом его языковая реализация в мифе (Ch. Jamme 1991, 78; E. H. Gombrich 1986, 226).

Неомифологизм XIX века — в частности, в романтизме, а потом у Вагнера и Ницше — во многих исследованиях называют исходной точкой символистской мифопоэтики (Максимов 1979, 3—33; о Иванове и Вагнере см. также: Т. Ю. Хмельницкая 1985, 67 и сл.), причем символисты, в свою очередь, «мифологизируют» русских писателей XIX века (особенно Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Достоевского): достаточно вспомнить работу В. Розанова «“Демон” Лермонтова в окружении древних мифов», 1901. Неомифологизм Вагнера и Ницше — тема, активно разрабатываемая русскими исследователями символизма и семиотики культуры (Ю. М. Лотман, З. Г. Минц 1981, 50 и сл.; ср. также: S. Pratt 1984 о Тютчеве; о нем же как о поэте-пантеисте и предтече символизма ср. также: К. Д. Бальмонт 1904, 87; J. Murasov 1993, 152 и сл.; о Бальмонте и Вагнере ср.: В. Марков 1988, 159 и сл.).

З. Г. Минц (1979, 90 и сл.) проводит принципиальное различие между неомифологизмом в романтизме и символизме, часто приравниваемых друг к другу. Правда, их объединяет представление о «двоемирии» и связь между посюсторонним и потусторонним мирами, однако у символизма есть тенденция к «многомирию», обходящемуся без (онтологическо-аксиологической) иерархии. Однако в этой работе Минц четко не разграничивает «реалистический символизм» (СII) и символистический плюрализм неомифологических «текстов-мифов» Белого, Сологуба или Блока (СIII).

Именно для этой, третьей модели символизма, особенно доминирующей в прозе, а в поэзии с 1906 г. сменяющей ортодоксальный (теургический) СII, верен отмеченный у Минц принцип некой мифологической полифонии: миф действует «как толкователь содержания» конкретного художественного текста или текста жизни мифопоэта. В этом смысле поздний символизм, денерархизуя классические каноны мифа и растворяя их в «полисемии» и «поликультурности», отчуждается от мифов (там же, 94); символистский «текст-миф» воспринимается как «литература о литературе» и тем самым как первичный культурный феномен. «Мифологема» в ее чисто художественной функции становится составной частью «вторичного языка» культуры (рубежа веков); сами произведения искусства интегрируются в «общесимволистический миф о мире» (96).

Модернистский неомифологизм стремился не столько к реконструкции (реставрации) архаических мифов (чисто на уровне тем и мотивов), сколько к созданию новаторских «текстов-мифов», в которых бы творчески актуализировались архаические структурные принципы мифологического мышления («мифологика» Леви-

Страсса): «То есть речь шла не о стилизации старых мифов, а о новом мифотворчестве» (*там же*, 76). При этом коренное отличие архаического мифа от «авторского мифа» (в частности, у Блока) вполне осознавалось (77). Модернистское произведение искусства реализует — на фоне причинно-эмпирического мышления нового времени — «дологическое» мышление пра-мифа, из которого как бы «развертываются» «тексты-мифы» символизма (83). Эта идея «развертывания» в (нео-)платоническом понимании мифа у В. Соловьева согласуется с диалектикой Шеллинга и Гегеля, благодаря чему вся мировая история может быть прочитана как разворачивающийся миф. О шеллингианстве Иванова ср.: *V. Terras 1986, 327 и сл.*

А. Добролюбов был одним из первых — обязанных декадентству и особенно французскому символизму — поэтов, кто обратился к экзистенциализации художественного текста. Параллельно у него новаторски развертывается метафорика художественного текста в качестве «текста жизни» — особенно в его сборнике «Из книги невидимой» (1905), в которой он открыто говорит о некой «книге жизни», текст которой апокалиптически корреспондирует с «книгой невидимой» (*там же*, 180). Ср. об этом замечания Блока: *Блок, VIII, 151* (интерпретация: *К. М. Азадовский 1979, 133 и сл.*).

Для мифопоэта Белого (т. е. в фазе СII) поэт — это «миннезингер собственной жизни», поскольку она равнозначна «песни жизни» (*Белый, «Песнь жизни», 1907, А, 59*): «Нам нужна музыкальная программа жизни, разделенная на песни (подвиги)...». Эксплицитно «книга мира» появляется у Блока: *Блок, II, 372 и VIII, 344* (ср. об этом также: *З. Г. Минц 1980б, 107*) и *Блок, I, 226, I, 236*. В символизме «текст жизни» есть часть космического «текста бытия» и в равной мере часть художественного текста (*И. П. Смирнов 1977, 30 и сл.*). Но, по *З. Г. Минц 1980б, 106 и сл.*, и эта концепция мифопоэтического символизма была «эстетизирована»... Крах модели «текста жизни» (с 1904 г.) привел к немедленной демифологизации символизма и резкой конфронтации «текста жизни» и «текста мира» (*А. В. Лавров 1978, 161 и сл.*).

48. Решающей для романтической мифопоэтики и идеалистической мифологии была общая теория мифа Ф. Крейцера и разграничение в ней аллегории и мифа, который считался выше как нечто подлинное, аутентичное, изначальное (ср.: *M. Frank 1982, 35 и сл., 92; Ch. Jamme 1991, 51 и сл.*). В символе и настоящем мифе идея предстает мгновенно и полностью, в аллегории — в виде сугубо рационального, общего понятия (*там же*, 53).

То же, впрочем, относится и к фантастике, принципиально отличающейся от мифа и по сути представляющей собой реализм (*О. М. Фрейденберг 1978, 82 и сл.*): в мифе самом по себе нет ничего фантастического (*там же*, 30). О понятии фантазии ср.: *E. Grassi 1962, 139* (теория мифа у Аристотеля); *О. М. Фрейденберг 1978, 557 и С. G. Jung VI, 65*. «Чудесное» также, по *Я. Э. Голосовкеру 1987, 27*, не нуждается в интерпретации как самобытный «онтологический факт»: в чуде(сном), как и в мифе, отсутствует всякая «условность» (*там же*, 38) и обыденная логика.

49. В противоположность первобытному синкретизму архаических культур (*О. М. Фрейденберг 1936, 14 и сл.; Е. М. Мелетинский 1986, 8 и сл.*), для модернистской культуры характерно четкое разделение между «прагматикой» и «эстетикой», между экзистенциальным действием и абстрактным языком: «Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием» (*Блок, 1906, V, 52 и сл.*). О проблематике синкретизма в связи с мифопоэтикой ср.: *R. Gröbel 1987, 40 и сл., 49 и сл.*; о «приватизации» мифа ср.: *R. Drewermann 1984, 310 и сл., 370 и сл.*

Белый («*Эмблематика смысла, 1909, С, 139 и сл.*») проводит различие между архаическим первобытным мифом и «художественным символом», с одной стороны, и их «реализацией» в «языке поступков», с другой. Только таким образом возникает «религиозный символ». Сам художник становится символом, текст жизни и художе-

ственный текст — единым. Все это венчается «жизнетворчеством богочеловека». Для него больше нет границ между искусством и религией, сущим и бытием: «Символизм разбил самые рамки эстетического творчества» (*там же*, 143).

Соловьев в своей философии (соответственно, с иной расстановкой акцентов) пытался толковать миф одновременно как статичный принцип бытия (эссенциалистский), как архетипическую (платоновскую) идею и как динамический принцип становления (в духе диалектики Шеллинга и Гегеля) (об этом ср.: *З. Г. Минц 1979б*, 85): «Законы этого движения, осмысленные мифопоэтически, формируют как *фабулу*, так и *сюжетную структуру* «мира-мифа»» (*там же*). Это представление о мире как о «мифе» (как о *тексте-мифе*) связывает платоновское толкование феноменальной реальности («микрокосма») как «отражения» (конфигурации сигнификантов) ноуменального мира («макрокосма») как системы сигнификатов) с философией становления, которая, правда, значительно дальше, чем у Шеллинга и Гегеля, возвращается к герметическо-гностическим философемам. В соответствии с ней мир есть текст, понимаемый в непрерывном становлении, который развертывает и, взятый под углом зрения священной истории, «выполняет» и «открывает» («апокалипсис» [откровение] в буквальном смысле слова) свою исходную формулу (Бог как «пра-слово», как логос). «Текст жизни» мифопоэта-символиста связан с «текстом мира» аналогично и гомологично. Парадигмой всех «текстов жизни» является драма возникновения, разделения и воссоединения Бога-Отца и мировой души.

Но в то время как «ортодоксальный» символизм (СИ), как и прежде, склонен к имажинативному воплощению потустороннего в посюстороннем (в виде вневременного и внепространственного «объединения»), доминирующая в СИ концепция «мира-мифа» (и даже универсального «мифа о мифе», ср.: *З. Г. Минц 1979б*, 96) обуславливает нарративизацию модели «мира в становлении», или «слова в становлении». Чем тривиальней, специфичней, обыденнее *realia*, которые на уровне «быта» замешают *realiora*, тем парадоксальней и гротескней структурированы соответствующие «роман-миф» или «поэма-миф».

50. М. Бахтин (1963, 162) развивает концепцию «объективной памяти жанра» (об этом также ср.: *И. П. Смирнов 1972*, 311), данной как коллективная ценность некой культуры. По Ю. М. Лотману (*Ю. М. Лотман 1987*, 11 и сл.), архаические символы хранятся в памяти современной культуры и даже служат для образования некой «памяти культуры» (*там же*, 12), которая «конденсирует» древнюю информацию и тексты (20) и активизируется посредством цитат и аллюзий (14). О понятии «воспоминания-палимпсеста» у Иванова ср.: *Н. А. Кожевникова 1986*, 56; в целом о памяти-палимпсесте ср.: *R. Lachmann 1990*, 47 и сл.; сравнение воспоминания с палимпсестом впервые, наверное, встречается у Томаса де Квинси: *Thomas de Quincey, «Der Palimpsest», 1962*, 224—234.

О формировании культурной коллективной символики ср.: *J. Link 1988*, 284 и сл., 297 и сл., 300 и сл. (критика коллективной символики К. Г. Юнга — *там же*, 296 и сл.).

51. Ср.: *А. Ханзен-Лёве 2001*, 461 и сл.

52. А. М. Панченко, *И. П. Смирнов 1971*, 36 и сл. определяют «ядерный мотив» или «ядерный образ-архетип» как «минимальную и не разлагаемую дальше образную единицу», двучленно структурированную по оппозициям: «битва» / «пир», «герой» / «солнце» и т. д. Трансформационный вариант ядерного мотива, происхождение которого является предметом антропологических исследований, называется «образным мотивом», функционирующим как продукт «развертывания» архетипических исходных мотивов.

По *И. П. Смирнову (1978, 195)*, анализ текстов с точки зрения их универсального порождения ведет к «универсальным семантическим ассоциациям», к «архетипическому смыслу текста» (ср. также: *И. П. Смирнов 1977а*, 59 и сл.). Уже *И. П. Смирнов 1972*, 288 и сл. различает парадигматически-типологический и синтагматический

эволюционный методы в структурной историографии. Об истории анализа архаического мышления в советской науке 1930-х — 1950-х годов ср. также: *В. В. Иванов 1976, 65 и сл.*

53. Если индивидуум или коллектив может одновременно пользоваться несколькими моделями мира или поведенческими моделями, тогда (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 8*) существуют следующие возможности взаимодействия разных моделей: 1) их изолированное использование (при этом каждой модели соответствует лишь одна культурная сфера); 2) случай «креолизации», т. е. наслоения разных моделей, при этом подчеркиваются их общие черты; 3) «патологическая» изоляция моделей и поведенческих программ отдельных лиц. Второй случай не только преобладает в изложении Иванова и Топорова (при исследовании «креолизации» христианской и древнеязыческой систем, встречающейся в праславянском языке), он доминирует и в формировании символистской модели (что авторы, правда, не принимают во внимание). Для мифопоэзии Иванова можно было бы говорить о вторичной креолизации: здесь накладываются друг на друга не только классическая языческая (греческая, праславянская) и христианская системы, но еще и подвергнутое философской или эстетико-художественной «секуляризации» проявление религиозного и мифическо-мистического начал в целом.

54. В своей работе «Поэзия заговоров и заклинаний» (*Блок, V, 47*) Блок признает за магически-ритуальными формулами фольклора и даже за всей структурой мифологического мышления статус «позитивной науки», предвосхищая реабилитацию «дикарского мышления» в мифологии Клода Леви-Стросса. Эта положительная оценка автономной структуры мышления, свойственной архаическому сознанию, отнюдь не была во времена Блока сама собой разумеющейся (ср. об этом позднейшую критику Леви-Строссом теории мифов Эрнста Кассирера). У Блока понятие «конкретного мышления» используется при разговоре о Горации (*Блок, 3К, 1905, 71* [выдержки из его конспектов лекций Ф. Ф. Зелинского]).

Соловьев также в нескольких работах анализировал архаическую мифологию и ее специфическую структуру мышления (ср.: *В. Соловьев, «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки», 1890, VI, 174 и сл.*). Соловьев говорит о «мифологическом творчестве» первобытных народов, отличающемся высокой степенью однородности: «Пандемонизм и колдовство: существенная однородность и магическое взаимодействие всех частей вселенной...» (*там же, 233*). О первобытном синкретизме архаических мифологий ср.: *Соловьев, «Мифологический процесс в древнем язычестве», 1873, I, 1—26*. В этой работе еще явно чувствуется влияние Шеллинга, а также религиозно-философских штудий Хомякова.

О понятие «дикарского», или «конкретного мышления» ср.: *C. Levi-Strauss 1973, 11 и сл. и он же, 1992, I, 26 и сл. и 1975, IV, 732 и сл.* Блюменберг (*Blumenberg 1979, 18 и сл.*) тоже критикует традиционную формулу «от мифа к логосу» (например, у В. Нестле), подразумевающую, что оба исключают друг друга либо следуют один за другим: «Сам миф — часть драгоценнейшей работы логоса» (*там же, 34 и сл.*). О мифологии Леви-Стросса ср.: *M. Frank 1988, 29 и сл., M. Opitz 1975, 204 и сл., 291 и сл.; K. Stierle 1971, 455 и сл.*

55. О текстопорождающей роли катахрезы в авангардизме и отпечатке, наложенном ею на эпоху, ср.: *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов 1980, 404 и сл. и A. Hansen-Löve 1980, 184 и сл.*

56. *Иванов (Золотое руно, 3/4, 1908, 88)* постулирует принцип «верности вещам», посредством которой эмпирический обыденный мир как бы сакрализуется (ср.: *Е. В. Ермилова 1989, 15 и сл.*). *М. Франк (M. Frank 1982, 110)* придерживается совершенно противоположной, просветительской точки зрения: миф «обосновывает общественный строй при помощи дискурсов, которые, сведенные к простому знаку, сами по

себе не содержат ничего оправдательного — это свойство им придают субъекты общества, наделяющие их некой признанной ценностью».

57. Об этом см.: *Иванов, «Поэт и чернь», 1904, I, 714*, о «позте-демиурге» как «наследнике творящей матери», выступающем в качестве органа «Матери-Земли» и тем самым в качестве *vox populi*.

58. Блок («*Поэзия заговоров и заклинаний*», 1906, V, 36—65) рассматривает эстетику архаических формул, которая утратила способность «архаической души» к целостному переживанию. О диссоциации первобытного синкретизма в этике, эстетике и религии ср. также: *Иванов, «О любви дерзающей», 1908, III, 133*.

59. Различие между символистским и постсимволистским (авангардистским) архаизмом состоит в том, что символизм приводит «современность» в соответствие с мифом, а постсимволистский авангард — наоборот, «миф с современностью» (ср.: *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов 1980, 421*). Подробно о дифференцировании символистской (герменевтической) мифопоэтики и футуристической архаики ср.: *A. Hansen-Löve 1985a, 1987f*.

60. (Де)градация (т. е. секуляризация, эстетизация, олитературивание) мифа до метафоры в мифопоэтике (ср. об этом прежде всего: *Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский 1973, 294 и сл.*) соответствует хорошо известной символистам теории мифов А. Н. Веселовского и А. А. Потебни (ср. об этом: *А. Ханзен-Лёве 2001, 37 и сл.*). Ср. об этом также: *М. Гершензон 1922, 25*: «Слово родилось как миф, потом, когда драматизм мифа замер и окаменел в слове, оно стало метафорой, и наконец образ, постепенно бледнея, совсем померк, — тогда остался безобразный, бесцветный, безуханный знак отвлеченного, то есть родового понятия...». Об абстрагировании мифа или символа до метафоры ср.: *F. Creuzer IV, 528 и сл.*; *А. Афанасьев I, 8 и сл.* (метафоризация как забвение происхождения); *Е. М. Мелетинский 1986, 14 и сл.*; *О. М. Фрейденберг 1978, 48, 58 и сл., 180 и сл.*; о понятии метафоры у Аристотеля ср.: *Е. Н. Гомбрич 1986, 25 и сл., 194 и сл.*; о метафоре в средние века ср.: *R. Assunto 1963, 23 и сл., 42 и сл. и U. Eco 1991, 219 и сл.*; маньеристское толкование метафоры рассматривает *Е. Н. Гомбрич 1986, 194 и сл.*; *G. R. Hocke 1987, 132 и сл., 144 и сл., 308 и сл.*; *Giambattista Vico [1744] 1966, 80*.

Ю. М. Лотман (Ю. М. Лотман 1974a, 30 и сл.) определяет (как и Леви-Стросс) мифическое время как циклическое движение: в мифе отсутствуют категории «начала» и «конца» (*там же, 30*). В противоположность мифу с его циклическостью и открытостью повествовательный сюжет насквозь синтагматически структурирован, его начало и конец фиксированы. Циклический мир мифа (в его архаическом смысле) топологически упорядочен: неоднородные сами по себе циклы космоса рассматриваются как «взаимно гомеоморфные». Но феномены из разных сфер коррелируются друг с другом не метафорически (если говорить об аналогиях, ср.: *Agrippa von Nettesheim 1987, 51*) — в мифе господствует принцип идентичности производных друг от друга феноменов и сфер (по закону всеобщей однородности). В языках же немифологического типа преобладает принцип «дискретности». Подчеркиваемая Лотманом не-дискретность, не-метафоричность, не-сюжетность (архаического) мифа (ср.: *Ю. М. Лотман 1974a, 32*) в основном свойственна и модели СII (хотя бы как тенденция), в то время как метафоризация и даже нарративная метонимизация соответствуют уже модели гротескно-карнавального СIII.

По Лотману, повествовательный сюжет превращает каждый феномен и событие в нечто однократное и чрезвычайное, тогда как в мифе доминирует инвариантное, вневременное, бесконечно воспроизводимое и жесткое (*там же, 32*). То есть если миф фиксирует «порядок», то сюжет запечатлевает «событие» (33), характеризующееся «новизной», при помощи нарушения «стародавнего порядка» (следовательно, при помощи отчуждения).

Например, мифы классической литературы Греции по сути являются уже сильно нарративизованными псевдомифами (*там же*, 34), потому что циклический временной механизм в них уже разрушен неоднократным переводом на язык «дискретно-линейных систем». Следствием такой нарративизации (а значит, и демифологизации) Лотман считает «потерю изоморфизма уровней текста» и сопутствующую ей «линеаризацию» структуры. Отсюда естественно следует, что «лирика» благодаря сильно редуцированной «сюжетности» ближе всего к мифу (40).

Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский 1973, 293 и сл. тоже считают миф и метафору взаимоисключающими семантическими принципами. Поэтому символ можно расценивать и как составную часть архаического мифа, и как элемент некоей поэтико-метафорической структуры (294). По отношению к архаическим мифам литературные, мифопоэтические тексты представляют собой «метатексты», «метасистемы» (*там же*). Поэтому мифопоэтические тексты русских символистов, по мнению авторов, просто не имеют ничего общего с «мифологическим сознанием», потому что элементы этих текстов образованы немифологически (и даже по научному принципу). А значит, для новейшего неомифологизма типичен прием «реализации метафоры». И наоборот, в рамках архаического мифа невозможны никакая поэзия или искусство в узком смысле (300). Ведь в мифологическом мышлении не может быть синонимизации: здесь слово (как «имя») и вещь еще неразрывно связаны. «А без синонимов невозможна никакая поэзия» (*там же*). Миф имеет дело скорее с омонимией.

Итак, если в сюжетном тексте начало и конец отмечают течение линейного времени, в архаическом мифе нет никаких ограничений и темпоральности (Ю. М. Лотман 1973а, 86 и сл.). Сюжетное время линейно, миф структурирован пространственно.

Кроме противоположности иконическо-гомеоморфного типа речи (в мифе) и вербально-дискретного (в современных культурах), ср. также: Лотман 1978, 8 и сл., имеются следующие аналогичные оппозиции:

«детское сознание»	vs.	«взрослое сознание»
«мифологическое сознание»	vs.	«историческое сознание»
«иконическое мышление»	vs.	«словесное мышление»
«действие»	vs.	«повествование»
«стихи»	vs.	«проза» (<i>там же</i>)

Еще одна основополагающая работа по дифференциации мифологии и литературы: Ю. М. Лотман, З. Г. Минц 1981, 35 и сл. В отношениях между обеими сферами царит принципиальный антагонизм («литература имеет дело лишь с разрушенными, реликтовыми формами мифа и сама активно способствует этому разрушению», *там же*). Современная культура — следствие креолизации дискретного и недискретного типов речи и коммуникации. Что в немифическом тексте выступает как раздельное и антиномическое, в мифическом может сосуществовать в одном-единственном амбивалентном символе (*там же*, 39).

Для З. Г. Минц (1979а, 199 и сл.) «мифологема» (современная) — это всегда метафора, образующая собственную семантическую парадигму. Если символ возникает на основе «изоморфизма значений сопоставляемых слов-образов», то в качестве «символической мифологема» он создает «изоморфизм значений целостных текстов» (200). Символ — продукт однократной метафорической замены одного значения слова другим, а мифологема предполагает наличие целого ряда различных актов сравнения (как метафорического, так и метонимического) и поэтому воплощает изоморфизм целых сюжетов (*там же*). В символе «зашифровано» целое множество семантичес-

ких признаков, в мифологеме — и множество признаков, и множество сюжетов («мифов»). Чтобы понять символ, достаточно просто знать нормальный язык и метафору определенной культуры; понимание мифологем предполагает знание текстов и мифов.

Для Е. М. Мелетинского (*Е. М. Мелетинский 1976, 87*) «развертывание» мифа также имеет структуру спирали, и поэтому исходная структура (оппозиций) уничтожается. О бинарном строении этих исходных ситуаций ср.: *В. Н. Топоров 1973а, 91 и сл.* и особенно *Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов и др. 1969, 101 и сл.*, а также уже *А. Пятигорский 1965, 43 и сл.* (миф как универсальный «нейтрализатор» оппозиций). Для СIII архетипический мотив спирали (наряду с мотивом лабиринта) смещается в центр тематической и конструктивной, т. е. текстопорождающей и историософской символики (ср. также: *Е. Drewermann 1984, 187 и сл.* о спиралевидной структуре архетипического рассказа как отображении повторения одного и того же во всемирной истории, рассматриваемой как миф).

Первый шаг к дифференциации мифа и (новой) литературы, иконической и вербально-дискретной типологий языка и культуры, — это различие между архаическим мифом и сказкой (или вообще фольклором) — ср. об этом: *Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов и др. 1971*. Архаический миф образует нечто вроде метаструктуры для сказки. В противоположность мифу сказка имеет выраженную, четкую синтагматику (ср. об этом: *Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов и др. 1969, 88 и сл.*). Те же аргументы приводит *Г. А. Левинтон 1975, 76 и сл.* Для него метафора в фольклоре имеет характер идентификации замещенных признаков, в то время как в новейшем искусстве тот же прием выражает идентичность и неидентичность.

С. Ю. Неклюдов (С. Ю. Неклюдов 1975, 65 и сл.) определяет отношение мифологии и мифопоэзии как «обратную связь»: если «мифологическая система — это нечто вроде резонаторной камеры для фольклора» (*там же*), это же относится и к отношению новейшей литературы и фольклора либо мифа. Мифопоэзия коррелирует с мифологическим мышлением, но не идентична ему.

Гротескная поляризация архаического пра-мифа (в качестве «пра-сюжета») с его развертыванием в «актуализирующий миф», в «частную мифологию» художественного текста (например, «роман-миф» у А. Белого) характерна для модели СIII (об этом ср.: *Н. Пустыгина 1977, 82 и сл.*).

И. П. Смирнов 1977а, 14 и сл. развивает идею принципиальной культурно-типологической полярности парадигматических и синтагматических систем культуры и искусства. К первому типу относится символизм, ко второму — авангард (в том числе акмеизм).

В модели СIII (первобытный) миф нарративизируется и тем самым актуализируется, пародируется, цитируется, превращается в составную часть полу-воображаемого, полу-вымышленного повествовательного мира — например, в романах Белого (об этом ср.: *Н. Пустыгина 1977, 80 и сл.* и *1981, 86 и сл.*). — О нарративной циклизации стихов Блока ср.: *З. Г. Минц 1979а, 211 и сл.* (движение от «романной» к «мифоподобной» эпичности). Обращение символистов к прозе рассматривает уже *З. Гиппиус, ЛД, 1906, 373 и сл.* в статье под заглавием «Проза поэтов».

О. М. Фрейденберг (1978, 173 и сл.) исходит из того, что между мифологическим и «поэтическим образом», или метафорой, есть принципиальное различие, причем на метафоризацию мифологического влияет структура «понятийного мышления». Но при этом, по Фрейденберг, есть и существенное различие между метафорикой в греческой античности и метафорикой эллинизма и позднейших эпох: «Художественность античной литературы есть не данность, а проблема» (*там же, 176; ср.: там*

же, 165 и сл.; о сюжете и метафоре у О. М. Фрейденберг ср.: Н. В. Брагинская 1987, 118 и сл.; Е. М. Мелетинский 1986, 8 и сл., 47 и сл.). О метафоризации символического у символистов ср.: Е. В. Ермилова 1989, 18.

Античные понятия (в философии и литературе) уходят корнями еще в ту элементарную конкретность, которая характеризует мифологическое мышление (О. М. Фрейденберг 1978, 178) и формально соответствует семантике образа, но отнюдь не нашему современному формально-логическому мышлению (там же, 191 и сл.).

Для Фрейденберг (1978, 181 и сл.) «мифологическое мышление» — это «предметное, эмоциональное мышление»; она — как и Леви-Стросс — использует понятие «конкретного мышления», противопоставляемого логически-абстрактному понятийному мышлению. При этом эмоциональность «конкретного мышления» вовсе не предполагает отсутствия в нем системы и порядка. Фрейденберг подробно описывает переход от мифологического образа к абстрагирующей метафорике поэтических фигур: «Метафора возникла [...] как форма образа в функции понятия» (187). В целом понятие и метафора — это сознание чисто мнимой идентичности замещенной единицы, фиктивности ее корреляции. Но, в отличие от современной метафоры, древнегреческая имела основой идентичность семантик сравниваемых элементов («тождество двух семантик, восхождение к мышлению мифологическими образами», 188). «Иносказание» тоже имело понятийный характер (189), оно возникает как «мимезис образу», как «иллюзорная форма образа» (191). Мифологическое мышление понимает выражение всегда «буквально» (193), а метафора и метонимия — как нечто фиктивное, миметически-неподлинное. Но античное понятие «фикции» означает не обманчивую иллюзию, а некий «образ действительности» (195). Античная метафора делает «мифологический образ» вторичным знаком, а понятие — образным выражением (то есть соединяет обе структуры мышления, там же, 200, 204). О неметафорическом характере мифического и чудесного см. подробное изложение: Я. Э. Голосовкер 1987, 36 и сл.

В статье «Происхождение наррации» О. Фрейденберг (1978, 206—229) анализирует гомологию между происхождением метафоры из мифологического образного мышления и возникновением нарративных сюжетных структур, т. е. перспективки рассказа, из тех же мифологических форм. Принципиальное значение имеет ее констатация, что в классической античности проза и лирика никогда не выступали как отдельные жанры, но всегда только в сочетании и включенными в другие жанры. — «Косвенный рассказ» (т. е. «повествование») и метафорическое «сравнение» суть, по Фрейденберг, «две формы одной и той же понятийной трансформации образной, двучленной субъектно-объектной фикции», ведь в обоих случаях — как в метафоре, так и в *narratio* — происходит процесс ирреализации и фикционализации исходного мифа (214): «Рассказ — это то, чего нет в действительности, это ее подобие, “образ”, “правдивая история”, заведомый вымысел».

В то время как миф усваивается через «реальное» (эпос), реальное воспринимается через миф (трагедия, лирика) (215). По Фрейденберг, *narratio* — это «понятийный миф» (1978, 227): «Миф, который довлел самому себе, обратился в объект изображения; его стали воспроизводить как нечто вторичное, созданное субъектной и иллюзорной сферой, и он из достоверной категории превратился в “образ”, в “фикцию”, только лишь подражавшую действительности». Следовательно, не могло быть никаких «мифов-нарраций», и поэтому до нас мифы дошли лишь в виде текстов из учебников по мифологии.

О трансформации пространственных структур мифологического мышления во временную последовательность и имманентную логику нарративного сюжета (с началом и концом) ср.: О. М. Фрейденберг 1978, 225 и сл. («Происхождение narra-

ции»). Фрейдберг ([1927] 1982, 679 и сл.) считает сюжет в большой мере продуктом «развертывания» исходных метафор в сложные, последовательные тексты (ср. также: она же, 1978, 247 и сл.). Связь между понятием сюжета у Фрейдберг и формалистов позже рассматривает Н. В. Брагинская 1986, 272—283. Уже Плотин (V, 197) отмечает последовательную природу мифа.

61. Как раз в философском толковании символизма у Белого («Эмблематика смысла», 1909, С, 143 и сл.) синтетический и даже плагиаторский характер модернистского искусства становится особенно явным. По Белому, культура — всегда продукт некой «условности» и тем самым некой «эмблематичности», ограничивающей любой первосимвол и низводящей его до культурной «эмблемы» (там же, 53 и сл., 90 и сл.). Все мифические, духовно-душевные реальности, преломленные через призму системы культуры, превращаются из абсолютных величин в относительные, некоторым образом «становятся понятиями» (гносеологическими терминами) или «аллегоризируются» (в виде гносеологических метафор или метонимий): «Аллегория есть связь в сознательно выбранной и расположенной системе образов» (90).

С самого начала у Белого («Проблема культуры», 1909, С, 1—10) понятие культуры расщепляется на теоретически-созерцательный (здесь доминируют гносеологические «условные знаки», «эмблематизм») и творческий аспекты («примат творчества», там же, 8). Второе понятие культуры принципиально связано со сферой искусства и поэтому всегда является продуктом трансформации вещей и «образов» (или мифологем) «природы» (там же). С этой точки зрения культура есть, с одной стороны, «склад» и «память» архаических мифологем и символов (культура как «парадигма»), с другой — «преобразователь» природных вещей в предметы культуры при помощи символов.

Ю. М. Лотман (1974б, 381 и сл.) рассматривает «средневековый тип культуры» как особый случай «семантического» («символического») типа культуры, основанный на семантизации или даже символизации всей окружающей человека действительности и ее частей. Для этого типа культуры (проявляющего, впрочем, немалое сходство с типом культуры самого символизма) центральным является предположение, что «в начале было слово», т. е. что мир задуман как слово, творение — как «создание знаков» (там же, 382). В противоположность символическому (парадигматическому) синтаксический тип культуры всегда имеет тенденцию к десимволизации, деритуализации и отчуждению (с позиции «здорового смысла»). Об этой культурно-типологической оппозиции см. также: Ю. М. Лотман 1968, 365 и сл. и 1971, 167 и сл.

Парадигматически-символический тип культуры (средневековья и — правомерно добавить — символизма) склонен к «ритуализации форм поведения» (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский 1971, 151 и сл.). Этот тип культуры ориентирован на знаковое «выражение», потому и познание мира происходит посредством «философского анализа» (там же, 152), из-за чего в центре символотворчества стоит «книга как символ мира». «Ориентированный на выражение», парадигматическо-символический тип культуры «замкнут» (и аффирмативен), он представляет собой совокупность «текстов»; синтагматический тип «открыт», он ориентируется на «правила» и «функции» (153).

Идея эмблематизма культуры встречается и в поздних произведениях Белого, например, в его материалах к «Истории становления самосознающей души» (публ. в: В. Christa [Hg.] 1980, 41 и сл.). Здесь также «условность» (теоретических) познаний названа главной чертой эмблематической культуры. Иванов («Предчувствия и предвестия», 1906, II, 86 и сл.) требует новой, «органической» культуры, которая на основе архаическо-примитивного переживания преодолет «теоретическую» направленность

«критической эпохи» (*там же*, 89). Органическая культура синтезирует все культурные и коммуникационные формы на основе всеохватывающей «соборности». Представители символизма (прежде всего СIII) все больше осознавали, что мифотворческое искусство никоим образом не пришло к слиянию с народом (*Е. В. Ермилова 1989, 21*) — противоречие, оказавшее как конструктивное, так и деструктивное воздействие на символизм. Во всяком случае, различие между архаическими архетипами (*В. Ф. Марков 1990, 133 и сл.*) и культурно-историческими мифологемами (*Н. А. Кожевникова 1986, 47 и сл.*) вполне осознавалось.

Именно Анненский ясно сознавал, какой потенциал обмана таит в себе прямой перенос мифическо-архаического в современную культуру. При этом важно различать «условно-археологический» и «мифический» в узком смысле методы (*Анненский, «Меланиппа-философ», 308*). Мифологический метод дает (особенно художнику) возможность использовать анахронизмы и фантастику, психологизирование и модернизацию: «Автор трактовал античный сюжет и в античных схемах, но, вероятно, в его пьесе отразилась душа современного человека» (*там же*). Ср. также: *Анненский, «Что такое поэзия», 1903* и *он же, «Античный миф и современная французская поэзия», 1908*. Метапоэтический миф Анненского преломляется и отчуждается во все новых призмах соответствующих литератур и культур (*О. Ронен 1985, 112 и сл.*).

1. КОСМОГОНИЯ

1.1. ХАОС И КОСМОС

Из гигантского изобилия космологических и космогонических мифологем в символистскую мифопозетику вошли только совершенно определенные элементы и все-таки образовали в ней очень характерную конфигурацию, важнейшие категории которой — по сравнению с совокупностью архаическо-архетипических «космологик» — сравнительно односторонни и, что характерно, выражены не с равной степенью яркости. Можно, правда, привести многочисленные тексты, исходящие из того, что (в известной мере) полная картина архаической или классической космологической символики есть «запас», переданный с помощью соответствующего набора мотивов, принадлежащих канону мифологем и символов, который подвергся религиозной или герметической трансформации и принадлежит культурной традиции, а в художественном плане приведен в соответствие с эпохой.

Однако бросается в глаза явно небиблейский и дохристианский характер космогонической символики мифопозетического символизма начала XX века¹, доминирование архаических греческих, египетских, индийских мифологем, а также мифологем «языческой» символики — в том числе и в основном славянской. Характерно также предпочтение символистами неортодоксальных, синкретических, еретическо-гностических наслоений или заимствований из «сектантства»; то же относится к остранению архаическо-мифологического субстрата, чья в широком смысле «ортодоксальная» норма одновременно считается известной и деформируется, фрагментируется, переосмысливается².

Нередко художественную динамику семантического мира символизма создают более или менее рассчитанные трансформации некоего символического или мифического канона, на фоне которого и разыгрывается уже художественная драма «мифотворчества». Во всяком случае, библейский Создатель и его космос явно отодвинуты на второй план дохристианскими или неортодоксальными концептами космогонии³; лично-религиозный характер космогонии как сотворения мира (Богом-Отцом),

как продукта некоей абсолютной воли заменяется безличным, архаическим образом первобытного хаоса, той *materia informis* (или *massa confusa*), которой имманентны дуализм, полярность⁴, стремящаяся назад к первоединству, вследствие чего вообще возникает лишь динамика становления — сначала ритмично пульсирующего, потом кружащегося, потом одновременно «развертывающего» линейность и кругообразность в форме спирали⁵.

Космогония символистов акцентировала принцип непрерывного сотворения в противовес классической, ветхозаветной концепции однократного, «патриархального» акта творения: «Кто б ни был ты, о Зевс, на небесах | Эфирных — бог иль разум, сновиденье...» (Анненский, «Меланиппа философ», 1901, 311). В «начале» нет ничего точечного, он непрерывен *in statu nascendi*, он воплощает имеющее собственную динамику «стремление» из первоединства во множественность и обратно в космогоническую цельность: «Звезда Небес всегда одна, |...| Звезда — одна, один — цветок, |...| И вечною Стремленьем | Прервало их неравный спор» (Бальмонт, 1904, V, 21).

Творение космоса понимается не столько в иудейско-христианском смысле — как личностный, однократный божественный акт, сколько в архаическо-мифологическом, (нео)платоническом или гностическом духе — как развитие абстрактных, беспредметных первопринципов, энергетика которых («СОЛнечность») слита с первым «СЛОВом»⁶. Примеры этого подхода можно найти, в частности, у Бальмонта:

«Сознание, Сила, и Основа | Три ипостаси Одного
[Отметим использование христианско-тринитарной терминологии: «ипостась»]. | О да, в начале было Слово, |
И не забуду я его. | В круженьи Солнца мирового | Не
отрекусь ни от чего. |...| В движенье круга мирового | Я
прикасался до всего. | Сознание, Сила, и Основа, — | Три
солнца духа моего» (Бальмонт, 1903, IV, 134—135) [Фонетическая эквивалентность «СЛОВА» и «СОЛнца» подкрепляет эту космогоническую связь солярного начала и начала, связанного с логосом⁷] «Ночь ночи открывает знание, |
Дню ото дня передается речь. |...| Выходит Солнце-исполн, |
Как будто бы жених из брачного чертога, |
Смеется светлый лик лугов, садов, долин, | От края в край небес идет его дорога. | Свят, свят Господь, Живитель мой!...» (1895, I, 133); «Господи Боже, склони свои взоры |...| Словом Твоим подвигаются горы, | Камни как тающий воск пред Тобой! |...| Создал Ты небо, и Небо небес, | Землю, что трепетом жизни согрета, | Мир, преисполненный скрытых чудес!...» (I, 6); «...Слезы счастья шлют земле, | Славят светлого Творца, | Любят,

любят без конца» (I, 130); «Лишь Бог — творец, лишь Бог — всезрящий, | Лишь Бог — над вихрями планет, | ... | В орле, и в ласточке летящей, | Лишь Бог — поэт. | Гремите, солнечные струны, | Звените, лютни бледных лун...» (X, 42).

Это «допредметное» первоначало⁸ нельзя выразить на языке объективирующего акта творения; мы находим, например, у Бальмонта использование для этого символики индийской мифологии, к которой символисты характерным образом прибегают всегда, когда возникает тема «сущего ничто»⁹, «беспредметности» или некоего неперспективного, доиндивидуального взгляда на мир: «В том изначальном не существовали | Ни Что-нибудь, ни темное Ничто. | Лазури светлой не было, ни кровли | Широко распростершихся Небес. | ... | Единое одно, само собою, | Дышало без дыхания везде» (Бальмонт, «Изначальность», 1907, 371)¹⁰.

В СII сложнейшая греческая философия, посвященная ничто, и связанная с ней теология *creatio ex nihilo* часто смешиваются с фольклоризмом (славянским) и интегрируются в некий символистский неомифологизм. Это относится, в частности, к Бальмонту и Городецкому: «...Весь ведь Мир наш создан, звездный, | Просто так, из Ничего. | Так смотри, не будь морозной, | Свет хорош, люби его» (Бальмонт, «Искра», 1906, IX, 38); «...Упало семя — будет плод. | Закат сменен восходом. | Родился сын — рожден народ. | Миг спеет годом. | Куда течет, куда стремится | С шестого дня отплывий, | В какое море нас вомчит | Река событий? | Небытия иль бытия — | Ты всё неправ, почивший. | Да изнеможет мощь твоя, | Из тьмы творивший! | И если скудость воззовет, | Взлывав, миры иные, | Пусть тьма уродством изойдет | В просторы злые...» (Городецкий, 1906, 71).

Символистская мифопоэзия, и прежде всего поэзия Иванова, во множестве вариаций противопоставляет принципиально положительному образу космоса и творения образ некоего хаоса¹¹, который сам как природный, материнский исток имеет креативную сторону, а как нераздельное (*massa confusa*)¹², беспорядочное, пра- и бессознательное начало вызывает страх и ужас: «О, Хаос! страшен ваш завет...» (Иванов, «Океаниды», I, 527). Стихотворению, из которого взята эта цитата, предпослан эпиграф: ἀρχαίωτερον ἢ ἀναρχία τῆς ἐνομοίας, что по смыслу означает: анархия, то есть безначальное, старше и архаичнее упорядоченного космоса. В этом смысле хаос считается также колыбелью и лоном, откуда все выходит и куда все возвращается¹³: «...Хаос — колыбель, | Простор — наша доля: | Бесстрастная воля, | Безвольная цель...» (Иванов, I, 532); в нем нераздельны все стихии, пребывающие в первичном состоянии «слитности» (космогонического *unio*):

«В красивой цельности [целостность и исцеление в одном] отдельной красоты, | И в слитном *хаосе* являются черты...» (*Бальмонт, «Гимн солнцу», 1903, БП, 269*); «...Из бездны *хаоса*, сквозь огненное море, | В пещеры времени влечет водоворот...» (*Волошин, «Грот нимф», 1907, I, 61*); «...Песни воды и хрипящие звуки | Тут же вблизи расплывались в *хаос*. |...| Черная ночь неподвижно, бездонно — | Лопнувший в *бездну* ремень увлекла...» (*Блок, 1903, I, 310*); «...Неподвижен один только — *старец* веков[герметический символ космогонической архаики] — | В той горе схоронившийся *Миф*. |...| И желает, и ждет, чтобы *прежний хаос* | На земле, как бывало, настал...» (*Случевский, «Миф», 1876, 87*)¹⁴.

В каком бы costume ни являлась космогоническая символика, матерински-креативный, органически-тварный, дионисийский принцип рождения (как «творчества») всегда доминирует над отцовски-зачинающим, продуктивным, механическим, аполлоновским принципом «деяния» («производства»):

«...Свет от Света оторвется, | В *недра* темные прольется, | И пробудится *яйцо*. | *Хаос* внуку улыбнется, | И вселенной сопричтется | Новозданное лицо. | Человек или планета | Проведет земные лета, | И опять спадет лицо. | И вселенной улыбнется, | И над *Хаосом* сомкнется | *Возвращенное кольцо*» (*Городецкий, 1906, 55*).

Созданный Городецким образ первоначала космоса из хаоса объединяет с дионисийским мифом Иванова центральный в неопримитивизме Городецкого миф о рождении, который — как одновременно и у Блока — связывает мотив дионисийско-трагедийного хора с мотивом (русского) народа¹⁵ и с праславянской, фольклористской мифологией: «Беспредельна даль поляны. | Реет, веет стяг румяный, | *Дионисом* сиянный. | И взывает древле-дико | Яркость солнечного лика, | Ярость пламенного крика: | В хороводы, в хороводы, | О, соборуйтесь, народы, | Звезды, звери, горы, воды! |...| Расколдуем мирозданье!» (*Городецкий, «Из цикла “Хаос”», 1906, 81*). В этом типе космогонии под материнским знаком (рождения) сотворение мира понимается не как однократный акт зачатия, а как непрерывное возрождение (вечное возвращение, кружение, палингенез), потому что размытость хаоса полностью никогда не преодолевается («*Древний хаос*, как встарь, | В душу крался смятением неясным» (*Белый, 1903, 71*)), а цельность и единство космоса остаются недостижимыми; но там, где в определенных пределах они достигаются, возникает оцепенение и мертвящая «замкнутость» («кольцо»)¹⁶.

«...Земля и небо, | Весь этот мир, и всё, что в нем горит, |...| Всё это вечно... Только вещи были | Вначале странно смешаны. И Хаос, | Наш *первый мир*, исполнен был семян, | Мироначал неразвитых... А семя | Там каждое начатки всех вещей | Незримые таило...» (Анненский, «Меланиппа философ», 1901, 344); «...В стихийный хаос — строй закона. | На бездны духа — пышность риз. | И убиенный Дионис — | В гробу пред храмом Аполлона!» (Волошин, 1901, I, 90); «...В начальном Хаосе, еще не знавшем дня...» (Бальмонт, «Огонь», 1905, 217); «...Бегут года. Летят: планеты, | Гонимые пустой волной, — | Пространства, времена...|...| Ты помнишь: над метою звездной | Из хаоса клонился ты...» (Белый, 1904/1908, 283).

Если космическое во всем своем совершенстве и гармоничности слишком подавляет хаос, он выступает под положительным знаком обновления, плодотворного беспорядка и смятения; там же, где хаос¹⁷ чрезмерно широко раскидывается в форме «древнего хаоса» (*terror antiquus*), он как бессознательное влечение начинает угрожать культуре, аполлоновской замкнутости и утонченности, и тогда, в свою очередь, вызывает к объединяющему и целительному действию космоса (в смысле *ordo naturalis*)¹⁸.

Хаос предстает черным и бездонным, потому что в нем слиты рождение и смерть, и архаичным, довременным (*древним*), потому что в нем нет ни времени, ни пространственных координат. Приятие этого чисто негативного начала характерно для соответствующей апофатической аллегорики раннего символизма, а здесь, в СII, оно играет роль дополнительного «контрфорса» для слишком односторонней позитивности и гармоничности:

«...Это — хаос. В хаос черный | Нас влечет, как в срыв, стезя. |...| С громом близок голос музыки, | *Древний хаос* дружен с ней. | Здравствуй, здравствуй, лик Медузы, | Там, над далью темных дней» (Брюсов, 1905, I, 431—432); «...И властный зов: Пора! Очнись от сна безсилья | Возьми хаос и мир нетленный сотвори. |...| — Клянусь, я этот мир дряхлеющий разрушу | И снова превращу в *зиждательный хаос*» (Минский, 360).

Хаос как креативный беспорядок воплощается в природе: «...Я сам, могучий, возведу | К сознанию хаос Природы...» (Иванов, I, 533); «...Будь, как Природа! |...| Будь без пристрастья. Будь хаос и строй, и пьяный избыток. | Будь, как Природа! Будь все!.. Или — пребудь Человек!» («Подражание природе», I, 642).

Природа-Всема́ть является и источником *terror antiquus*, того *ужаса*, который в концепции возвышенного у Иванова играет столь важную роль; «ужас» и «хаос» взаимно обуславливают друг друга:

«Времени двух близнецов родил *Природа-Всема́ть*:
| Сын огневласый был День, дочь синекудрая — Ночь.
|...| Трепетно дети летят в объятии смешанном слиться:
| Во-время стала меж них *ужаса* полная мать. | Брак,
вопиет, преступный ценой искупите жизни...» (*Иванов, I, 635*); «Я видел мрак дневной и свет ночной. | Я видел *ужас* вечного сомненья. |...| То был рассвет великого рожденья, | Когда миров нечисленный *хаос* | Исчезнул в бесконечности мученья...» (*Блок, 1900, I, 56*); «Я поклоняюсь вам, кристаллы, |...| Растенья, раковины, скалы | (Окаменелые мечты | Безмолвно грезящей природы), | Стихии мира: Воздух, Воды, | И Мать-Земля, и Царь-Огонь! | Я духом Бог, я телом конь. | Я чую дрожь предчувствий вещей, | Я слышу гул идущих дней, | Я полон *ужаса вещей* | Враждебных, мертвых и зловещих, | И вызывают мой испуг | Скелет, машина и паук» (*Волошин, 1904, I, 43*); «...И мне раскроется она [вечность], |...| И звездным *ужасом* полна!» (*I, 29*); «...Я умертвил *ужасное* Ничто...» (*Бальмонт, 1900, 144*).

Первобытный хаос вызывает немую панику («ужас») перед лицом утраты космоса (акосмизма)¹⁹, первоначала без продолжения: «Серебропенные Мэнады! | О, *Хаос*! страшен ваш завет: |...| И нет надежд, — и мира нет!» (*Иванов, «Океаниды», I, 527*). У современных людей взгляд в бездну хаоса вызывает инстинктивный ужас; зиждительный, космогонический хаос оказывается деструктивным беспорядком, «безобразием» — бесформенной угрозой мирозданию и жизни. Наконец, при переходе к СIII хаос приватизируется и становится составной частью угрозы изнутри, из подсознания:

«...Попало Слово в сеть *Хаоса* злую |...| День ночи, ночь вослед нисходит дню...» (*Минский, 371*); «...Ты сказал: “Океан голубой | еще с нами, о братья!” |...| *Древний хаос*, как встарь, | в душу крался смятением неясным. | И луна, как фонарь, | озаряла нас отсветом красным. |...| И заластился к нам | голубеющий бархат эфира» (*Белый, 1903, 71—72*); «И всё выше и выше всхожу я. |...| Се, кричу вдохновенный и дикий: | “Иммануил грядет! С нами бог!” | Но оттуда, где *хаос вели-*

кий, | раздается озлобленный вздох...» (1901, 140); «...Ах, и зло, и добро | утонуло в прохладе манящей! | Серебро, серебро | оmyвает струей нас звенящей. |...| Дальше хаос туманный...» (1903, I, 94); «...Еще мерцал вечерний хаос...» (Блок, 1897/1903, II, 311); «...В тот час, как хаос отверзают | С отчизны хлынувшие сны...» (Белый, 1908, 323); «...На нас из хаоса бесчисленных явлений | Вдруг глянет снившийся, но скрытый Океан...» (Бальмонт, 1899, БП, 194).

В хаосе эмоции, феномены, интенции еще «беспредметны», сила воли (в шопенгауэровском понимании)²⁰ еще не объективирована («воля» как анархическая пра-форма общественной «свободы»): «...я бы спас | Мой тесный мир страданий вольных! | С моей свободой не сойду | К сему предчувствию свободы» (Иванов, I, 533); «Нет воле вне себя преграды...» (I, 527). Хаос в этом смысле также «безлик» («В безликий Хаос ввергни краски...», I, 536) и действует из бессознательного как «темная сила»: «...На юный лик седая муть легла, | И тиною хаоса мрак победный | За ней густел...» (I, 665); «...“Увы!” я молвил: “каждый миг возможен | Возврат хаоса и конец живущим”...» (I, 670); «...Воззрится хаос огнеокий | На гостя сонмом смутных див...» (I, 799).

«...И в хаосе пурпурных рун | Не трубы ли меди реву- чей?.. | О, музыка марев и сна!...» (Иванов, II, 292); «...Во мрак отхлынул вал, прибрежный хаос гол, | Зыбь роет мель и скалы гложет» (II, 371); «...Расплавил в хаосе раздельный лик эпох? |...| Кто в колесницу впряг зоны и века?...» (II, 379); «Океаниды | Мы — девы морские, Орфей, Орфей! |...| Мы — Хоса души! Сойди заглянуть | Ночных очей в пустую муть! |...| Мы: Забудь — поем — о тюрьме своей! |...| Орфей | Вонмите, девы ночного моря, | Мои напевы! Творите строй! |...| Но Хос нудит мольбой святою | В семь пленов Муза, и зиждет мир | Дугой союза...» (I, 801—802); «...Хор Океанид | Непрочны и новы | Олимпийские троны; | Древний Хос в темнице — святей. | Слышишь черные зовы...» («Прометей», II, 110).

Аналогии между хаосом и ночью (ночной стороной) соответствует аналогия между космосом и днем (дневной стороной), т. е. миром света, сознательностью и спасением: «...Но Хаос нудит мольбой святою | В семь пленов Муза, и зиждет мир | Дугой союза: и красотой | Прозрачной будет всех граней мир» (Иванов, «Орфей», I, 802)²¹.

Язык хаоса во всех отношениях «темен» и загадочен; одна из его переходных форм к космическому языку — диаволический шепот бо-

лотного мира и теллурической сферы, нижнего мира, воплощающийся на границе природы и культуры как в орфических пророчествах, так и во всевозможных жанрах герметической или мистической апофатики: «...Во тьме языки, | *Глаголы Хаоса*, | *Немые клики!*...» (Иванов, II, 241). Эту особую форму «безъязычия» неосвобожденного (т. е. еще не осознанного, не охваченного светом, не «просветленного») природного мира мы снова и снова встречаем в связи с мифопоэтическим мотивом «шепота», который наряду с космическим полем значений имеет и «хаотическое» их поле и как «родной язык» подпитывается из коллективного *stratum imagine*: «...Заклятий Солнца разрешительница — *Матерь Ночь*, | Слепого связня, *Хаоса*, *глухонемая дочь*. |...| Приди, мой сын, мой брат! Нас ждет двоих одна жена: | *Ночь*, *Матерь* чаяя, — глуха, тиха, хмельна, жадна...» (Иванов, II, 366)²². Таким образом, апофатика языка хаоса соотносится с апофатикой языка бессознательного и тем самым образует космогоническое ядро некой символистской психопозтики подсознательного, связанной как с докультурной архаикой, так и с посткультурной апокалиптикой²³:

«Пусть *Хаос* хохочет [карнавальный вариант *terror antiquus* — архаический смех] и пляшет во мне, | Тот хохот пророчит звезду в вышине. |...| Кто любит разорванность пляшущих вод, | Тот знает, как *Хаос красиво поет*» (Бальмонт, «Хаос», 1906, IX, 11—12).

1.2. КОСМИЧЕСКИЕ ДУАЛИЗМ И ПОЛЯРНОСТЬ

Иванов трансформирует диаволические дуализм и раздвоенность мира (характерные для картины мира в СИ) в позитивный космогонический принцип дополнительности отрицающего и утверждающего полюсов, разрушения и построения, «умри и стань» («*Stirb und Werde*»), распада и спасения, добра и зла. В этом смысле «Да» и «Нет», начертанные большими буквами суть космогонические и судьбоносные противоборствующие силы, которые в предвосхищении окончательного *restitutio ad integrum* символически влекомы к объединению. Здесь космос хаотизирован и хаос космизирован, а гностически-еретический дуализм, по крайней мере в тенденции, переосмыслен в некий антиномизм (в духе П. Флоренского)²⁴ и даже в ортодоксальность. Правда, архаические фольклорные потенции остаются вездесущими, эстетический потенциал гностическо-еретического сохраняет свою мощь:

«...О духа бурного | Во тьме языки, | *Глаголы Хоса*, | Немые клики!..» (*Иванов, II, 241*); «...Из хаоса, из черного, | Рождается Звезда... | Из *Нет*, из непокорного, | Восставь святое *Да!*...» («*Cor ardens*», *II, 241*); «...Всеpronничаемой святыней | Луча божественное *Да...*» («*Алмаз*», *I, 754*); «...В полудне моря свет полночи, | Небес сгустившийся эфир! | В прозрачной мгле и тайне влажной |... | О камень-волхв, о *Да иное*, | Чем наших уст неверных *Да!* |... | Ты — вечный синий путь...куда?» (*I, 755*); «...И, к ним склоняясь, Седмизрачность | Возжаждет слиться в белый луч. |... | Поет всерадостное *Да!*» (*I, 756*); «...Из *Хоса* родимого | Гляди — Звездам Звезда!.. | Из *Нет* непримиримого — | Слепительное *Да!*...» (*II, 243*).

Противоположность чрезвычайной замкнутости мифопоэтической системы символов Иванова проявляется как раз на примере полярности *Да* | *Нет*, которая у Бальмонта одновременно (т. е. в следующих друг за другом стихотворениях) воплощается то в символической, то в диаволической форме. Несомненно, в мире символов Бальмонта, Блока или Городецкого незыблемо доминирует специфический русско-фольклорный и в целом гностическо-еретический дуализм: «*Да и Нет* этих атомов зыбких, в слияньи с эфирным течением» (*Бальмонт, «Пляска атомов», 1905, 208*); «*Атом — Ангел*, вспышка в море, | Человека не хочу» (*Бальмонт, «Атом», 1908, X, 65*), а вслед за этим — диаволическое толкование (в духе раннего символизма): «Довременно *Доброе Начало*, | Довременно и *Начало Злое*. | Что сильнее, — Мысль мне не сказала, | Лишь одно известно мне: — *Их двое*» (*1905, 209*)²⁵. Этот дуализм, имманентный уже истоку, распространяется на все феномены, в которых неразрывно связаны положительный и отрицательный полюсы: «Гений» | «Зверь», «лик Огня» | «эбеновая оправка», вера в Бога и в дьявола, «Красота» | «урод», «Бог Христос» | «Иуда», «разум» | «чувство». Мир как противоречие («мир» | «противоречье», *там же, 209*) неразрешим для разума («мысли»), так что поэзии остается лишь бегство в манию и «безумие»: «В темной *Ночи* песнь слагаю *Свету*» (*там же, 210*).

«...*Да и Нет* рыдало | Над пучиной черной. | Сестры ночи ткали; |... | Чередой прибои | *Да и Нет* плескали...» (*Иванов, I, 758*); «Есть духи глаз. С куста не каждый цвет |... | И сорванный с их памятью ранней | Сплетается. И суд их: *Да, иль: Нет...*» (*I, 785*); «...Мы втекаем в *Да и Нет*, | Мы в Безликом |... | Мы снежинки, | Паутинки, | В капле влаги — миллион...» (*Бальмонт, «Атомы времени», 1908, X, 66*).

В любом случае для СП характерна проявляющаяся вновь и вновь склонность к гностическо-еретическим, т. е. дуалистическим мифам о творении, венчающимся противопоставлением положительно-го Создателя и диаволического Демиурга²⁶:

«В начале времен | Везде было только лишь Небо да Море. |...| Бог плавал в ладье, в неприютном, в безбрежном просторе, |...| И Дьявол сказал: Хорошо если б твердая встала Земля, |...| Где же Бог? Он меж звезд, там, где звезд мириады! | И враг ему Дьявол с тех пор» (Бальмонт, «В начале времен», 1906, VII, 42—44); «...Во всем была живая полнота, | Всё было “Да”, не возникало “Нет”. |...| Действительность была равна с мечтою...» («Гимн солнцу», 1903, БП, 268).

1.3. ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ

Тема дуализма и одновременно совпадения «вечности» и «мига» («мгновения») нашла богатое развитие именно у Иванова, при этом время мира и время жизни в космическо-апокалиптической перспективе сливаются воедино²⁷. Вечность вырастает из семени мига²⁸ и вместе с тем обнаруживает кругообразное строение — ведь она снова возвращается в миг²⁹:

«Или же ловим мы бабочек — «миги», — любовники и пожиратели мгновений. Былое эпикурейство говорило: «лови день». В погоне за мгновениями личность раздроблена и рассеяна. Цельный индивидуум собирает золото своих полдней, и жизнь отливает из них в тяжелый слиток; а наша жизнь разрежена в ткань мимолетных видений. [...] ткань мгновений просвечена потустороннею тайной. Миг — брат вечности. Мгновение, как вечность, глядит взором глубины» (Иванов, «Символика эстетических начал», I, 837).

Семена мгновений нужно — согласно гностическому мифу о спасении — точно так же «собрать» (до получения «полноты времени»), как и скрытые в материи семена света, которые возвращаются в первосвет. Но временное и пространственно-материальное соотносится еще и с полярной противоположностью индивидуума и коллектива. Отсюда логически следует, что индивидуация (в полном совпадении с толкованием К. Г. Юнга) — это «растворение субъекта» (радикализованное в

формализме до концепта «рассеянного субъекта») в надындивидуальном и надвременном:

«...*Вечность* я лобзал в уста, | лобзала *Вечность* в полные уста свой *Миг*, | безбрежный свой, свой неизбежный, *Семя-Миг*. |...| Тогда познал я, девы, что *крылатый миг* | и *вечность*, дольний цвет и звездный свод, | что всё — мое зеркало, и что я — один...» (*Иванов*, «*Тантал*», II, 29); «Тантал | Все, все — мое! Всю *вечность* каждый *миг* вместил; | один мой *миг* объемлет все бессмертие. | Не знаю смерти я; и что бессмертие, — | не знаю; и не знаю *часа-времени*... | *Мгновенье* — *вечность*; изобилье — теснота!...» («*Тантал*», II, 46—47); «...Мы сплавляли из *Вечности* и *Мига* | Златые звенья неразрывных лет...» (II, 424); «...И снова *миг* у *Вечности*, у темной, | Отъемлет Свет; | И Мать-Ночь ему, в тоске истомной: | «Мне мира нет!...» |...| И снова *миг* у Ночи Свет отъемлет...» (I, 697—698); «...И жребии миров в слиянности явленья | *Собрал*, и в вихрь скрутил чреды и отдаленья? | Расплавил в *хаосе* раздельный лик эпох? |...| Кто в колесницу впряг *зоны* и *века*?...» (II, 379); «Мира день шестой — тогда и ныне, |...| Избранным дано вкушать *мгновенья* | От его высоких благостынь...» (I, 770); «Быть заключенным в темнице *мгновенья*, | Мчаться в потоке струящихся дней. | В *прошлом* разомкнуты древние звенья, | В будущем смутные лики теней. |...| *Память* — неверная нить Ариадны — | Рвется в дрожащих руках. | *Время* свергается в вечном паденьи, | С временем падаю в пропасти я. | Сорваны цепи, оборваны звенья — | Смерть и Рожденье — вся нить бытия» (*Волошин*, 1905, I, 27).

Космическое пред- и сверх время у Иванова гиератически статично, неподвижно, оно покоится в себе самом: Великое Время (пред- и сверхвремя в одном) выше «времен», то есть периодов, которые можно включить в историю³⁰:

«...Над временами живых | Стоит неподвижное *Время*...» (*Иванов*, «*Тантал*», 548); «...Придет на твой порог | Нечаянно желанный. |...| С *небывшим* и *былым* | Недвижно *время* станет...|...| И вскружит, и потянет | Круженьем вихревым...» (*Иванов*, II, 371—372).

Вечность принадлежит к сфере абсолютного потустороннего, где нет ни начала, ни конца («бесконечность»)³¹: «...В Небе — видения облачной млечности, |

Тайное пение — в сердце и в Вечности, | Там, в *безконечности* — свет обаяния, | Праздник влияния правды слияния...» (*Бальмонт, 1903, IV, 53*); «... снова падал в *Вечность* диск пурпурный, | красных звезд изысканные ткани...» (*Белый, 1903, I, 228*).

Однако символы «сверхвремени» (властителя мира) могут также до крайности релятивизироваться и поворачиваться негативно-деструктивной стороной: «Шумит, шумит знакомым перезвоном | далекий зов, из Вечности возникший. |...| Все ближе голос *Вечности* сердитой...» (*Белый, 1902, I, 190*); «Старела *Вечность*. Исполнялись сроки...» (*1903, I, 210*).

Это «полное» космогоническое время «беременно судьбой» и одновременно оно «тяжелое» — паронимия «время-бремя», которую Иванов варьирует следующим образом:

«Единых тайн двугласные уста, | Мы бросили *довременное семя* | В твои бразды, *беременное Время*, — | Иакха сев для вечери Христа; | И рдяных роз к подножию Креста | Рассыпали пылающее *бремя*...» (*Иванов, II, 417—418*).

В своей деструктивной функции это доисторическое время связано с владычеством норн и с нитью жизни, которую они прядут:

«...И *Ткач* все ткет; и Демон от погони | Не опочит. | Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони — | Нас *Время* мчит. |...| Надежда нам и Смерть поют: *Забвенье!* | Не сожале! — | Воспомни все, и воскреси *Мгновенье!*...» (*Иванов, «Время», I, 698—699*); «...Сладко *Время*, как загадка | Разделения и встреч...» (*I, 596*).

1.4. РЕКА ВРЕМЕНИ, ПОЛЕТ ВРЕМЕНИ

Один из центральных лейтмотивов «Северной симфонии (1-й, героической)» — как на уровне мотивов, так и развертывания сюжета — символ времени в виде реки, т. е. реки времени, который, с одной стороны, принадлежит (как и вся символика воды) к сфере теллурическо-природной Матери-Земли, а с другой — вследствие своей «нескончаемости» выводит из земного времени в «безвремя», в «вечность»:

«...Текла лазурь. Поток столетий шаткий | в провалах темных Вечность прогоняла...» (Белый, 1903, I, 209); «С высокой башни | На мир гляжу я. |...| Несется Ветер, |...| Что миг текущий, | Что день вчерашний, | Что вихрь бегущий...» (Бальмонт, 1906, IX, 21); «Я в свисте временных потоков, |...| застывший маг, сложивший руки, | пророк безвременной весны» (Белый, 1903, II, 117); «...А незримый поток шелестил, | Проливаясь в наш город, как в море. |...| Затопили нас волны времен, | И была наша участь — мгновенна» (Блок, 1904, II, 153—154); «...Куда течет, куда стремится | С шестого дня отплытий, | В какое море нас вомчит | Река событий? | Небытия иль бытия — | Ты всё неправ, почивший...» (Гордецкий, 1906, 71); «Века текут... |...|...Века текут: что было, то прошло...» (Белый, «Пепел», 1908, 238).

Поначалу Белый связывал этот примечательный лейтмотив с разговорной идиомой текущего (т. е. уходящего) времени, которая в зоне сказочного (т. е. в «сказочном» мире мифопоэтики Белого), соединяющей земной «быт» и абсолютное «бытие», (ре)метафоризируется в поток, или ручей, времени; потом на мифической равнине, расположенной над сказочным миром, он впадает в абсолютность «вечности»: «Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: “Без-вре-мень”...» (Белый, «1-ая симфония», 36). В дальнейшем появляется образ «реки времени»: «Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» (там же в идентичной формулировке 41, 81, 90 и т. д.)³².

Женская природа «вечности» объединяет в себе связанный с землей полюс Вечно-женственного и его небесное соответствие: «Я поручаю тебя Вечности”... Уже не раз Она стояла меж нами в час печали. Отныне Она заменит тебе и отца и мать» (40); «Ты смеешься, вся безпечность, вся, как Вечность, золотая, над старинным этим миром...» (72); «...туманная Вечность. Это была бледная женщина в черном» (81); «Это была туманная Вечность и большое никто» (87); «Ропот Вечности [...] Холодная струйка ручья, наскочив на подводный камень, журчала: Без-времяе...» (90, ср. выше: 36 и далее, 94 и 95). Одна линия метафорики «реки времени» ведет в надземное, другая — в подземное, в нижний мир, где «безвремяе» равнозначно смерти: «...женщина в черном [ср. идентичное место 81]: в ее глубоких очах отражалась бездна безвременья. И он понял, что это — смерть» (93). «Безвремяе» царит здесь как в водном и болотном мире, представляющем собой прямое продолжение болотного и камышового мира раннего символизма (С1).

Мифическая река забвенья (Лета) — превращающаяся у Белого в «бездонное» озеро забвенья (*там же, 106, 111*) — соединяет символику безвременья (т. е. потери времени жизни) с символикой забвенья, в свою очередь связанной с умиранием, с самозабвением: «Из озерной глубины [...] вытягивалось [...] лицо друга [...] Это была голова рыцаря, утонувшего в бездне безвременья...» (106)³³.

Благодаря паронимии слов «ПОЛЕТ» («ЛЕТать») и «ЛЕТа» («стоЛЕТия») эмблема «крылатого времени», аналогично эмблеме «реки времени», также широко используется в СИ (сюда же относится символика имени «Котик ЛЕТаев» у Белого): «...Крылатое *время* блаженно утонет в лазури. | Задумчивый мир напоило немеркнувшим светом | великое солнце в печали янтарно-закатной...» (*Белый, 1903, I, 113*); «...Над головой *поЛЕТ столЕТий* быстрый. [...] Как сон, мелькнет *поток столЕТий* быстрый...» (1903, I, 217). «...О поэт — говори | о неслышном *поЛЕТе столЕТий*. | Голубые восторги твои | ловят дети...» (1903, I, 72); «...Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес | Явилась, и дрожит... [...] *Эоны* долгие, светило, ты плывешь; | Ты мой *летучий век*, как день, переживешь...» (*Иванов, I, 523*).

Но погружение в реку времени только с точки зрения рационального сознания «Я» представляет собой умирание, т. е. забвенье, утрату сознания; *sub specie aeternitatis*, то есть с точки зрения космической цельности бытия, движение погружения и всплывания символизирует подъем в сферы бытия (сознания) и выход из них, причем выход из реки бытия (т. е. с уровня присутствия на земле) «вверх» точно так же ведет в безвременье (бессознательность метафизической «Вечности», мир «*νοῦς*»), как и нисхождение, погружение, утопание, уход под водную или земную поверхность (ниже мира «феноменального»), в царство водных или земных духов. То и другое вместе, космический дух и подземная (бессознательная) Анима, образуют мировую душу, аналогично двум видам проявления «души» — либо в образе земного «сердца», либо надземного духа: «Иногда в глубине канала выходил из вод кто-то белый, белый, словно утопленник из *бездны безвременья*. [...] Однажды сказал ей камышевый отшельник: Видишь, сидящего на вечерней заре, выходящего из *бездны безвременья, потопленного до времени?* [...] И она пошла к сидящему в сонном забытье и узнала в нем своего друга» (110—111).

1.5. АРХЕТИПЫ КРУГООБРАЗНОГО

1.5.1. КРУГОВОРОТЫ

Принцип полярности, противотока, т. е. «энантиодромии», всех энергий и устремлений пронизывает весь мифопоэтический космос символизма; правда, здесь (в отличие от диаволического мышления с его дуализмом) эта имманентная противоположность воспринимается как принципиально положительное, одобряемое, создающее и передающее энергию напряжение — сущностный признак всего живого. С этой точки зрения противоположные полюса суть две стороны одной и той же сущности, и «цельность» («целостность») прямо-таки предполагает «переживание противоположности» (C. G. Jung 1975, 34—41).

В этом отношении мифопоэтическая символика не приемлет «догматической формулировки противоположности» (отчасти свойственной христианству, где взаимно исключают друг друга добро и зло, космос и хаос, Христос и дьявол и т. д.)³⁴. В то время как в диаволическом мире СИ противоположность «определена» как противоречие, антитетика, взаимоисключение при нераздельности (главная семантическая фигура этого мира — оксюморон), в СИ полярность считается предпосылкой всякого становления, а поэтому и творения. Ведь «двойственность» — это тоже отличительный признак символического, поскольку оно выступает как «знамение» и тем самым как метафизически-апокалиптический эквивалент земного сообщения посредством знаков.

Символистский космос считается некоей цельностью, находящейся в становлении; отсюда и центральная роль в СИ символики мандалы, т. е. мотивов круга³⁵ (или диска, см. ниже: солнце и луна), кружения и шара, сферической (концентрической) пульсации³⁶. Эта символика мандалы как выражение «архетипа самости» (т. е. центрирования диссоциированных сфер самости в процессе индивидуации) в рамках космологической символики соответствует той функции, которую тот же символ выполняет в мифологии (и мифопоэтике) экзистенциальных превращений. Как космос в качестве мандалы (мирового колеса, сферического кружения, Уробороса) объединяет начало и конец, положительное и отрицательное, бытие и небытие, «Я» и «Не-Я», так и в микрокосме³⁷ индивидуального «жизнетворчества» аналогичная символика круга концентрирует все диссоциирующие, центробежные противодействующие силы, вызывая метаморфозу.

Во всяком случае, в мифопоэтике СИ архаический миф о возникновении космоса (мировой души, мирового духа) из хаоса через посредство

первичного вихря играет чрезвычайно большую роль, причем вновь и вновь варьируется восходящее еще к греческой античности представление о «воздушном вихре» (С. G. Jung 1975, 441), реже о «водовороте» (там же, 372)³⁸: «Яйцевидные атомы [sic!]³⁹ мчатся. Пути их — орбиты спиральные. | В нашем видимом явственном мире незримая мчится Вселенная, | И спирали уходят в спирали, в незримости — солнца овальные, | Непостижные в малости земли, планетность пылинок бессменная...» (Бальмонт, «Пляска атомов», 1905, 208); «...И вновь сомкнет, скует водоворот спиральный» (1905, 211)⁴⁰.

Здесь и, в частности, в следующей цитате космическое «кружение» (еще полностью в духе его диаволической оценки) воспринимается как негативное, кошмарное «самопоглощение» бытия (ср. диаволический образ Мальстрема у Э. А. По): «...В прорывах влажной темноты | Спиральные рождаются гулы. | В круговращении своем | Чудовищной змее подобной, | Гудит и плещет сечкой дробной, | Воронка адская, Мальстрём...» (Бальмонт, 1905, 227).

«Когда свершился круг творенья | И от Господня дунуенья...» (Минский, I, 155); «...В круженьи Солнца мирового | Не отрекусь ни от чего. |...| В движеньи круга мирового | Я прикасался до всего. | Сознание, Сила, и Основа, — | Три солнца духа моего» (Бальмонт, 1903, IV, 134—135); «...Но солнце любит круг. Оно хранит весну. | Опять вернется молодая...» (1905, БП, 328).

Итак, в то время как в диаволическом мире круговое движение ассоциируется с блужданием (вплоть до головокружительного, доводящего до потери сознания вращения волчка), с фатальной втянутостью в заколдованный круг⁴¹, то в мифопоэтическом мышлении круг символизирует не только вечное возвращение⁴², но и возвращение вечного как принцип религиозного откровения, Богоявления. В СІ «вращение» имеет функцию некоего спирального⁴³, инвертированного кружения, от которого бытие превращается в ничто («проглатывается»): «Слитно-дружное вращенье, | Перекрестности круженья, | Плотно сложены ряды...» (Бальмонт, «Радение», 1909, 289), в то время как в СІІ кружение — само движение, житнетворное, зачинающее бытие (небытие | бытие, время | вечность, быт, равный бытию, явление | бытие, равное сущности, жизни как судьбе)⁴⁴.

Циклическое «сверхвремя» мифа замещает место линейной, исчисляемой хронологии: «...О поэт — говори | о неслышном ПОЛЕТЕ СТОЛЕТИЙ» (Белый, 1903, 72). На основе разговорной идиомы «летающего времени»⁴⁵ Белый развертывает мифопоэтическую символику возвращения и вечности:

«...вихрь непрерывных веков...» (1903, 79); «Образ возлюбленной — Вечности — | встретил меня на горах. | ... | Гул, прозвучавший в веках. | ... | Река, что время: | летит — кружится... | Мой челн сквозь время, | сквозь мир помчится. | И умчусь сквозь века в лучесветную даль...» («Образ вечности», 1903, 83); «...Жизнь в безвременье мчится...» (1904, 84); «...И была времени волна...» (1903, 125); «Мгновеньями текут века...» (1908, 323).

Время вытекает из бездны («бездна времени»), то есть из того первобытного хаоса, в который в конечном счете вновь превращаются все пространственно-временные измерения:

«...Порыв взволнованных ветров | Из бездны времени несется; | Взволнованных, далеких слов | Далекий, невозвратный зов...» (Белый, Урна, 1907, 322) «...Не пепел изошьет, а луч | Из бездны времени лазурной...» (1909, 346); «...Из бездны хаоса, сквозь огненное море, | В пещеры времени влечет водоворот...» (Волошин, 1907, I, 61).

Полет времени (столетий) представляет собой рекурсивное движение — назад к истоку; кульминацией архаического регресса и исторического прогресса является апокалиптическая «двойная спираль»:

«...Забытый гул погибших городов | И бытия возвратное движенье» (Блок, 1900, I, 49); «...Мир-народ — от тени Бога, светотень живет всегда, | Нет конца и нет начала — оттого наш круг веков...» (Бальмонт, 1906, VII, 47); «По ночам, когда в тумане | Звезды в небе время ткут, | Я ловлю разрывы ткани | В вечном кружеве минут. | Я ловлю мгновенья эти | Как свивается покров | Со всего, что в формах, в цвете, | Со всего, что в звуке слов...» (Волошин, 1903, I, 28). Ср. об этом также у Анненского: «...И в мутном круженьи годин | Всё чаще вопрос меня мучит...» (Анненский, 1904, 67); «...Не Скуки ль там Циклон залег, | От золотого зноя хмелен...» (1901, 69); «...Пусть только бы в круженьи бытия...» (1910, 157); «...Пусть миражного круженья | Через миг погаснут светы...» (1910, 166).

Земное соответствие для этого макрокосмического цикла образует символика воздушного вихря (см. ниже: «вихрь», «метель») ⁴⁷, особенно разработанная у Белого и Блока, которая позже в рамках СИИ (в частности, у Блока) исторически конкретизируется в символику революции, а у Белого в его концепции психогенеза выльется в полярную про-

тивоположность «роя» и «строя», т. е. бессознательно-архаического первичного вихря и сознательного, перспективируемого, рационального направления мысли⁴⁸. В раннем творчестве Блока можно найти прежде всего примеры типично декадентского варианта циклической символики: «... И каждый год, как желтый лист кружится...» (Блок, 1900, I, 34); «Палящее светило | По-прежнему вершит годов круговорот...» (1900, I, 52). Еще в большей степени, чем у Белого, у раннего Блока возвращение — это негативно оцениваемый признак «фатальности».

1.5.2. ШАРОВЫЕ МИРЫ

Столь богато разработанная только у Белого и даже насквозь пронизывающая его «1-ю симфонию» мифологема — это мифологема (внезапно) расширяющегося шара и ассоциирующегося с этим сферическо-концентрического движения от точки нуля до Вселенной⁴⁹, где взрывообразное расширение колеблется между полюсами времени и безвременья, мгновения и вечности, пространственной перспективы («точки зрения») и дезинтеграции сознания «Я» («рассеянного субъекта»). Этот свой центральный индивидуальный миф во всех его биографических, исторических или биологических конкретизациях (мяч, бомба, первичная клетка, монада, «пузырь»⁵⁰ и т. д.) сам Белый неоднократно подкреплял космогоническим пра-мифом. Бросается в глаза негативная эмоциональная окраска символики шара — как правило, она занимает центральное место в кошмарных, угрожающих, страшных ситуациях (вызывающих древний ужас).

Впервые в этом духе Белый развивает символику «(красного) шара» в своей «1-й симфонии», где поначалу в центр выдвигается космогонический аспект: «На черноэмалевый горизонт выползал огромный, красный шар» (49); «... близ замка падал кровавый метеор...» (52); «Как он носил красный шарик на серебряном блюде. Подавал горячий шарик старому рыцарю» (там же). Шар (или «красный, горячий шарик», означающий также кровавое тельце, эликсир жизни и т. д.) имеет космическое (т. е. мифологическое) и микрокосмическое (т. е. магическо-алхимическое, а значит, и психологическое) измерения (бред, Неведомое, там же, 52—53), которые реализуются, с одной стороны, в ритуально-культовой форме, с другой — в форме сна: «Обуянный ужасом волшебств рыцарь подбрасывал горячий шарик и пел грубым басом: Шарик, мой шарик. И это был обряд шарового ужаса. Молодой рыцарь знал, что от старых мест поднимаются старые испарения шарового бреда и ужасных козлований...».

К герметике и центральному для нее *opus alchymicum* здесь отсылают прежде всего мотивы «горения» и «испарения», которые могут быть

прочитаны и как термины для алхимических процессов изменения (превращения) в перегонной колбе и обжиговой печи⁵¹.

Здесь в рамках мифопоэтики Белого реализуется уровень «сказки», т. е. намеренно стилизованного «под Западную Европу» сказочного мира рыцарей, благородных дев, драконов и великанов, отличного как от мира универсального пра-мифа и свойственного ему архаико-мифического мышления, так и от уровня новейшей современности, который, правда, лишь в позднем символизме на равных противостоит обоим другим миропорядкам. В символическом (мифологическом) смысле «шар» — это метеор, который, выходя из сферы космического бытия, вечности, некоторым образом «погружается» в область сказочного мира, т. е. в имагинативную сферу некоего (литературного) сказочного мира и при этом растворяется в разнородных метафорических фигурах («шар», «шарик» как горящее сердце, как расширяющийся и лопающийся «череп», как мировая монада, как первичная клетка и т. д.); тогда на нарративном уровне эти фигуры фикционализируются и перспективно «интерпретируются», т. е. получают толкование, отсылающее к некой реконструируемой, художественной модели действительности, что ведет к широкой метонимизации метафор в нарративном дискурсе.

Этот третий уровень в мифопоэтическом символизме выполняет лишь подчиненную функцию; если он вообще разворачивается, то не в плоскости мотивов и тем, а в плоскости стилистических признаков и создания для них новых лейтмотивных контекстов. В полностью сформированном виде третий уровень нарративно-перспективной фикционализации символическо-мифологического мышления как метафорическо-имагинативного встречается позже, в рамках СИ. Так, только в романах Белого «Котик Летаев» или «Петербург» упомянутый мотив «шара» играет центральную роль; уже во «2-й симфонии» «сказочный» мир представлен в явно демефоризованном, пародийно-комическом духе. В «1-й симфонии» Белого, а значит, и в рамках мифопоэтики СИ на метафорическо-имагинативный уровень (семантику) «сказочного» мира первоначально возложена задача некой эстетическо-художественной релятивизации мифическо-архаического порядка (сообщения ему «условности»). Исходным уровнем пародийной интенции в «1-й симфонии» является та система, которая во «2-й симфонии» (и вообще в СИ) сама становится объектом и целью сатирическо-гротескной иронии (ведь эстетизированный мистицизм представителей магическо-герметического символизма, равно как и адептов некоего растворения искусства в религии, например, Иванова, Чулкова и др., Белый критикует уже в 1904—1905 гг. и в критических работах по искусству и культуре, в частности, в своих статьях для журнала «Весы»).

Аналогично погружению «шара»-метеора, его всплытие из глубин (бессознательного, сна) также вызывает сколь притягательный, столь

и отталкивающий древний ужас, у символистов всегда ассоциируемый с хаосом и бессознательным: «Молодой рыцарь жаждал *заоблачных сновидений*, но в душе поднимались темные наследственные силы...» [индивидуально-психическая сфера низа, подсознания] («1-я симфония», 52—53). Отсюда и продолжение цепочки ассоциаций от «древнего хаоса» к «древнему ужасу» и «шаровому ужасу» (как лейтмотив 52 и 61).

В этой разделенности на сверхсознательное, сознательное и бессознательное (подсознательное) возникает и аналогичный выход за пределы земного в над- и подземное. Здесь «шар» в образе метеора (небесного тела), во-первых, представляет собой объективацию или персонификацию некоего видения, некоей проекции, во-вторых, выполняет функцию объекта рефлексии и эстетической фикции, т. е. олитературенного культурного символа, и, наконец, выступает в качестве архетипического символа бессознательного. Адресуясь к соответствующему, очень широкому комплексу мотивов СИ, Белый характеризует язык подземного мира как *шепот*: «...Приглашали совершить обряды знакомых ужасов... *Нашептывали* знакомые, невозможные слова...» (53). Рождение («роды») надземного, гипостазированного в космических образах солнца, луны и звезд, соответствует зарождению подземного, гипостазированного как «Неведомое», то есть как полное безразличие: «Понимал молодой рыцарь, что не *Бог* зовет его к себе... Испуганный приходом *Неведомого*, зовущего в тишину ночную» (*там же*).

Бессознательное в мифопоэтическом символизме по структуре аналогично сверхсознательному, т. е. космосу: на уровне сознательного в многообразных облачениях выступают различные элементы Верха и Низа. Самая частая персонификация — это *Незнакомец* или *Незнакомка* («неопределенное», «несказанное» и т. д.): «Побежденный мрак рвался из углов, отступал в *неопределенное*. [...] В узкое окно просилась ночь молитв, со спокойной, *полярной звездой*» (60). Снова делается попытка заморозить космические ипостаси (и их «энергии») с помощью магическо-герметических действий: «...приглашал мыслью своей совершить обряды *тайных ужасов*. *Нашептывал бредовые слова*. [...] В замочную скважину текла едкая струйка *шарового ужаса* и ужасных козлований, пущеная богомерзким дворецким» (60—61).

Здесь совершенно очевиден кощунственный, негативно- («черно-») магический аспект пересечения макро- и микрокосмического, надземных небесных и подземных земных тел. Встреча «молодого рыцаря», т. е. сознания, с «королевой», то есть инкарнацией некоего космического светового видения, приводит в движение символику «антимира» и его энергию: «шар» разбивается о поверхность как (шаровая) молния, как бомба, как «жар» (каламбурная форма проявления «шара») и тем самым как высшая концентрация энергии, в которой материальное переплавля-

ется в духовное и наоборот: «Стояли июльские ночи. Кругом *безмолвно* разрывались *гранаты и бомбы*. Наполняли мрак мгновенной белизной... Это были зарницы. В ту пору стоял *жар...*» (61). На уровне сознания, реалий «быта» в их биографическом, историческом, биологическом измерении «шар» оказывается первоначальной и исходной формой всех надземных и подземных эманаций и эволюций и тем самым чем-то очень конкретным и предметным: воздушным шаром, мячом или же бомбой, энергия которой расширяет и — во всяком случае в воображении — взрывает имеющий много оболочек мир романа Белого «Петербург»⁵².

1.5.3. УРОБОРОС — МИРОВАЯ ЗМЕЯ

Змея, особенно мифический Уроборос⁵³, т. е. змея, кусающая себя за хвост, символизирует архетип вечного возвращения в кружении, во вращательном или спиральном движении становления и исчезновения, при этом кругообразное предстает как преодоление четвертичного (материально-земного образа бытия элементов) в *quadratura circuli*:

«...Ты — блеск, ты — гений бесконечности, | В тебе вся пышность бытия. | Но знак твой — страшный символ вечности — | *Кольцеобразная змея!*» (*Бальмонт, 1899, БП, 169*). Крылатый змей или дракон как символ неба и солнца должен был в СИ играть некую демоническо-деструктивную роль (в частности, у Сологуба): «*Дракон — Мое дневное сердце, | Змея — ночная грусть Моя. | Я полюбил отраду ночи, — | Но в праздник незакатный Дня | Ты не найдешь пути короче | Путей, ведущих от Меня*» (*Сологуб, «Вячеславу Иванову», 1906, 332—333*).

В СИ деструктивные и конструктивные функции небесного змея пребывают в некоем подобии равновесия и соотносятся с соответствующими амбивалентными ролями земной змеи:

«...Оберни крылатым змеем, | И сама взлети змеей: | Игры на небе затеем, | Пляску — вихорь змеевой!...» (*Городецкий, 1907, 122*); «...Час вещей теперь. Я свечусь и лечу, | Как птица ночная, | Как птица, быть может, не птица, змея | Крылатая, зыбко-двойная, |...| В безвестность, где змеи, где царствует — Я» (*Бальмонт, «Змейная свеча», 1906, IX, 76*); «*Змея-Медяница, иначе Медянка, | Год целый бывает слепа. |...| Знакома с Перуновым огненным цветом, | Он рдяную любит змею...*»

(1905, VI, 118); «Змея-Медяница, старшая меж змей, |...| Вынь жало из тела греховного...» («Заговор против змей», 1906, VII, 10); «Там, на море Океане, | Все на том, на нем, Буяне, | Дуб стоит, |...| А под дубом, словно гроб, | Древний камень Белороб, |...| А на камне Белоробе, |...| Сильный Змей...» (1906, IX, 81); «...Пришли на Острова Змей Зеленых...» (1906, IX, 125); «...И знали, вот, была Богиня, | Была здесь Женщина-Змея» (1906, IX, 138); «Голубая Змея с золотой чешуей, |...| Почему ты как Море владеешь Землей...» (1906, IX, 142); «...Железной тяжести вериг | От детства гордо не надев, | Он был ягненок, змей и лев...» (Городецкий, 1907, 200).

Энантиодромия, т. е. встречное течение потоков и противотоков (gJoiaiv — ajntivroia)⁵⁴, понимаемая Гераклитом наполовину в мифологическом, наполовину в философском смысле, реархаизируется у Иванова и связывается с символом змеи:

«...Поверху волны стремятся на полдень, ниже — на полночь: |...| Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам, | Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает. |...| Вкруг твоей вечности, Вечность-змея, обвилась Персефона. | Двум сопряженным змеям уподобился Зевс — Персефона | В оную ночь, когда зародил Диониса-Загрея» (Иванов, «Сон Мелампа», II, 295—297).

Диаволическая функция змеи как воплощения преимущественно женского обмана или неверности — на основе анаграмматического пересечения в СИ слов «ЗМЕЯ» и «иЗМЕНА» — воплощает аспект изменения исключительно в негативном духе, как непрочность, мнимость, запутывающий обман или дурманящий яд (от змеиного укуса). Четырехугольное⁵⁵ (в герметизме — четверичность стихий: земли, воды, воздуха и огня, а также связанного с землей, пленного сознания) освобождается и преодолевается путем вращения, размыкающего круг, т. е. *circulus vitiosus*. Кольцо, как известно, фигурирует в СИ как символ земной неволи и замкнутости: «Спиральные родятся гулы. | В круговращении своем | Чудовищной змее подобной...» (Бальмонт, «Вода», 1905, 227). Эта цитата взята из стихотворного цикла, характерным образом посвященного «четырем стихиям» (из: «Литургия красоты», 1905, 217 и сл.).

«Расторгающее», развязывающее, избавляющее действие (архетипической) символики СИ определенным образом преобразует диаволические конфликт и связанность СИ, придавая мифопоэтическим мотивам дополнительную, утвердительно-целительную функцию; затем в СИИ на передний план выйдет полемически-отчуждающая, даже деконст-

руктивная борьба с обеими референтными моделями (СІ и СІІ): «Как сладко телом к телу льнуть, как радостно *обнять*, [диаволическое толкование объятия как обвивания, как поглощения, уничтожения] | И как в глаза идет огонь *зеленых женских глаз*, | И как возможно в *Вечный Круг сковать* единый час» (*Бальмонт, «Змея», 1905, 214*).

Здесь, видимо, речь идет об «увекочивании» «единого часа», того мгновенья⁵⁶, которое хотел «остановить» Фауст, но не в духе мифопоэтики как возвращения в становлении, а в (невыполнимой) надежде зафиксировать момент времени, «окружить» его и овладеть им. Здесь диаволика владения противостоит символике бытия. Эта противоположность становится еще яснее в следующих строках того же стихотворения. В то время как цикличность мифологического мышления (СІІ) стремится к «соединению», «слиянию» полярностей, диаволическое мышление констатирует «сплетение» как космических, так и экзистенциальных путей (звездных и жизненных дорог): «...Я вдруг почувствовал, что вновь я схвачен властной Тьмой, | Что звезды к звездам в небесах стремительно текут, | Но все созвездья *сплетены* в один гигантский жгут» (*Бальмонт, 1905, 214*). Самый точный символ для диаволического толкования «змеи» и «сплетения» — голова Медузы со змеями, излюбленный сюжет изобразительного искусства декаданса⁵⁷.

Центр круга считается центром целого — самости, космоса, природы; в герметическо-магическом мышлении сам Меркурий персонифицирует «огненное колесо сущности» в образе змеи (*там же, 196*), или Уробороса⁵⁸. Соответствующие места из Городецкого опять-таки имеют отчетливо фольклорный, «славянский» характер, в котором мотив «кольца» (в данном случае — магического и одновременно эротического символа «брачной» связи) соединен с гораздо более архаическим символом змеи:

«...Мне так ясно. Просветленный, | Я *разбил свое кольцо...*» (*Городецкий, 1904, 64*); «...Я умру, когда ты тронешь | Ликом девичье лицо, | И всё жду, когда уронишь | *Золотое мне кольцо* | Обрученье совершится, | *Свадьбу* вынесу ль, раба?..» (*1907, 116*); «...Самосон *кольцом* свернулся, | Белым снегом запахнулся, | ... | Всё сильнее костенеет | *Змей-зимовник Самосон...*» (*1907, 117—118*); «...У той *Яги*, у девы, | *Лесные волоса* [ышс!], | Прилуки да запевы, | *Змеиная краса*. | ... | Яга в болоте вьется: | ... | И смотрит: *змейка вьется*, | Болотный огонек» (*1907, 119—120*)⁵⁹.

Подобно тому как Уроборос может выступать в образе не только змеи, но и дракона, у Городецкого из змеи и птицы создана крылатая змея (дракон): «...Оберни *крылатым змеем*, | И сама взлети *змеей*; |

Игры на небе затеем, | *Пляску — вихорь змеевой!*...» (Городецкий, 1907, 122). Таким образом, очень распространенное в мифологии противопоставление змеи (которая, в свою очередь, дуалистически соединяет космическо-небесную и теллурически-подземную функции) и орла (исключительно мужского символа «вольного владычества») выступает либо объединенным в один-единственный символ, либо, в двух следующих один за другим текстах, в виде контрастирующих образов. В следующей цитате из Городецкого надо отметить эксплицитное указание на имагинативно-метафорический уровень сказочного мира, на котором происходит эта символизация: «...Сказкам старым, самым старым | Мы поверим. | Ты — невеста в злой неволе, | Я — твой милый. | Усыплю я песней змея, | Сном могилы. |...| Посмотри: ведь ты — царевна, | Я — спаситель. | *Злого змея* — молви: “Правда!” | Победитель!» (Городецкий, 1907, 136). Мужской принцип — символически объединяющий эротическо-половую и религиозно-мессианскую функции — противопоставит столь же амбивалентному женскому принципу, выступающему в этом одностороннем «делении мира надвое» как воплощение зла (ср. дьяволическую функцию разрушительного змея-дракона в СИ), в то время как столь же произвольно выбранное воплощение добра («орел»), некоторым образом столкнувшийся с собственным антиподом, утрачивает свою функцию: «Истомленный, обнищавший, | Я опять к тебе пришел, | Где я прежний, ярко-алый, | Небо знающий *орел*? | Я пришел — зачем, не знаю — | Бедный, сирый и нагой» (Городецкий, 1904, 136).

К самым характерным и сложным космогоническим неомифам этого периода принадлежит поэма (с примечательным посвящением Волошину) «Сон Мелампа» Иванова (II, 294—299), где женский принцип космогонии, а именно создание мира путем рождения или возрождения, противопоставляется мужскому принципу созидания путем зачатия или «сотворения», причем теллурически-природное (или, на другом уровне мифологии, дионисийское) воплощено в символе (земли-) змеи, которая в сочетании с небом рождает мир и одновременно, благодаря своей способности сбрасывать кожу, символизирует метаморфозы «перерождения» всех природных и человеческих существ: «...Все, что в мире *родится*, и все, что является зримым [мир феноменального], | *Змеи Земли — мы родим от мужей текучего Неба*. | Ибо ничто без отца из ложесн не исходит зачавшей, |...| Но не возникло ничто, о Меламп, безмужными нами. | *Воткан* в основу уток, и *ткань* двулична явлений» (Иванов, II, 296). И здесь мы находим мотив мировой ткани в соединении с мотивом (миро-)порождающей змеи; правда, этот символ змеи Иванов расщепляет и поднимает до воплощения противоречия, которое имманентно всему творению, — упомянутой энантиодромии, выраженной в оппозиции двух исторически дивергирующих форм этой лексемы: «змий» и «змея» (*там же*).

«...Возвышенные тяготят уроки; |...| Как отвращает журавлей станица | От Севера, на Юг собравшись, строй: |...| Он преступленьем гнал Эриний *рои*. |...| Лицо сознания ужас отражало...» (Иванов, 1890, I, 674—679).

У Белого и Волошина «рой» (аналогично «кружению») толкуется как головокружительный в двояком смысле — то есть обманчивый и гипнотизирующий — вихрь, который угрожает гармонии и обратному движению подъема и нисхождения, гераклитовского космического истечения (эманации)⁶⁰ сверху вниз и обратно:

«...Таинственный сновидений рой | Овеял расцвет наших дней...» (Волошин, 1903, I, 34); «...Мои призраки роem слетают; | И на крыльях незримых несут |...| Так нежно ласкают наш слух; | А в небе над нами летает | Могучий и праведный Дух» (Белый, 1898, II, 59).

1.6. МИРОВАЯ СЕТЬ И КОСМИЧЕСКИЕ ТЕКСТУРЫ

1.6.1. КРЕСТ, НИТЬ И ТЕКСТУРА

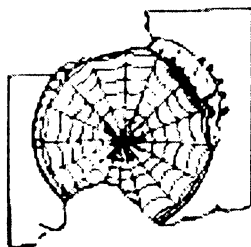
По сравнению с геометрическими архетипами круга, спирали или сети и нити крест в космогонии СП играет подчиненную роль⁶¹. На переднем плане стоит не геометрическая форма, а христианско-дионисийская символика распятия как места «жертвы» и смерти:

«...Вы, миры, — вы огненные гвозди, | Вечный дух распявшие на *крест*. |...| Вот она, как ангел над мирами, | Факел жизни — огненная Смерть» (Волошин, 1907, I, 66); «Символически сам человек с распростертыми руками являет *крест*» («*Крестный путь*», 1907, I, 64—65); «И взвился костер высокий | Над распятым на *кресте*...» (Блок, 1907, II, 252); «...Впервые мы крылаты и едины, | Как огонь-глагол синайского куста; Мы — две руки единого *креста*. |...| На древо мук воздвигнутого Змия | Два древние *крыла*, два *огневые*...» (Иванов, II, 418—419).

Прежде всего упомянем здесь гротескно-гиперболический символ змеи или змееглавости в двойном образе «косы», т. е. косы как прически и, с одной стороны, и косы как орудия смерти (смерти в образе женщины) — с другой. Для последовательности этого символического развертывания: Уроборос => змея как женский символ «кольца» => «змееглавость» => «коса» как прическа (и как символ женской эротики) и серп (как омоним, принадлежность антипода — Танатоса) можно привести ряд очень ранних примеров, еще не выходящих за рамки СИ: «Здесь входит в волны узкая коса; | Пройди по ней до края пред закатом...» (Брюсов, 1898, I, 213).

«Мертвая кожа... И змеи... | Черные змеи... Не косы...» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 378); «В покровах твердь | Явила смерть. | Роса. | Коса — | Пропела лезвием, | Коса пропела серебром» (Белый, 1907, III, 165—166). Связь ткани и «косы» опосредованно проясняется в следующей цитате: «...Ткет и стелет царевна Заря. | Вышивает цветы голубые. | У царевны коса вороная. | Распускает косу вороную...» (Городецкий, 1905, 74—75); «...Там змей не дремал, — но в сплетеньи узоров | Сквозь девственный лес расстилался туман, | Вплетался коралл в пестроту метеоров, | Сошедших с небес в голубой океан...» (Блок, 1907, II, 393).

Другая связь между «змеей» (или Уроборосом) и «косой» — также неоднократно встречающийся в СИ символ норн, «пряжущих» нить судьбы⁶² (ср. также родственную функцию нити Ариадны для ориентации в Лабиринте), и Майи, вечной ткачихи обманчивого чувственного мира, окруженной кольцом Уробороса, словно паук, сидящий в центре своей паутины (ср. точно подходящую сюда иллюстрацию из: С. G. Jung 1975, Abb. 108, 254):



Нить судьбы⁶³ с точки зрения СИ — не столько предопределение извне, трагически связывающее человека (СИ), сколько золотая нить, протянутая сквозь ткань текста мира и жизни⁶⁴:

«...Неужто ж он, Фамира, лишь затем | Достоин
 жить, и петь, и нежно веять, | И радовать, что *черепахе*
 ты | Медлительной когда-то перервал | *Златую нить*
 минут ее — и жилы | Ей заменил телячьими?» (Аннен-
 ский, «Фамира кифаред», 1906, 563); «...Память — невер-
 ная нить Ариадны — | Рвется в дрожащих руках. | Вре-
 мя свергается в вечном паденьи, | С временем падаю в
 пропасти я. | Сорваны цепи, оборваны звенья — | Смерть
 и Рожденье — вся нить бытия» (Волошин, 1905, I, 27);
 «По ночам, когда в тумане | Звезды в небе время *ткут*,
 | Я ловлю разрывы *ткани* | В вечном *кружеве* минут. |
 Я ловлю в мгновенья эти | Как свивается покров | Со
 всего, что в формах, в цвете, | Со всего, что в звуке
 слов...» (1903, I, 28); «У тебя венец златой, | У тебя в
 глазах — лазурь. |...| Всем нам нужен *ткач златой*, |
 Чтоб *соткать златую ткань*...» (Бальмонт, «Златой
 ткач», 1908, VIII, 69—70); «Дева вещая, *ткачиха*, | *Ткет*
 добро, с ним вместе лихо, | Пополам. |...| В царстве
 Блага, в царстве Лиха...» («Ткачиха», 1906, IX, 91); «...Вре-
 мени прялка | Вновь начинает вить | *Нить* | *Веретена*
 рокового. | *Время* белые кони несут: | В окна грива мел-
 тельная просится...» (Белый, 1905, 274).

Ткань (или плетение) земного мнимого мира (аналог сплетенным волосам «косы») особенно заметна в часы утренних и вечерних сумерек, то есть во время, когда покрывало надземного становится прозрачным (см. ниже, «прозрачность»), когда текстура мира «просвечивает». Бросается в глаза частое использование этой символики и у Гиппиус, и у Горюдецкого, и у Волошина. У последнего в стихотворении «Сатурн» (1907) эта мифологема развита полнее всего: «...Где *ткало* в дымных снах *сознание-наук* | Живые *ткани* тел, но тело было — звук. | Где лился *музыкой*, непознанной для слуха, | *Творящих* числ и воль мерцающий поток...» (Волошин, 1907, I, 60).

О «сплетении» «доброго» и «злого» принципов в космосе ср.: Иванов, «*Gli spiriti del viso*» (I, 785): «Есть духи глаз. С куста не каждый цвет | Они *вплетут в венки* своих избраний; |...| *Сплетается*. И суд их *Да*, иль: *Нет*». Иванов говорит также об «органических “тканях души” народной» («*О веселом ремесле...*», III, 233). Мифопэз выступает как «ткач живых арабесок»: «...*Ткут* живые арабески» (I, 595). О лунарной природе космической «мозговой игры» ср.: «...Крепнут *силой лунной* | Неба

паутины...» (Иванов, I, 739); «Идет богиня в лучезарной
столе, | Влача в волнах край столы *сребротканой...*»
(Иванов, «Лунный плен», I, 618—619); «Никнет шатко |
Утлый сад |...| Пахнет сладко | Сладким соком сонных
трав. | Белый *гад*, | *Луновод*, | Хороводит небосвод.
|...| Выпьет кровь. | Это — *лунная любовь...*» (Городец-
кий, «Паук», 1906, 123—124).

Для герметически-магического характера этого соединения символов в данной цитате характерно максимально возможное соответствие алхимическому образу (воспроизведенному у Юнга: *C. G. Jung 1975, 254*). Сверх того, здесь ясно заметна также связь с мифической идеей гармонии сфер, символическим концептом космической (абсолютной) музыки, о которой еще пойдет речь. Таким образом, если в диаволической интерпретации сеть (земного) мира держит человека в плену, то с мифопоэтической точки зрения мировой сетью считаются соответствия, связывающие все со всем:

«...И каждый припадет к сияющей амфоре, | Где тайной Эроса хранится вещей мед. |...| В пещере влажных нимф, таинственной и мгливой, |...| Где пчелы в темноте слагают сотов грани, | Наяды вечно *ткнут* на каменных станках | Одежды жертвенной пурпуровые *ткани*» (Волошин, 1907, I, 61—62); «...В тверди сияюще-синей, | В звездной алмазной пыли, | *Нити* стремительных линий | Серые *сети сплели...*» (1906, I, 62); «...Ты помедли, белый день! | Мне оставь ночную тень, — |...| Ловит Жизнь иль Смерть меня? | Чья-то *ткется* западня | *Паутиной* шаткой...» (Иванов, II, 307—308).

Мотив узла в связи с позитивно-символическим принципом соединения неоднократно встречается у Бальмонта:

«Я *нити* завязал могучего узла, — | Добро и Красоту, Любовь и Силу Зла, | Спасение и Грех, Изменчивость и Вечность |...| Он мой, безумный *миг слияния* — всего, |...| Когда же я сотру весь яркий цвет мгновенья, | К себе я кликну Смерть, и с ней придет Забвенья» (Бальмонт, «Узел», 1903, IV, 22).

В диаволическом варианте:

«*Заплетаем, расплетаем* | *Нити* дьявольской Судьбы, | Звуки ангельской трубы...» (Блок 1906, II, 112); «И

ночь, зевая, отошла, | И серый день повлек | Однообразные дела, | Которым имя — Рок. | Ребенком я любил играть, | А юношей — бродить, | Ловить и долго развивать | Одну и ту же нить» (1907, II, 412); «...И Ткач все ткёт; и Демон от погони | Не опочит. | Как мертвый вихрь, несут нас глухо кони — | Нас Время мчит...» (Иванов, I, 699).

Мифологема тканья мировой сети, прядения нитей жизни или судьбы у Городецкого подчеркнута сплетена с символикой «зари», то есть со сферой, в которой (при помощи лучей, солярной энергетики) макро- и микрокосм в глазах визионера переплетаются между собой (создавая именно «ткань»):

«Каждый вечер ткани ткать | Ало-золотые |...| Сизым алость затмевать | И станок отодвигать | В облака ночные. |...| Это — платье алое...» (Городецкий, «Заря», 1905, 73—74); «...Вышла ткани ткать на небо, | Ткала ало-ало-ало, | Небо тканью покрывала | И пурпурно-красные | Вышивала зорцветы...» (1905, 74); «...Стелет ткани свои золотые, | Ткет и стелет царица на Заря. | Вышивает цветы голубые. | У царицы коса воронья. | Распускает косу вороною, | Самоцветные камни влетает, | И полмира под косу ночную | Вплывает. | Полюбилися отроку ткани, | Золотая работа царицы, |...| Самоцветные камни влетая, | Опускает царица сиянье...» (1905, 74—75); «...А в небесах коса другая | Снопом рассыпалась другим: | Заря, седую ночь пугая, | Цветет рассветом огненным» (1907, 136); «На ветке росистой, | Когда уже розовой тканью, | Чуть-чуть золотистой, | Трон Эос увит и обмотан, | Поет соловей голосистый...» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 411); «...Ночь умирает...И вот уж одета | В нерукотворные ткани из света, | В поясе пышном из ярких лучей, | Мчится Заря благовонного лета | Из-за лесов и морей...» (Бальмонт, «Заря», I, 31); «Пожаром закат златомирный пылает, | лучистой воздушностью мир пронизав, |...| Порывом свободным воздушные ткани, |...| Скорей к горизонту! Там красный, | весь, соткан из грез и огня» (Белый, 1903, I, 84); «...На закате блеск вечной свечи, |...| золотистой парчи | пламезарные ткани. | Ты взываешь, грустя, | как болотная птица...» (1903, I, 101).

Этот мотив тканья, заимствованный из славянского фольклора, у Городецкого по-новому скомбинирован с символом «косы» (тоже фоль-

клорным), в то время как у Волошина тот же комплекс питает классическая греческая мифология:

«...Где пчелы в темноте слагают сотов грани, | *Нады* вечно *ткнут* на каменных станках | Одежды жертвенной пурпуровые *ткани*» (Волошин, 1907, I, 62); «...В тверди сияюще-синей, | В звездной алмазной пыли, | *Нити стремительных линий* | Серые *сети сплели*...» (1906, I, 62); «Гаснет день. В соборе все поблекло. | Дымный камень лиловат и сер. | И цветами отцветают стекла | В глубине готических пещер. | Темным светом *вытканые ткани*, | Страстных душ венчальная фата...» (1907, I, 63—64); «...В волокнах льна златится бледный круг | Жемчужных туч, и *солнце, как паук*, | Дрожит в *сетях алмазной паутины*...» (1907, I, 73).

См. также у Коневского:

«Небо, земля... что за чудные звуки! | *Пестрая ткань* этой жизни людской!...» (Коневской, 1895, 2); «...Богатые и вековые *ткани* | Моей груди, предсердия и жил...» (1899, 60); «...Чтоб *ткать живые ткани* вновь...» (1900, 108—109) и у Минского: «...По сердцу, по среде томится | И вместе вне и вдаль стремится | Строительница жизни кровь. |...| Чтоб *ткать живые ткани* вновь...» (1900, 108—109); «...И *ткем* из лучей свои *ткани*...» (Минский, 140)

В своем анализе «поэзии ужаса», ориентированном на Гойю, Бальмонт связывает мотив узорчатой текстуры жизни с антиномической, полярной природой бытия в его изначальных противоречиях: «...пробегая внимательным взглядом многоцветную *ткань жизни*, созерцатель с мучением останавливается на *противоречиях*, — он видит не единство Высшего, а бесконечность враждебно-сталкивающихся разнородных существ, не дружную правильность *узоров*, а резкую изломанность *линий*» (Бальмонт, 1904, 1)⁶⁵.

Все мироздание покрыто некоей сетью, видной лишь провидцу (в какой-то мере это мифопоэтическое преобразование просветительского мифа о новом платье короля). Собственно (световая) ткань⁶⁶ космоса, который здесь часто предстает в женском образе, образует символическую сеть, световая и золотая природа которой вытекает из солярной космогонии. И наоборот: *poeta vates* раскидывает свои золотые сети в космосе, чтобы уловить его тайны; в этом смысле он также занимает место норн:

«...Из нежных слов я *ткань плету*, |...| Из легких строк глядит цветок. | Мгновений светлый водопад | Нисходит в мой цветущий сад, | Живите ж все, любите сон, — | Прекрасен он, кто в Жизнь влюблен» (*Бальмонт, 1904, V, 5*).

В этом смысле вполне логично, когда в мифопоэтическом мире нормы предстают в облике муз:

«Муза! | Песнь Любви — | И Разлуки, Муза! | Земную песнь — | Не на струнах златых воспой, |...| Осколкам бога | *Плющ* с повиликой | Да терен дикий | *Ткут* *однотканый* | *Саван* зеленый...» (*Иванов, I, 696—697*); «В глуби тайные вселенной, | В воды темные столетий | Мы бросаем с лодки бренной | *Золотые сети*...» (*Брюсов, 1900, III, 265*); «В полночь глухую рожденная | Спутником бледным земли, | *В ткани земли облеченная*, | Ты серебрилась вдали...» (*Блок, 1900, I, 71*); «...Локоны пали на *нежные* ткани — | Верно, работала ночь напролет...» (*1905, II, 179*); «Мой друг, любовь не слышная, | К тебе любовь моя, | Не *тканая*, не пышная | *Одежда* белая моя. |...| Широкой *тканью* бытия | Не видная, не слышная, | Она всегда моя. |...| Вся жизнь — Моя...» (*Сологуб, IX, 221*); «...И жадно впиваем лучи с высоты, | И ткем из лучей свои *ткани*. |...| Где воды лазурны, где птицы поют, | Где запах цветов благовонный...» (*Минский, IV, 210—211*); «...Воздушным вздохом заструит | Седую мглу струя ночная, | *Туманы ткет* и застит свет, | Свекает в воздух — вьет воздушно | Листы: они летят — их нет...» (*Белый, Урна, 1908, 329*).

(Мировой) паук сидит в центре мировой сети, сплетенной им самим, и составляет тем самым важнейшее дополнение к космическому Уроборосу.

О мотивном ряде «звено» — «цепь» и «ткань» — «веретено» ср. также у Бальмонта:

«...Кроме тех пяти пещер, есть в сердце глубина, | Есть для взора скрытаго простор и вышина, | Примирись, что глубь и высь — только два *звена*. | Вознесешься ль в небо ты, падешь ли ты на дно, | Всюду *цепь* одной мечты, к *звену* идет *звено*, | Жизнь прядет живую *ткань*, шумит *веретено*. |...| Радуйся, о, мысля-

щий, ты гений высших сфер, | Вольны крылья легкие,
разбиты пять пещер» (*Бальмонт, 1903, IV, 116*)⁶⁷.

Ср. дальше:

«...Мир опутан светлой тканью мыслей-паутинок, |
Слить душой жужжанье мошки с грохотом лавин...»
(*Бальмонт, 1904, V, 6*); «...Под ветром летят, как летит
паутина, | А смерти им нет» («*Мировая паутина*», 1906,
IX, 94); «...Там безбрежность ожерельных, звездных волн
поет, | От звезды к Созвездью нежность, сладкая как мед.
| От звезды к звезде стремленье — в бриллиантах петь, |
Лунным камнем засветиться, *паутинить сеть*. | *Пау-*
тинить паутинки тех тончайших снов...» (1908, X, 40—
41); «*Паутинка* сентябрьского дня, | Ты так нежно пле-
няешь меня. | Как живешь ты, под Солнцем блистая, |
Как ты светишься — вся золотая!...» (1903, IV, 57); «...Это
нежные лесунки | Веселят полдневный лес. | Вон, в одеж-
де *паутинной*...» (1906, VII, 220); «...Замер, кажется, в
зените | Грустный голос, долгий звук. | Бесконечно тя-
нет нити | Торжествующий *паук*...» (*Блок, 1902, I, 212*)⁶⁸.

Ассоциация между «пауком» и «червем» особенно заметна в следующих строках Анненского, предвосхищающих мифопоэтику Мандельштама:

«О... | Не шевели *ужасных* теней... Вечно | Я с ними
буду... *Черви* на ногах | Людей... Как *пауки*, и медлен-
ны и серы | Во всех углах...» (*Анненский, «Лаодамия»,*
1906, 488).

1.6.2. УЗОР ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И МИРОВЫХ ТЕКСТОВ

Ткань, сплетенная как текст мира и жизни, у мифопоэтов предстает в виде некоего орнамента или узора⁶⁹ — в этом мотиве выявляется символистское понимание мира (мирового текста) как чего-то органически-природного, в противовес позднему понятию механически-искусственной структуры у футуристов и формалистов. Впрочем, в мотив «узора» немало вплели и акмеисты — прежде всего Мандельштам⁷⁰.

В поисках архетипов создания текстов мы снова и снова натываемся на противоречащие одна другой и даже полярно противоположные модели, разворачивающиеся, например, в следующую пару противополож-

ностей. Либо произведение искусства рассматривается как результат некоего конструктивного, запланированного, манипулятивного строительства и сочетания из строительных «кирпичей», либо мы встречаем не менее давнюю идею текстопорождения. В этом случае речь идет не о механике, планировании, комбинаторике элементов, разработке конструктивных принципов, а об органическом начале, росте, развертывании текста из одного слова-семени в живой организм⁷¹. Здесь доминирует идея развития текста в виде ленты или текстуры из как бы генетического исходного клубка (пра-текста), лежащего в его основе в форме двойного спирального завитка и способного разворачиваться во все новые узоры и сворачиваться вновь⁷².

Комбинаторная концепция оперирует наличными строительными элементами, создающими текст постройки, или стиха, только за счет составления из них все новых и новых конфигураций. Читателю остается только открыть формулу, ключ к замку текста, аркан некоей тайнописи или прием, загадку сложения букв, слогов, слов или мотивов. Эта процедура комбинирования традиционно очень подходит мужчине-аналитику, шахматисту или астрологу. Противоположная модель построена некоторым образом на «растительном» представлении о создании текста, креативно-творящей органике выращивания и развертывания. Ей соответствуют женские навыки прядения и тканья текстов мира и жизни. Богини судьбы прядут нить жизни таким образом, что у человека создается впечатление, будто он сам — автор собственного жизненного и художественного текста.

В церковнославянской литературе у южных славян, и прежде всего у русских, встречается стилевой и композиционный принцип, который называется «плетением словес» и удивительно схож с аналогичными тенденциями орнаментализма в поэзии провансальских трубадуров⁷³. Общность между мистико-эротическим дискурсом плетения на католическом Западе и традицией «плетения словес» на православном Востоке XIV—XV веков заключается в апофатической традиции некоей в прямом смысле «беспредметной», орнаментальной литературы, где главная тема текста (как мистическая, так и эротическая) «обволакивается» с помощью средств парадоксальной опосредованности⁷⁴.

Концепту тканья и плетения противостоит *ars combinatoria* и «луллистская» традиция⁷⁵, которая основана именно на игре с имеющимися «кирпичиками» и тем самым делает автора демиургическим творцом игры — собственных художественных миров, по отношению к которым он одновременно является рабом и господином. В русском модернизме есть и такая комбинаторная перспектива; в ней предстают как анаграммы символиста Иванова, так и кроссворды и шахматные задачи Набокова, палиндромы Хлебникова и постмодернистское пристрастие к анаграммам.

Если под «текстурой» понимать, наряду с тканьем и плетением, также плотничанье вместе с «художественным строительством», то в самом понятии воссоединяется первоначальное единство обоих текстопорождающих мифов — тканья и строительства, плетения и плотничанья, структуры нитей и системы балок. В плетении «кружева» крученая пряжа и дерево, нить и коклюшки в форме шахматных фигур как бы соединяются в макро- и микрокосмическую игру Великой Пряжи пра-текста — текста, который все текстуры лишь продолжают ткать и писать. «Текстура» — это ткань, *textum* — деревянная постройка.

У Бальмонта мотив «ткани» сводится непосредственно к отвлеченному принципу «узорности», в котором все плетение мира приобретает полуприродную (биосфера), полусемиотическую (семиосфера) знаковость, или сигнификативность. Орнаментальный узор в мифопоэтической биоэстетике становится связующим звеном между художественным и жизненным текстами, равно как между созданием искусства и мирозданием, микро- и макрокосмом; наконец, среди форм искусств («содружества искусств») царит и «морфологический» в понимании Гете принцип некой *harmonia mundi*, всеобщего сродства:

«Поэзия, музыка, и все содружество искусств, и религиозное сознание с его проникновенными угадываниями и установлением связи между человеческим “я” и великой правдой Непознаваемого, — все это согрето красотой гармоний и, участвуя в мировой идеальной соразмерности, замкнуто в правильности узоров, составляющих единую ткань» (*Бальмонт 1904, «Поэзия ужаса», 1*); «Пробегая внимательным взглядом многоцветную ткань жизни, созерцатель с мучением останавливается на противоречиях, — он видит не единство Высшего, а бесконечность враждебно-сталкивающихся разнородных сущностей, не дружную правильность узоров, а резкую изломанность линий»; (*там же*); «Идея Хаоса, как первобытной основы, на которой вытканы узоры, созерцаемые нашим сознанием, проходит через все творчество Тютчева, обособляя его среди поэтов» (*Бальмонт, «Элементарные слова о символической поэзии», [1900] // Бальмонт 1904, 87*); «...Но за разорванной и многоцветной тканью | Я чувствовал мою — или не мою — мечту. |...| Я нити яркие в живой узор плету. |...| Мир, где ни мук, ни тьмы, ни страха, ни обиды, | Где все, плетя узор, в узорность сплетены. | Как будто города погибшей Атлантиды, | Преображенные, восстали с глубины...» (*1905, 233—234*); «...Луч луны кладет узоры | На морозное стекло...» (*1894, БП, 108*); «...В

темной ночи этой жизни | Дышит зов к иной отчизне, |
 Звон заоблачных соборов, | *Ткань светлей земных узоров.*
 | Есть намек на Мир Святыни, |...| Все, на чем печать
 мгновенья, | Брызжет светом откровенья...» (1898, 107);
 «...Сады, пещеры, замки изо льда, | Забытых слов *созвуч-*
ные узоры...» (1900, БП, 146); «...Ароматы и цветы | Все
 слились в согласный хор, | Все сплелись в один *узор...*»
 (1900, БП, 182); «Лицо его было как солнце — в тот час,
 когда солнце в зените, | Глаза его были как звезды — пред
 тем, как сорваться с небес, | И краски из радуг служили
 как *ткани, узоры и нити* | Для пышных его одеяний, в
 которых он снова воскрес...» (1907, БП, 367); «...Сеял дож-
 дик, нежил зерна, | Расстилал *ковер узорный.* | И накрылся
 серой кожей, | Чтоб возлечь на птичье ложе» (*Городец-*
кий, 1905, 123); «Как в два ряда та хата — | *Узоры* до зем-
 ли. | Три сокола, три брата, | Три витязя росли...» (1907,
 118); «*Узорные ткани* так зыбки, | Горячая пыль так бела,
 — |...| Минута — и ветер, метнувшись, | В узорах разве-
 ет листы...» (*Анненский, 1911, 212—213*); «...Твой *узор,*
 Бесконечность, | Темница мира!...» (*Блок, 1907, II, 235*)
 «...Что природа — не проста, а *сеть узора,* | Сеть излучи-
 стых дорог» (*Коновской, 1899, 77*); «Звездным миром ночь
 дохнула... | Среди смолкающего гула | В лунном поле я бро-
 жу... |...| Как *узор в единой ткани,* | Сочетается без грани
 | Свет небес и свет земной...» (*Балтрушайтис, 1969, 93*).

У Волошина «узор» используется как терминологический мотив ор-
 наментики (часто готической) зданий и городов, и тем самым он, как и
 Бальмонт — в том числе и в других мотивных комплексах — перекиды-
 вает мостик к архитектуре и символике «узора» у Мандельштама:

«Резные фасады, *узорные* зданья | На алом пожаре за-
 катного стана |...| Венеции скорбной *узорные* зданья |
 Горят перламутром в отливах тумана...» (*Волошин, «Ве-*
неция, 1899—1911, I, 11); «Я люблю усталый шелест |
 Старых писем, дальних слов...|...| Я люблю *узорный*
 почерк — |...| Быстрых букв знакомый очерк | Тихо
 шепчет грустный стих. |...| Это дерева Познанья | Об-
 летевшие цветы» (1904, I, 44); «Небо в тонких *узорах* |
 Хочет день превозмочь, | А в душе и в озерах | Опроки-
 нулась ночь. |...| Знаю...знаю...все знаю, | Шепчет вода.
 | Ночь темна и беззвездна. |...| Опрокинута бездна |
 На водах и во мне...» (1905, I, 48—49); «...Свет страда-

нья, алый свет вечерний | Пронизал резной, узорный храм. | Ах, как жалят жала алых терний | Бледный лоб, приникший к алтарям! | Вся душа — как своды и порталы, | И, как синий ладан, в ней испуг...» (1907, I, 65); «...По нагорьям терн узорный и кустарники в серебре...» (1907, I, 71).

1.7. МУЗЫКА СФЕР И КОСМИЧЕСКИЕ СОЗВУЧИЯ

Как и в (религиозно-) философской теории искусства символизма, так и в мифопоэтической системе принцип «музыкальности» («духа музыки») ⁷⁶ в первую очередь влияет на все соображения о сути прекрасного («музыка» = «Прекрасное») и художественного творчества, представляющего аналогом космогонического ⁷⁷ акта творения: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая) мира», она «предшествует всему, что обуславливает» (*Блок, ЗК, 150*). Музыка из хаоса творит космос (*там же, 160*), на ее службе находится мифопоэтический художник, в образе «рыцаря-монаха» освобождающий Мировую Душу. Подобно рыцарю он борется с драконом (т. е. в эротической связи с Анимой он побеждает инстинктивное), подобно монаху борется с хаосом, из объятий которого спасает пленную «Царевну»; наконец, подобно «философу» он борется с иллюзией (безумием) и обманчивой «изменчивостью» жизни (*Блок, «Рыцарь-монах», 1910, V, 451*).

Блок очень ясно видит пифагорейские истоки космической функции музыкального (или: музыки сфер) ⁷⁸, а именно аспект самоспасения, аналогичный понятию — отчасти происходящему из пифагорейства — «жизнетворчества», *opus*'а, посредством которого в сфере микрокосма воссоздаются принципы устройства макрокосма ⁷⁹: «Музыка сфер» — мифологическая глубина, ведь это *пифагорейское* общество, в котором все считали друг друга равными блаженным богам» (*Блок — Белый, ПП, 4*). Указывая таким образом на пифагорейское происхождение космической сущности музыки, молодой Блок с самого начала оказывается намного ближе к мифопоэтическому пониманию музыки сфер, чем Белый с его философами из Ницше и Шопенгауэра, упоминаемыми в первом письме Блока к Белому.

Мифологема гармонии сфер как выражение соответствия внутри космического устройства наделяет «звук», «звучание» такой же миро- и жизнетворящей энергией, как и визуально-визионерский свет («свет», «луч» и т. д.) и родственную ему экстатическую функцию огня, горения. Как в символистской поэтике просодически-акустическое («звук» как «фонема» + «ритм» как «двигатель» ⁸⁰ формирования эквивалентнос-

ти) только вместе с визуально-имагинативным («образом»), в виде «звуко-образа» (Белый), создает поэтический символ⁸¹, так же и в универсальной космогонической сфере сущность элементов выявляется вследствие встречи светового соответствия («созвездия») со звуковым соответствием («созвучием»)⁸². Это как бы горизонтальное соответствие внутри макрокосма или художественного микрокосма само соотносится с вертикальной аналогией между сферами бытия. В этом-то вертикальном соответствии и заключается энергетическая действенность символов, тогда как на соответствующем горизонтальном уровне преобладает синтагматическое, коммуникативное действие. В то время как звуковой принцип — воплощенный, например, в мифическо-герметическом образе Орфея, поэта-певца — накладывает отпечаток на материальную структуру космического, земного или поэтического устройства, световой принцип (персонифицированный в поэте-провидце) несет прежде всего репрезентативную функцию, при помощи которой более высокая сфера бытия вообразается внутри и «средствами», т. е. в «среде», соответствующей «низшей» сфере.

Однако, хотя на уровне мифопоэтических деклараций снова и снова постулируется необходимость единства обоих принципов, а тем самым и их равноценность, нельзя отрицать, что на мотивно-тематическом уровне символика света и огня используется несравненно обширнее и многообразнее, чем звуковые мотивы, занимающие сравнительно скромное место. Но это мнимое неравновесие в сфере семантики (символизации) компенсируется семантизирующей (семасиологизирующей), символю- и мифотворческой функцией символистского языка звуков («глоссолалии», в терминологии Белого), анаграмматики, паронимики, ономастопэтики, а также поэтики реализации и развертывания.

Многообразнее всего мифологема музыки сфер, или гармонии сфер, варьируется у Иванова, тогда как другие символисты в этом плане могут предложить явно немного. В приводимых примерах из Иванова следует отметить стремление слить символику звука, «со-звучия» с символикой света (озарение, видение, воображение):

«...И воскресать, и, разгораясь, реять, | И прозирать, — | *Отгулы* сфер [«гул» — это всегда невербальное гудение некой космической или природной глубины; «отгулом» называется «от-звук» этой природной апофатки] в *отзывах* струн лелеять...» (Иванов, «Время», I, 699); «Вечных сфер святой порядок | И весь лик золотых Идей...» (I, 779); «...Что звездный свод — *созвучье* всех разлук...» (I, 785); «В зрачках земных зажжен свет солнц богоявленный [световое видение], | Да видим славу дня и звездный хор ночей [звуковой, или музыкальный, миф],

|...| И, сын горящих *сфер* [миф огня], он — *отклик их лучей* [синтез световой и звуковой символики, мифологическая синестезия]. | В разумном рвении дружась с *Музой* красной, — | Да жизнь соделаем *гармонией согласной...*» («Подражания Платону», I, 786); «...Стозвучье браней — *созвучье* граней, | Один *Вселикий* во всем велик! | Молчите, *клики!* Луч блещет ранний! | Лучите лики! Где *луч*, там *лик!*» («*Орфей*», I, 802).

Совершенно однозначно во всех этих примерах космическое звучание совсем на равных подкрепляет имагинативное «смотрение» («клик», «видение»). Подобно видению (в качестве исходящей от индивидуума «проекции» или независимо от него возникающего «явления»), звучание сфер также позволяет познать космическую природу души (или одушевленность космоса): «...*Музык* сладчайшее *небес* | Благоухание Души» (Иванов, I, 815). Но в то время как видения и переживания оптически-визуального характера обычно действуют «сверху», то аналогичная космосу и «родственная душе» музыка природы доносится «снизу», из пещер и бездн:

«Из чуткой тьмы *пещер*, расторгнув медь оков, | Стремится *Музыка*, обвита бурной тучей... | Ей вслед — погони вихрь, *гул* бездн, и звон подков, |...| Ты, *Муза* *вещая!* Мчит по громам *созвучий* | Крылатый конь тебя? По грядам облаков |...| Дай разделить певцу надвременный твой бег! То — Прометеев вопль, иль брань воздушных станов?...» (Иванов, I 609); «*Звезды* внемлют. Тихи ветви; *звезды* | *Им* поют. Дрожат, как *струны*, *корни* [sic!] | В *голос* им. *Гора* звучит *созвучно* | *Небесам...* - И снова *шепчут ветви...* | *Звезды* гаснут. Край небес светлеет. | Из-за края моря брызжет *солнце...*» (I, 706).

Нередко космически-природное «созвучие» занимает в области ночного и нижнего мира то положение, какое в дневном мире занимает солнце со всеми его визионерскими проявлениями (во мраке ночи свет заменяется звуком)⁸³. С учетом этого следующее высказывание правомерно толковать метонимически:

«...Есть много *солнц* [т. е. звезды, небесные тела, зодиак] в ночи, в деннице — робких грез, | В зефире — тающих *созвучий...*» (Иванов, «*Творчество*», I, 536).

Музыкальная «гармония» — это объединяющий принцип космического панпсихизма:

«...Грудь двуединая исполнилась музыкой... | Летим — одна волна, один певучий звук» (Иванов, II, 437);
«...Кто, лирик избранный, найдет глагол один | И певьем сферы согласует?» (II, 449).

Об ассоциации «луча» со «звуком» ср. стихотворение: «Вечерний луч», II, 487. — Волошин совершенно в пифагорейском духе говорит о «языке звезд», семантике которого, правда, предстояло стать расшифрованной лишь в «звездном языке» Хлебникова:

«...Где ткало в дымных снах сознание-паук | Живые ткани тел, но тело было — звук. | Где лился музыкой, непознанной для слуха, | Творящих числ и волю мерцающий поток, | Где в горьком сердце тьмы сгушался звездный сок, | Что темным языком лепечет в венах глухо» (Волошин, «Сатурн», 1907, 60); «...И стали видимы средь сумеречной сини | Все знаки скрытые... |...| И в небе числа звезд» (1907, 82); «...С тихим звоном, стройно и нескоро | Возносясь над чуткою водой, | Золотые числа Пифагора | Выпадают мерной чередой...» (1907, 92); «Звенят Весы и клонят коромысла, | Нисходит вниз, возносится бадья... | Часы идут, сменяя в небе числа, | Пути миров чертя вокруг остия...» (1908, 93).

В стихотворении Иванова «Небо — вверху, небо — внизу», как в некоей барочной эмблеме, сконцентрированы все важнейшие элементы аналогии микрокосм — макрокосм (Иванов, II, 267):

Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, —
И явственны небес иерархии.
Чу, Дух поет, и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.

И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
Мы слышим гул кружащих в нас стихий, —
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тусклооких пятен.
Есть Млечный Путь в душе и в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных:
Один глагол двух книг запечатленных. —

И вес один на двойственных весах.
Есть некий Он в огнях глубин явленных;
Есть некий Я в глубинных чудесах.

Здесь следует упомянуть и привлекающее мало внимания различие между полноценным (космическим) «созвучием», показывающим корреспондирующие сферы в состоянии их гармонического соединения, и «отзвуком» («отзвучием»), представляющим собой чисто земной отголосок-эхо «созвучия» аналогично диаволическому принципу отблеска, производной, отраженной природы феноменального мнимого мира (ведь «отзвук» — это и сравнительно часто используемая парадигма СИ): «...*Созвучья иного, |...| Отзвучья земного...*» (Иванов, II, 234); «Отрок, гляделся ли ты в прозрачную влагу, любуясь | *Образом* зыбким, который тебя повторяет, как эхо | Звук отзвучавший из чутких пещер воскрешает?...» (II, 297). Все феноменальное — «только звук», отблеск и отзвук подлинного, ноуменального бытия, языковое выражение которого («слово») пребывает «в плену» у материи: «...Все — только звук, только зов, мощь без выхода, воля в неволе. | Ах, и в камне немело издревле *пленное слово!*» (II, 299). Соответствие имагинативному видению — это «зов» из потустороннего, так же отзывающийся в мире явлений, как и в апокалиптическом сознании символиста: «...Твой зов прерывный вернул мне вновь | Сивиллинские чары *отзвучавших ночей...*» (II, 306). Зов в герметике и мистике всегда «апокалиптичен» в том смысле, что он — как и взгляд — показывает феноменальный мир под знаком символического, то есть *sub specie aeternitatis* и в предвосхищающей перспективе исполнения.

Поэт-«певец» действует, подобно поэту-провидцу (*poeta vates*, «веще-му»), как посредник, как бы приводя язык микрокосма в «созвучие» с языком макрокосма, высвобождая «пленное слово» из материи, наделяя его своим голосом, переводя. При этом поэт (его «инструмент»), так же как и природа, выступает в качестве эха и «отзвука» божественного зова и гармонии сфер. В программном виде эта концепция приводится в стихотворении Иванова «Альпийский рог», где поэт проводит аналогию между эхом, которое пробуждает в горах звук альпийского рога (горизонтальное соответствие), и хором («духов», макрокосма), исходящим из природы:

«...Оно [эхо] носилось меж теснин таким | Неизреченно-сладостным *созвучьем*, | Что мнилось: незримый *духов хор*, | На неземных орудьях, переводит | Наречием небес язык земли. | И думал я: О, гений! как сей *рог*, | Петь *песнь земли* ты должен, чтоб в сердцах. | *Будить иную песнь*. Блажен, кто слышит. | И из-за *гор* звучал отзывный глас: | *Природа* — символ, как сей *рог*. Она | *Звучит для отзвука; и отзвук — Бог*. | Блажен, кто слышит *песнь*, и слышит *отзвук*» (Иванов, I, 606)⁸⁴.

Это стихотворение реализует концепт «отзвука» как на мотивном уровне, так и на уровне морфологической и фонологической эквивалентнос-

ти, иконизируя феномен эха (в буквальном смысле, как «отражения» последовательности звуков в отражающем веществе) в инверсии «рога» и «гор» (которые как раз и служат средством отражения). «Сердце», равно как и «Природа», понимается в смысле резонаторного пространства, где зов, звук из потустороннего («мир иной», «иная песнь») не просто пассивно регистрируется или воспринимается (как сигнал, чисто коммуникативное, горизонтальное «сообщение»), но и возбуждается («пробуждать», «будить»). Это представление — к которому Иванов и другие символисты постоянно возвращаются в своих работах по эстетике — об эвокативной природе мифопоэтического, герметического символа — непременно предполагает *analogia entis* между природой сердца и структурой макрокосма. В параллельной имажинативно-визионерской сфере мы встретим «сердце» в сопоставимой функции — в состоянии воспламененности космическим светом или небесным огнем. Оба энергетических акта *communio*, т. е. символической встречи или соединения, эвокация и озарение (*illuminatio*), слиты в поэтическом слове. Нельзя не заметить здесь и другой вариант вызываемого «рогом» эха, отсылающий к сфере символики жизни («жизнетворчества»), — связь с созвучным мотивом «рока», в котором исходный биографический материал приобретает символику становления, индивидуации и образ некоего жизненного мифа: «...Звучите нам, небесные залого! | Что зрели мы — еще блаженны боги, — | Художества напоминайте нам! | О, Музыка! в тоске земной разлуки, | Живей сестер влечешь ты к дивным снам: | И тайной Рок связал немые звуки» (Иванов, «Воспоминание», I, 609).

«Немая речь» (в смысле космического языка) земной коммуникации лишь в тексте жизни, ставшем судьбой, обретает тот голос, которым она отвечает на зов. Здесь следует отметить и превращение диаволического понимания языка (воплощенное в типичном для С1 оксюмороне «немой речи», «немых звуков») в парадоксальное толкование иной речи, «иной песни» некоего герметического языка символов. Имажинативно-визионерский эквивалент «немых звуков» можно обнаружить в совершенно ином контексте: «Мой отец — | Оный алчущий бог, что нести восхотел | Воплощенный слепых цветно-тканый удел |...| И лиют, не вместив, золотые края...» (Иванов, «Музыка», I, 542). Иванов соединяет здесь центральный имажинативно-визионерский миф — миф солнца — с рассмотренной выше символикой мировой ткани («цветно-тканый»), с одной стороны, и символикой только что упомянутой фатальности существования (здесь — «удел» как конкретная реализация данного богами «Рока»), с другой. Этот «удел» проявляется в «слепых воплощениях» и лишь посредством визионерского озарения становится прозрачным («просвечивающим»), видимым и видящим одновременно: «...Мы зре-

ли, *вечностью мгновенной осиян*, — | О, Пушкин! чистый ключ, *огнем запечатленный...*» (I, 608). «Звучащая душа» (I, 739), когда прикасаются к ее «струнам», слышна в отдающихся эхом пророчествах: «...Век *золотой* и вертоград Сатурна | *Будившие в отзвуках вещей лир*, | Скажите вы, была ли твердь лазурна, | Святые Музы!..» (I, 649).

Можно привести множество цитат, где «звук» («зов») и «луч», «свет», «огонь», а также «отзвук» и «отблеск» на равных разворачиваются в параллельные ряды символов или же синтезируются в синэстетические комплексы: «Рокоты лирные, | *Спектры созвучные*, | Славят, ответные, | Вас, *огнезвучные* | Струны всемирные, | Вас, *семицветные*, | Арки эфирные, | Ярко-просветные!..» (Иванов, «*Радуги*», I, 750—751). Семицветный спектр радуги соотносится как с «семиструнной гармонией хора планет», так и с «лирой» души, о которой речь шла выше: «...И хор планет *гармоньей семиструнной* | Ласкал мой слух; | И хор планет красой *семивенчанной* | Мой взор ласкал...» («*Воплощение*», I, 519).

Соединение светового мифа со звуковым подтверждается, наконец, следующим отрывком из стихотворения «Поэту» (Иванов, II, 357—358): «...В *лучах звенящих Феба* | Явись нам, *Солнце-Миф!* | Гремит старик-кентавр | На струнах *голосистых*; | На бедрах *золотистых* | Ничьих не видно тавр». Этот дневной мир с преобладанием мужского принципа, мир, в котором струны «лиры» сочетают звучание сфер («голосистых») с блеском лучей (метонимия струн: «золотистых»), дополняется женским принципом подлунного ночного, природного мира, где голоса (в других местах — флейты Пана, дионисийские инструменты «свирель», «труба» и т. д.) песни (которую поет королева ночи, «царевна») сливаются с «небесным хором»: «...Поют пленительно *царевны*, — | Но песнь свою поют *леса*; | И *волны* в полночь так напевны, | И хор *согласный* — *небеса*. | Запели Музы — *звезды* стали, | И ты, полнощная *Луна!*..» (II, 358). Здесь мы стоим на пороге солярно-лунарной символики, центральной для имажинативно-визионерского космоса символистской мифопоэтики⁸⁵.

Примечания

1. Фоном для мифопоэтической космологии символистов служат космогония Гераклита (ср. классическое описание: F. Lassalle 1858, I и II), космогонические спекуляции древних греков, особенно пифагорейцев (ср.: B. L. Van der Waerden 1979, 435 и сл.), а также Платона, Аристотеля и прежде всего неоплатоников и Плотина. В первую очередь это космогонические мифы Платона в «Тимее», 27d-31b (ср.: G. Heil 1986, 7 и сл.; B. L. Van der Waerden 1979, 429 и сл.; St. Toulmin, J. Goodfield 1985, 40 и сл.; J. Audretsch, K. Mainzer 1989, 56 и сл.; ср. также: «О начале вещей» в: K. Kerényi 1966, 19 и

сл.), а еще более в «Государстве» (*там же*, 429 и сл.). В целом о сравнении мифологических, философских и научных космогоний ср.: J. Audretsch, K. Mainzer 1989, 13 и сл.; о космогонии Гесиода ср.: H. Gorgemanns (Hg.) 1991, 96 и сл., 106 и сл.

Типологическая общность «философских мифов» Платона и мифопоэтики символистов состоит в «переводе» архаичной мифологии на язык философской или поэтической семантики и отвлеченности. Связующим звеном между архаическим религиозным сознанием и началами философии в Греции служат мифопоэтические теогонии Гомера, Гесиода, орфиков (ср.: Соловьев, «Разбор книги кн. Сергея Трубецкого», 1890, VI, 300; о гностическом характере космогонии у Соловьева ср.: M. Carlson 1996).

Главный принцип творения у Платона — принцип аналогии, в соответствии с которым космос представляет собой систему живых, одушевленных, математически регулируемых шаров (ср. об этом: B. L. Van der Waerden 1979, 434; G. Heil 1986, 8; ср. также: Plotin II, 61 и сл.; II, 208 и сл.; II, 277). О космосе как системе «полых шаров» ср. также: Аристотель, «О небе»: Aristoteles, «Vom Himmel», Einleitung, 28 и сл. и II, 13 (B. L. Van der Waerden 1979, 456 и сл.). Орфические космогонии (например, через посредство Ф. Крейцера: F. Creuzer IV, 79 и сл.), а особенно космогонии пифагорейцев, Плотина и его последователей также наложили глубокий отпечаток на символизм. Ср. спекуляции Плотина о Вселенной и космосе (Plotin III, 5, 6, 17 и сл.; III, 7, 7, 15; IV, 63 и сл.; V, 1, 2, 40; об этом Ch. Elsas 1975, 70 и сл.; R. Harder, W. Theiler 1971, 147 и сл.; о гармонической эстетике пифагорейцев ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 11 и сл.).

Описание *origo mundi* Овидием в его «Метаморфозах» (книга первая) представляет собой обширный синтез классических и архаических мифов о творении (E. Th. Reimbold 1970, 41 и сл.) и является одним из основных источников всех позднейших космогоний — не в последнюю очередь и символистской.

Акт творения есть не однократный, а непрерывный «мимесис», т. е. уподобление мира, космоса божественному и внесения в него образа божественного (Ch. Elsas 1975, 202 и сл.); ср. схожие космогонии у Я. Бёме (J. Bohme, «Von der Schopfung des Himmels und der Erde und des ersten Tage», 1831, Bd. II, 196 и сл.; о Я. Бёме и его восприятию в символизме ср.: Sch. Schahadat 1994, 35 и сл.) или у Парацельса (об этом H.-B. Gerl 1989, 80 и сл.). О космогонии в герметических системах ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 281, II, 15 и сл., II, 95 и сл.; о герметике в целом и о построенной на ее основе гармонической, космической эстетике ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I и II.

Согласно О. М. Фрейденберг 1978, 53 и сл., пра-миф имеет только одно содержание — а именно возникновение космоса. О славянских мифах творения ср.: Афанасьев, II, 460 и сл.; в целом о структуре мифов о творении ср.: G. Dux 1992, 174 и сл. Русский «космизм» рубежа веков рассматривает M. Hagemeister 1990, 8 и сл.

2. О типологии еретического и гностицизма ср.: A. Hansen-Löve 1996; о соотношении герметики и ереси в связи с русским модернизмом ср.: *там же*, 180 и сл.

3. То, что и ветхозаветные сведения о сотворении (аналогично древневосточным системам) составлены минимум из двух разнородных моделей, показывают R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 23 и сл. (о сравнении с античными мифами о творении ср.: *там же*, 15 и сл.; о христианском преобразовании иудейских учений о творении ср. классическое изложение Д. Ф. Штрауса: D. F. Strauss 1840, 617 и сл.; A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 294 и сл.).

4. Гнозис в целом и его космогонические построения в частности имели для символизма — именно благодаря их иудейско-христианскому и архаическо-восточному синкретизму — большое значение как образцы. Согласно гностическому мифу о творении, космический организм возник из первоэлемента «духовного огня», из семе-

ни Вселенной. Этот космический организм достигает высшей точки расширения и потом снова распадается. Такой цикл от возникновения космоса до его гибели называется «эоном» (K. Frick 1973, 15 и сл.). О царстве света плеромы в гностической космогонике ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 167; о плероме у Гермеса Тригемиста и в герметике см. G. R. S. Mead 1964, II, 18 и сл., II, 75.

Центральную роль в гностических космогониях играет представление о некоем абсолютном потустороннем (пробывающем по ту сторону планет и неподвижных звезд), где находится сфера «неизвестного бога» и зона «невыразимого» — сама полнота бытия (πλήρως) (K. Rudolph 1980, 76 и сл.). Ей противостоит созданный (демиургом) мир («седмицы») как антибожественная сфера. Для гнозиса и для каббалы (как и для других мистически-герметических движений, восходящих к платонизму или плотинизму) в целом плерома — это место, где живет бог (G. Scholem 1972, 60 и сл.); это один из миров «совершенства и абсолютной гармонии», известных в истории гнозиса как «зоны», «вечности», высшие реальности (там же, 60). Именно из этой плеромы в ходе некоей «внутрибожественной драмы возник нижний мир» (о событиях внутри плеромы ср. спекуляции гностиков-валентиниан: W. Schultz [1910] 1986, 164 и сл.; K. Rudolph 1980, 86 и сл.).

Изобилие и недостаток, или πόρος и πείρα, как родители Эроса персонифицируются и в платоновско-плотиновской космогонии происхождения мира (Plotin V, 187 и сл.; ср. также: W. Schultz [1910] 1986, XIV; Ch. Elsas 1975, 178 и сл.; K. Rudolph 1980, 94 и сл.; о плеромической идее муже-женского единства, или сизигии, там же, 254; возникновение эроса из «пороса» и «пенин» рассматривает W. H. Roscher VI, 462 и сл.; о недостатке ср. также: M. Frank 1984, 385). С гностической точки зрения, «неизвестный бог» обитает в полноте бытия (K. Rudolph 1980, 93 и сл.); однако «недостаток» привносит в колебания первоначальную стабильность и — как ссора и зависть — приводит в движение всю космогонию (там же). Ср. об этом важное и для русского романтизма мифопсихологическое толкование Г. Х. Шуберта: G. H. v. Schubert 1839, 19 и сл.

Чертами космогонической плеромы у Иванова также являются «избыток» и «изобилие»: «Зовусь: Избыток; и слышу: Богачество» (Иванов, «Тантал», II, 27); «Тантал | Все, все — мое! Всю вечность каждый миг вместил; один мой миг объемлет все бессмертие. |...| Мгновенье — вечность; изобилье — теснота!» (там же, II, 46—47); ср. также у Балтрушайтиса: «Как бы ни цвел неизмеримо | В пыланьи мира каждый миг, |...| И все встречают вихрь мгновенья | Холодным взглядом сироты, | И что ни доля, то — дробленья | Невозвратимой полноты... |...| Сверкает в доле человека — | Живое пламя — чудо дня!» (Ю. Балтрушайтис 1969, «Дробление», 233).

В ранних дневниках Блока неоднократно встречаются упоминания об интенсивном разборе гностических космогонических представлений (Блок, 1902, VII, 41); в частности, Блок подчеркивает, что «доброе» и «злое начала» возникают из одного перво-«Существа». Понятие «пышности», часто в этой связи используемое Блоком, происходит от неоплатонического концепта πλήρως пра-бытия, которому противостоит недостаток, присущий диаволическому Ничто: «А Юное Существо раскрылось в цвет странной и страшной [соловьевская терминология!] пышности, ибо веяло от него несказанной святостью, но лик его отражал мировое зло. И так боролись в нем улыбка бога и улыбка диавола». В этой борьбе внутри Антропоса и за него Земля стоит на стороне зла и враждебна олимпийским богам. Ср. также: Блок, «Дневники», 1902, VII, 47 (здесь совокупность гностических идей, в частности, о космогонии, о происхождении света из тьмы: «Тьма — безначальный хаос «оформленный». Свет — безначальный хаос «очищенный»»).

Трансформация онтогенетической эволюции в филогенетическую, развертываемая Белым в «Котике Летаеве», составляет одну из главных тем СIII. О монаде как исходной точке этого развертывания ср.: П. Флоренский 1914, 324 и сл.

5. Иудейско-гностицистская линия космогонии в виде развертывания пра-слова в текст мира оказала огромное воздействие на всю герметически-аллегорическую космогонику. Представление о «выходе» (πρόβος) сотворенной множественности из первоединства (μονή) и возвращении (ἐπιστροφή) из множественности в первоединство в греческой философии, а также у Дионисия Ареопажита (*Dionysius Areopagita* 1986, 92; ср. об этом: G. Heil 1986, 20 и сл.) рассматривается как развертывание книги-свитка (развертывание — ἀναπτύσσω) в смысле извлечения сокрытого смысла написанного. О развертывании мира как «книги творения» из первоначального логоса и о неоплатонической и мистической интерпретации этого ср.: G. Heil 1986, 20 и сл. и о каббалистическом варианте G. Scholem 1962, 20 и сл.

О книге мира ср. также: H. Blumenberg 1981. Это «аполлоновское» представление о космогонии как развертывании логоса в СII явно подчинено «дионисийским» космогониям в виде хтонического первозачатия или родов земного мира.

Метафора «книги мира» часто встречается у романтиков, причем здесь коллективный и индивидуальный «текст жизни» реинтегрирован в мифически-природный: «...мир и его история превращаются для вас в священное писание [...]». К тому, что вам открыла священная любовь к языку, меня привело изучение природы» (Новалис, «Гейнрих фон Офтердинген», пер. З. Венгеровой, СПб., «Евразия», 1995, 130). Из русского романтизма приведем здесь лишь следующие строки, не случайно имеющие подоплекой натурфилософию Гете: «Предстала, и старец великий смежил | Орлиные очи в покое; |...| С природой одною он жизнью дышал: | Ручья разумел лепетанье, |...| Была ему звездная книга ясна, | И с ним говорила морская волна. |...| За миром явлений, не ждет ничего: | Творца оправдает могила его» (Баратынский, «На смерть Гете», 140–141).

О значении немецкого романтизма для русского символизма ср.: M. Wachtel 1994, 111 и сл.; о влиянии Гете и Новалиса на Иванова ср.: там же, 21 и сл.

6. Прописными буквами отмечаются здесь и далее анаграмматические или паронимические отношения.

7. В соответствии с принципом мифологического синкретизма славянские божества действуют на равных с греческими или образуют с ними гибридные, смешанные формы. Это относится, в частности, к архаистическому, или неопрIMITивистскому, направлению символистской мифопоэтики Иванова, Городецкого, Бальмонта и Волошина, послужившему положительным или отрицательным примером архаизму постсимволистского авангарда (прежде всего у Хлебникова).

О мифологическом синкретизме славян в целом ср.: А. Афанасьев I, 469 и сл. (синкретизм образа Перуна — опосредованный неоклассицизмом XVIII века — у Иванова ср., например, заметки I. Serman 1986, 197). О древнеславянских богах ср.: В. Н. Топоров 19836 и 19876, 100 и сл. и он же, 1990 подробно о символистской мифопоэтике в целом и о реконструкции мира славянских богов (предвосхитившей его научную реконструкцию в русском исследовании мифологии в 1960-е и 1970-е годы) в (позднесимволистской) работе Кондратьева «Славянские боги» (Ровно, 1936 — переиздание и комментарии В. Н. Топоров, 1990, 249 и сл.; текст 257 и сл.) и в кондратьевском романе «На берегах Ярыни» (там же, 59 и сл.). О мифопоэтике Городецкого ср.: там же, 47 и сл., 150–168 (об этом также С. Н. Доценко 1988, 159 и сл. — о мифопоэтике Ярылы у Городецкого в его сборнике «Ярь»), о славянском пантеоне у Блока и символистском ср.: Н. Ю. Грыкалова 1988, 23 и сл. Очень подробно древнеславянские и фольклорные источники мифопоэтики Бальмонта реконструиру-

ются у В. Маркова: В. Марков 1988, 329 и сл. Их можно подтвердить набором цитат из Бальмонта:

«...На небе осеннем густеет завеса, |...| И в Небе *Велес*, в этом зримом ненастья, |...| Ход Ночи и Дня в полноте равномерен, | Вновь сдвинут, — у Дня больше света в очах...» (Бальмонт, *Колос велеса*, 1907, 259); «...*Царь славянский* вопрошает, отвечает Светловзор. | Отчего у нас *зачался* белый вольный свет, |...| Отчего у нас горит Солнце красное? | Месяц светел серебрит Небо ясное? | Отчего сияют ночью звезды дружные, |...| Белый свет у нас *зачался* от хотенья Божества, | От *великаго всемирнаго Воления*. |...| *Книгу Бездны*, в чьи листы мы каждый день и час глядим, | Он сполна хотел прочесть, забыл, что *Бездна* — *внепричинная*, |...| *Книга-Исповедь Глубинная*» (*Глубинная книга*, 1906, VII, 46—47); «...Уж молнии цвели | На Дереве небесном. | А дерево росло, | Во славу Человека, | С ветвей своих, светло, | Роняя мёд и млеко. |...| Скорей, скорей, *Перун*, | Что должно, то исполни, | И дай мне звоны струн, | И дай цветы из молний!» (*Воззвание к Перуну*, 1905, VI, 116).

8. Мифы о происхождении в целом ср.: М. *Eliade* [1963] 1988, 30 и сл., об их значении для генетического мышления романтиков — G. Poulet [1961] 1985, 120 и сл., причем здесь представление о концентрическом расширении мира из «зерна», о некоем первоначале предполагает космогонию в виде «экспансии» и «взрыва» (ср. также: миф о бомбе и взрыве у Белого). Первоначало находится перед временем и пространством или по ту сторону от них (о синонимичности слов ἀρχή, ῥίζα, πηγή, σπέρμα ср.: R. Bultmann 1978, 15).

Интерес к первоначалу соотносится с интересом к «эсхатону»: «Эсхатология — лишь прообраз некой космогонии будущего [...] Новое Творение может произойти, только если этот наш мир будет окончательно уничтожен. Навязчивая идея о блаженных началах требует уничтожения всего, что существует, и вследствие этого деградировало с момента сотворения мира — это единственная возможность вернуться к началу совершенству» (М. *Eliade* [1963] 1988, 57). Е. М. Мелетинский 1974б, 20, определяет космогонию и эсхатологию как вторичные, поздние ступени развития или подсистемы первичной модели космоса. Центральный момент всех космогонических систем — преобразование «хаоса в космос». В скандинавской мифологии «эсхатологические мифы» часто зеркально соответствуют «космогоническим мифам» (там же, 22).

9. Исходной точкой и одновременно первой вершиной классических умозрений, посвященных Ничто, являются фрагменты сочинения «О сути сущего» Парменида (*Parmenides* 1986, 15 и сл.) и вытекающие из него рассуждения в диалоге Платона «Парменид» (*Platon VI*, 177 и сл.; о парменидовском «ничто» ср. также: E. Tugendhat 1970, 135 и сл.). О «сущем ничто» у Гераклита ср.: F. Lassalle 1858, I, 38; 66 и сл. (ничто как «становление» и его процессуальность — там же, I, 85 и сл., II, 6). «Пустое» у Пифагора (по Аристотелю) входит «из безграничного дуновения в Уран, который как бы вдыхает его — и это пустое ограничивает то, что в природе становится, ибо пустое представляет собой как бы разделяющий промежуток между вещами, расположенными в определенной последовательности. Но прежде всего оно находится в числе: ведь пустое разделяет и ограничивает их природу» (A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 192—193).

Роль ничто в космогонии Гермеса Трисмегиста рассматривает G. R. S. Mead 1964, II, 234. — О теологической проблематике *creatio ex nihilo* в христианской космогонии (в частности, у Иоанна) ср.: R. Bultmann 1978, 20 и сл.: «В противоположность греческой космогонии, где мир понимается как корреляция формы и вещества, у Иоанна творение представляет собой не упорядочение некой хаотичной материи, а «καταβολή κόσμου», *creatio ex nihilo*» (ср. также: D. F. Strauss 1840, 627 о критике идеи

creatio ex nihilo Фомой Аквинским). О критике этой концепции также в герметическо-мистической традиции ср., например, *J. Bohme 1831, II, 218 и сл.* (ср. об этом: *D. F. Strauss 1840, 627 и сл.*; *Jakob Bohme, «Aurora», 19, 55*) и в каббале (*G. Scholem 1973, 136; он же, 1962, 364 и сл., 375 и сл.*; ср. о пустоте в учении Сефирот: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 191*). О православном понимании *creatio ex nihilo* см. *N. Lossky 1961, 116 и сл.* и *D. Kamper, Ch. Wulf (Hg.) 1987, 3*.

В каббале — как и в гнозисе — плерома есть место, «где живет Бог» (*G. Scholem 1973, 135 и сл.; он же, 1976; он же, «Нигилизм как религиозный феномен», в: P. Sloterdijk, Th. H. Macho (Hg.), II, 896 и сл.*): «Плерома — это мир совершенства и абсолютной гармонии, который разворачивается из ряда сущностей и божественных эманаций, известных в истории гнозиса как зоны, вечности, высшие реальности» (ср.: *там же, II, 566 и сл., II, 784 и сл.*; *G. Scholem 1973, 135 и сл.; он же, 1962, 60*). Одна из этих эманаций есть «ничто», или «хокма» в каббалистическом учении Сефирот (*G. Scholem 1962, 366 и сл.*), сравнимом с апофатическим учением о ничто (например, у Дионисия Ареопагита): «Бытие и ничто вместе взятые представляют собой то, что имеется в виду, когда говорят о “бытии из ничего”. Таким образом, бытие — это только некое ничто, а Все — это Одно в простоте абсолютной неразделенности...» (*там же, 375*). «Бог сделал свое ничто своим бытием — поэтому бытие и ничто можно определить как два разных аспекта самого божественного начала. Ничто — это не ничто ВООБЩЕ, которое не зависит от Бога: это ЕГО ничто. Превращение ничто в бытие — событие внутри самого Бога...» (376); ср. также: *H.-Ch. Puech 1986, 35 и W. Schultz 1986, XIV; 148 и сл.*; о ничто в учении Иезирах ср.: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 412*; о нулевой точке космоса в античной нумерологии ср.: *там же, I, 195*.

«Всему», πλῆρωμα и «полноте» божественного существа (ср.: *H.-Ch. Puech 1986, 35*) противостоит μὴ ὄν, «потенциальное бытие» как исполненное, положительное ничто противопоставляется *prima materia* (т. е. Софии) — ср.: *Вл. Соловьев, «Чтения о Богочеловечестве», 1877—1881, III, 135*. Соловьев, «Платон», 6, 460 рассматривает различие между исполненным, сущим «небытием (μὴ ὄν) и не-сущим οὐκ ὄν (Платон, «Софист» и «Парменид»; об этом различии у Горгия и софистов ср.: *W. Windelband [1923] 1963, 65 и сл.*). О возникновении ничто в философии Парменида ср.: *N. Bolz 1992, 25 и сл.*; *D. F. Strauss 1840, 625 и сл.* Отождествление «всеобщей ночи» и «пустоты» рассматривает *E. Th. Reimbold 1970, 29 и сл.*

О герметическо-гностической дефиниции Высшего Существа как «небытия» ср.: *Соловьев, «София», цит. по: С. М. Соловьев 1977, 134* (этот трансцендентный «нигилизм» типичен для восточного мышления; о философии «ничто» у Соловьева ср.: *A. Лосев 1990, 221*).

Гете также неоднократно — именно в «Фаусте» — ссылается на герметические спекуляции, посвященные ничто: «Мир бытия — досадно малый штрих | Среди *небытия* пространств пустых» (*Гете / Пер. Б. Пастернака, Собр. соч., II, 51; Goethe, Faust I, 52*); «Но я в твоём “ничто” надеюсь, кстати, | Достать и все посредством тех же чар» (*там же, II, 235; Faust II, 207*); «Раз нечто и ничто отождествилось, | То было ль вправду что-то налицо? | Зачем же создавать? Один ответ: | Чтоб созданное все сводить на нет. | ... | Зато в понятие *вечной пустоты* | Двусмысленности нет и темноты» (*там же, II, 424; Faust II, 377*); «В безбрежном мире раствориться, | С собой навеки распрощаться | ... | Повсюду вечность шевелится, | И все к *небытию* стремится, | Чтоб к *бытию* причастным быть» (*там же / Пер. Н. Вильмонта, I, 465; Goethe I, 514*).

О различении Шеллингом «безусловного небытия» (οὐκ ὄν) и «относительного ничто» (μὴ ὄν) потенций и возможностей ср.: *Соловьев, «Кризис западной философии»,*

1874, I, 110. Ничто играет в шеллинговской философии безразличия центральную роль и интенсивно влияет на негативную онтологию русского романтизма — в частности, Тютчева (S. Pratt 1984, 197; Ю. М. Лотман 1993, 168 и сл., 7 и сл.; об оппозиции «бытия» и «небытия», или «пустоты», см. у Тютчева — там же, 15).

У Лао-цзы космос также коренится в ничто: «Неназванное не-ничто есть перво-причина неба и земли... [...]...бесконечное не-ничто можно видеть лишь в его незримом духовном бытии, конечное нечто видят в форме его ограниченности. [...] То и другое называют *глубиной*» (A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 193).

О восточно-азиатских, китайских источниках бальмонтовской символики «ничто» ср.: В. Марков 1988, 168 и сл. Белый («Эмблематика смысла», 1909, С, 143) тоже считает, что символизм (в частности, в своей теургической фазе) продолжает традицию восточной мистики и некоего «нового средневековья». О классической индийской натурфилософии ср.: Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 77 и сл. (а также многочисленные примечания, там же, 10—14). Подробные сведения об индийской мифологии и философии ср.: Белый, «Комментарии», С, 497 и сл.; о нуле и ничто у Белого и Флоренского ср.: L. Szilard 1987, 232. О значении буддизма и индийской философии для европейской теософии ср.: В. Соловьев, «Заметка о Е. П. Блаватской», 1892, VI, 394 и сл. (очень критически — там же, 397); о буддийской подоплеке «ничто» у Сологуба ср.: Н. Г. Пустыгина 1989, 126 и сл.

10. Блок, «О лирике», 1907, V, 136 и сл., о высокой оценке Бальмонта как одного из создателей мифопоэзии. В обобщенном виде бальмонтовские мифы о происхождении и сотворении см. «В начале времен», в сборнике «Жар-птица» (ср. подробно об этом: В. Марков 1988, 304 и сл.). Ср. также: Бальмонт, «Солнечная сила» [1902] 1989, 534: «[Солнце] весело играет во все пьянящие игры Вещества. Я соучаствую в этих творческих играх [...] все вижу, все слышу [...] и *творимый творец* творящего творения, я, верховная вещь Вещества, овеществитель всех невесомостей, преображенных волею морей мечты, я, золотое мельканье красной белки, пробегающей как солнечное пятно вверх и вниз по извилистому стволу Древа Ясень, Игдрозила».

11. Теллурический хаос — это ночная сторона природы и души (ее иррациональная, подсознательная сторона) в поэзии Тютчева и романтиков (Соловьев, «Поэзия Ф. И. Тютчева», 1895, VII, 126 и сл.; ср. обобщающую работу: В. Zelinsky 1975, 78 и сл.). В этом смысле «хаос — задний план любой земной красоты» (там же); хаотическое, темное, злое начало приходится преодолевать на высшем уровне души человека, не отрицая и не замалчивая его (там же, 130). Тютчев живет в расколотом мире, в котором друг другу противостоят «дневная» и «ночная» стороны. Романтическая символика «бездны», бездонного у Тютчева связана с концепцией хаоса (ср. об этом: S. Pratt 1984, 115 и сл., 153 и сл., 160 и сл.; о шеллинговской философии хаоса ср.: N. Bolz 1992, 53 и сл.; о концепции хаоса в немецком романтизме ср.: D. Arendt 1972, I, 16 и сл. и N. Bolz 1992, 46 и сл.).

В работах романтического психолога Г. Х. фон Шуберта, столь значимых для Тютчева и Одоевского, ночная сторона, бездна и хаос сведены воедино (G. H. v. Schubert 1821, 191 и сл.). В знаменитой «Речи о мифологии» Фридриха Шлегеля также воскрешается и положительно оценивается «изначальный хаос человеческой природы» (K. H. Bohrer 1983, 69 и сл.; потом у Ницше, ср.: N. Bolz 1992, 57 и сл.): «Ведь в том и состоит начало всей поэзии, чтобы отменить привычный ход мысли и законы разумно мыслящего разума и вновь перенести нас в прекрасную неразбериху фантазии, в изначальный хаос человеческой природы, для которого я донны не знаю символа прекрасней, чем пестрая толпа древних богов» (F. Schlegel, «Rede über die Mythologie», 1800, II, 319).

У Тютчева (а потому в значительной мере и в СII) хаос как архетипический символ оценивается крайне амбивалентно — одновременно как высшее небытие и как величайшая интенсивность бытия; его «бездонность» и манит, и отталкивает (амбивалентность возвышенного). Бездна (воды, пропасти, как высота, так и глубина) манит, потому что ей родственна бездонность внутреннего (бессознательное) — и поэтому же вызывает у сознания и разума отчужденность и панический страх. Бросается в глаза, что символ «покрова» мнимого и дневного мира, окутывающего все бездонное, имеет почти лейтмотивный характер — эта идея, как известно, у Ницше связывается с аполлоновским началом; таким образом, в СII происходит синтез романтического импульса (идушего от Тютчева) и концепции Ницше:

«...Природа знать не знает о былом, | Ей чужды наши призрачные годы, | [...] Она равно приветствует своей | Всепоглощающей и миротворной *бездной*» (Тютчев, I, 225); «Ты, волна моя морская, | Своенравная волна, | [...] Ты на солнце ли смеешься, | Отражая неба свод, | Иль мятешься ты и бьешься | В одичалой *бездне* вод...» (I, 148); «Смотри, как на речном просторе, | По склону вновь оживших вод, | [...] Все — безразличны, как стихия, — | Сольются с *бездной* роковой!...» (I, 130); «...Мир бестелесный, слышный, но незримый, | Теперь *роится* в *хаосе* ночном?...» (I, 74, ср.: S. Pratt 1984, 153); «О чем ты воешь, ветр ночной? | [...] О, страшных песен сих не пой | Про *древний хаос*, про родимый! | [...] О, бурь заснувших не буди — | Под ними *хаос* шевелится!...» (I, 57, ср.: S. Pratt 1984, 160 и сл.); «И море и буря качали наш челн; | [...] Я в *хаосе* звуков лежал оглушен, | Но над *хаосом* звуков носился мой сон. |» (I, 51); «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, | И в оный час явлений и чудес | [...] Тогда густеет ночь, как *хаос* на водах...» (I, 17); «На мир таинственный духов, | Над этой *бездной* безымянной, | Покров наброшен златотканый | [...] И *бездна* нам *обнажена*...» (I, 98); «Святая ночь на небосклон взошла, | И день отрадней, день любезней | Как золотой покров она свила, | Покров, накинутый над *бездной*...» (I, 118, ср.: S. Pratt 1984, 167 и сл.). Ср. также у Вневитинова: «...И если б рухнул мир, затмился свет эфира | И *хаос* задавил природу пустотой...» (Д. В. Вневитинов, «Сонет», 71).

О знаменитом (также гностическом) мотиве «двойной бездны» у Мережковского ср.: А. Ханзен-Лёве 1999, 112, 363 и сл. и отклик Белого на сопоставительный анализ Толстого и Достоевского у Мережковского в: «Новый Путь», 1, 1903 (ср. об этом: А. В. Лавров 1988, 134 и сл.; о *двойной бездне* ср. также: З. Г. Минц, Г. В. Обатнин 1988, 60; о божественной бездне в гнозисе ср.: К. Rudolph 1980, 343). Белый, «Мережковский», ЛЗ, 142 и сл. о дуалистическом мышлении Мережковского («верхняя бездна» — «нижняя бездна», Аполлон и Дионис, Христос и Антихрист, христианство и язычество и т. д.): «Получается ясная и простая идеология. Во всем *раздвоенно*» (там же, 144). О гностической концепции «бездны верхней» и «бездны нижней» у Мережковского ср.: Белый, «Мережковский», ЛЗ, 140 и сл.

Образ этой «двойной бездны» был воплощен еще Тютчевым: «Пускай орел за облаками | Встречает молнии полет | И неподвижными очами | В себя впивает солнца свет. | [...] Она [стихия], между *двойною бездной*, | Лелеет твой всезрящий сон — | И полной славой тверди звездной | Ты отовсюду окружен» (Тютчев, I, 26).

Апофатически-парадоксальная идея глубины высоты встречается и у Ницше: «О, небо надо мной, чистое, глубокое! Бездна света! [...] Броситься в твою высоту — в этом моя глубина!» (Ф. Ницше, «Так говорил Заратустра», пер. Ю. Антоновского, М., изд-во МГУ, 1990, 142). Ср. в этом духе также у Бальмонта: «...Свободным от слабостей должен быть тот, кто хочет стоять на *высоте*. [...] Я должен стремиться все выше, — туда, где лазурь не запятнана, где ветер свободен. [...] Подниматься на *высоту*, это значит — возрождение. Я знаю, нельзя всегда быть на *высоте*. Но я вернусь к людям, я спущусь вниз, чтобы

рассказать, что я видел *вверху...*» (*Бальмонт, «На высоте», приложение к: «В безбрежности»; ср.: В. Марков 1988, 69*). Об оппозициях «верх» | «низ», «даль» | «близость», «впереди» | «сзади» у Блока ср.: *Н. Гемба 1990, 13 и сл., 359 и сл.*

О концепции двойной бездны — верхней, космической, и нижней, теллурической, — ср.: *Блок, «Дневники», VII, 41–42* (на это время приходится также знакомство Блока с Мережковским и его работой «Толстой и Достоевский»).

Мистически-герметическая идея божественной «праосновы» полного ничто через посредство работ Якоба Бёме оказала влияние, в частности, на Н. Бердяева (ср.: *Н. Бердяев 1949, 189*, об этом *Т. Pachmuss 1971, 2*).

В мифопоэзии Юргиса Балтрушайтиса мотив «бездны» носит явные следы происхождения из мистики «внутренней сущности»: «Едва колебля пламя жизни пленной | Сквозь легкий сон души, |...| Как если б *бездны* не было пред нами, | Как будто тайны несказанной нет...|...| Как если б был всей *бездне* мира равен | Наш смертный круг...» (Балтрушайтис, 1914, 323–324); «...Но я метель любовно принимаю, | Как дали льдов... |...| Пред *бездной* мира разум безоружен | И ткани дум в сознаныи нет...» (1914, 301): «...Над всем, что — горечь, трепет, бой, | Теряйся в *бездне голубой*, | И в синеве, где меркнет цвет, | Где ни луны, ни солнца нет...» (1912, 183).

12. Понятие *materia prima* часто понимается как женско-материнское начало, как *matrix* (*Н.-В. Gerl 1989, 80*), из лоно которой возникает солнце (*М. Eliade [1963] 1988, 83*) и куда оно — символ сознания и интеллекта — возвращается вновь; тем самым место рождения («колыбель», «лоно» и т. д.) сливается с местом смерти («гроб»). К. Г. Юнг (*С. G. Jung 1975, 172 и сл.*) дает алхимическое толкование *massa confusa*, или *materia informis*, как символа первобытного хаоса, из которого возникает творение.

В египетской мифологии первоматерию символизирует первичный ил Нила (*F. Creuzer II, 43 и сл.*), в то время как Плотин (*Plotin, I, 245 и сл.*) видит в материи «вместилище форм» (запечатление типов, или идей): «Глубина всякой вещи есть ее материя, и потому-то она совершенно темна, что свет — это форма и дух» (*Plotin, I, 249*). Рассуждая в этом духе, Плотин критикует дуалистическое (гностическое) понижение материи, ведь «отражение души не может иметь отношения к мраку и материи» (*Plotin III, 137*; об ὄλη ср. также: *Plotin V 8, 3, 9; VI 7, 7, 8; V 8, 1, 22*; об этом *R. Harder, W. Theiler 1971, 120*). В герметизме *prima materia* сливается с субстанцией аркана (*С. G. Jung XIII, 252 и сл.*; например, в форме воды, *там же, 332*), у алхимиков воплощением *materia prima* является Сатурн. *Materia prima* — это темная *matrix*, из которой появляется *Filius philosophorum* (*P. Deghaye 1988, 162*). Лейтмотив гнозиса — понятие материи как «активного начала» (*G. Bataille 1986, 11*; ср. также: *K. Rudolph 1980, 75*). О символизации первоматерии в виде *quinta essentia* ср.: *W.-E. Peuckert 1936, 251 и сл.*, в виде камня (философского), дематериализующего все вещественное до высшей абстрактности и одухотворенности, — *С. G. Jung XIII, 105 и сл., 348 и сл.* и *M.-L. von Frank 1971, 330*.

13. В противоположность космосу, хаос — это «пространство чуждого, иного» (*М. Eliade 1957, 18 и сл.*). Поэтому борьба между обоими первоначалами — это борьба между своим и чужим, составляющая основной сюжет архаических эпосов (*Е. М. Мелетинский 1986, 87*). Хаос в греческой мифологии образует «нижнюю пустоту» (в противоположность верхней пустоте небосвода — ср.: *K. Kerényi 1966, 20*). Он есть чуждое, «зияющее» (такова этимология этого слова, ср. также: *Schelling VI, 39 и сл.*: хаос как «обширное, открытое, как пустое пространство») и синонимичен Гее и Эросу (*там же, 21 и сл.*). По Гесиоду, хаос — не божество, а «пустое зияние» (*W. Windelband [1923] 1963, 18*), то, что остается от пустого яйца, если снять скорлупу: в этом смысле хаос предшествует Гее. Непосредственно из хаоса происходит Эреб, бессветная

тьма глубин и космическая пра-ночь ($\nu\upsilon\Xi$) (ср.: *K. Kerényi 1966, 21 и сл.*; *E. Th. Reimbold 1970, 85 и сл.*; об отождествлении Гесиодом хаоса и воды ср.: *W. Detel 1988, 47*). Гесиодовский хаос символизирует «полную неразличимость» (*N. Bolz 1992, 13*; *H. Gorgemanns [Hg.] 1991, 106 и сл.*: «Прежде всего возник хаос...»); это не «сырая масса», как потом у Анаксагора, а после у Овидия, но «зияющая пустота» (*N. Bolz 1992, 31*), «шель» — «качественное ничто», «неразвернутый потенциал мира». «В этом смысле день следует за ночью, а небытие предшествует бытию» (*там же*).

Для орфических космогоний в начале бытия стоял Хронос — нестареющее время в образе змея (ср.: символ Уробороса); из Хроноса возник безграничный Хаос наряду с влажным Эфиром и мрачным Эребом; «в нем он создал яйцо» (ср.: *В. Н. Топоров 1994, 137 и сл.*), из которого появился «Фанес», гермафродитический прообраз человека (*F. Creuzer IV, 79 и сл.*). Этот Фанес (вечное) как Эон ($\acute{\alpha}\iota\omega\nu$) встречается во всех космогониях древности (часто идентифицируясь также с Осирисом). Вторая Орфическая космогония (*там же, 81 и сл.*) видит в хаосе как бы принцип всех вещей, без конкретных свойств и тем самым (как и в гностическом божественном свете) — нечто полностью невыразимое, толкуемое лишь апофатически, предчувствуемое. Этот первобытный хаос с течением времени «сформировался в форму яйца», из которого появилось муж-женское существо. Хаос — «всеохватная стихия», позже развертывающаяся во Вселенную. В системе атомистов хаос (также от $\chi\acute{\alpha}\iota\omega\varsigma$) называют «отрицанием вещественного бытия, пустотой» (*там же, IV, 82*; ср. также: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 259*). О ветхозаветном представлении о хаосе (как «тоху и боху») ср.: *R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 32, 36*; в целом ср.: *W. H. Roscher VI, 462 и сл.*; *G. Dux 1992, 180 и сл.* и о хаосе в космогонии Овидия — *Овидий, «Метаморфозы», книга первая, стихи 5—88; книга вторая, стих 299*.

В излагаемом А. Лосевым (*А. Лосев 1990, 209 и сл.*) ненапечатанном исследовании В. Соловьева под названием «София» противопоставлены Демиург и София как представители хаоса и космоса. О Пистис Софии, инициировавшей сотворение мира из материи, или хаоса, ср. гностическую космогонию: *K. Rudolph 1980, 82 и сл.*; о демиурге у Платона ср.: *W. Windelband [1923] 1963, 147 и сл.*; о хаосе в герметической космогонии ср.: *G. R. S. Mead 1964, II, 19*. Здесь Пистис София выступает как зачинщица хаоса, представляющего собой «тьму» светового бытия и тем самым делающего возможным возникновение материального мира (*K. Rudolph 1980, 82*). Материальный мир, $\psi\lambda\eta$, пленен хаосом. В гнозисе хаос представляет чуждую свету, тeneвую сторону сотворенной материи (*там же, 81*), темнота которой составляет внешнее проявление светового мира. Ср. также: у Гермеса Трисмегиста (*Hermes Trismegistos, IV. Buch, 20*): «Ибо там, в бездне, был бесконечный мрак, а вода, и легкий дух, и разумное существо пребывали с их силами в беспорядочном смешении, или хаосе». Форму (космос) и хаос в плотинской космогонии рассматривает также *Ch. Elsas 1975, 180 и сл.*; о борьбе «бога света с чудовищем хаоса» и об освобождении заключенного света ср.: *E. Th. Reimbold 1970, 69 и сл.* Ср. также: *В. Н. Топоров 1973б, 116*, о мифах, посвященных возникновению мира, и о проблеме «хаоса», якобы существовавшего «до сотворения».

14. О космогенезе из первобытного хаоса ср.: *Белый, «Песнь жизни», 1907, А, 56 и сл.* О хаосе у Белого ср.: *G. Langer 1990, 235*; у Иванова — *там же, 84*.

15. Об использовании Городецким символики Блока ср.: *Брюсов, «Сергей Городецкий», 1907, VI, 332—333*. О тесной связи Городецкого с Блоком, в частности, во время появления стихотворного сборника «Ярь», свидетельствует переписка Городецкого и Блока — ср.: *В. П. Енишерлов 1981, 5 и сл.*

16. Иванов в рамках своей космогонии использует символику круга (круговращения) как подчеркнuto позитивную: «...И все, блаженные, вокруг солнечной подруги |

Свершали, хор светил, мистические круги...» (Иванов, I, 573); «...О, пламенный очаг, манящий звездный рой, | Как стаю бабочек, волшебною игрой |...| Приблизиться, кружась, к святому средоточию | Вселенской гибели, — мирьядами Психей | Опаснее дохнуть, и умереть святей!» (II, 379).

17. В романтизме — в частности, в мифопоэтике Тютчева — неструктурированное пространство, т. е. хаотическое, постоянно ассоциируется с «ужасом», то есть с *terror antiquus*, грозящим «поглотить» сознание (ср. об этом: Ю. М. Лотман 1993, 160 и сл.): «Уж солнца раскаленный шар | с главы своей земля скатила, | И мирный вечера пожар | Волна морская ПОГЛОтила. |...| Река воздушная ПОЛней | Течет меж небом и землею...» (Тютчев, I, 16); «Сквозь лазурный сумрак ночи | Альпы снежные глядят; | Помертвевые их очи | Лыдистым ужасом разят...» (I, 43). Не случайно Бальмонт — предвосхищая эстетику гротескно-карнавального СIII — развивает концепт некой «поэзии ужаса» (Бальмонт, 1904, 4 и сл.).

О символике «хаоса» и «ужаса» в творчестве Л. Андреева ср.: Белый, «Андреев», 1904, А, 485. «Незнакомец», которого ждет Белый (как мужское соответствие «Незнакомке»), редуцируется до подсознательной проекции некоего зловещего «нечто», снова и снова встречаясь в стихах этого периода как «Безумец». Блок — Белый, 1904, ПП, 115: «Я понял, что ужасы Хаоса в конце концов [...] воплотятся в Лик Безумия, в Зверя...», т. е. хаос оказывается диаволическим «зверем» Апокалипсиса.

О концепции Бальмонта и одноименной статье «Поэзия ужаса» (в: «Горные вершины», 2 и сл.) ср.: В. Марков 1988, 24 и сл., 87 и 176 и сл. Ср. также у Бальмонта: «Как невластны над малым зерном ужасы зимы, так человеческое Я сильнее всей безграничной Вселенной [...] Из хаоса строит гармонию [...] Добывает в горах и по руслам рек солнечные зерна и слитки, называющиеся золотом» («Солнечная сила», цит. по: В. Марков 1988, 176 и сл.). О значении «ужаса» в эстетике возвышенного СII ср.: А. Hansen-Löve 1991.

По Н. Blumenberg 1979, мифу, а также сакральной сфере свойственен ужас, *mysterium tremendum* перед лицом нуминозного (а также страх перед табу). Эта категория мифологического страха, собственного сознанию, выступает в символизме как «ужас». Для Р. Отто «святое» — это *mysterium fascinosum et tremendum* (D. Kamper, Ch. Wulf [Hg.] 1987, 3 и сл.; ср. также: N. Bolz 1992, 22 и сл.), некий «ужас», сопутствующий порождающему пространству и время хаосу (ср. уже: А. Афанасьев II, 512).

18. Иванов ставит «хаотическое» на одну доску с возвышенным и прекрасным, как это было уже у Тютчева: «Таково, после возвышенного, [...] и после «прекрасного», принцип которого — милость и нисхождение, — третье, демоническое, начало наших эстетических волнений: имя ему — хаотическое. Его образы — оборвавшийся, прядущий в глубь ключ и рушащийся водопад, [...] так мы оскудели бы конечным отрешением от «древнего», от «родимого» хаоса...» (Иванов, «Символика эстетических начал», I, 828—829).

19. Именно этот «акосмизм» отрицающего мир гнозиса Плотин — совершенно в духе греческого, платонического приятия мира — отвергал резче всего (Н. Jonas 1934, 89 и сл.).

20. О восприятии Шопенгауэра в СII ср.: J. Baer 1980.

21. Процесс перехода космогонического хаоса вовнутрь человека и превращения его в психогенное влечение (подсознания) достигает своего первого пика еще в романтизме: о борьбе космоса и хаоса, гармонии и ничто в лирике Лермонтова ср.: Блок, 1906, V, 26. Ср., например, у Бальмонта: «Что может быть красивей глубокой Человеческой Души! Это бездонность, на зыбях которой качаются миры!» (Бальмонт, 1904, IV).

Белый («Анблематика смысла», 1909, С, 111 и сл.) утверждает «хаос» и «жизнь», так же как «первобытное творчество» и «музыкальную стихию жизни» (там же): нам

придется «броситься в хаос жизни», чтобы не «замерзнуть на ледяных кручах познания» — понимаемое как дионисийский *descensus* «погружение в Мальстрем», без которого недостижима хаотическая сила космического *ascensus*.

О развитии сознания «Я» из архаического, доисторического хаоса (первобытного синкретизма искусства, религии и жизни) ср.: Белый, «Пророк безличия», 1908, А, 12 и сл. Идею некоего синтеза небесной гармонии и хаоса земли Белый развивает в статье «О субъективном и объективном» («Свободная совесть», II, 1906, 272 и сл.: об этом ср.: Н. Г. Пустыгина 1986, 113), в то время как Бальмонт упорно держится за (еретический) дуализм гармонии и хаоса (внутреннего и внешнего мира): «Во мне два человека, действующий и созерцающий. Во мне два начала, боль и наслаждение. Во мне две первоосновы, лад и нелад, гармония и хаос» (Бальмонт, «Солнечная сила», [1902] 1989, 532). Бальмонт осуществляет синтез тютчевского романтического мифа о хаосе и соответствующего мифа индийской философии (Бальмонт, «Праотец современных символистов Вильям Блэк», 1757—1827», в: Бальмонт 1904, 46): «Идея Хаоса, как первобытной основы, на которой вытканы узоры, созерцаемые нашим сознанием, проходит через все творчество Тютчева, обособляя его среди поэтов» (Бальмонт, «Элементарные слова о символической поэзии», [1900], в: Бальмонт 1904, 87).

О мотиве хаоса у Иванова ср.: J. Holthusen 1982, 28 и сл. и Н. Салма 1985, 198 и сл. Исходя из образов «Прекрасной Дамы» Блока, Кондратьев (например, в письме к Блоку за 1904 г.) понимает под хаосом «Мировую, или Земную, Душу», которая как Ахамот-Исида-Гея непосредственно противопоставляется Софии (ср.: В. Н. Топоров 1990, 144). По Л. К. Долгополову (Л. К. Долгополов 1988, 28 и сл.), в психологическом анализе символисты видели изначально обращение не столько к космосу, сколько к хаосу (то есть к бессознательному). Об этой связи хаоса, креативности и подсознательного ср.: G. Langer 1990, 225 и сл.; L. F. Foldenyi 1988, 39 (хаос как нехватка бытия и меланхолия); N. Bolz 1992, 12 и сл., 78 и сл. (о постмодернистских теориях хаоса и о хаосе как ключевом понятии художественного мышления в XX веке см.: там же, 8 и сл.).

22. У Тютчева язык природы тоже ассоциируется с нижним и земным миром Природы-матери: «Не то, что мните вы, природа: |...| В ней есть душа, в ней есть свобода, | В ней есть любовь, в ней есть язык...|...| Иль зреет плод в родимом чреве | Игрою внешних, чуждых сил?... |...| И языками неземными, | Волнуя реки и леса, |...| Не их вина: пойми, коль может, | *Органа* жизнь глухонемой! | Увы, души в нем не встревожит | И голос матери самой!» (Тютчев, I, 81; ср. также: I, 56; об этом Ю. М. Лотман 1993, 155). Родной язык природы — немецкие романтики вообще считали поэзию родным языком всего человечества — это всегда и язык сердца, который мифопозту активно или пассивно знаком: «О чем ты воешь, ветр ночной? |...| Понятным сердцу языком | Твердишь о непонятной муке — | И роешь и взрываешь в нем | Порой неистовые звуки!.. | О, страшных песен сих не пой | Про древний хаос, про родимый! | Как жадно мир души ночной | Внимает повести любимой! | Из смертной рвется он груди, | Он с беспредельным жаждет слиться!.. | О, бурь заснувших не буди — | Под ними хаос шевелится!..» (Тютчев, I, 57).

Ср. подобное у Ницше: «Ночь: теперь говорят громче все бьющие ключи. И моя душа тоже бьющий ключ» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 92).

23. Эксплицитно связи с (мистической) апофатикой можно найти, в частности, у Бальмонта и Блока: «Мудрецы говорят: описать нам Его невозможно, | Трижды темная Тайна, хоть Он — ослепительный Свет. | Лишь скажи утверждение, — оно уж наверное ложно, | Все реченья о Нем начинаются с возгласа: “Нет”. | Нет в Нем скорби, ни жизни, ни смерти, ни снов, ни движенья, |...| Он в зрачках у тебя, Он

твой первый, последний твой взгляд. |...| То, что, будучи Словом, бежит от несчетности слов. |...| Видишь — горы горят снеговыми своими венцами? |...| Лишь вступи в этот мир, или пенью внимай Океана, — | Ты вздохнешь и поймешь, что беседует Кто-то с тобой, | И закроется в сердце глубокая алая рана, | И утонет душа в Белизне, в глубине голубой» (*Бальмонт, «Мудрецу говорят», 1904, V, 52—53*); «Есть странная песня араба, чье имя — ничто. | Мне сладко, что этот поэт меж людей неизвестен...» (*ВР, 1903, 286*); «...Нет Тебе имени, *Неизреченная*, | Ты — моя тайна, до времени скрывая, | Солнце мое, в торжество облененное, | Чаша блаженная и ядовитая!» (*Блок, 1902, I, 523*).

О негативной, апофатической дефиниции божества в буддизме как нирваны ср.: Соловьев, «Понятие о Боге. В защиту философии Спинозы», 1897, IX, 6 и сл. Соловьев указывает на внутреннюю связь этого пантеизма с пантеизмом мистическо-герметической религиозности в христианстве (например, у Дионисия Ареопагита, Максима Исповедника; ср.: *K. Ruh 1990, 43 и сл., 59 и сл., 68 и сл.*; *J. Derrida 1989, 9 и сл.*) вплоть до религиозности «филокалии» и ее влияния на русское православие. Зато принципиально важно различать «апофатическую теологию» (т. е. некое «негативное» определение божественного через дефиниции *ex negativo*) и «катафатическую», «позитивную» теологию (*там же, 17*); об апофатике в неоплатонизме и у Плотина ср.: *Plotin, V, 6, 7 и сл.; VI, 9, 3, 15*; *R. Harder, W. Theiler 1971, 112*; *H. Theill-Wunder 1970, 19 и сл., 82 и сл.*; *P. Crome 1970, 86 и сл.* и в гнозисе: *H. Jonas 1934, 247 и сл.*; *K. Rudolph 1980, 70 и сл.*; *P. Sloterdijk, Th. H. Macho [Hg.] 1991, 87, 36 и сл.*; об апофатике у Гермеса Трисмегиста ср.: *G. R. S. Mead 1964, II, 71, 103 и сл., 141*; III, 10).

Здесь важно объединение Соловьевым азиатской и европейской мистики, александрийского неоплатонизма и каббалистики, неортодоксальных теологов и еретиков, персидских суфиев, теологии Николая Кузанского, Якоба Бёме, Дионисия Ареопагита, Спинозы, Шеллинга и т. д. в некую общую традицию апофатического представления о боге («неизреченность» божественной сущности, *там же, 23*; ср. об апофатике у Соловьева: *А. Лосев 1990, 166 и сл.*). В целом о «негативной теологии» и апофатике ср.: *H. Theill-Wunder 1970, 9 и сл.*; *E. Wind [1958] 1981, 31 и сл., 68 и сл., 234 и сл., 238 и сл., 250 и сл.*; *F. A. Yates 1964, 124 и сл.*

24. П. А. Флоренский, «Антиномия языка», 1986; Н. К. Бонецкая 1986; *L. Szilard 1987*, а также *А. С. Трубачев и др. 1991* (Флоренский и Белый).

25. О восточном, зороастрийском происхождении (космогонического) дуализма и его влиянии, например, на Пифагора ср.: *R. L. Van der Waerden 1979, 315 и сл.* Правда, строгое разделение между добрым и злым духом у Заратуштры (вплоть до некоего «двоебожия») не имело корней в греческом мышлении. Дуализм у Платона (и еще у Платона), абстрагированный до противопоставления духа и тела, умопостигаемого и чувственного мира (*K. Rudolph 1980, 66*; *R. Harder, W. Theiler 1971, 103*), «двоичность» или «множественность» сотворенного мира вновь снимаются в первоединстве (*Plotin, V 1, 6, 3; V 9, 14, 12*). Только у Гераклита космическая динамика становления вырастает из конфликта («войны») мира, разделенного на неоднородные элементы: «...но надо знать, что война есть нечто общее для всего, а конфликт — норма, и все осуществляется через конфликт...» (Гераклит, «Фрагменты», в: *H. Gorgemanns [Hg.] 1991, 575*); «Война есть отец всего...» (*там же*). Вся гармония зиждется на «противоположных стремлениях» (*там же, 579*): «Связи суть единые целостности и не единые целостности тоже [...] Согласие и раздор — созвучие есть диссонанс — это: Одно состоит из всего и все — из Одного» (577). Единство, по Гераклиту, — это не «пошлая одинаковость, но наличие противоположного (гармония)» («Фрагменты», в: *H. Gorgemanns [Hg.] 1991, Nr. 35*).

Пифагорейцы тоже мыслили в категориях универсальных антитез: «...ограниченное и неограниченное; четное и нечетное; правое и левое; мужское и женское; покой и движение; прямое и кривое; свет и тьма; доброе и злое; одно и все; круг и четырехугольник» (А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 45; I, 73). О космогоническом дуализме в герметике «Поймандра» ср.: G. R. S. Mead 1964, II, 20.

Гностическая же космогония (в противоположность эллинскому монизму — ср.: G. Bataille 1986, 11) основывается на древнем дуалистическом противопоставлении света и тьмы (W. Schultz [1910] 1986, X и сл.; ср. также: Н. Jonas 1934, 297 и сл., 305 и сл.); следовательно, мир возникает в результате «проступка» (P. Sloterdijk, Th. H. Macho [Hg.] 1991, 133). Гностическо-еретическая ветвь дуализма через посредство богомильства оказывает влияние на дуалистические аспекты древнеславянских космогоний и на идею борьбы света и мрака: ср.: А. Афанасьев I, 92 и сл. (о Белобоге и Чернобоге); он же, II, 462 и сл.; G. Roskoff [1869] 1987, 166; В. Н. Топоров 1980, 20 и сл. (символика числа «два»); в целом — E. Th. Reinbold 1970, 83 и сл. — О близнецном мифе как выражении первичного дуализма всех мифологических систем ср.: В. В. Иванов 1969, 57 и сл.

О соотношении двоичности (символика числа «два») и «женственности» уже в неопифагорейзме и в герметически-алхимической традиции ср.: С. G. Jung 1975, 381 и сл.; ср. об этом также: Agrippa von Nettesheim 1987, 197 и сл.

Ср., далее: Бальмонт, «Два строя» (1906, 242): «...Два строя звуков дух мой различил: | Двойной напев — врагов непобедимых». О сосуществовании «Добра» и «Зла» ср. стихотворение Бальмонта «Кормщик» (1909): «...Сине Море? — Разум весь. | Весь? — Добро и рядом Зло? | — Сильно каждое весло» (1909, 275).

В музыке, по Белому, выражается принцип парадоксальной «двойственности» космоса как развития двух диссоннирующих тем, как «возврат сквозь огонь диссонанса» (Блок — Белый, ПП, 1903, 9). Для Иванова оппозиция «да» | «нет» — это жизнеутверждающая позиция, позитивно открытая по сравнению с визионерским и сверхъестественным. «Да» означает у Иванова нечто в равной мере мистическое и креативное (ср. об этом: J. Holthusen 1957, 38 и сл. и З. Г. Минц 1968, 302 и сл.). В результате снятия полярности противоположностей «да» и «нет» в эсхатологическом состоянии космоса начинает сверкать «белый луч мистического солнца» (Блок — Белый, ПП, 1903, 10—11 о символе «невъразимого», «ослепительно видимого»).

П. Флоренский (1914, 143 и сл.) рассматривает в главе VII философско-логическую проблематику «противоречия», или «антиномии», снимаемого в мистическом, религиозном мышлении («сочетание противоположностей», там же, 153, в греческом мышлении). Парадоксальное снятие земной противоречивости у древних греков, заключававшееся в «трагизме», нашло, по мнению Флоренского, свое продолжение в «трагическом оптимизме» Ницше (там же, 155), а диалектика немецкого идеализма вернулась к средневековому «антиномизму» (идее *coincidentia oppositorum* Николая Кузанского) (там же, 156—157). «Антиномия» для Флоренского — объект некоего центрального религиозного опыта (не случайно он ссылается на ветхозаветную Книгу Иова, поставленную Кьеркегором и Львом Шестовым в центр их размышлений о сущности религии). Но Флоренский предостерегает от односторонне-дуалистических ересей, абсолютизирующих имманентную противоречивость мира (161), хотя «антиномии относятся к самой сути (религиозного) переживания» (163): «Антиномии — это конститутивные элементы религии», если размышлять о религии рационально, т. е. догматически (там же).

Платонический синтетизм Соловьева оживляется в его лирике «синхронной» («мерцающей») реализацией антиномических символов («принцип одновременного подчеркивания различия и сходства», ср.: З. Г. Минц 1974б, 29), семантически выраженной

в преобладании оксюморонов и парадоксов. Эта противоречивость увенчивается парадоксальным образом «жены» — Софии и эротически-земной возлюбленной (*там же*, 30 и сл.).

Язык мифопозтов (символистов) — как и его предмет — парадоксален: Мережковский этот способ выражения называет «условным языком», в котором сосуществуют утверждение и отрицание (в нечетком виде у *U. Spengler 1972, 124 и сл.*). Это точное описание типа языка СIII.

Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский 1973, 282 и сл. подчеркивают парадоксальный характер мифологии (по сравнению с новейшим дискурсивным мышлением). О семиотической функции «иносказания», «парафразов» как выражения некоего парадоксального мировоззрения в раннем средневековье в Византии ср. замечание С. С. Аверинцева: С. С. Аверинцев 1974, 98. Проблему антиномии в архаической культуре рассматривает Д. М. Сегал 1973, 39 и сл., исходя из представления К. Леви-Стросса, что структура всех мифологий соответствует модели «бинарной логики конкретного». По Н. Blumenberg 1979, 198 и сл., дуалистический принцип гнозиса имеет мифогенную силу: «Дуалистическая модель чревата мифом». На «двойственное членение» действительности в символизме («двойственность» его мира) обращает внимание И. П. Смирнов 1977а, 25.

26. Демиург у Платона (в частности, в «Тимее» и в «Государстве», 530 а, ср.: В. L. Van der Waerden 1979, 307) создает мир по некоему (ремесленному) плану строительства (*J. Audretsch, K. Mainzer 1989, 56 и сл.*); «творец» у Платона — это «бог-ремесленник» (*B. L. Van der Waerden 1979, 301, 305 и сл.*); ср. Платон, «Тимей», вступл. О. Гигона, *Platon, VI*; ср. также: Филон, «О сотворении мира по Моисею», в: *B. L. Van der Waerden 1979, 309 и сл.* Очень близко к этому положительное представление о «демиурге» у неоплатоников (например, в «Поймандре»: *J. Buchli 1987, 62*), у Дионисия Ареопагита (*Dionysios Areopagites 1986, 167 и сл.*) или в герметизме (*Hermes Trismegistos, 13*) и вообще в средневековье, где в нем видят *deus artifex* (*R. Assunto 1963, 37 и сл.*); Николай Кузанский (*U. Eco 1991, 200*) тоже говорит об аналогии между человеческим *ars* и божественной креативностью. В эпоху Возрождения человек (во всяком случае, творческий) рассматривается как «маленький бог», а его артефакт представляет собой «маленькое творение» (*G. Poulet [1961] 1985, 37, 46 и сл.*): «Так искусство породило маленькую машину, включающую в себя большой мир, некий портативный небесный рай [...] (оно) — прекрасное зеркало, в котором любит себя природа, крайне удивленная, что искусство на этот раз превзошло и даже, так сказать, породило ее» (Ф. Бине, цит. по: *G. Poulet, там же*, 46 и сл.).

В гностической и в большинстве дуалистически-еретических космогоний демиург — негативный противник потустороннего Бога, не имеющего отношения к материальному творению (*K. Rudolph 1980, 11, 76 и сл., 83 и сл., 88 и сл.*).

В романтизме — особенно у Лермонтова — демиург демонизируется, приобретает облик «царя земного»: «Люблю я цепи синих гор, | Когда, как южный метеор, [...] | Всплывает из-за них луна, | Царица лучших дум певца, | Которым свод небес порой | Гордится, будто *царь земной*» (*Лермонтов, I, 234*). Ср. также строки Белого: «...Там за гранью небосклона — | Небо, небо наших душ: | Ты его в земное лоно | Рифмой пламенной обрушь. [...] | Всё лишь символ...Кто ты? Где ты?.. | Мир — Россия — Петербург — | Солнце — дальние планеты... | Кто ты? Где ты, *демиург?* [sic!...]» (*Белый, 1904, 282*).

27. О понятии «вечности» ср. одноименную статью Соловьева в словаре Брокгауза (*Соловьев, 6, 61—62*): вечность подразумевает, с одной стороны, «вневременность», с другой — «бесконечную длительность» и «вечное возвращение данного бытия во вре-

мени» (там же, 61). Вечность предполагает наличие как времени, так и пространства, либо находится выше их. Об умозрениях досократиков на темы вечности и зона ср.: W. Windelband [1923] 1963, 23; ср. также у Гераклита: «Вечное время — это мальчик, который, играя, раскладывает камушки; в детской руке — царство!» (Гераклит, «Фрагменты», в: Н. Gorgemanns [Hg.] 1991, 583); о мировом годе в античности см. А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 222; о вечности в герметизме ср.: R. G. S. Mead 1964, I, 279; II, 121.

Это особенно относится к мифопоэзии Тютчева и комплексу «хаос — ночь — первоедінство», наложившему свой отпечаток на соответствующую символику СП: «Дума за думой, волна за волной — | Два проявленья стихии одной: | В сердце ли тесном, в безбрежном ли море...» (Тютчев, I, 137); «О чем ты воешь, ветр ночной? |...| Он с беспредельным жаждет слиться!.. | О, бурь заснувших не буди — | Под ними хаос шевелится!..» (I, 57); «Предстала, и старец великий смежил | Орлиные очи в покое; |...| Крылатою мыслью он мир облетел, | В одном беспредельном нашел ей предел...» (Баратынский, «На смерть Гете», 140).

Понятие «беспредельного» восходит к τὸ ἄπειρον Анаксимандра — ср. об этом: Соловьев, «Разбор книги кн. Сергея Трубецкого», 1890, VI, 299. По Соловьеву, встречи души с потусторонним происходят вне времени, а «за-душевное» находится в сфере «безбрежности лазурной» (ср. об этом: Брюсов, 1900, VI, 224 и сл.). О «безбрежности» в лирике Соловьева ср.: А. Knigge 1973, 144 и сл.

О философии времени и вечности ср. сведения Флоренского: 1914, 716—717. С точки зрения Бога мир предстает «надвременным Сейчас» (там же, 327). «Космическое время» отличается от земного тем, что в нем нет длительности, оно представляет собой «последование» в чистом виде (там же). П. Флоренский 1914, 241 и сл. демонстрирует в гротескном изображении потустороннего мира у Достоевского (Свидригайлов в «Преступлении и наказании» представляет вечность в виде паутины) нигилистический аспект «Вечности» («геенна» как абсолютное «ничто!»).

Об архаическо-мифическом концепте времени ср.: В. В. Иванов 1974, 47 и сл., о выдвинутой Флоренским теории энтропии (хаоса) и эктропии (логоса) см.: там же, 50 и сл. Флоренский 1914, 493 — о теории «бесконечности» как философской и математической проблемы. В стихотворении «Ноггог vascii» Иванов предлагает гностически-дуалистическое толкование «беспредельности» как нигилистической категории: «Беспредельный, безнадежный, | В мире мрак, и мрак в груди...» (Иванов, «Horror vascii», I, 629). Ср. также: «...На бесшумных волнах Бесконечности... | В звездном вихре миров упадет покров | С молчаливого образа Вечности...» (Балтрушайтис 1969, 62).

«Специализация» времени характерна для средневековой картины мира (А. Я. Гуревич 1977, 19 и сл.) — как и для модернистской. «Ритуальное», «сакральное» время отражает вечность, оно не проходит, не течет.

А. Ковач (А. Kovacs 1976, 29, 218, 230) считает «специализацию времени» (и ахронию «мгновения») центральной тенденцией новейшей литературы и прозы Белого (тенденция «пространственной формы»). Аналогичная «специализация времени» типична для (архаического) мифа (ср.: Е. М. Мелетинский 1976, 77 и сл., который ссылается на К. Леви-Стросса); основные данные о неоднородном (сакральном) пространстве мифа и религии ср.: М. Eliade 1957, 15; в обобщенном виде циклическое время в мифе рассматривает М. Lurker 1981, 82 и сл. О значении границы в семиотическом пространстве ср.: Ю. М. Лотман 1984, 6. Мифологема атопического потустороннего (бесконечного) пространства в виде философемы появляется у Белого: «Критицизм и символизм», 1904, С, 27 и сл. Бесконечность как тему современного искусства изучает Д. Н. Овсяннико-Куликовский 1907, 50—78, там же, 83—117.

О семантике пространства у Блока и в символизме ср. подробное исследование: *H. Gemba 1990, 10 и сл.* (полемика о пространственном анализе с З. Г. Минц); *там же, 46 и сл.*, о замкнутых и открытых пространствах у Блока и о роли ограничения. В период 1900—1904 гг. (СII) у Блока доминирует циклическое, замкнутое в себе пространство без всякой линейности (*там же, 143 и сл.*), причем между «здесь» и «там» проводится четкое различие (*там же, 25 и сл., 338 и сл.*; ср. об этом: *J. Bowlit 1984, 61—73*). Потустороннюю сферу определяет апофатический принцип «непостижимости» (*H. Gemba 1990, 21 и сл.*). У Бальмонта пространственно-временные категории тоже характеризуются «прерывистостью» (*B. Марков 1988, 145*).

28. Апофатическую дефиницию вечности как мгновения часто связывают с парадоксом символа круга (*G. Poulet [1961] 1985, 12; M. Lurker 1981, 42 и сл.*). Парадокс совпадения времени и вечности был очень популярен в маньеризме: круг и космический шар стремятся уменьшиться (ср. маньеристский мотив «шарика времени»: *G. Poulet [1961] 1985, 59*). По Гераклиту, начало и конец расположены «вместе на периферии круга» («Фрагменты», в: *H. Gorgemanns [Hg.] 1991, 577*). О мотиве солнечного круга в египетской мифологии ср. также: *M. Lurker 1981, 148 и сл.*, в целом о парадоксальном соединении противоположностей (Инь-Ян) в символе круга — *там же, 134 и сл.*

29. Архаическая модель некоей циклической вечности, характерная для мифопоэтики СII, соперничала (особенно у Белого) с рационалистическим, научно-математическим представлением о «бесконечности», которую исследовал также отец Белого (и Флоренский в своих математических штудиях) — ср.: *L. Szilard 1987, 227 и сл.* Абсолютная финальность рационально понимаемого конца, видимо, уравнивается у Белого некоей апокалиптикой вечности (*Н. Г. Пустыгина 1986, 118 и сл.*): «Вечность [...] победная заря далекого Солнца» (*Белый, 1981, 126*). В мотиве «дерева-вечности» происходит синтез прошлого, настоящего и будущего (*там же, 127; ср.: Афанасьев II, 282, II, 145, II, 285, II, 278—279*); ср. также мотив нисходящей с неба вечности в символе «моста-радуги» (*там же, 126*; ср. также: *Афанасьев I, 119*). Символ дерева в аспекте (мирового) времени у Белого ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 117* (как объединение прошлого, настоящего и будущего).

Синтез мирового времени в центральной теме «Вечности» у Белого ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 117 и сл.* Вечность таит в себе также возможность сообщения с культурами прошлого, как и способность предвидеть будущее посредством настоящего, «когда я сумею пережить время в себе самом [...] когда мгновение разворачивается в Вечности» (*Белый, «Две замечательные книги», рецензия, в: «Весы», 12, 1904, 36*).

К той же проблеме Белый возвращается в 1910-е годы — ср.: Белый, «О злободневном и вечном», где говорится об умении «видеть (предвидеть) вечное», которое у Белого характеризуется как «пространство»: «Все столетия “пересеклись” в одном пункте души, и то, в чем пересеклись, есть вечное; кристаллизация культур, эпох, современностей [...] вы теперь [...] над всеми культурами: бывшими, грядущими, сущими [...] увидеть это значит выйти в небо духов и космосов, как при поднятии в горы» (*Белый, «Бирж. вед.», 1916, 23 июня, N 15635, цит. по: Н. Г. Пустыгина 1986, 117*). О мотиве «Вечности» в «Третьей симфонии» Белого ср.: *Т. Ю. Хмельницкая 1985, 81 и сл.*

30. Пред- или пра-время есть ненаправленное, нелинейное время, в котором присутствует вечность (античное толкование ср.: *G. Dux 1987, 536 и сл.*, христианское — *D. F. Strauss 1840, 650 и сл.*). Крон — это «удалившийся» в самого себя бог, «темная бездна времени», происходящая от Геи (*F. Creuzer III, 58*). Именно появление Крона знаменует решающий перелом в греческой мифологии (*III, 169*): Крон

стоит на рубеже пра-времени и «часового» времени, пред-времени как вечности и — линейности, пустой бесконечности часовой стрелки. О Кроне, или Хроносе, см. также В. L. Van der Waerden 1979, 261 и сл. Из «семян» Крона возникают элементы — он был, по сути, доолимпийским богом-творцом; «но земля при нем уже была» (там же). Об отождествлении Крона и Хроноса уже у стоиков ср.: R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990, 218; о Хроносе у Пифагора ср.: В. L. Van der Waerden 1979, 98 и сл., ср. также: K. Kerényi 1966, 24 и сл.; о Кроне у Плотина см. Plotin V, 179 и сл. (время и вечность у Плотина — Plotin IV, 317).

Это «великое» (т. е. по сути неизмеримое) пра-время мифа, или архаического сознания, воспринимается — в том числе в его философских и теологических «последовых схватках» — как спираль или цикл, то есть вечное возвращение перво-процессов, чередование возникновения и исчезновения, рождения и умирания, подъема и упадка элементов и душ. Ср. идею возвращения, предложенную еще Гераклитом (подробно изложенную в: D. Lassalle 1858, I, 234 и сл.) в форме дионисийского «периода», «мирообразования», κόρος, χρησιμοσύνη, т. е. насыщения, полноты, исполнения (некоего срока) в аспекте его возвращения к первоединству. Гераклитова идея «космических поколений» относится как к элементам, так и к душам (II, 223) — те и другие за «Великий Год» претерпевают как экзистенциальное, так и космическое переорождение (там же, II, 182 и сл., 193 и сл., 203 и сл., 210 и сл., 216 и сл.), точно так же как солнце за день полностью обновляется. «Бесконечный процесс» — это одновременно созидательная и деструктивная власть над сущим, в него входит подъем и упадок существа в некоем непрерывном становлении (там же, I, 48). Все мифически-архаические космогонии оперируют представлением о вечном возвращении, *regressus ad integrum*, проявляющим себя в виде мифического, сакрального времени (G. Dux 1987, 541 и сл.; идея завершения некоего *annus mundi* встречается также у Парацельса: Н.-В. Gerl 1989, 80); о мифопоэтическом характере учения о возрасте мира у Шеллинга ср.: Ch. Jamme 1991, 63 и сл.; об апокалиптическом аспекте ср.: St. Toulmin, J. Goodfield [1965] 1985, 30 и сл., 61 и сл.; о цикличности мифического времени см. также E. Drewermann 1984, 135 и сл., G. Dux 1992, 168 и сл., 180 и сл.

Мир вынужден непрерывно обновляться за счет возвращения к истоку (M. Eliade [1963] 1988, 41 и сл.): для архаического человека то, «что происходило *ab origine*», может «повторяться силой обрядов», создающих некое «сакральное время» в пределах сакрального пространства (там же, 28). В иудаизме это сакральное время сменилось неким историческим мифом, поставившим историческое время на место циклического (62 и сл., 149 и сл.).

О «вечности и времени» у Плотина (Plotin III 7, 11, 45; IV, 307 и сл.; IV, 313 и сл.) ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 116, у Дионисия Ареопагита — см. Dionysius Areopagita 1988, 69 и сл., 72 и сл. Еще Фрейд в циклическом *restitutio ad integrum* видел *restitutio ad uterum*, то есть возвращение в материнскую утробу первичного состояния (M. Eliade [1963] 1988, 81), понимая под этим, правда (с точки зрения аналитика-просветителя), нечто вроде «регрессии» в негативно-деструктивном смысле. О создании Земли с помощью некоего «процесса циркуляции, аналогичного художественному творчеству, которое, таким образом, подобно колесу или вихрю», ср.: M.-L. von Frank 1971, 341 и сл.

Эон как «Великий Год» (вавилонский или иранский — ср.: В. L. Van der Waerden 1979, 263, иудейский или греческий, в частности, у Пифагора и Платона) понимается как возвращение планет (и всех периодических процессов) в соответствующую исходную точку (В. L. Van der Waerden 1979, 253; см. у Платона («Тимей», 38d) идею «полного года»; ср. также о «полном и пустом времени»: D. Kamper, Ch. Wulf [Hrsg.], 1987, 22 и сл.; круговращение небесных тел как катартические процессы рассматрива-

ет О. М. Фрейденаберг 1978, 96). Пифагор, Платон, Аристотель и стоики считали мировое время циклическим (В. L. Van der Waerden 1979, 253 и сл.), связывая с ним более или менее фаталистическое представление о судьбе («Вечное возвращение и астрологический фатализм», там же, 99 и 252 и сл.); ср. идею «космического ритма» у Аристотеля, «О небе» (*Aristoteles*, «*Vom Himmel*», *Einleitung*, 15, 25 и сл.), и стоиков: *St. Toulmin*, *J. Goodfield* [1965] 1985, 46 и сл.; тот же фатализм мы встречаем во всех гностических, а после в герметических концептах планет и судьбы (ср. также учение о мировых циклах в мистике Сефирот: *G. Scholem* 1962, 407 и сл.; ср. также: *Plotin IV*, 83). О круговом движении неба см. *Plotin I*, 201 и сл.

31. Сакральное время (как и время праздника) не имеет ни начала, ни конца и в конечном счете обратимо (*M. Eliade* 1957, 40 и сл., 50 и сл.), будучи полной противоположностью историческому времени (ср.: *M. Eliade* [1963] 1988, 163 и сл.). По представлению гностиков, время в мир привнес демиург (*H.-Ch. Puech* 1986, 35), наложив тем самым оковы на все материальное, тогда как доисторическое время в мифе есть «созидательная сила» (ср. идею *durée creatrice* у Бергсона и К. Г. Юнга: *C. G. Jung V*, 361; в целом о теории времени ср.: *St. Toulmin*, *J. Goodfield* [1965] 1985, о немислимом в «начале времени» ср.: *H. Blumenberg* 1989, 11 и сл. Пифагорейские акусы на тему времени ср. также: *V. L. Van der Waerden* 1979, 97).

Следовательно, Великое Время как зон «безгранично», и это понятие можно найти также в символистском мифе о времени и вечности («безбрежность» у Белого, ср. об этом: *Л. К. Долгополов* 1988, 31; о Бальмонте ср.: *В. Марков* 1988, 43, а о мотиве «беспредельности» у Тютчева — *S. Pratt* 1984, 160 и сл.): «О чем ты воешь, ветр ночной? [...] Про древний хаос, про родимый! | Как жадно мир души ночной | Внимает повести любимой! | Из смертной рвется он груди, | Он с беспредельным жаждет слиться!...» (*Тютчев*, «*О чем ты воешь...*», I, 57, см. также *S. Pratt* 1984, 160 и сл.). По Белому, взгляд в «бездну пра-времени» (как и любой контакт с архаическим) вызывает священный «ужас» — ср. об этом: *E. Schmidt* 1986, 216 и сл. О неограниченном как принципе сотворения мира ср.: *V. L. Van der Waerden* 1979, 309.

32. Уже Державин говорит о «пропасти забвения» в стихотворении «Река времени» (1816; ср. об этом: *S. Pratt* 1984, 190 и сл.). Мотив «замерзания реки времени» у Белого (*Белый*, 1903, 125 и сл.; *Н. Г. Пустыгина* 1986, 121) связан с его занятиями скандинавской мифологией (ср.: *Белый*, 1900, 129, 133 и *Афанасьев I*, 38).

33. «...Веет, сеет Небо снег. [...] *Время нет*. [...] *Время* было и прошло! [...] Белый свет» (*Бальмонт*, 1908, 340—341).

34. *C. G. Jung* 1975, 36.

35. О кругообразности как архетипическом символе (первоначального) единства (символ мандалы, символ черепа) ср.: *C. G. Jung*, IX/II, 254 и сл. Символику мандалы как архетипа «единства» можно найти у Юнга: *C. G. Jung* 1975, 42 и сл., 118 и сл. (о мандале как *imago mentalis*; о мистическом «колесе» у Я. Бёме ср.: там же, 196 и сл.); ср. также о символе круга в античности: *A. Freiherr von Thimus* [1868] 1972, II, 330; о точке и круге там же, I, 189.

Идея Вечного Круга (Кружения) восходит к Гераклиту (*F. Lassalle* 1858, I, 55; I, 88), видевшему в круге совпадение начала и конца. Апофатическую дефиницию бога или абсолюта как одновременно центра и периферии круга подробно рассматривает Г. Пуле (*G. Poulet* [1961] 1985) в своей монографии о мотиве круга. Ср. посвященные кругу спекуляции у Платона («Тимей», 40b), Плотина: *Plotin VI* 9, 8; *V I*, 11; *VI* 5, 4—5 (об этом *P. Crome* 1970, 107 и сл.), Дионисия Ареопагита: *Dionysius Areopagita* 1988, 48 и сл., 71, 115; Ямвлиха: *Jamblichus* 1922, 3 и сл.; Марсилио Фичино: *Marsilio Ficino* 1984, 43 и сл.; о душе как круге у Майстера Экхарта ср.: *M. Lurker* 1981, 158 и сл.; о символике круга и цикличности в романтизме ср.: *O. Marquard* 1987, 206 и сл.,

у Гегеля — *J. Derrida 1993, 18*. В противоположность солярному началу с его кругообразностью лунное изображается эллипсом (в частности, в маньеризме, ср.: *G. R. Hocke 1987, 229*).

36. Все платонические, неоплатонические или плотинические, а также гностицистские космогонии постулируют наличие первоначального единого, мультипликативно и *per analogiam* развертывающегося в космос: *G. Heil 1986, 18 и сл., 21; Ch. Elsas 1975, 138 и сл.*; о «всеобщности и множественности» и полноте (πλήθος) ср.: *Plotin VI 7, 40* и *R. Harder, W. Theiler 1971, 103 и сл., 111 и сл.*; об этом также *P. Crome 1970, 83 и сл.* «Одно» есть возможность всего (*Plotin IV, 7, 9, 24; V, 1, 7, 12; V, 6, 6, 3 и сл.*) и отождествляется с первичным светом (ср.: *C. G. Jung V, 176 и сл.*). То же у Дионисия Ареопагита (*K. Ruh 1990, 49 и сл.*). О происхождении связи одного со всем из учения Гераклита, о части и целом ср.: *F. Lassalle I, 232*, об основах спекулятивной теологии Гераклита — *там же, I, 221*. Об «одном и многом» в античной космогонии ср.: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 169 и сл.; I, 326 и сл.; II, 211 и сл.*, об античной нумерологии — *там же, I, 127; I, 204*. Для Гераклита «все есть одно» («Фрагменты», в: *H. Gorgemanns (Hg.) 1991, 575*). Ο ἐν καὶ πᾶν у Гермеса Трисмегиста ср.: *G. R. S. Mead 1964, II, 171; II, 197 и сл.* Гете тоже вновь и вновь обращается к мифу о первоначальном едином: «При наблюдении природы приходится | Одно всегда рассматривать как все; | Ничего внутри, ничего снаружи; | Ведь что внутри, то и снаружи. | ... | Ничто живое не есть одно, | Но всегда — многое» (*Goethe, I, 519*).

Русские романтики — в частности, Тютчев — могли вывести архетип первоединства из пантеизма Гете, из его мифа о природе (*S. Pratt 1984, 196 и сл.*; ср. стихотворение Гете «Одно и все»: *Гете, Собр. соч., I, 464; Goethe I, 197*).

Исходной точкой эманаций непостижимого высшего или «глубочайшего» единого = ἀρχὴ τῶν πάντων является «полнота вечного бытия» (πλήρωμα), «царства эонов» (в СИ им соответствует понятие «Вечности»), в котором живет «праотец» или «глубина» (*Соловьев, «Valentinus», 6, 11*). В этом, по Соловьеву, состоит главное отличие от буддизма, где божество негативно определяется как «нирвана», «ничто» (*там же, 6, 115*). Этому «непостижимому» высшему бытию соответствует (наполненное, позитивное) молчание как выражение его невыразимости (о «вседвистве» у Вл. Соловьева ср. также: *L. Wenzler 1988, 303 и сл.*). О принципе *coincidentia oppositorum* у Николая Кузанского ср.: *Соловьев, «Nikolaus von Cues», 6, 390*.

У Иванова есть классическое противопоставление первоединства (как «вечности») и множественности (как «конечности»): «Братия, едина только вечность, | ... | Множественна дольняя конечность» (*Иванов, «Обновление», I, 774*).

Белый выступает против голого синтеза «разнородных принципов» природы (ее «двойственности») в искусстве, требуя «преодоления одного принципа через другой» (*Блок — Белый, ПП, 1903, 15*). «Катарсис мира» (через Христа) происходит не путем простого «объединения добра и зла», «а путем прохождения от внешности к центру сквозь строй зла» (*там же, 16*). Здесь Белый косвенно выступает против «синтетизма» Мережковского и его мышления в категориях дуальных противоположностей.

О философской проблематике понятия «единства» ср.: *Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 103 и сл.* (о монадологии Лейбница и его понятии «двойственности»). Выход из диаволической кругообразности и мифопоэтического архетипа единства (мандалы) в спиральность (в частности, в прозе Белого) типичен для гротескно-мира СИИ (ср.: *N. Berberova 1978, 115 и сл.*).

П. Флоренский (1914, 43) идентифицирует символ (или архетип) «единства» с символом «целости» и «заключенности», которая одновременно и «бесконечность»: «Она — солнце, и себя и всю вселенную озаряющее своими лучами. [...] Истина [...] единство противоположного. Она — *coincidentia oppositorum*».

О гностическом символе единства ср.: *Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 83 и сл.* «Единство» — это «непознаваемое», безусловное, «бездна, парабраман суть символы этого символа в терминах мистических доктрин». На пути к этому архетипу «единства» его «непознаваемость» иногда предстает как ничто. Этот символ единства постижим лишь в «магии экстаза», которую надо соединить со «льдом гнозиса». «Единство» как «искomma ценность» находится «вне бытия, вне познания, вне творчества».

37. Между макрокосмом и микрокосмом (человеком, душой) существует отношение аналогии: то и другое рассматривается как нечто, состоящее из концентрических оболочек наподобие луковицы и развертывающееся в истории сотворения от начала первоединства (Бога) до множественности макрокосма и обратно к единству истока (*G. Poulet [1961] 1985, 35*; ср. также: *G. R. Hocke 1987, 173 и сл.*; идеи микрокосма и макрокосма в гнозисе рассматривает *K. Rudolph 1980, 76 и сл.*; о восприятии неба как «большого человека» и человека как «маленького неба» ср.: *О. М. Фрейдбергер 1978, 83*).

38. К. Г. Юнг (*C. G. Jung 1975, 372*) упоминает неопифагорейское представление о *prima materia* в виде вращающегося водяного шара, или, в самом общем виде, о Мировой Душе в виде круга или шара. В любом случае в целом речь идет о кругообразности пра-хаоса. Наиболее известен, пожалуй, образ, предложенный Анаксагором (*там же, 347, 373 и сл.*), в соответствии с которым «нус» (мировой дух богатворца) создает некий «рой» в хаосе (*ср. также: 441*). Во всяком случае, субстанция «аркана» у алхимиков — аналогично «круглой» сущности «ляписа» — совершает кругообороты и вращение. Архетип Великой Матери как шар рассматривает *E. Neumann [1956] 1985, 53, 203 и сл.*; ср. также: *M. Lurker 1981, 139*.

В целом круг рассматривается как символ совершенства и божественной абсолютности (или апофатической невыразимости), ср.: *B. L. Van der Waerden 1979, 80*; о круге в учении Сефирот ср.: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 191*. Это означает «унификацию множественности» (*G. Poulet [1961] 1985, 142 и сл.*) и *coincidentia oppositorum* в абсолюте. Г. Пуле прослеживает развитие псевдогерметической формулы «*Deus est sphaera cujus centrum ubique, circumferentia nusquam*» в ходе истории (*там же, 11 и сл.*). Ср. также: *Plotin Ia, 293 и сл.* о круге, периферии и центре. Об иконографии круга и кругообразного ср. также: *E. H. Gombrich 1986, 216 и сл.* Ср., наконец, герметическую символику круга у Гете: «Там живого бытия начало, | Духом чистых высшее зеркало, | Там орбита всех орбит, быть может, | Для всего, что божьей славу множит» (*Гете, «Завет староперсидской веры» / Пер. В. Левика, Собр. соч., I, 409; Goethe II, 683*).

39. В. Н. Топоров (*В. Н. Топоров 1967, 81 и сл.*) рассматривает мотив мирового яйца как один из центральных космогонических мифов, часто в связи с солнцем (в качестве пра-яйца), например, в орфической традиции (*F. Creuzer IV, 79 и сл.*; *G. R. S. Mead 1964, I, 270 и сл.*). Ср. с этим солярную космогоническую теорию А. Н. Афанасьева: *I, 535 и сл.* Бальмонтский мотив «яйцевидных атомов» описывает *В. Марков 1988, 224*. — Миф о пра-яйце, или мировом яйце, — ср.: *R. von Ranke-Graves 1985, 293 и сл.*; *J. Audretsch, K. Mainzer 1989, 15, 40 и сл.*; *M. Eliade [1963] 1988, 30*; *C. G. Jung V, 329 и сл., 485*; *G. R. Hocke 1987, 171 и сл.*; о мировом яйце в гностической космогонии ср.: *W. Schultz [1910] 1986, 149*. В греческой мифологии богиня Никта (птица с черными крыльями), оплодотворенная ветром, сносит в землю серебряное яйцо, из которого потом рождается сын веющего ветра (Эрос) — ср.: *K. Kerényi 1966, 20*. И. Я. Бахофен (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 102*) относит этот миф о пра-яйце к матриархальной мифологии (ср.: *там же, 189* о «лунном яйце»). К. Г. Юнг интерпретирует герметическое яйцо как синоним воды (*C. G. Jung XIII, 91 и сл.*). О мифологии у Бахофена в целом и о его месте среди романтиков в частности ср.: *M. Schroeter 1926* и *J. J. Bachofen 1926*.

40. О символике атома: «Странный мир противоречья, | Каждый атом здесь иной, |...| Все в своем явлении правы, | Все живут для Красоты...» (*Бальмонт*, «Земля», 1904, V, 137—138); «Атом — Ангел, вспышка в Море, | Человека не хочу...» («Атом», 1908, X, 65); «Горящий атом, я лечу | В пространствах — сердцу лишь известных, | Остановиться не хочу, |...| Огни для атомов мятежных, | Что мчатся, так же, как и я, | В туманной мгле пустынь безбрежных, | В бездонных сферах Бытия» (1895, I, 138—139).

41. О вечном круговороте природы ср. Коневской: «Все тот же круг, от века неизменный, | Для каждой травки, злака, дерева. | Природа здесь вершит свой чин священный...» (*Коневской*, 1895, 4). Дияволическая парадигма «замкнутости» и «кольца» находит у З. Гиппиус и позитивную космическую параллель: «...Если ты не то, что я, — | Не увидим мы Лицо, | Не сомкнет Он нас в кольцо, |...| Если мы не будем в Нем, | Вместе, свитые в одно, | В цепь одну, звено в звено, |...| Значит, нам — не суждено, | Просияв Его огнем, | На земле воскреснуть в Нем...» (*Гиппиус*, «Если», 1905, II, 56—57). В этом стихотворении дияволический набор (символика *circulus vitiosus*) парадигматически не меняется, лишь оценка превращается в положительную. Насколько амбивалентна эта переоценка, показывает ряд написанных в то же время стихов, где мотив «кольца» сохраняет прежнюю негативную дияволическую окраску: «Не могу я разорвать кольца» (*Гиппиус*, 1905, II, 66—67).

42. О нищенском вечном возвращении как «метемпсихозе» см. одноименное стихотворение Блока (*Блок*, 1903, ПП, 28—29): «Там — в гулкой тишине — вертится тот же круг, | Безмолвная толпа — гробница возвращений, | Хранилище вечерних озарений» (ср. ключевое место в книге «Так говорил Заратустра»: Ницше, «Так говорил Заратустра», 193). Значение этого мотива для русского символизма рассматривает G. Langer 1990, 23 и сл., в целом — G. Dix 1992, 223 и сл. («циклическое время»).

О нищенской теории вечного возвращения ср.: Белый, «Символизм как миропонимание», 1903, А, 234. В то время как прямая означает «безвозвратное прохождение мимо» (ср. мотив «безвозвратного» в СИ), круг символизирует «вечное возвращение». Спираль совмещает то и другое в космический символ цельного, путешествия души сквозь время (*там же*, 235).

Белый, «Песнь жизни», 1907, А, 58 отмечает, что с мифопоэтической точки зрения Ницше идея вечного возвращения сливается с апокалиптическим мотивом возвращения Вечности, причем кольцо — это и символ «возвращения», и «брачное кольцо» $\epsilon\rho\sigma\varsigma$ $\gamma\acute{\alpha}\mu\omicron\varsigma$ между Анимусом и Анимой. Ср. у Ницше: «О, как же не стремиться мне страстно к вечности и к брачному кольцу колец, — к кольцу возвращения!» (*Ницше*, «Так говорил Заратустра», 200). О нищенской идее вечного возвращения ср.: Белый, «Фридрих Ницше», 1907, А, 88 и сл.; о концепте (апокалиптического) возврата у Белого ср.: R. A. Maguire, J. E. Malmstad 1987, 120 и сл., 133 и сл.

Символику круга (кружения) в ее «полифонической» интерпретации в СИИ (т. е., в частности, в романе Белого «Петербург») рассматривает Н. Берберова (*N. Berberova* 1978, 115 и сл.).

О циклическом, или периодическом, представлении о времени в символизме ср.: Д. Е. Максимов 1972, 75 и сл. (нищенская идея вечного возвращения у Мережковского, Белого и Иванова; ср. русский перевод «Вечного возвращения» Ницше в: «Новый Путь», 5, 1903, об этом Белый, «Круговое движение», в: «Труды и дни», 4—5, 1912). Влияние нищенской идеи цикличности и вечного возвращения на исторический миф Блока обсуждает В. М. Паперный 1979, 98 и сл.

Концепцию «циклического времени» в символизме рассматривает З. Г. Минц 19796, 87 и сл. На уровне структуры текста этой концепции соответствует прием

«лейтмотива», реализующий спиральное возвращение и одновременное варьирование «вечно одного и того же» (*там же*, 89; ср. также: 100 о «Петербурге» Белого). Ср. у Бальмонта, «Солнечная сила», цит. по: В. Марков 1988, 176—179: «Каждое явление, через полноту своего выявления, неизбежно ведет к новому, а новое по змеевидной линии, неукоснительными путями *спирали*, увлекает все живущее, от пылинки до Солнца, в Звездную бесконечность».

Мифологическое сознание отличается «замкнуто-циклическим отношением ко времени» (Ю. М. Лотман 1978, 6): в мифическом мире все со всем морфологически ассоциируется («отношение гомеоморфизма»), например, осень — вечер — старость и т. д. В самых разнородных феноменах видят «одно» и то же (*там же*, а также действие архаических противоположностей: женщина — мужчина и т. д.). Если для рационального сознания характерно линейное мышление, то мифологическое мышление имеет «концентрическую» структуру, т. е. между отдельными кругами существуют «гомоморфные» отношения (*там же*, 7); но миф передавался в преобразованной форме, т. е. нарративизировался и транспонировался в линейное сюжетное время (в виде хроники, рассказа, историографии).

О принципе цикличности и возвращения как основной структуре мифического ср.: Н. Blumenberg 1979, 97 и сл. В целом Блюменберг отмечает в психоанализе Фрейда тенденцию к самомифологизации в форме тотальной теории на основе аналогии (сродства) психического и «круговой структуры мифа» (*там же*, 104).

О проблеме «обратимости» («повторяемости») и необратимости времени в искусстве ср.: Я. Ф. Аскин 1974, 69 и сл.: «Время, утратившее необратимость, воспринимается как пространство» (*там же*). Вообще мир искусства — это «мир необратимый» (*там же*, 70). Миф, в отличие от эпоса с его линейностью, имеет «циклическую» структуру времени (С. Ю. Неклюдов 1973а, 151 и сл.).

43. Подробно об истории мотива спирали ср.: G. Poulet [1961] 1985, 152 и сл., 302, 328 и сл. и E. Drewermann 1984, 188 и сл., а также R. A. Maguire, J. E. Malmstad 1987, 97 и сл., 101 и сл., 131 и сл. Спираль — это и главная фигура средиземноморских «танцев журавлей», используемых как обряд, символизирующей инициацию и восход солнца (M. Lurker 1981, 121).

44. «Недвижное ждет нас уныло; | И, круг завершая пловучий, | Мы снова, — где встанет, что было, — | Причалим под ивой плакучей» (Иванов, 1904, I, 771).

45. О мотиве полета столетий в космосе и их вечного возвращения в «круговорот» ср.: Белый, «Окно в будущее», 1904, А, 138.

46. Ср. бальмонтовскую символику воды как символику непрерывного внутреннего обновления: «...Вода трепетала, сверкая, | Он лился в себя, — из себя» (Бальмонт, «Вода», 1905, 232). Ср. позже Блок: «Но в бесцельном, быть может, круженьи — | Были мы, как избранныки, ниши» (Блок, 1904, II, 57).

47. Мифологическое понятие ритма и «возвратности» (то есть принципа вечного возвращения) в музыке связывается Белым (1903, ПП, 10) с символом «вихря».

48. О дуализме «роя» и «строю» в романе Белого «Котик Летаев» ср.: G. Janeczek 1974, 153 и сл. (ср. также: G. Langer 1990, 238). Понятие «роя» (как оппозиции «строю»), ставшее несколько позже центральным в мифопоэзии Белого, встречается в ранней лирике Иванова: «...И реет порой, как духов рой, | Стая чаек чрез туман...» (Иванов, I, 597); «Рос ликов рой и облачных химер...» (I, 665); «Как рой теней, скитаньям обреченный...» (I, 671).

У Тютчева «строй» всегда связан с космическим миропорядком, а «рой» — со сферой хаоса и ночного мира: «Певучесть есть в морских волнах, | Гармония в стихийных спорах, | ... | Невозмутимый строй во всем, | Созвучье полное в природе...» (Тютчев, I, 199; ср.: S. Pratt 1984, 51 и сл.) и: «О чем ты воешь, ветр ночной? | ... |

Понятным сердцу языком | Твердишь о непонятной муке — | И роешь и взрываешь в нем | Порой неистовые звуки!...» (I, 57); «Как сладко дремлет сад темно-зеленый, | Объятый негой ночи голубой, |...| Мир бестелесный, слышный, но незримый, | Теперь роится в хаосе ночном?...» (I, 74).

49. По Г. Пуле (*G. Poulet [1961] 1985, 132 и сл.*), человек в романтизме есть «история точки, которая становится шаром»; древний человек — это *punctum saliens*, которого одушевляет *scintilla mentis* (133). Человек романтизма являет собой «центр вселенной» — «вплоть до того, что отпечаток его развития якобы носит вся материя...» (Фихте, цит. по: *G. Poulet, там же, 134*), причем парадоксальное свойство — быть одновременно центром и периферией, которое первоначально приписывалось божеству, он переносит на себя (134). Сюда относится и миф о жемчуге, гностический вариант которого (София как жемчужина, заточенная в материю) развивает «Жемчужная песнь» (*K. Rudolph 1980, 142*). Этот космогонический или сотериологический миф гностицизма имеет в виду и Бальмонт: «Седьмое Небо, блаженный Рай | Не забывай. |...| Несчетны Солнца, жемчужность Лун...» (*Бальмонт, 1908, VIII, 133*); «Камень и камень, бездушная гряда |...| Камень о камень ударит случайно, | Желтые, красные искры летят...» (1904, V, 82).

50. О блоковском мотиве «пузырей земли» ср.: *Н. Ю. Грякалова 1988, 27 и сл.* (*Блок, II, 24*) как о дионисийской цикличности (круговороте в природе). Непосредственный прототип мотива пузырей земли — сцена с ведьмами в «Макбете» Шекспира. Здесь пузыри земли выступают как символ демонического болотного мира, из которого поднимаются пузыри ядовитого воздуха. В целом символику «геометрических форм» у Блока изучает *Н. Gemba 1990, 55 и сл.*, как и цикличность у Блока (*там же, 11*; ср. также: *Н. А. Кожевникова 1986, 180*). Подробно занимался кругом, линией и спиралью Белый (по большей части позже, в свой антропософский период, после 1910 г.) — ср.: «Линия, круг, спираль — символизма» и «Круговое движение» у *Р. А. Maguire, J. E. Malmstad 1987, 97 и сл., 101 и сл., 131 и сл.*; о связи этих концептов Белого с математическими теориями Флоренского ср.: *L. Szilard 1987, 235*; ср. также: *Н. Н. Скотов 1988, 211 и сл.* Изыскания Флоренского, посвященные «точке» как исходному знаку космологии и онтологии, см.: *П. Флоренский 1922, 111*, и: *он же, 1922, 104—105* (об основных идеографических знаках: «точке», «линии», «кресте», «треугольнике», «яйце», «спирали»).

51. Об отождествлении круглого и воды ср.: *C. G. Jung XIII, 84 и сл.*, о символике мандалы — *C. G. Jung IX/1, 375 и сл.*

52. Хорошее введение для трактовки «Четырех симфоний» Белого предлагает Ф. Степун: *F. Stepun 1964, 298 и сл.* О «1-й симфонии» Белого ср.: *G. Janecsek 1978, 12 и сл.*

53. Первозмея в образе Уробороса (у египтян — Кнеф, ср.: *F. Creuzer II, 245*; *C. G. Jung V, 131 и сл.*; *E. Neumann [1956] 1985, 143 и сл.*) — ср.: *G. Pochat 1983, 118 и сл.*, у вавилонян — *V. Haas 1986, 65 и сл.*, у германцев (Мидгард, Мировая Змея) — ср.: *J. Grimm [1835] 1981, 569 и сл.*, у греков — *H. Egli 1982, 147 и сл.* Этот глотающий самого себя Уроборос — символ единства и цельности, встречающийся во всех мифологиях. Космогонической функции Уробороса соответствует сотериологическая функция преобразования души — ведь во всех культах инициацию символизирует «проглатывание и рождение» (*там же, 156 и сл.*). Здесь змеей (или чудовищем, кит Ионы) представляет собой ту «утробу», в которую погружается герой, чтобы впоследствии регенерироваться из возлюбленной-матери. Подробно о египетской символике змеи ср.: *K. Frick 1982, 346 и сл.* Отверстие в земле — это «лоно Земли, плодородность которой [...] представлена связанной с нею змеей» (*E. Neumann [1956] 1985, 183*; ср. также: *32*; *M. Lurker 1981, 94 и сл.*).

Популярную и в СІ фигуру Клеопатры можно рассматривать с учетом древнеегипетских мифов о змее, согласно которым яд змеи дает бессмертие (ср.: *K. Frick 1982, 356*). Змея — универсальный для мифологии всех народов символ *Magna Mater*, Матери-Земли (*H. Egli 1982, 169 и сл.*). Например, ветхозаветное «Ева» означает как «мать жизни», так и «змея» (*там же, 171*). Негативный, диаволический, «поглощающий» аспект Матери-Змеи воплощают Горгона, Медузы и эринии (*173 и сл.*).

Один из символов Крона — также «кругообразная змея» (*F. Creuzer III, 59*; о Кроне и змее ср.: *B. L. Van der Waerden 1979, 262*; о Пее и Зевсе в виде змей, о змеином образе Персефоны и змеиной природе Диониса ср.: *K. Kerényi 1966, 91*). В образе голубя оберегает Эвринома мировое яйцо, вокруг которого обвивается Офис, пока из яйца не возникнет нынешний мир. «Но когда на Олимпе змея утверждает, что она — создатель, Эвринома наступает пятой ей на голову» (*R. v. Ranke-Graves I, 22 и сл.*; *E. Drewermann 1988, II, 81*) — мотив, который после повторяется в образе Марии из Апокалипсиса, пожирающей змея-беса. В мифологической змее всегда есть нечто бесформенное, хаотическое, темное, бессознательное, она является как бы антиподом патриархальным, солярным божествам (*E. Drewermann 1988, I, LXXV*). Змеи воплощают ничто или небытие: «Только небытие содержит в себе самом полную противоположность божественному, а также, как явно дает понять Быт.3:1, и миру, созданному Богом. Поэтому с теологической точки зрения змея из Быт.3:1—5 надо понимать как символ ничто [...], которое посредством разрежения, созданного страхом, который оно вызывает в человеческом сознании, отвращает человека от Бога» (*там же, I, LXXIX и сл.*; *II, 77 и сл., 88 и сл.* Змея как символ бессознательного и сексуального — *II, 69 и сл.*; *E. Jones [1916] 1978, 66*; о змее в Книге Бытия ср. также: *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 303*; о символе змеи в античных мифах см. *E. Drewermann 1984, 176 и сл.*; о толковании символа змеи у К. Г. Юнга — *C. G. Jung II, 124 и сл.*).

По К. Г. Юнгу, змея — амбивалентный символ «божественной воды» (*C. G. Jung XIII, 116*) и «смерти» (*V, 476 и сл.*), а также «бессознательного» в целом (*V, 477 и сл., 483 и сл.*). Борьба змеи со львом (*E. Drewermann 1988, II, 79 и сл.*) соответствует борьбе Солнца с драконом (*C. G. Jung V, 361*). Древерман пытается — так же, как Юнг и отчасти символисты — дедиаволизировать змею: «“Зло”, о котором человеку напоминает образ змеи, необходимо для его саморазвития» (*E. Drewermann 1988, II, 137*). В целом для примитивного сознания змея символизирует все «нечеловеческое» (противопоставленное «логосу»), ср.: *C. G. Jung, IX/II, 200 и сл.* Уроборос символизирует стремление к интеграции, т. е. самопознанию (ср.: *C. G. Jung XIV/II, 278*).

О космогонической функции Уробороса (в частности, в гностицизме и в учении офитов) ср.: *K. Frick 1973, 10 и сл.* и *H. Jonas 1934, 222 и сл.* Уроборос, пожирающий собственный хвост, — символ бессмертия и самообновления, объединения противоположностей и интеграции (ср.: *C. G. Jung XIV/III, 120*). — По Юнгу (*C. G. Jung 1975, 127 и сл.*), Уроборос — это символ космического кругового движения (цикличности космических сфер); в алхимии сам Меркурий представляет собой «огненное колесо сущности» в облике змеи (*там же, 196*).

Главными чертами «змеиной» секты офитов являются почитание змеи (Офиса, а также дракона, ср.: *K. Kerényi 1966, 47 и сл.*) и связывание ее с грехопадением (*R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 38 и сл.*). Великая Богиня (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 293 и сл.*) в образе змеи сочеталась браком с Офионом: «Демидургом был Гелиос (солнце), с которым орфики отождествляли своего бога Аполлона — что было вполне естественно, потому что змеиные яйца “высиживает” солнце» (*там же*). Змея Офис — символ универсальной плодовитости — обвивается вокруг Земли (*там же, 331*;

о культуре змей у офитов и гностиков ср. также: *W. Schultz [1910] 1986, 16 и сл., 35; 39; 59 и сл., 96 и сл., 103*, а также: *M.-L. von Frank 1971, 261*; о змее гнозиса ср.: *H. Jonas 1934, 322 и сл.; K. Rudolph 1980, 77 и сл., 80, 111*.

В герметическо-окультистской иконографии и спекуляциях змея также, можно сказать, играет центральную роль (*G. Pochat 1983, 118 и сл.* об Уроборосе у Дюрера; в «Поймандре» — *G. R. S. Mead 1964, II, 17; R. Wittkower 1984, 21—86* о символике змей в эпоху Возрождения, в частности, о связи солярного орла и хтонической змеи — *там же, 47 и сл.; E. Wind [1958] 1981, 307 и сл.* и *E. H. Gombrich 1986, 191* об Уроборосе в эпоху Возрождения).

О хтонической символике змей в славянской народной эпической поэзии ср.: *С. Ю. Неклюдов 1975, 72 и сл.* (о змее как символе смерти). Символ Змея-Радуги встречается, в частности, в славянском регионе (*H. Egli 1982, 163 и сл.*): водная функция змеи соединяется здесь с образом радуги, соединяющей земную воду с водой неба (или Луны). О змее как воплощении или обитательнице нижнего и водного мира ср.: *H. Egli 1982, 72 и сл.*

54. В первый раз и в наиболее ярко выраженном виде мифофилософия становления из противоположностей представлена у Гераклита, чья космология имела значение для Пушкина — вопрос, остающийся малоизученным (*М. Гершензон 1922*) — а также для символистов. Из гераклитовой формулы о «войне как отце всех вещей» вытекает идея некоей перманентной революции, некоего непрерывного «опрокидывания» (μεταβολή) всех сущностей в свою (для каждой) противоположность (*F. Lassalle 1858, I, 125, 183 и сл., 226*). Космос разворачивается из динамического единства бытия и небытия, находящегося в постоянном становлении, как единство некоего абсолютно конфликтного противоречия (*там же, I, 90*). Как и Иванов с его формулой $\rho\omicron\iota\acute{\alpha}$ и $\acute{\alpha}\nu\tau\iota\rho\omicron\iota\acute{\alpha}$, К. Г. Юнг исходит из полярной противоположности первосимволов, или архетипов (*C. G. Jung XIII, 24 и сл.*), объединяющихся только в символе и развертывающихся в «энантиодромии», то есть во встречных течениях мифа (*C. G. Jung V, 478*). Эта «логика «развертывания» противоположностей» как *explicatio* пронизывает и все герметические космологии (*E. Wind [1958] 1981, 241*), а также их параллели в мистических, апофатических теологиях — ср. идею *coincidentia oppositorum* у Николая Кузанского (*E. H. Gombrich 1986, 205*). О космогонии Гераклита ср.: *W. Windelband [1923] 1963, 32 и сл.* и *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 276 и сл.*

55. О четверичности ср.: *C. G. Jung XIV/III, 286 и сл.; 1975, 41 и сл., 256 и сл.*

56. К. Г. Юнг (*C. G. Jung 1975, 251*) видит «целостность» осуществимой лишь в том «мгновеньи», «которое Фауст искал всю жизнь».

57. Ср.: *M. Praz 1970, 43 и сл.* («красота Медузы» в «черном романтизме»).

58. Герметическая формула «квадратуры круга» символизирует *coincidentia oppositorum*, то есть объединение мужского начала (квадрат или прямоугольник) и женского (круг). Все земное подчинено четверичному порядку (элементов) — ср.: *C. G. Jung 1975, 150 и сл.* Это *quaternio* в алхимических процессах перегонки и возгонки (аналогичных *descensus* и *ascensus* души) переводится в круговую динамику. Юнг отмечает дионисийский характер мотивов квадратуры и вращения (*там же, 155*) — квадрату соответствуют следующие символы: «четыре элемента», «темедос» (четырёхугольная крепость с каменной стеной, миф города), «храм», «материнское лоно», «первобытный человек» (тетраморфный образ символа «Антропоса»).

59. Особенно богато разработаны космогонические мотивы мирового паука или мирового веретена в платоновском мифе о сотворении мира, изложенном в «Государстве», 161a (книга 10; *Platon 1974, 513 и сл.; B. L. Van der Waerden 1979, 429 и сл.; G. R. S. Mead 1964, I, 305 и сл.*), а также роль мировых прях, или мойр (*K. Kerényi 1966, 31 и сл.*; о материнском архетипе пауков, враждебных мужчинам, ср.: *E. Neumann*

[1956] 1985, 189). Вновь и вновь реализуется связь между космогоническим солнцем и концентрическими кругами паутины (G. Poulet [1961] 1985, 87 и сл.): «Паук — это сознание миром своей ткани. Он есть сама ткань. Центр и периферия» (там же). Следовательно, он воплощает парадокс единства центра и периферии: «Я — центр, паук в своей паутине, но я также и вся паутина» (там же, 89, 100 и сл.; ср. также цитируемое Г. Пуле стихотворение Марино о пауке и солнце: там же, 87).

О женской метафоре ткани (для творчества, сочинения) ср.: О. М. Фрейденберг 1978, 222 и сл. — о символике корзины как «лона», т. е. матки, ср.: там же, 221; о связи тканья и сочинения ср.: В. Н. Топоров 1981, 199 и о солнце как прялке, прядущей золотые и серебряные нити, — ср.: А. Афанасьев I, 222. Ср. также: А. Hansen-Löve 1998.

Целиком в герметической традиции метафора текста (текстуры) используется и у Гете: «...Вновь беспечная десятка | Дружно, скрытно и прилежно | Тоньше сети ткет, слетая | Лунные лучи, туманы | И ночной фиалки запах. | Не успев тенет заметить, | Попадает в них счастливцев...» (Гете, «Волшебная сеть» / Пер. С. Ошерова, Собр. соч.; Goethe, I, 338); «Так смотрит скромным взглядом | Шедевр вечной ткачихи, | Как один шаг движет тысячу нитей, | Туда-сюда снуют челноки, | Нити текут навстречу друг другу, | Один удар выбивает тысячу связей! | Она собрала это не милостыней — | Ей навила основу вечность, | И вечный мастер в основу | Может спокойно воткать уток» (I, 521); «Взял и я из книг священных | Дивный лик, чтоб он до гроба | В недрах духа сокровенных | Жил, как светлый дух Владыки | Жив на плате Вероники...» (Гете, «Прозвище» / Пер. В. Левика, Собр. соч. I, 334; Goethe, II, 596); «В тысяче форм ты можешь притаиться, — |...| Иль под волшебным покрывалом скрыться, — | Всевездесушая, прозрю тебя. |...| Коввер лугов, и он тебе порукой, | Всепестрозвездная, в нем зрю тебя...» (Гете, «В тысяче форм ты можешь притаиться...» / Пер. С. Шервинского, Собр. соч. I, 390—391; Goethe, II, 665); «Велик иль мелок человек, | Свой мир он ткет себе весь век | И с ножицами посредине | Сидит уютнонько в той паутине...» (Гете, «Велик иль мелок человек...» / Пер. В. Левика, Собр. соч. I, 405; Goethe, II, 679); «Как все ткется в единое целое, | Действует и живет одно в другом!» (Faust I, 25—26); «Я — океан, | И зыбь развитья, | И ткацкий стан | С волшебной нитью, | Где, времени кинув сквозную канву, | Живую одежду я тку божеству» (Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака, Собр. соч. II, 25; Faust I, 27).

В романтической мифопоэтике метафора ткани играет одну из центральных ролей: «Мифология — это такое произведение искусства, сделанное природой. В ее ткани воистину создано высшее; все есть связь и сродство...» (F. Schlegel, «Rede über die Mythologie», [1800], II, 318). Новалис (Новалис, «Ученики в Cause», 177) говорит о «сладостной страсти к тканью природы». Г. Х. Шуберт (G. H. v. Schubert 1839, 21) связывает «бесчисленные нити во внутреннем мире человека» с «потусторонним». В мифопоэзии Тютчева метафора ткани выступает, как правило, в связи с мотивом покрывала, в «калиптической» функции.

Ницше использует мотивы тканья и пауков свойственным ему крайне амбивалентным образом, сталкивая в подтексте полярные метафоры порождения (мирового) текста как тканья и как построения (комбинаторики): «Ловки они [ученые], и искусные пальцы у них; что моя простота при многосторонности их! Всякое тканье и вязанье знают их пальцы; так вяжут они чулки духа! [...] Изобретательные на маленькие хитрости, подстерегают они тех, у кого хромает знание, — подобно паукам подстерегают они» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 110), и: «О, небо нало мною, ты, чистое, высокое! Теперь для меня в том твоя чистота, что нет вечного паука-разума и паутины его; — что ты место танцев для божественных случаев, что ты

божественный стол для божественных игральные костей и играющих в них!» (*там же*, 144); «Даже то, чего вы не исполняете, помогает ткать *ткань* всего человеческого будущего; даже ваше ничто есть *паутина* и *паук*, живущий кровью будущего» (*там же*, 149). Или: «Но “узел” причинности, в которую вплетен я, опять возвратится, — она опять создаст меня! Я сам принадлежу к причинам вечного возвращения» (*там же*, 193).

С ницшеанским культурным мифом аполлоновского покрывала, стыдливо прикрывающего бездну глубочайшего бытия и одновременно небытия и позволяющего выносить ее вид, неразрывно связана очаровывавшая русских поэтов *fin de siècle* и символизма символика прекрасной видимости (видимости прекрасного), одновременно скрывающей и открывающей тайну и ужас. Именно это маньеристическое александрийство, характерное и для русского «эллинизма» рубежа веков, разоблачал Ницше в образе «культуры конца», слабый отзвук которой изобличает шаткость поздних времен и тем не менее соотносится с мотивом покрывала: «И разве не изжил себя целый вид культуры, а именно сократовски-александрийский, после того как он подошел к такому утонченно-тщедушному концу, каким является современное образование?» (Ницше, «Рождение трагедии из духа музыки», пер. Г. Бергельсона, цит. по: Ф. Ницше, «Стихотворения. Философская проза», СПб.: «Худ. литература», 1993, 226).

Вполне логично, когда Ницше говорит о «сети александрийской культуры» (*там же*, 214) и об «обольстительном полотнище» ее искусства (*там же*, 213). Искусство *fin de siècle* отрекается от себя и одновременно уходит в танцы с покрывалами Саломеи (вспомним Оскара Уайльда). Аполлон как бог, по Ницше, «das Scheinende» в двояком смысле⁷, объединяющий в себе символику света с символикой обмана и фикциональности сновидения, защищает человека и вместе с тем препятствует ему, деля очевидность и панический ужас дионисийского «здесь и сейчас», прыжка в бездну временно выносимыми — и вместе с тем недостижимыми. Мандельштам в своем почитании меры и умеренного стоит целиком на стороне Аполлона, представляя символистам и футуристам предаваться дионисийскому опьянению, экстазу самозабвения, которому противостоят самосознание и индивидуация мастера-работника. Однако, связывая вместе мастерство строителя и ткача, он тем самым реабилитировал и аполлоновского «культурного человека», защищая от насмешек Ницше над ним как над иллюзионистом, фабрикантом покрывал и лжецом от культуры. Ницше же презирует аполлоновскую «фотографию», которая, как диапозитив в непрерывно работающем проекторе, все время «наплывает» на «первоначальный образ» (*там же*, 244).

Если у Ницше аполлоновское разграничивание дискредитируется как цивилизаторская мания упорядочивания («...Аполлон хочет тем успокоить отдельные существа, что проводит между ними разграничительные линии...», *там же*, 175), то для Мандельштама именно в этом состоит основной узор любого *ordo naturalis* в организованной совместной жизни людей. Те «границы справедливости» (*там же*), которые Ницше охотно относит к аполлоновскому началу, его «государствосозидающая» сила (*там же*, 228) представляются Мандельштаму после дионисийского «большого взрыва» и хаоса русской революции и гражданской войны в высшей степени желанными и достойными существования. После разрывания Диониса на клочки, после *disiecta membra* старой культуры, казалось, самое время строить заново и соединять разорванные нити. Аполлон занимается «восстановлением почти полностью разрушенной индивидуальности» (*там же*, 231), однако, по Ницше, склеивая ее «целительным балзамом сладостного обмана» (*там же*), а по Мандельштаму — связывая силами

⁷ «Блещущий» и «кажущийся» (нем.) (прим. перев.).

порядка, придающими изнутри отдельным частям как «строительным элементам» и общему рисунку способность к самоорганизации.

60. Сообщение между сферами, по Плотину, осуществляют эманации, или прободы (Plotin VI, 9, 9, 3; ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 104); с их же помощью происходит восхождение от одного ко многому и нисхождение обратно (там же, 105 и сл.; ср. также: G. Scholem 1962, 381 и сл.; о принципе эманаций в гностической космогонии ср.: K. Rudolph 1980, 75).

61. О символе креста в античности ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 256; крест как дерево жизни и смерти ср.: E. Neumann [1956] 1985, 242 и сл.; ср. также: C. G. Jung XIII, 362 и сл.

62. «...Туга всемирная узда — | Свое звено в цепи неси...» (Городецкий, 1906, 65); «...Истлела в мертвом *цепененье* | Возврата порванная нить...» (1906, 67); «...И крохи сознаний, дел | Сплетаются в громады...» (1906, 71); «...Захотел — и совершилось. | Разорвал *кольцо-огонь* | Где оно со мной *кружилось*...» (1907, 196). О диаволической роли «узла», «сплетения» и «нити» в рамках CI ср.: A. Ханзен-Лёве 1999, 107 и сл.

Ср. также у Балтрушайтиса: «Текут, текут песчинки | В угоду бытию, | Крестины и поминки | Вплетая в нить свою...|...| И в смене дня и ночи, | Скользя, не может нить | Ни сделать боль короче, | Ни сладкий миг продлить...» (Балтрушайтис, 1911, 207); «В час пустынный, в час метели, | В легком беге карусели, | В вихре шумном и лихом, |...| Часто-часто рвутся звенья, | Иссыкает нить забвенья | И скудеет свет в очах, | Но *вплетенных* в вихрь случайный | Строго гонит ворот тайный, | Им невидимый рычаг...» (1912, 214—215); «Сладко с годами смертную нить | В солнечном храме солнечно вить! |...| Ринься с восходом в солнечный путь, | Солнечным медом пьяная грудь!» (1913, 297).

63. Богини судьбы из греческого мифа (мойры) — воплощения архаически-матриархальной богини Луны, белое одеяние которой сделано из льняной нити, спряденной мойрами (R. v. Ranke-Graves I, 40). Уже у Гесиода встречается Афина «в серебристо-белом облачении», скрывающая свой чудесный лик «под пестро расшитым покрывалом» (Гесиод, «Теогония», в: H. Gorgemanns [Hg.] 1991, 119; о сети и покрывале у Гермеса Трисмегиста и в мистериальных культах ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 40 и сл.). В. Н. Топоров (В. Н. Топоров 1983а, 280) рассматривает мифологическое представление о тексте как о «ткани», «сети» («слог», «стиль» от *textere*, т. е. «ткать», «плести»). Ср. также у Гете — Атрпос: «Я пришла к вам *прясть*, старуха, | *Жизни нить*, мое изделие. | Много требуется духа | За кручением кудели» (Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака, Собр. соч. II, 204; Goethe, Faust II, 179); Лахезис: «Набегая на катушку, | *Нить* должна за *ниткой* течь. |...| Намотавши дни на годы, | Я мотки сдаю *ткачу*» (там же, 205; *ibid.*, 180).

64. «Покров» и «саван» в славянском фольклоре рассматривает А. Афанасьев I, 237 и сл., как апокалиптически-герметический мотив — E. Wind [1958] 1981, 161 и сл. О мифической фигуре Майи или «Фанеса» (и «Фантазии») у Гермеса Трисмегиста ср.: G. R. S. Mead 1964, II, 69.

Метафора покрывала глубоко укоренена в романтической мифопоэтике и оказывает влияние — через посредство Ницше — на эстетизм рубежа веков (ср. соответствующий раздел о покрывале: D. Kamper, Ch. Wulf [Hg.] 1989, 427—544). Как непрозрачная, но светопроницаемая стенка алебастровой вазы в аллегории искусства у символистов (Мережковский), которую свет делает просвечивающей (принцип «прозрачности») и поэтому преобразается, проходя сквозь ее материю, так и покрывало символизирует тот слой *realia*, сквозь который брезжат, невяно, смутно угадываются *realiora* (Иванов): «Рука, желающая полностью сдернуть *покрывало*, окутывающее эти по-

этические произведения (т. е. древние мифы), повреждает ткань фантазии и вместо ожидаемых открытий наталкивается на вопиющие противоречия и нелепицы» (К. Ф. Мориц, «Подход к мифологическим сочинениям» [1795], К. Kerényi 1976, 7); Новалис («Гейнрих фон Офтеринген», 126) также говорит о «покрове земли», покрытом «странными письменами»; о «покрывале богини в Саисе» ср.: Новалис, «Ученики в Саисе», 190: «Одному удалось — он поднял покрывало в Саисе — Что же теперь увидел, чудо. — Себя самого».

У Тютчева «покров» фигурирует как натянутое над бездной (аполлоновское) покрывало (совсем в духе «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше, 214, 244): «На мир таинственный духов, | Над этой бездной безымянной, | Покров наброшен златотканый | Высокой волею богов. |...| Но меркнет день — настала ночь; | Пришла — и с мира рокового |Ткань благодатную покрова, | Сорвав, отбрасывает прочь... | И бездна нам обнажена...» (Тютчев, I, 98; ср.: S. Pratt 1984, 164 и сл.); «Святая ночь на небосклон взошла, | И день отрадный, день любезный | Как золотой покров она свила, | Покров, накиннутый над бездной. | И, как виденье, внешний мир ушел...» (I, 118; ср.: S. Pratt 1984, 167 и сл.). Ср. также у Веневитинова: «Природа не для всех очей | Покров свой тайный подымает: | Мы все равно читаем в ней, | Но кто, читая, понимает?» (1827, цит. по: S. Pratt 1984, 96).

В мнимом мире С1 покрывало — создание некоего обманчивого мира прекрасной видимости (и потому оно белое, серое, серебристое, радужное, сбивающее с толку); в СII же и предшествующих ему текстах романтической мифопоэтики это покрывало обязательно «златотканое», потому что сопричастно и наделяет сопричастностью солнечному золоту. А в гротескно-карнавальном символизме апокалиптика — т. е. постисторическое и индивидуальное «сбрасывание покровов» — становится центральным приемом поэтики разоблачения, секуляризованная форма которой торжествует в постсимволизме формалистов (ср. нозтически-поэтический прием «обнажения» в рамках формалистической эстетики и поэтики; об этом ср.: A. Hansen-Löve 1978, 197—201 и в др. местах).

65. Обилие метафоры, связанной с тканью мира и жизни, бросается в глаза в поэзии Балтрушайтиса: «Над докучной серой тканью, | Ткач упорный, я поник... | Верный темному алканью, | Тку — сплетаю с мигом миг... | Часто-часто за работой, | Чуть замедлишь, рвется нить... |...| Даже краткою дремотой | Страшно сердце осенить!... |...| Вспыхнул день, и тку я снова | Незатейливый узор... |...| Что-то грустно, что-то больно — | Уж не саван ли я тку?» (Балтрушайтис, 1906, «Ткач», 136—137); «...Пока в пути не встанет грань, | Нам всем томительную ткань | Рукою сирой в жизни ткать — | Душою замкнутой алкать... | Звучит по разному у всех | Один и тот же стон и смех, — | На всех ткачей один станок, | Но каждый сир и одинок...» (1904, 138); «...Лихой гонец, зывая белый дым, | Певучим вихрем мчится к молодым... | Дымит и скачет, трубит в белый рог, |...| В венчальном поле дикая Метель | Прядет-свивает белую кудель... | Поют ее прислужницы и ткут, | Тебя в свой бархат белый облекут...» (1907, 152); «...Но я метель любовно принимаю, | Как дали льдов... |...| Пред бездной мира разум безоружен | И ткани дум в сознании нет — | Лишь знаю я, что праздный колос нужен, | Как нужен цвет...» (1914, 301); «...В ткани предвечной людские дела... | Чудо — наш Кормчий, мы — взмахи весла...» (1914, 339). Ср.: C. G. Jung 1975, 131, 195 и сл.

66. В Ветхом Завете Бог создает небо из света своего одеяния (R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 48; ср. также сотворение света у Гермеса Трисмегиста: Hermes Trismegistos, I и сл.).

67. Известен мотив поднимающихся и опускающихся «ведер» в «Фаусте» Гете: «Все, что находится в запасе | В углах вселенной непочатых, | То тысяча существ

крылатых | Поочередно подает | Друг другу в золотых ушатах | И вверх снует и вниз снует» (*Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака; цитируется в: Е. Н. Gombrich 1986, 205*).

68. Дьяволическая, амбивалентная оценка паука, известная из С1, находит свое продолжение прежде всего у Белого и Блока в переходе к позднему, гротескно-карнавальному символизму: «...Над бездной, под розами, уцепившись за колючие кусты, висит странное существо. Это огромный паук... На жирном черно-паучьем теле, усеянном мохнатыми волосами, быстро поворачивается головка старого, безбородого, злого гнома: это дух пропасти» (*Белый, 1900, I, 248*); «Вдруг ты сказала: “Страшно мне: | Там, где ветвей скрестились дуги, | Паук крестовик в вышине | Повис на серебристом круге...”» (*1906, III, 133*); «Я стал похож на паука. | Ползу — влекутся ноги-плети...» (*1905, III, 129*); «Что нос мой — длинный, взор — суровый, | Что я похож на паука | И страшен мой костыль дубовый...» (*«Паутина», 1908, 207*); «Где зеленый сук | Цветами розовыми машет | Под ветром, — лапами паук | На паутинных нитях пляшет...» (*1906, 214*); «Глядят — невеста и жених | Из подвенечной паутины...» (*1908, 217*); «Это — бездна смотрит сквозь лампы — | Ненасытно жадный паук» (*Блок, 1904, I, 322*); «Я полон ужаса вещей | Враждебных, мертвых и зловещих, | И вызывают мой испуг | Скелет, машина и паук» (*Волошин, 1904, I, 43*); «Что-то паучье есть в кактусе злом...» (*Бальмонт, «Огонь», 1905, 221*); «Если хочешь смести паутину, | Так смотри и начни с паука» (*1907, БП, 339*); «...для него [Блэка] оставался только путь внутренних странствий, жизнь в хрустальном замке мечтаний и мыслей, связанных с чувствами лишь настолько, насколько лучистая паутина притаившегося паука связана с промежуточными ветвями, — начало и конец паутинного чертога, но начало и конец не господствующие, а подчиненные» (*Бальмонт, «Праотец современных символистов Вильям Блэк, 1757—1827», в: Бальмонт 1904, 45*). О «пауке» в Упанишадах ср.: Бальмонт, «Как паук» (об этом В. Марков 1988, 131), «паук» у Белого — ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 127.

69. О мотивах «узора» и «ткани жизни» у Бальмонта ср.: В. Марков 1988, 150; 218.

70. Метафорику ткани в акмеизме и у Мандельштама рассматривает А. Hansen-Löve 1998. В отличие от символистов с их фиксацией на апокалиптике (и футуристов с их антиапокалиптикой) акмеисты предпочитали «калпптику» аполлоновского вуальирования.

71. Ср. обзор у А. Ханзена-Лёве: А. Hansen-Löve 1989b.

72. Исходное состояние конструктивной, архитектурной идеи производства коренится в некой магической комбинаторике языка, или анаграмматике, которую, например, Фердинанд де Соссюр или мифограф Роберт фон Ранке-Гравес описали на основе латинской и соответственно кельтской игры букв. Об анаграмматических студиях Фердинанда де Соссюра в обобщенном виде ср.: Jean Starobinski 1980; ср. также: R. von Ranke-Graves 1985; о значении анаграмматики в маньеристском художественном мышлении ср.: G. R. Hocke 1987, 292 и сл.

73. О продолжении неструктуралистами прядения текстурной модели см., например: Renata Lachmann 1990 (со ссылкой на Мандельштама — там же, 354 и сл.).

74. При рассмотрении истории понятий и метафор «тканья» и «плетения» обычно остается открытым вопрос: если тканье может быть метафорой текста, то не мог бы какой-то специфический тип текста соответствовать и плетению? Скорее всего этот тип соответствует интенсивно анализировавшейся и применявшейся в романтизме, а после (и особенно) в (русском) символизме, футуризме и формализме технике «развертывания» текстов из семантических фигур или игры слов. Этот тип развертывания можно соотнести с плетением, а не с текстом (текстурой), причем в одном исходном узле здесь пересекается очень ограниченное число (мотивных) линий — без

«утка», т. е. без поперечной нити, формирующей ткань. Ср. об этом: *A. Hansen-Löve 1989b*. По Ж. Деррида (*J. Derrida [1991] 1993, 19 и 32*), круг — это «очень своеобразная фигура, “особый случай” некой узловой структуры спутываний и сплетений, которую Хайдеггер в своей книге “На пути к языку” называет *плетенкой* (Geflecht)».

75. Современная комбинаторика продолжает традицию Раймунда Луллия («Ars magna»), Агриппы Неттесгеймского, Джордано Бруно, Лейбница, Атанасиуса Кирхнера при переходе от Возрождения к барокко (*G. R. Hocke 1987, 63 и сл., 147 и сл., 381 и сл.*). О синкретической комбинаторике гностицизма ср.: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 165 и сл.* Об *ars combinatoria* ср. из последних работ *E. Greber 1994, 267 и сл.* Общий комплекс рассматривает также (со множеством русских примеров) *F. Ph. Ingold 1992*.

76. О центральном положении музыки в космологии пифагорейцев и в гармонической эстетике античности ср. подробное описание: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 43 и сл.; I, 60; I, 67 и сл.; I, 176; I, 247 и сл.*

Для Соловьева и для Белого как его последователя (*Белый, «Формы искусства», С, 147–174*) музыка — это «символ Мировой Души» и тем самым «темного хаоса светлая дочь» (Соловьев), т. е. «София Премудрость» (ср.: *Блок — Белый, ПП, 5*). Как и София, музыкальный миф тоже имеет апокалиптический характер (Белый постоянно ссылается на символику «трубы» в Апокалипсисе). Об отождествлении музыки и звезд(ы) («музыка звездиста») ср.: *Блок — Белый, 1903, ПП, 10*. В ранней лирике Блока, еще отмеченной неоромантическими чертами, полностью в традициях Тютчева речь идет о «святой музыке»: «...Напомни музыку святую, | Напомни мне былые дни. | О, знай, что я певец былого...» (*Блок, 1899, I, 420*). О музыкальной теории Белого ср.: *A. Рутан 1994, 223*.

О полемике Блока с концепцией Белого, изложенной в статье «Формы искусства», ср.: *Блок, 1903, ПП, 3 и сл.* В этом первом письме Белому Блок в косвенной форме критикует нечеткость понятия музыки у Белого: этим словом может называться как общий принцип «музыкальности» (в том числе и музыка сфер в пифагорейском понимании), так и конкретное музыкальное произведение. Уже эта первая реакция Блока на дискурс Белого ясно показывает, что Блок, с одной стороны, очарован противоречивой полупрозрачностью системы понятий Белого, с другой — не приемлет беспрекословно типичной для семантики СП взаимозаменяемости денотатов. Поэтому Блок очень метко назвал характерный для Белого жанр «песней системы» (*там же, 3*; ср. также: *G. Langer 1990, 165*; ср. также: *Sch. Schahadat 1994, 259; 266*).

Белый в своей переписке с Блоком (*1903, ПП, 9*) составляет следующие пары оппозиций:

музыка (в узком смысле)	vs.	музыка (в мистико-герметическом смысле)
«личное»	vs.	«индивидуальное»
«механизм»	vs.	«организм»
«рабство»	vs.	«свобода»
«возвратное»	vs.	«безвозвратное»
«круг» «пра-яма»	vs.	«спираль»
«время»	vs.	«безвременье»
«символизм»	vs.	«воплощение»
«искусство»	vs.	«теургия»
«двуединство в природе человека»	vs.	«две и их единение»

Во второй колонке перечислены признаки теософского символизма, увенчивающегося «белым аскетизмом», «огненностью» некой языческой оргиастики перед лицом «другого». Белый приводит этот ряд противоположных признаков в ответ на критику Блоком (III, 4 и сл.) смешения у него широкого и узкого понятия музыки. Музыка как теургическое средство способствует «прозрению запредельного» (там же, 9) и передает его «отблеск».

О «музыкальной» сущности всех символов ср.: Белый, «Песнь жизни», 1907, А, 56 и сл. По Белому (там же, 48 и сл.), миф искусства берет начало в «музыкальной (ночной) стихии души» («такова космогония искусств», там же, 48), то есть в архаическо-бессознательном первобытном состоянии, которое в символизме часто отождествляется с космогоническим принципом «музыкальности» («музыкальная стихия ночи пела безымянными криками в дикаре», там же). Душа, освобожденная из хаоса ночи («роя»), пользуется «мифологией», чтобы «закрывать образами» «неБЕСную БЕЗдну». Ср. у Полонского: «Из вечности музыка вдруг раздалась, | И в бесконечность она полилась, | И хаос она на пути захватила...» (Полонский, 362).

Этой, в принципе вуалирующей и вытесняющей, функцией мифологического Белый наделяет мир олимпийских богов, соответствующий образу личности, в котором уже разделились «дух» (он же «ритм»), «душа» (она же «свет», «цветы») и «тело» («земля»). «Природа тела» человека соответствовала «зодчеству», природа души — живописи, аналогичной «небу»), а природа духа — «песне» (по Ницше, т. е. как первоединству поэзии и музыки). В этой космогонии искусств упомянутый «ковёр образов» образует имажинативный мир аполлоновского, тогда как «музыкальная бездна» — это исток дионисийской энергетике (Белый, «Песнь жизни», 1907, А, 49). В дальнейшем Белый дает нечто вроде свободного пересказа происхождения музыки по Ницше, из его «Рождения трагедии из духа музыки». «Мифопоэзия» в ее архаической первоначальной форме освящена дионисийской «бездной»: «первоначально в основе поэтического мифа лежит явление бога вакханту, жрецу, магу...» (там же). Миф — это «система образов», складывающаяся как синтез тетического и антитетического аспектов образов. Только абстрагирование языка символов до языка понятий (там же, 50), наследовавшее классической мифопоэзии, создало предпосылки «отмирания языка» как выражения некой «призрачной жизни» (там же).

«Музыкальное» начало у Белого (связанное с музыкальным мифом Ницше и Вагнера) является матерински-порождающей предпосылкой инкарнации (логоса) и индивидуального «жизнетворчества» (Блок — Белый, III, 1903, 10). Подробно о влиянии философии музыки у Ницше на молодого Блока ср.: В. М. Паперный 1979, 86 и сл. (в частности, о комплексе «стихия» — «музыка»: там же, 88 и сл.).

О музыкально-эстетической теории раннего Белого ср.: R. P. Hughes 1978, 137 и сл. «Мир как воля и представление» Шопенгауэра в переводе А. Фета 1881 года оказал большое влияние на символистскую философию музыки (ср.: G. Langer 1990, 223); A. Steinberg 1982, 7 и сл. (о музыке в системе художественных форм в символизме); там же, 23 и сл. (музыкальный миф у символистов); там же, 35 и сл. — подробное рассмотрение теоретических основ соотношения музыки и поэзии в эстетике и литературной практике Белого (о романтической концепции музыки ср.: там же, 12 и сл.); ср. также: Ju. Striedter 1966, 271; R. Keys 1987, 26 и сл. (музыка и идея всеобъемлющего произведения искусства (Gesamtkunstwerk) в символизме; о философии музыки Шопенгауэра, Ницше и Вагнера в их влиянии на Белого); Т. Хмельницкая 1988, 103 и сл., 113 и сл. (о музыкальных приемах Белого во «2-й симфонии»). Подробнее о художественно-философской концепции музыки у Блока ср.: Д. Е. Максимов 1964, 48 и сл. Концепцию «духа музыки» у Ницше и ее значение для Блока рассматривает R.-D. Kluge 1967, 91 и сл. (о Шопенгауэре в этой связи ср.: там же, 92 и сл.). Ср. также: A. Steinberg 1982, 29 и сл. (Иванов и Вагнер); Н. А. Кожевникова 1986, 59.

Очень точное описание «музыкального» начала (в вагнеровской интерпретации) в плане его воздействия на ранний русский символизм дает *Н. Brzozа 1982, 179 и сл.* В художественной утопии (универсальном произведении искусства) музыка предстает «первоосновой» художественного творчества вообще, отдельные формы искусства (поэзия, живопись, скульптура и т. д.) «сливаются» в ней. Для поэта-символиста «музыкальность» означает «внутреннюю форму» любого художественного языка (*там же, 180*); основной закон такого музыкально-поэтического искусства — «перевоплощаемость всех художественных средств как «инструментов и голосов» большого словесно-звукового «оркестра»». В этом смысле музыка абсолютизируется как «первопричина всего». Бржоза устанавливает связь между символистской концепцией «внутренней формы», «коллективной бессознательностью» К. Г. Юнга и «неофициальным сознанием» М. Бахтина, а также «внутренней речью» Л. Выготского (*А. Ханзен-Лёве 2001, 411—421*).

77. Об искусстве как «продолжении» творчества природы ср.: *В. Соловьёв, «Общий смысл искусства», 1890, VI, 75 и сл.* Аналогичным образом «красота» — это «исполнение» «добра» (*там же, 77 и сл.*). Соловьёв (*«Красота в природе», 1889, VI, 65 и сл.*) сравнивает Творца с «космическим художником», постепенно (эволюционным путем) создающим из самых примитивных неорганических и органических первичных форм многообразие природы. «Бог-Творец» предстает как «космический ум», противостоящий «первобытному хаосу» (*там же, 73*), из которого освобождается «мировая душа».

Аналогия между макро- и микрокосмом доходит в символизме до аналогии между Творцом (как создателем всего космоса) и творцом-художником: «Бог создал мир из ничего. | Учись, художник, у него» (*Бальмонт, IV, 112 и сл.*). Ср. также: *Иванов, «О художнике», 1908, III, 115 и сл.*, о божественности художника и художнической природе Бога.

О мифопоэтическом толковании «демиургического художника» (человека) ср.: *Белый, «Феникс», 1906, А, 152 и сл.*: художник — всегда «творец вселенной», «бог своего мира» в той мере, в какой в нем есть «божья искра» и подобие божье. Но эта искра окрашивает произведение искусства и «демоническим блеском» (здесь снова обращает на себя внимание диаволический аспект художника-демиурга), ведь художник — это всегда «вечный богоборец».

Наименование содержаний — первый акт творчества, порождающий «вещи» (*Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 129*): «...именуя содержания, мы превращаем их в вещи; именуя вещи, мы бесформенность хаоса содержаний претворяем в ряд образов; [...] целостностью образов является наше «я»...». Это «Я» вызывает из хаоса богов, которые — не что иное, как «скрытые корни нашего «Я»».

Современный миф об искусстве ставит автора по отношению к его творению в положение, аналогичное положению демиурга, творца мира (ср.: *Н. Blumenberg 1979, 96 и сл.*).

78. Для античной космологии, а особенно для пифагорейцев небо — это «концентрическая сфера» с Землей в центре (*St. Toulmin, J. Goodfield 1985, 69*); учение о сферах в герметической традиции — ср.: *G. R. S. Mead 1964, I, 288 и сл., 292*; в учении Сефирот каббалы — *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 193*.

Небо есть «гармония и число», то и другое выражается в музыке сфер. А она возникает из кругового движения сфер, или небесных тел (*B. L. Van der Waerden 1979, 79 и сл., 364 и сл., 367 и сл.*; *Н. Kayser 1968, 8 и сл.*; ср. также: Аристотель, «О небе» (*Aristoteles, «Vom Himmel», вступление, 27 и сл.*); Платон, «Государство», 616е, и «Тимей», 34b-36d — комментарий: *Platon 1974, 557 и сл.*). Платон в своем литературном мифе о путешествии памфилийца Эра на небо («Государство» 614а) излагает

рассказ пришельца из потустороннего мира. «Потусторонний свет», подобно столпу, идет сверху вниз через все небо и землю. Этот свет якобы и есть узел неба, который, подобно брусу на триере, скрепляет весь небесный свод. К концам его связей прикреплено веретено необходимости (ἀνάγκη), приводящее во вращение все небесные сферы (B. L. Van der Waerden 1979, 135). Каждое небесное тело издает при движении один звук; эти звуки образуют некое созвучие (там же, 434), причем «небесная гамма» (соответствие обоих тетрахордов семи планетам) аналогична семи струнам музыкальных инструментов: Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце [как «середина» этой цепочки], Меркурий, Венера, Луна (там же, 100 и сл. и 110). В этой связи земная музыка всегда представляет собой подражание (μίμησις) небесным созвучиям (109) и обладает чарующим действием (Орфей; египетский миф о гармонии сфер и аналогиях между земными элементами и небесными телами — ср.: F. Creuzer II, 197). О представлении о Земле у Гермеса Трисмегиста как о (вращающемся) цилиндре ср.: G. R. S. Mead 1964, III, 109 и сл.

Плотин дает многообразное развитие пифагорейскому учению о гармонии сфер (Plotin I, 53; II, 197; II, 327; VI 12, 25; ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 103 и сл.; 138, 142); между всеми вещами действует космическая симпатия как общность действия (Plotin II, 303; II, 323, 345) и энергетически-имагинативное посредствование (Plotin VI 7, 7, 21), то есть «избирательное средство» (E. Wind 1981, 246). Понятие «созвучия» как музыки сфер или космического соответствия сфер ср. в философском труде Плотина «Эннеады»: Plotin, «Enneaden», I, 6, 1 (ср.: Флоренский 1914, 662 и в др. местах). Часть трудов Плотина была переведена на русский Малеванским («Избранные трактаты Плотина», в: «Вера и разум», 1898—1900). О неоплатонической теории музыки ср. также: E. H. Gombrich 1986, 208 и сл. и в эпоху Возрождения — E. Wind 1981, 306 и сл.; у Агриппы Неттесгеймского: Agrippa von Nettesheim 1987, 273 и сл. и у Гете: B. L. Van der Waerden 1979, 100. Теургия уже в неоплатонизме означает «активное общение с высшими демонами и богами» при помощи музыки и поэзии (ср.: Вл. Соловьев, «Proklus», 6, 506).

В труде Агриппы Неттесгеймского «De occulta philosophia», во второй книге центральной является вдохновленная идеями неоплатонизма теория искусства, в которой «музыка сфер» объединяет и гармонизирует человеческое *ars* и божественное «творение» (K. A. Nowotny 1967, 434).

79. В мифе любое строение, т. е. микрокосм, город, дом или храм, является аналогом макрокосму (M. Eliade 1957, 20 и сл.). Спекуляции, связанные с макро- и микрокосмом, пронизывают всю герметику, носящую печать (нео)платонизма (R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990, 43; St. Toulmin, J. Goodfield [1965] 1985, 71 и сл.): «То, что внизу, — как верхнее, а верхнее подобно нижнему, но чтобы они вместе составили одну вещь — это чудо из чудес» (W.-E. Peuckert 1936, 102 из «Tabula Smaragdina»); то же самое, например, у Якоба Бёме и Парацельса (W.-E. Peuckert 1936, 428 и сл., 212 и сл. и E. Cassirer [1927] 1969, 117 и сл.), Агриппы Неттесгеймского: Agrippa von Nettesheim 1987, 300 (о «золотой цепи Платона», связывающей все вещи с причиной; об этом ср.: E. H. Gombrich 1986, 213) или Эммануила Сведенборга (Swedenborg 104, 28): «Человек — это маленькое небо, а Бог — бесконечно большой человек».

80. Об элементарном значении ритма в архаически-магической поэзии ср.: Блок, 1906, V, 52. Подробно о структуре ритма, выстроенной по принципу спирали, в лирике Ф. Сологуба ср.: Н. Brzozka 1982, 181 и сл.

81. О музыке как первичной форме искусства ср. раннюю работу Белого, испытавшую сильное влияние Шопенгауэра: Белый, «Формы искусства», 1902, С, 152 и сл. и он же, «Принцип формы в эстетике», 1906, С, 178 и сл. («музыка — душа всех

искусств»). Подробные библиографические указания на тему музыкального мифа и теории музыки — Белый, «Комментарии» (к «Формам искусства»), С, 507 и сл. О музыкальном мифе Ницше и о Заратустре ср. подробные «Комментарии» Белого (С, 545 и сл.). Определение музыкального характера символики Белый дает также в работе: «Символизм как миропонимание», 1903, А, 24: «Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален» и «Символ пробуждает музыку души». Связь Ницше с романтической философией музыки Белый исследует в «Комментариях», С, 544 и сл.

Отношение Белого к музыке своего времени рассматривает А. Steinberg 1982, 37 и сл. (в частности, к Скрябину и к братьям Э. К. и Н. К. Метнерам; ср. также: М. Ljunggren 1994). О влиянии эстетики Вагнера на символизм ср. также: А. Steinberg 1982, 24 и сл.; после нее на Белого (и особенно на его штудии для «Форм искусства») больше всего повлияла концепция музыки, принадлежащая Бодлеру, Верлену и Малларме. Роль Рихарда Вагнера в русском символизме в целом исследует D. Ricci 1993, 117–136.

82. Ср. также романтический музыкальный миф у Тютчева, который — на фоне притягательно-грозного дионисийского начала в музыке — снова и снова обращается к аполлоновской эстетике созвучий («строю»): «Певучесть есть в морских волнах, | Гармония в стихийных спорах, | И стройный мусикийский шорох | Струится в зыбких камышах. | Невозмутимый строй во всем, | Созвучье полное в природе, — | Лишь в нашей призрачной свободе | Разлад мы с нею сознаем. | Откуда, как разлад возник? | И отчего же в общем хоре | Душа не то поет, что море, | И ропщет мыслящий тростник?» (Тютчев, I, 199, ср.: S. Pratt 1984, 51 и сл.); «На древе человечества высокою | Ты лучшим был его листом, | ... | Развит чистейшим солнечным лучом! | С его великою душою | Созвучней всех на нем ты трепетал! | ... | И сам собою пал, как из венка!» (I, 49); «И море и буря качали наш челн; | Я, сонный, был предан всей прихоти волн. | Две беспредельности были во мне, | И мной своевольно играли оне. | Вкруг меня, как кимвалы, звучали скалы, | Окликались ветры и пели валы. | Я в хаосе звуков лежал оглушен, | Но над хаосом звуков носился мой сон. | ... | По высям творенья, как бог, я шагал, | ... | И в тихую область видений и снов | Врывалась пена ревуших валов» (I, 51); «Слышал ли в сумраке глубокою | Воздушной арфы легкий звон, | ... | Как бы последний ропот муки...» (I, 9). Ср. один пример из многих у Новалиса: «О, если бы человек [...] понимал внутреннюю музыку природы...» (Новалис, «Ученики в Саусе», 177).

О романтической поэтике музыки в России ср.: В. Zelinski 1975, 231 и сл. На оценку музыки Гоголем («Скульптура, живопись и музыка», в: Н. Гоголь, VIII, 9 и сл., 12 и сл.) еще влияет романтическая музыкальная эстетика. О месте музыки в системе художественных форм романтизма ср.: Новалис, «Гейнрих фон Офтердинген», 23 и сл., 128 (мир как «симфония»); ср. также: D. Arendt 1972, 8 и сл., 87 и сл.; G. R. Noske 1987, 427 и сл.; В. Ф. Одоевский 1974, 158 и сл.; в обобщенном виде — J. Mirasov 1993, 166 и сл.

83. «...Душ легкий лепет, струнный звон, | Звук — отзвук, систр, и серп, и меч!» (Иванов, I, 812). Здесь «звук» ассоциируется с солярным началом, а «отзвук» — с лунарным («серп»).

84. Изобилующий намеками текст Иванова сам представляет собой многообразное интертекстуальное «эхо» целого ряда текстов-прототипов — от Гете и Пушкина до Тютчева, ср.: М. Wachtel 1994, 21 и сл., 81 и сл., 97 и сл.

85. Дьяволическое толкование музыки сфер есть у Брюсова: «От неба до неба | Протянуты звонкие нити. | ... | Тихо касаются | Легких, чуть видимых струн. |

Дивная музыка — | Тайны гармонии | Чуть пробуждаются, | Тихо качаются | В
тнях безмолвной души» (Брюсов, 1894, III, 218). Холодная душа поэта-декадента
раннего символизма остается незатронутой космической «эвокацией».

2. СОЛНЦЕ И ЛУНА

2.1. МЕТАМОРФОЗЫ ЛУНЫ

Если в диаволическом мире над тем промежуточным пространством, которое не относится ни к полностью земной, природно-теллурической сфере, ни к потустороннему миру, т. е. космосу, господствует лунное начало, то в мифопоэтическом космосе СII, как правило, царит солнечное начало. Подобно тому, как в рамках CI солнце полностью остается «в тени» луны или же вообще предстает в деструктивном аспекте (сгорания), так же в СII обстоит дело с образом луны: она либо совсем исчезает, не видная за солнцем, и находится полностью под его влиянием, либо играет роль дополнения по отношению к солнечному началу, и только поэтому может произойти *coniunctio* солнца и луны как двух полярных начал с равноценной энергетикой и символикой¹. Но именно это *misterium coniunctionis* образует — в космической сфере — исходный полюс микрокосмического процесса индивидуации, объединяющей именно раздельные и даже враждебные друг другу в диаволической системе полюса женского и мужского, бессознательного и сознательного, эмоционального и рационального и т. д.².

Для всеобъемлющего анализа символики солнца и луны прежде всего следует учесть тот факт, что хотя в рамках CI нет (заслуживающей упоминания) символики солярного, но есть лунные мотивы, способные переходить и в мир символов СII. Часть этих мотивов, однозначно относящаяся к CI, связана с диаволической лунарной сферой³ даже в тех случаях, когда эти строки входят в состав стихотворных текстов (или соседствуют с таковыми), в которых символика солнца явно принадлежит к системе СII. Особенно это касается творчества Анненского, а также ранних Блока и Иванова, у которых лунная символика связана исключительно с CI, тогда как солнечная полностью относится к СII.

Очень многое дает изучение той переходной зоны, где лунная символика, поначалу однозначно принадлежавшая раннему символизму, подвергается ассимилирующему влиянию символистских солярных мотивов — так сказать, «выцветает». Эта тенденция выражается в том, что в образ луны интегрируются однозначно солнечные качества (золотистый цвет, тепло или жар, креативная способность создавать и порождать, краснота и т. д.). Кстати, обратный случай встречается реже и гораздо менее показателен. Серебро и даже серебристый цвет имеют черты «лунности», то есть «лунатического», дистанцирующе-таинственный холод которого противопоставляется солнечному огню и золоту⁴:

«...Ручей поет, я вечно с ним, | Заря горит, она — во мне, | Я в вечно-творческом Огне. | Затянут в свет чужих очей, | Я — в нежном золоте лучей, | Но вдруг изменится игра, | И нежит лунность серебра» (*Бальмонт, 1904, V, 5*)⁵; «— Брат, над лугом ты трубишь | В свою золотую трубу. | ... | И всегда быть белой, сестра. | Тебе уготован Луною | Путь серебра» (*1908, VIII, 19*). Ср. также: «...Тому, кого уж нет со мною, | Свивают черные цветы, | Осеребрённые луною...» (*Анненский, 1902, 475*).

Белому также знаком «серебряный путь», который выбирает «луна-тик» и подвластный луне «декадент»:

«Мы былое окинули взглядом, | но его не вернуть. | ... | Не вздыхай... Позабудь... | Мы летим к невозможному рядом. | Наш серебряный путь | зашумел временным водопадом. | Ах, и зло, и добро | утонуло в прохладе маящей! [характерное для декадентства движение вниз по потоку] | Серебро, серебро | омывает струей нас звенящей. | ... | Дальше хаос туманный...» (*Белый, 1903, I, 94*); «...В покровях твердь | Явила смерть. | Роса. | Коса — | Пропела лезвием, | Коса пропела серебром: | И ветр задул свечу, | Шепнул: "Лети | Серебряным путем!"» (*1907, III, 165—166*). Это стихотворение на пороге СШ использует раннесимволистскую символику движения: «...Тихая ночь. Над высоким дворцовым балконом | С пением, нежным, как арфа, с рыданьем и звоном, | Посеребрённый луной, | Лебедь прекрасный спускается ниже и ниже...» (*Белый, 1897, II, 58*).

В лунарном контексте и другие небесные явления приобретают серебряную природу луны, даже если она сама непосредственно не упоминается:

«Серебряные звезды, я сердце вам отдам, | Но только вы скажите — вы что ночным цветам |...| *Серебряные* мысли полночной тишины, | Вы нежны и нарядны на Празднике Весны, |...| *Серебряные* воды просторов неземных, | В *зеркальностях* Природы какой поете стих? | Вселенские озера! Потоки вод живых!...» (*Бальмонт, «Серебряные звезды», 1904, V, 39—40*); «...В метели — свирели, и зов по струнам, | *Серебряный терем* заснувшим цветам...» («*Серебряный терем*», 1908, VIII, 108); «...Плавно взлетим | Взмахом *серебряных крыльев*. | Память о прошлом уснет...» (*Белый, Пепел, 1904, 249*); «Молчит усмиренный, стоящий над кручей отвесной, | любовно охваченный старым пьянящим эфиром, | в венке *серебристом* и в мантии бледнонебесной...» (1903, I, 113); «*Солнца* эфирная кровь, | Росный, *серебряный* слиток, | Нежность, восторг и любовь: | Вот он — пьянящий напиток...» (*Пепел, 1907, 264*).

Внесение лунного «серебра» в редуцирующую палитру красок, близких луне (т. е. белого и черного), заметно в следующем отрывке:

«...входит Сон. На нем *белый* хитон и короткая дымчатая перекидка. За плечами большие крылья — одно *белое*, другое *черное*; на легком *серебряном* шлеме, который надвинут на лоб, такие же крылья, только маленькие и в обратном порядке. [...] В правой руке у него рог с маковыми зернами...» (*Анненский, «Царь Иксион», 1902, 382*).

В этом выражается старинное гностико-герметическое воззрение: луна затемняется или утрачивает самостоятельность по мере приближения к солнцу (новолуние, затмение как мистический символ *κένωσις*, т. е. опустошения психики при соединении с Богом, Христом, ср.: С. G. Jung XIV/I, 36 и сл.). Правда, это выцветание лунного под влиянием солнечного может рассматриваться как предварительная стадия *coniunctio* обоих начал⁶; но нам интересны прежде всего те случаи, когда лунное (представительствующее за диаволику) преодолевается обращением к солнечному.

Особенно впечатляет выражение этой тенденции в книге стихов Бальмонта «Будем как солнце», где происходит просто «победа» над лунным

миром — позже этот процесс (хотя и совсем под другими знаменами) повторится в солнечном мире кубофутуризма⁷: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть *Солнце*, | И синий *кругозор*. |...| чтоб видеть *Море*, | И пышный цвет долин» (*Бальмонт, 1903, 146*). Бальмонт перечисляет здесь — хотя и в иерархическом ряду — *quaternio* стихий (огонь — воздух — вода — земля), которыми владеет человек-творец, правда, еще под знаком диаволики, то есть чистого «созерцания», но пока не «творчества», не созидания жизни: «...Я заключил миры в *едином взоре*, | Я *властелин*» (*там же*). Сразу же после этого названы качества (оцениваемые уже негативно), которые «побеждает» солнечное начало и его воплощение в «солнечном человеке»: «...Я победил *холодное забвенье*, | Создав *мечту* мою. | И каждый миг исполнен откровенья, | Всегда пою» (*там же*). Отныне на смену холоду и забвению приходит свет (огонь) имагинативно-визионерского солнечного мира.

Снижение луны из ее доминантного положения в С1 или смешение ее с солнцем — правда, не доходящее до *coniunctio* — во всем заметно в ряде стихов Бальмонта⁸: «...Когда Весна багряная | Растит цветы, как солнца, как луны, меж ветвей...» (*Бальмонт, 1905, 206*); «Пойду в долины сна, | Там вкось растут цветы, | Там *падает Луна* | С бездонной высоты...» (*1908, 266*). Там, где Луна выступает как воплощение женского божества, она перенимает солнечные качества: «...Ты, встретившая дни единственного Мая, | Как *Море луч Луны* — ласкающей волной. |...| Вечерней Мексики *лучистая царица*, | *Венера* манит нас с прозрачной вышины...» (*1908, 270*); «Услышь мой зов, *Владычица Богиня*, | Идущая в *серебряных лучах* |...| *Мать месяцев*, твой путь горит плодами...» («*Гимн к Луне*», 386). В бальмонтском «Гимне к Луне» окончательно завершилась метаморфоза диаволической луны в мифопоэтическую⁹.

«Легкий лист, на липе млея, | *Лунный луч* в себя вобрал. | Спит зеленая аллея, |...| Это — *лунное томление*, | С *нежным* вешним ветерком, |...| Слышат *лунное сиянье*, | Слышат ветер в вышине. |...| Лик *Луны*, любовь лелея, | Мир чарует с высоты...» (*Бальмонт, «Лунный свет», 1904, V, 43*); «Ночь осенняя темна, уж так темна, | Закатилась круторогая *Луна*. | Не видать ее, *Владычицы ночей*, | Ночь темна, хоть много звездных есть лучей. |...| А Дорога-Путь, Дорога душ горит...» (*1908, X, 8*); «...Над прудом стояла *луна*. | Вся в розах, с томительной лаской | Его целовала она. | Лучи *золотые* дрожали | На легкой, чуть слышной волне. |...| С востока рассветом пахнуло. | Огнем загорелась волна. | В туманах седых потонула | *Ночная царица луна*...» (*Белый, 1898, II, 60—61*).

В отдельных стихотворениях Брюсова 1904—1907 гг., в значительной степени принадлежащих к системе «магического символизма», для которого характерен как раз переход мифопоэтических черт и оценок в черты и оценки СИ, толковать лунную символику столь однозначно ни в коем случае нельзя. Здесь же встречаются и упомянутые выше случаи *solificatio* лунного начала: «...И в припадках краткой грусти | (Лентой длинной сплетены) | Подставляя нагие груди | *Золотым лучам луны*» (Брюсов, «В море», I, 455—456)¹⁰.

Подступы к *solificatio* лунного можно найти и в ранних стихах Иванова, где «луна» ассоциируется с солнечным «золотом»: «*Вся золотом мерцающим долина | Озарена: | Как тяжкий щит ночного исполина, | Встает луна*» (Иванов, I, 697); «*И в оный миг над золотой долиной | Плыла луна...*» (I, 698). Иванов рассматривает эпифанию лунного начала как первую ступень «обретения прозрачности» потусторонним миром: «*Прозрачность! Купелью кристальной | Ты твердь улегчила — и тонет | Луна среброзарности сизой...*» (I, 737); «...Рдела пурпура дуга, | *И рога | Сонных юниц златорунных | Отрясали далее лунных | Беловейные снега*» (I, 795).

Тот же процесс преобразования луны (нередко также с заменой серебряной окраски на золотую)¹¹ при гораздо большем богатстве вариантов прослеживается и в ортодоксальной мифопоэзии Иванова. Так, в стихотворении «Звездное небо» луна выступает как светило, равноправное звездам и солнцу¹²; диаволическое свойство отражения снято активной функцией зрения, в других случаях признаваемой лишь за солнечным началом («солнце» — «око»):

«Во младенческом покое | Светит узкий лунный рог;
|...| *Око* в радостном покое | Отдыхает, как *луна...*» (Иванов, I, 525—526); «...Над морем полная *луна...*» («Полнолуние», I, 589); «...Там — дали новые чудес, | Где из кудели легкорунной | Нависший дождь и *проблеск лунный* | Прядут эфир *золотых* завес...» (I, 589). Ср. также: «Сияет роса на листочках. |...| Красавица с мушкой на щечках, | как пышная роза, сидит. |...| В волнах фиолетово-мглистых | *луна золотая* плывет» (Белый, 1903, 89); «*Лунный камень, тихий пламень, тихий пламень, не простой, | То прозрачный, то туманный, сребротканый, золотой...*» (Бальмонт, 1908, X, 56).

В последних процитированных стихах луна — несмотря на включенность в диаволический контекст — выполняет, как и звездные знаки, принципиально мифопоэтическую функцию «кормчих звезд» (таково название целой книги стихов 1903 года): «...Поздно. Скоро *месяц* встанет

| Встретить челн из дальней мглы...» (Иванов, I, 595); «...Вдали корабль; пред ним | *серп лунный*, вождь эфирный...» (I, 618); «...А в полночь, прорвав пелену, | Всех ярче звезда загорится: | На щит золотую луну | Над миром поднимет *царица*...» (Анненский, «Лаодамия», 1902, 474).

Даже связанный исключительно с солнцем комплекс мотивов пчел и меда намеренно смещается в область лунного:

«Ландыши вы белоснежные, | Не *соты*-ль вы *лунных пчел*? | В шестигранные колейки нежные | Заоблачный сон вошел. |...| И звонами тонко-хвалебными | Ответствуют сонмы *пчел*. | С *Луною пчелы* прощаются, | И вниз скользят по струне, | В ландыши внутрь помещаются, | И тихонько жужжат к *Луне*. |...| *Золотистые*, малые, странные, | Их не слышно в цветочной пыли...» (Бальмонт, 1908, X, 41—42); «...*Лунный мед* пьют из роз мотыльки; |...| И, в *луне* выплывая текучей, | Тают вновь облака лебедей; |...| Стан обвив кипарисов дремучих, | *Лунных чар* *сребродымный очаг*¹³ |...| *Месяц* стал над шатром Гименея; | Рдеет роз осенительный снег...» (Иванов, «Лунные розы», I, 563—566).

В стихотворении Иванова «На крыльях зари» (Иванов, I, 600—601) полностью осуществляется *solificatio* луны: «В час, когда к браздам Титана, вслед *колесам золотым*, |...| А с востока даль объемлет *сребропламенный пожар* [понятия «пламя» и «пожар» обычно принадлежат исключительно к солнечной символике!] — | И, *царя*, *луна* восходит в блеске дивном из-за гор». В том же стихотворении «царица» появляется в образе луны, но уже, как «антагонистка» солнца, одетая в лед и холод, глубину и сырость: «...как вечным *сном* | Спит *царица* на престоле в покрывале ледяном; | Как *луна*, зардев, садится за туманной пеленой...» (Иванов, I, 600). Луна здесь совершенно однозначно олицетворяет ночную (демоническую, угрожающую, инстинктивную) сторону бессознательного: «*Луна течет во сне*. О, не дыши — молчи! | Пусть дышат и дрожат и *шепчутся* лучи, |...| Как сон, касаются души твоей отверстой. | Спит непробудно мир и *лунный ловит сон*: | *Луна* зовет; *Луну* — зовет Эндимион | Во сне... |...| Молчи: в душе дрожит Эолова струна, | *Отзывная Луне*...» («*Ла*

luna somnambula», I, 769). Отсюда остается лишь небольшой шаг до превращения луны в «солнце ночи»: «...Солнце ночи, темною музыкой | Дня завет в разрывах тьмы воспой!» (I, 803).

2.1.2. ЛУНА-ЖЕНЩИНА И ЛУНА-МУЖЧИНА

Если под *opus Lunae* (*opus album*) в алхимии понималось «изготовление бессознательных содержаний» (с психологической точки зрения — «проекция Анимы»), то *opus Solis* (*opus rubeum*) служит для «интеграции этих содержаний в реальную (сознательную) жизнь» (С. G. Jung XIV/I, 24 и сл., 167 и сл.). Таким образом, в то время как адепт, «ищущий» (инициант), соотносится с солнцем, *soror mystici* остается обязанной лунному началу. Иванов представляет эту связь как отношения брата и сестры между солнцем и луной, воскресеньем (Sonntag)* и понедельником (Mon(d)tag)**: «...И за ним, с улыбкой ясной, — | Сребролукая Луна, | Как впервые в мир прекрасный | Брату вслед пришла она» («Дни недели», I, 578)¹⁴.

Обратная сторона луны и ее полное исчезновение (новолуние) — как и символика воды — ассоциируются с бессознательным (а с точки зрения сознания — со смертью, С. G. Jung, XIV/I, 26): «Купалася луна в широком водном ложе; | Катилась в ночь волна — и вновь жила лунной...» (Иванов, II, 304); «...Запели Музы — звезды стали, | И ты, ПОЛнощная Луна! | Не льдом ли реки заблестали? | Недвижна ВОЛьная ВОЛна...» (II, 358); «...Луна всходила, и ВОЛна вставала, | По ласке лунной томно тосковала» (II, 431); «...Когда б узнали волны, | Что в них луна, что блеща реют ею, — | В струях своих узрели б лик желанный. | Твоим, о мой избранный, | Я стала телом; ты — душой моею [Анимой]» (II, 432). Все элементы сублимации луны как персонификации женского начала, которые до сих пор встречались в стихах Иванова, объединены в стихотворении «Развод»: «Розовеет месяц на восходе | Деспота в лучах золотого круга, | Как царица юная, в разводе | Все влюбленная в царя-супруга. | ... | А Луна, роняя розы долу, | Медлит, млея, в утреннем эфире...» (II, 506).

Подобно тому как Иванов приравнивает лунное начало к началу женскому¹⁵ вообще и «славянскому» в частности (в стихотворении «Славянская женственность», II, 342: «Как речь СЛАВянская лелеет | УС-

*Sonntag (нем.) — воскресенье, буквально «день солнца» (прим. перев.).

**Mon(d)tag (нем.) — понедельник, буквально «день луны» (прим. перев.).

ЛАду жен! Какая мгЛА | БЛАГоухает, лунность млеет | В медлительном гЛАгольном ЛА!»¹⁶, так же и Городецкий погружает свою символику луны в славянскую мифологию и фольклор — например, в стихотворном цикле «Луна» (1906—1907, 59—62): солнце здесь отождествляется с сознанием (зрением, «разумом», «вероятностью», «красотой»), тогда как луна связана с теллурическим началом, с рождением детей: «...И выходят тяжелые бабы: | Эта — первую носит луну, | Три луны проносила вон та...» (1907, 87); «...Ты [лазоревый Тар] отверг меня, лунную дочь, | Золотую богиню серпа, | И напрасно к тебе в эту ночь | Пролегла небесами тропа...» (1906, 96).

Напрашивающееся паронимическое пересечение «луны» и «лона» встречается на удивление редко и всегда в форме союза луны и воды или моря (как колыбели жизни) на мифологической основе: «...Над морем пОЛная ЛУна | На пепле сизом небоскЛОНа; | И с преиспОЛненного ЛОНа | Катится сонная воЛна — | И на зерцАЛО влаги встречной | Роняет изумруд лучей... |...| Стихий текучих кОЛыбель, | То — мир безжизненно-астральный?» (Иванов, «Полнолуние», I, 589—590).

Ср. с этим лунный мир раннего Бальмонта, выдержанный еще полностью в духе СИ:

«...Нам дары приносит Море. | В час ночной, | Под Луной. | Мы спешим к стране иной¹⁷. |...| Мы потонем в Красоте, | Мы сОльемся с синим Морем, | И на дне, | В пОЛусне, | Будем грезить о воЛне» (Бальмонт, 1897, I, 175—176)¹⁸.

Параллельно этому материнскому образу луны как космической царицы («золотой богини»), которая по отношению к солнечному царю (золотую сущность которого она усваивает) воплощает также качества Матери-Земли (ср. стихотворения Городецкого «Мать», (99—100), и «Новолуние», (100—101)), у Городецкого, единственного из символистов, разрабатывается также фольклорный мотив «луны-мужчины» («Лунный Старик», 61—62, или «Месяц», 109—110). В образе «Лунного Старика» мужская сторона лунного начала занимает значительное место и при этом приобретает выраженно негативные свойства:

«...Лунный свет пахуч и горек, | Свет отравлен колдуном. | Перва четверть — месяц-змея, | Снова четверть — месяц-лик. | Полнолуние — разумей-ка! — | Не луна, а сам Старик [т. е. здесь достигается высшая точка

самоотчуждения женского лунного начала]. |...| Третья четверть — отдых людям: | Смотрит *месяц* на ущерб. | В *новолунье* — не забудем — | *Тошит Старый новый серп*. | Белый дворик — это значит | *Полнолунье* на земле. | В белом доме сердце плачет, | Желтый светик в лунной мгле» (*Городецкий, 1906, 61—62*).

2.1.3. ЛУНА-СЕРП

Мотив «серпа» первоначально фигурирует в традиционном метонимическом и (или) метафорическом виде, причем на первый план выходит то функция, то в большей мере образ: луна представляется как коса или серп¹⁹ и воплощает этот образ, ведя «жатву» небесного поля и таким образом собирая урожай. В случае «серпа» эта функция сравнительно независима от рода слова и тяготеет скорее к мужскому (лунный человек, человек с косой = смерть), тогда как «коса» — и инструмент, и прическа — естественным образом связана с женским символом луны и одновременно подчеркивает танатический аспект женщины-луны — жницы²⁰:

«...Где-то каркал охрипший галчонок. | Ты смотрел, как над лесом березовым | *Серп луны* был и снежен, и тонок» (*Белый, Пепел, 1904, 257*); «...Ты ли? Ты ли? | Вьюги плыли, | *Лунный серп* застыл...» (*Блок, 1907, II, 225—226*); ср. уже у Я. П. Полонского: «Пой, пой, свирель!.. Погас последний луч денницы... | Вон, в сумраке долин, идут толпами *жницы*, | На *месяце* блестят и *серп* их и *коса*» (*Полонский, 43*).

Символика «серпа», помимо его связи с лунной сферой, соотносится с культом земли-матери и дионисийской двойственностью плодородия — и урожая, продолжения рода — и смерти:

«...В Июльских Празднествах, когда *жнецы и жницы* | Дают безумствовать сверканиям *серпа*, | Тревожны в Воздухе перед отлетом птицы...» (*Бальмонт, 1905, 236*); «...*Колос, колос*, будь спесивым, — | *Серп* придет, и смят узор...» (*1906, VII, 196*); «...*Серп* звенит за *серпом*, | *Жатвы* хочет, поет, | Новый стебель растет, | Новый *КОЛОС* горит, |...| *ЗОЛОТую иглу* | Кто-то держит, и шьет...» (*1908, VIII, 129*). Иногда обе сферы — неба и земли — пересекаются между собой: «О ночь, молю, —

| Да бледный *серп* заблещет... |...| Души, души | Заоблачные двери | В простор иных пространств. |...| Метнет *золотые зерна* | Златистая заря...» (Белый, 1907, 318).

«Серп» и «коса» могут выступать также как синонимы, выполняя общую задачу — добывание «золотого зерна» из царства земли и возвращения его в сферу неба:

«...Озимые поля, | Созревание нив. |...| *Серп с косою* — мечи! — | И победность сохи | Мне поют, как лучи, | Мне горят, как стихи. | Сын земли я и дня, -- | Неразрывно звено. | И в душе у меня | *Золотое зерно*» (Бальмонт, 1905, БП, 326).

Об урожае небесного винограда см. также:

«...Взнесен ли *нежный серп* [Здесь мистико-эротический мотив «нежности» сочетается с «серпом» — символом кастрации и Танатоса], повисли ль гроздьи ночи, — | Дух молит небо: Стань! — и Миг: Не умирай!...» (Иванов, II, 304); «В алый час, как в бору тонкоствольном | Лалы рдеют и плавится *медь*, | Отзовись восклоненьем невольным | Робким чарам — и *серп* мой приметь!...» (II, 322).

В прометеевском мире мотивы «плуга» — «серпа» — «меча» и мотив «цепей» образуют замкнутую парадигму архаических культовых (культурных) инструментов:

«...Есть *плуг* и *серп*, и *меч*, и *цепи* есть; | Игралища пусть выкуют другие...» (Иванов, II, 131); «Амин! Амин! Закончен круг дневной, | Наш малый круг... | Почил и звон и ГУЛ борьбы земной, | И *серп* и *ПЛУГ*...²¹ | Скудеет в небе светлая лазурь, | Прошла волна!...» (Балтрушайтис, 1906/8, 147); «...По суровому завету, |...| Бродит *серп* от цвета к цвету...» (1913, 303).

Выход «жницы» с «серпом» как инструментом косвенно свидетельствует о том, что занимается утренняя заря, лучи которой срезают вершины звезд:

«В заревой багрянице выходила *жница*, | Багрянец отряхнула, возмахнула *серпом*, | Золот *серп* уронила |...| *Серп* вода схоронила | На дне скупом. |...| *Серп* в стеклянной темнице!... | *Серп* в осоке высокой... |...| *Серп*

наш, *серп* крутолукий — | От твоих подруг!» (Иванов, II, 319); «... Тем *серпом* охладных зелий | *Накоси*; | ... | Я ль, царица, зелий сельных | Наварю; | Натворю ли медов хмельных | Я царю...» (II, 320); «... Где *ЛУНная Сирена* | Качала *среброЛОНные*, | Немерющие сны. | Мы знали ль, чт нам чистый *серп* | В прозрачности Лорэна...» (II, 367).

Архаический мотив двурогого серпа²², «рога» которого, соединенные тупыми концами, образуют матриархальный символ-оружие (как, например, в иконографии Исиды или древнегреческих материнских божеств), как бы объединяет в образе культового оружия форму и функцию богини луны или утренней зари, собирающей урожай:

«Волшба ли ночи белой приманила | Вас маревом в полон полярных див, | ... | Вас бледная ль Изиды полонила? | ... | Как *два серпа*, подъемля две тиары, | Друг другу в очи — девы иль цари — | Глядите вы, улыбчивы и яры» (Иванов, II, 323); «... Уста мои *кровавый огонь* сожет. | Боюсь огня... Вдали, над тополями | *двурогий серп* вон там горит огнями | среди онемело-мертвенных вершин...» (Белый, 1901, 149); «... В небе *рога* леденеют луны. | Ивы, согнувшись, режут над рекой...» (1899, II, 62); «... Власы в лазури — | Как туч седины. | Не *серп двурогий* — | *Коса* взлетела | И *косит*. | ... | С *косой* воздетой | Укрылся в дымы: | ... | *Коси, коси* ты, — | *КОСи* ты, | Старик родимый! | ... | А Время, | Старик *КОСматый*, | Над нами плачет...» (1909, 271—272); «Хочешь, склонись, | О Дионис, | К нашим вуалям — | Мы не ужалим, | О Дионис... | ... | Только *косись*, | ... | Сладостнейший, | Затканноцветных, | О Дионис, | *Нежно-ответных* | Воздухов — риз...» (Анненский, «*Фамира-кифаред*», 1906, 520—525).

Здесь женская функция норн, прядущих нить жизни или ткущих ткань мира («ткань», «нить»), связывается с хтоническим началом Земли-Матери с ее «косой», восставшей против патриархального Бога-Отца.

Еще отчетливее, чем с «серпом», — в двойном значении инструмента и прически — «коса» связана с эротически-танатическим образом богини луны, маскулинный антагонист которой приобретает апокалиптические масштабы:

«*Мария Моревна*, Мария Моревна, | Прекрасная ты королева! | ... | Зовут Ненаглядной тебя Красотою, | С

косою твоей золотою. |...| И Ворон, и Сокол, с Орлом, все на Змея, | Царевну спасли от Кошея...» (*Бальмонт, 1906, VII, 190*); апокалиптический образ мужчин с косами содержится в следующих строках: «Я видел виденье |...| Небесны владенья, | Сорвались печати [апокалиптический образ семи печатей], |...| И конь там был белый, |...| Стояли четыре | Небесных гонца. |...| *Косили* всех в мире, | В огне без конца» (*1908, 304—306*).

Как анаграмматическая связь «серпа» и «СЕРЕбра» объединяет тавтологический аспект носительницы «косы» с символикой серебра (тогда как эротически-дионисийский аспект остается характерным для золота), так и небесная вода плодоносной и вместе с тем девственной росы («рОСа» — часто в паронимическом пересечении с «рОЗой») соотносится с «КОСой»:

«...В покровах твердь | Явила *смерть*. | *Роса*. | *Коса* — | Пропела лезвием, | *Коса* пропела *серебром*...» (*Белый, 1907, III, 165—166*); «...Ранными летними *росами* | Выйдем мы в поле гулять... | Будем звенящими *косами* | Сочные травы срезать!...» (*Блок, 1904, II, 47*); «...А уж там — за той *косою* — | Неожиданно светла, | С затуманенной красою | Их красавица ждала...» (*1904, II, 55*); «...О *розах* над ее иконой, | Где вечный сумрак и хвала, | О деве дальней, благосклонной, | В чьих вЗОРах — свет, в чьих *косах* — мгла» (*1906, II, 120*); «...Иду, и холодеют *росы*, | И *серебрятся* о тебе, | Все о тебе, расплетшей *косы* | Для друга тайного, в избе...» (*1906, II, 117*); «Вечер. *Коса* *золотистая*. | Видишь, — в лесу замелькала осиновом...» (*Белый, 1906, 256*); «...Да не с *косой* и *черепом*²³ | Замест лица-зари...» (*Городецкий, 1907, 170*); «Но когда своей *косою* | Заметешь и небеса...» (*1907, 194*).

Даже в тех случаях, когда под «косой» подразумевается прежде всего женская прическа (а ее расплетание символизирует эротическую готовность отдаться), ощущается наличие лунного, космического заднего плана. Следующие цитаты передают этот отзвук небесных сфер (сфер С II/1) в сниженных, имеющих все более частный характер интерпретациях иронизирующей, карнавализирующей мифопоэтики:

«...Ткет и стелет царевна Заря. | Вышивает цветы голубые. | У царевны *коса* вороная. | Распускает *косу* *ворону*...» (*Городецкий, 1905, 74—75*); «...Змеей завита нетугою, | Снопом рассыпалась *коса*. | А в небесах *коса*

другая | Снопом рассыпалась другим: | Заря, седую ночь пугая, | Цветет рассветом огневым» (1907, 136); «И опять визги, лязги шарманки, шарманки, |...| *Коса* из мочалки на лысой луне. | “Маргарита”, венгерка и вальс “Ожиданье”, |...| Не хочу. Надоело. Без маски глядится | В лицо мне седая мешанская жисть...» (1907, 156—157); «...По цветному сарафану | Распустилася *коса*...» (1908, 214); «В жемчуга да замуруды | Обрядилася Краса. | Звякнут гусли-самогуды, | В пляску вылетит *коса*...» (1909, 215); «...мой Ангел, мой Закон! |...| Ты просияла мне из ночи, |...| Мне золотой *косы* девичьей | Понятна томная игра» (Блок, 1902, I, 515—516); «Ты можешь по траве зеленой | Всю церковь обойти, |...| Твои глаза еще невинны, | Как цветик голубой, | И эти *косы* слишком длинны | Для шляпки городской...» (1906, II, 116).

Следовательно, в то время как при доминировании женской сущности луны лунный серп в качестве «косы» обычно символизирует амбивалентность Эроса и Танатоса, рождения и смерти, гибели и становления, изолированному мужскому аспекту (воплощенному в «месяце») недостает этой витальной динамики, и на первый план ясно выступают деструктивные, отчасти диаволические черты его ущербной сущности (смерть, старость, негативные чары, белый цвет — идущее на ущерб лунное серебро или даже желтая окраска как ослабленный, ядовитый вариант солнечного золота):

«...Всю ночь *белый месяц* светил-подымался, |...| Ах, старый, заклятый, *колдун* волосатый, | Чему ты смеялся, хихикал из хаты, | Зачем *белый месяц* с небес зазывал!...» (Городецкий, «*Месяц*», 1906, 110); «...Повесил *желтый месяц*, | Лучистый *желтый серп*, |...| В *желтом серпе* | Сила есть. | кто увидит, | Тот придет: | *Злая* лесь | Приведет» («*Лунный Старик*», 1906, 111).

Белая луна²⁴ обладает здесь теми диаволическими свойствами, которые в СИ приписывались бесстрастной (но испепеляющей) природе солнца:

«...А теперь под *белым* светом | Все алею и горю...» (1906, 112); «...Так мила твоя неволя, | Милый *месяц*, господин! |...| Пусть он кругом полноликим | Смотрит на землю ко мне [то есть земля здесь выступает в качестве возлюбленной месяца], | Взором пристальным и диким | В *белом* мучает огне» (1906, 113). Это отчужде-

ние женско-лунарного начала (в котором луна и земля, т. е. нижний мир, едины) от теллурического в «последней четверти» (луны) в конечном счете приводит к летальному исходу: «...*Белый трупик* — горшей доли | Не знавалось никогда. | Белый трупик в мертвом поле — | Закатись, моя звезда!» (1906, 113).

2.1.4. КОРРЕЛЯЦИИ СОЛНЦА И ЛУНЫ

В раннем творчестве Блока (1898—1901) использование лунной символики в рамках диаволической доминанты луны однозначно преобладает; но и на явно мифопоэтической стадии эти мотивы сохраняют выраженную «диаволическую» функцию, напрямую — подчас без опосредующей мифопоэтической символизации — переносимую в гиперболически-гротескный мир СIII. Это отсутствие перехода между СI и СIII, правда, присущее не всем комплексам мотивов, характеризует особое положение Блока в символизме: у него мифопоэтическая система символизма подвергается особо сильной и систематической деформации, превращаясь в очень своеобразный «индивидуальный миф». Так, для понимания блоковской интерпретации соотношения солнца и луны важно отметить, что диаволическое доминирование лунного начала при переходе к мифопоэтике непосредственно заменяется доминированием начала солнечного, без стадии равноценности ролей луны и солнца. Уже из этого «неравновесия» солнца и луны — как и других мифопоэтических мотивов — следует невозможность подлинного *coniunctio* полярных начал космоса и психики (жизни). Поэтому уже приблизительно с 1902 г. постепенно обозначаются медленное «опустошение» мифопоэтики Блока и вместе с тем интенсификация той поляризующей динамики, которой предстоит напрямую обернуться гротескно-карнавальным символизмом.

Примеры непосредственной замены лунной доминанты солнечной встречаются уже в раннем творчестве Блока. Так, в стихотворении «Полный месяц встал над лугом» (*Блок, 1898, I, 6*) поначалу создается чисто диаволический образ луны, на смену которому потом сразу же приходит «ортодоксально»-мифопоэтический образ солнца: «...Непонятная тревога | Под лунной царит. | Хоть и знаешь: утром рано | *Солнце* выйдет из тумана, | Поле озарит, | И тогда пройдешь тропинкой, | Где под каждою былинкой | *Жизнь* кипит». Переход от диаволического к символическому здесь — как и во многих других стихах первого тома — описан как путь из ночи в день (утро), из мрака смерти к свету, теплу и интенсивной жизни дневного мира.

Снова и снова в одном и том же стихотворении Блок противопоставляет элементы диаволического мира элементам мира символического, мистико-эротического, так что негативные качества солнечного начала сталкиваются в пределах «одного» текста с исключительно позитивными. Но именно эта поляризация ведет к односторонней оценке соответствующих противоположностей и даже к абсолютизации их и гипертрофии солнечного начала, так что негативный характер противостоящего ему образа (например, луны) не позволяет последнему проявить свою компенсаторную природу. Лунное начало — в частности, его женская сторона, его теллурически-нижемиренный, бессознательный аспект — становится всемогущим, возникает некий автономный комплекс символов, что влечет за собой переоценку и демонтаж всего мифопоэтического космоса.

Признаки этого в сфере лунной символики можно обнаружить уже с 1901 года. Характерный для диаволизма серебряный цвет луны (в смягченном виде выраженный как бледность и белая окраска) переходит непосредственно в негативный аспект золотой окраски солнца: луна становится красной²⁵. Если для СI доминирующая краска — серебро (или белизна), а в СII преобладает золото (а также весь спектр), то гротескно-карнавальный мир СIII предстает в красном цвете: «*Белой ночью месяц красный | Выплывает в синеве*» (Блок, 1901, I, 90).

«...И распускается, как папоротник *красный*, | Зловещая *луна*» (Городецкий, 1904, 78); «...К снежной луне *гиацинтово-синей* | Вместе с тобою лицом я прильну» (1906, 54). Ср. также у Бальмонта: «*Красная страсть, кончающаяся белым созерцанием; или белая Смерть, переходящая в красную Жизнь; стрелы, меткие солнечным зрением, и острием рождающие красные цветы...*» (Бальмонт, «Солнечная сила»; также: В. Марков 1988, 176—179). Ср. дальше: «...Спят в туманах горы-великаны. | *Месяц красный* тихо выползает, | ... | Голубые, алые цветочки!...» (Белый, 1899, II, 62); «...Над морем погасла заря золотая — | Над лесом восходит *луна огневая...*» (1901, II, 70); «Сомненье, как *луна*, взошло опять, | и помысл злой | ... | Над тополем, и в небе, и в воде | горит *кровавый* рог. | ... | Великий Бог!.. | Ответа нет» (1903, I, 95).

Параллельно с распространением красного важную, кошунственно-провокативную роль начинает играть желтый (как низшая степень золотого), которому предстоит стать доминантным в футуризме:

«...За *желто-красную* листву | Уходит *месяца* отрезок. | Он будет ночью — светлый *серп*, | Сверкающий

на жатве ночи. |...| Как *бледен месяц* в синеве, | Как *золотится* тонкий волос... | Как там качается в листве | *Забытый, блеклый, мертвый колос...*» (Блок, 1902, I, 228); «...И *месяц* холодный стоит, не сгорая, | *Зеленым серпом* в синеве...» (1905, II, 23); «...*Месяц* будет вам — *красный, зловещий фонарь*, | Страшный колокол будет вам петь!» (1906, II, 118).

В последней цитате окончательно произошел переход к СIII: космическая символика света сменилась урбанистически-земной («фонарь»), золото — красным цветом, «древний ужас» — «страхом» («страшный колокол»). На самой границе между СII и СIII находится следующее стихотворение, где ситуация порога («предела») соединена с метаморфозой символа луны: «Ищу *огней* — огней попутных | В твой черный, ведовской *предел*. | Меж темных заводей и мутных | *Огромный месяц покраснел*. | Его *двойник* плывет над лесом | И скоро станет *золотым*. |...| И дальше путь, и *месяц* выше, | И *звезды* меркнут в *серебре...*» (Блок, 1906, II, 117). Лунное начало занимает здесь именно то промежуточное положение между солнечным золотом и серебром (некогда приписываемым самой луне) звезд, которое характерно для всех гротескно-карнавальных символов СIII. Солнце как «двойник» луны представляет здесь полностью «перевернутый» космос, чей отчужденный и измененный порядок-беспорядок утратил всякую связь с «ортодоксальной» конъюнктурой солнца и луны.

Сходную «перверсивную» тенденцию этого соотношения солнца и луны демонстрируют и ранние стихи Белого, например, первое стихотворение «Бальмонту» из сборника «Золото в лазури»: «...Не бояся *луны*, |...| *Древний хаос*, как встарь, | в душу крался смятеньем неясным. | И *луна, как фонарь*, | озаряла нас отсветом *красным*» (Белый, 1903, 71). В другом стихотворении того же периода луна узурпирует качества солнца: «...В волнах фиолетово-мглистых | *луна золотая* плывет» (1903, 89); «Пролетела весна. | Лес багрянцем шумит. | *Огневая луна* | из тумана глядит» (1903, 131). Также у Белого луна все больше усваивает те деструктивные свойства, которые в диаволизме приписывались солнцу и теперь снова и снова выходят на первый план, когда видения, встречи с женским световым образом не происходит либо перевес получают негативные аспекты имажинированных символов: «...Смагровым светом *луна* | вдали *озаряла* избушки. |...| *Луна покраснела* над степью» (1903, 145).

Урбанизация космоса, небесных светил при переходе от мифопоэтического символизма к карнавальному не минует и луну, которая — аналогично снижению образа царицы небесной до уличной девки — деградирует, превращаясь из небесного светильника в уличный:

«...Месяц по небу катился — зловещий *фонарь*...» (Блок, 1906, II, 118); «...С лазоревых и чистых сфер | Полоска *месяца*, как ясный, | Как светоносный *Люцифер*, | Спускается на запад *красный*. |...| Бегут года — несут туда. | Ты — там. Ты ждешь. Ты — кто?.. Не знаю» (Белый, Урна, 1907, 322); «...Умерший друг, сойди ко мне: | мы помечтаем при *луне*, | пока не станет холодна | *кровавокрасная луна*...» (I, 242); «...Пусть вечером теперь она | К морозному окну подходит | И видит: *мертвая луна*... | И волки, голодные, бродят...» (1907, БП, 292).

Сходство этих отрывков с лунным диаволизмом СІ видно при сравнении с ранним Бальмонтом:

«...Любовью я согрею мрак холодный. | Я в путь хочу! Хочу идти вперед! |...| И в Небесах, из темных туч, уныло | Взошла *кроваво-красная Луна*. |...| Придет ли день, ты будешь жаждать ночи, | Придет ли ночь, ты будешь ждать утра, | И всюду зло, и нет нигде добра...» (Бальмонт, 1898, I, 118—119).

Как и в мифопоэтической лирике Блока, хотя и с меньшей исключительностью, у Белого луна тоже принадлежит либо к диаволической, либо к гиперболически-гротескной системе (СIII) независимо от того, к какому году относится та или иная «лунарная» цитата:

«...Печальный друг, довольно слез — молчи! | Как в ужасе застывшая зарница, | *луны осенней багряница*. |...| И *красный лунный диск* | в разбитом зеркале, чертя рубины, пляшет...» (Белый, 1903, 149); «...Здесь отдохнем мы. *Луна огневая* | не озарит наш затерянный путь...» (1902, 151); «Лампада светит над могилой | Пунцово-красным огоньком. | Под ослепительной *луною* | Часовня белая, как днем, | Горит *серебряной* главою...»; «Ты оденешь меня в *серебро*. | И, когда я умру, | Выйдет *месяц* — *небесный Пьерро*. | Встанет *красный* паяц на югу. | *Мертвый месяц* беспомощно нем. |...| И паяц испугает сову, | Загремев под горой *бубенцом*...» (Белый — Блок, ПП, 98).

Эта «дефектная» символика луны у Блока и Белого тем более бросается в глаза, что (особенно у Белого) солнце до такой степени доминирует во всем мифопоэтическом миропорядке, что олицетворяемый лунной бессознательный аспект, а тем самым и предпосылка для вождельного *coniunctio* (объединения всех полярных противоположностей) вы-

тесняется, обесценивается или искажается, превращаясь в знак негативно-апокалиптического характера. Примеры этого у Белого можно найти уже в «1-й симфонии»:

«У костра справлялись чудеса *новолуния и красного колдовства*» (47); «На черном небосклоне вставал *одинокий, кровавый серп*» (59, ср. процитированное выше стихотворение «Одиночество», 149); «Он глядел в окно, а в окне тонула *красная луна* между сосен. Разливался бледный рассвет» (97); «Уже не слышалось его пение, и большой *красный месяц* выплывал из-за тумана» (112). Белый, с одной стороны, развивает в своей «1-ой симфонии» (уже канонизированную) диаволическую символику луны (например: «Уже *месяц — белый меланхолик* — печально зиял в вышине», *там же*, 34), но параллельно вводит ярко выраженные мотивы «серебра» (например: «Его безумные очи слепила *серебряная молния*», 15; «...*красный шарик на серебряном блюде*», 52). Вместе с тем покраснение луны символизирует ее конечное состояние: цвет крови указывает на гибель лунного мира и возвещает о восходе Утренней звезды, чистого, девственного светила Софии: «Длилась ночь. Все втроем они стояли на берегу, *защищаясь руками от лунного света*. Впереди было много *воды*, а над водой луны; им казалось, что умерли страхи. | ... | Блестал далекий Сатурн. Смотрели на небо. *Ожидали новой звезды*» (118); и потом в конце «1-ой симфонии»: «Все ваши звезды с *Сириусом и Луной* не стоят одной Утреннички [...] Утром все посерело. *Тонул красный месяц*» (119); «Ударил в *серебряный колокол*. Это был знак того, что с востока уже блеснула *звезда Утренница*. Денница... Ударил *серебряный колокол*» (121).

Лишь у Бальмонта мы обнаруживаем *coniunctio* луны и звезд, причем мифологический базис (свадьба мужественного месяца и женственной вечерней звезды) представлен скорей в отчужденном виде: «Как женился Светлый *Месяц* на Вечерней на *Звезде*, | Светел праздник был на Небе, светел праздник на Воде...» (Бальмонт, «*Судьба месяца*», 1906, VII, 168); «...Там безбрежность *ожерельных*, звездных волн поет, | От звезды к Созвездью *нежность*, сладкая как мед. | От звезды к звезде стремленье — в бриллиантах петь, | *Лунным камнем* засветиться, паунить сеть...» (1908, X, 40).

2.2. СОЛНЦЕ И ЛУНА: ДИЗЬЮНКЦИЯ И КОНЬЮНКЦИЯ

Одно из самых характерных различий между диаволическим миром раннего символизма и символическим космосом СII, между еретическим и ортодоксальным неомифологизмом — это доминирование лунно-

го начала в первом и солнечного во втором. При одностороннем подходе солнце оценивается настолько высоко, а лунная и подлунная символика в качестве антагонистичной солнечной занимает столь низкое положение, что желанный *coniunctio Solis et Lunae* не может состояться; этой проблематики коснемся ниже более обстоятельно²⁷.

Лунная символика СII, рассмотренная выше, уже чисто количественно характеризуется несравненно меньшим распространением и вариантно-стью, чем вездесущие солнечные мотивы и производная от них символика света и огня в корпусе текстов СII. Символика луны в значительной степени совпадает со всеобщим (или, во всяком случае, западным) архетипом луны как женского начала, которое, как и Мать-Земля²⁸ (в том числе в союзе с влагой, водой)²⁹, соотносится с бессознательным и — с мужской точки зрения — представляет самые различные ипостаси проецируемой им Анимы. В этой функции луна может более или менее равноправно выступать как «сестра, невеста, мать и супруга солнца» (т. е. мужского начала: *C. G. Jung XIV/I, 141 и сл.*). Если в диаволической системе выделялся теневой характер лунного начала, его пассивная, рецептивная, изменчивая, обманчивая, уничтожающая природа — вплоть до абсолютизации «нижнемирной природы луны» (*ibid. 191 и сл.*) — то в рамках мифопоэтики СII луна, покидая теневое и прозрачное бытие, вступает в активные взаимоотношения с теллурическим началом (аналогичные взаимоотношения невесты и матери) и в компенсаторную связь с солнцем, в качестве «возлюбленной» которого она, правда, имеет небесный, «светлый», и земной, «темный», аспекты³⁰.

«...Земля в мировом караване | Проходит, любуясь собой. |...| И ночь мировая венчает | Невесту небесной мечты. | Сплетает в союзе небесном | То с Солнцем ее, то с Луной, | С Венерой в содружестве тесном, |...| И вот половиною шара,³¹ | В котором Огонь без конца, | В гореньи дневного пожара | Земля опьяняет сердца. |...| И Полночь, и День отвечает | Невесте небесной мечты» (*Бальмонт, 1904, V, 141—142*); «Розовеет месяц на восходе | Деспота в лучах златого круга, | Как царица юная, в разводе | Все влюбленная в царя-супруга...» (*Иванов, II, 506*).

В диаволическом космосе царит постоянное солнечное затмение, которое — как затмения во всех магически-герметических системах и в алхимии — интерпретируется как «гибель солнца» (т. е. мужского начала) в «объятых новолуния» и даже как умерщвление солнца «змеиным укусом матери-возлюбленной» (*C. G. Jung III, 30 и сл.*). Солнце становится «черным», сгоревшим и сжигающим³², тогда как безраздельно

царствующая разрушительница-луна порождает «безумие, эпилепсию, все возможные болезни», губительные любовные чары и черную магию.

Этот диаволический аспект луны есть то, что попирает ногами световая жена, предсказанная в Книге Бытия (как женственный аспект андрогинного мессии) (С. G. Jung III, 15). В этой апокалиптической фигуре Анимы-Софии воплощена перевернутость диаволического (анти-) космоса: негативная луна переходит из верхней части иерархии в нижнюю, где возникает только в образе «змея, жалящего в пяту», над которым торжествует «облеченный в свет» и «увенчанный звездами» образ Спасителя³³. Это апокалиптическое световое явление находится в центре мифопоэтики СИ и указывает на точку пересечения макро- и микрокосма, космологии и сотериологии, т. е. архаического Золотого века прошлого и эсхатологии последних времен, мессианского спасения извне и гностико-герметического (алхимико-магического, оккультистского, мистического) самоспасения, пневматическо-ноуменального и эротическо-феноменального миров. Проблематика этого мифопоэтического светового образа (созданного прежде всего Соловьевым и разработанного Ивановым, Белым, Блоком и т. д.) состоит в синтетическом характере его природы, объединяющем как «креативный», женский аспект Анимы, так и проецирующий, иллюминативный, визионерский аспект (мужского) Солнца. Во всяком случае, для адекватной реконструкции мифопоэтической символики крайне важно понимать «нерешенность» и имманентную противоречивость герметически-гностической пневматики (религия духа, церковь духа) в ее сложных отношениях с софиологией и обнаруживать ее в изменчивых символах маскулинного Солнца и фемининной Анимы-Луны.

Архетип солнца «характеризует начало, отличное от Анимы» (С. G. Jung 1975, 108 и сл.), отличающееся тем, что солнечное начало, с одной стороны, является исходной точкой *coniunctio*, а значит, противоположным полюсом по отношению к началу лунному, а с другой — представляет собой уже свершившееся «объединение» всех противоположностей и начал: в этом смысле солнце опять-таки рассматривается как архетип единства и самости (то есть слияния *luna* и *sol* в SOL)³⁴. Различие между *sol* и SOL можно понять и так: *sol* — это космогонический символ источника жизни и света, т. е. исходная точка *solificatio*³⁵, в то время как SOL означает эсхатологическое конечное состояние дела Спасения, т. е. *illuminatio* (бессознательной) Анимы.

Именно эту *solificatio* (С. G. Jung, *ibid.*, 75 и сл.), т. е. солярное проникновение, означает лозунг Бальмонта «Будем как солнце»; здесь, однако, для большинства произведений Бальмонта, Брюсова, Сологуба и т. д., еще остающихся во власти диаволического, превращение в солнце в рамках СИ должно происходить без Анимы, т. е. без спуска в бес-

сознательное, без странствия через нижний мир, без символических метаморфоз и мистерий перевоплощения. Эта односторонняя *solificatio* простирается из ἄβρις (высокомерия) диаволического художника-демиурга, желающего осуществить, даже инсценировать свое самоспасение в своем сознательном Я и только посредством него. С другой стороны, существует опасность растворения Анимы — т. е. креативно-лунного и теллурического начал — в начале солнечном или ее мнимого отождествления с последним, процесс, который можно назвать «дефектной сублимацией», не только не приводящий к *coniunctio*, но дополнительно обостряющий противоречие между сознательным Я и бессознательной Анимой (что позже наблюдается в гиперболически-гротескном СIII).

По этой, поначалу очень общей, схеме энергетической «эманации» космогонического солнца в свет и огонь Анима создает то бытие, в котором происходит *solificatio*, посредством которой она «реализуется» как визионерско-имагинативная, ноуменальная сверхреальность или как экзистенциальная жизненная действительность. И наоборот, эта сторона *solificatio* как откровение (эманация, истечение) абсолютного бытия или как мессианский акт спасения извне (посредством воплощения и излучения святого духа) в герметически-гностическом мышлении (как и в СII) дополняется принципом самоспасения «озаренной» и «воспламенной» Богом-Отцом (солнцем как богом-царем) материальной и человеческой твари: та — персонифицированная в образе его антагонистки, лунной царицы, — вновь обращается к Богу-Отцу³⁶, возвращается из многообразия к однообразию и соединяется с Ним посредством Химической свадьбы.

Ложе невесты в Химической свадьбе — ночь или море (морская вода), из глубин которых каждое утро встает обновленным солнце, воскресает и зажигает день:

«...И на ночь три ангела у Солнца останутся, чтоб в чертог его — враг не вошел. | И только что к Западу сойдет оно, красное, — это час есть для огненных птиц, | Нарицаемых: финиксы и ксалавы горючие, — упадают, летучие, ниц. |...| В океане купаются и в воде обновляются, — снова светлы на новые дни...» (Бальмонт, «Стих о величестве солнца», 1907, БП, 350). У Бальмонта *sol rex* прямо представлен в образе «жениха», встающего с брачного ложа ночи: «...Выходит Солнце-исполн, | Как будто бы жених из брачного чертога, | Смеется светлый лик лугов, садов, долин, | От края в край небес идет его дорога. | Свят, свят Господ, Зиждитель мой!...» (Бальмонт, 1895, I, 133). Ср. обращение Бальмонта к 18-му псалму, на который он прямо ссылается в одном стихот-

ворении («На мотив псалма 18-го», III, 133): «Выходит Солнце-исполин, | Как будто бы жених из брачного чертога...»³⁷.

Обратный путь захода солнца в волны зафиксирован в следующих строках Белого:

«...Сияли пьяные куски лазури. |...| В волнах далеких *солнце* утонуло. |...| И лишь коса в звенящем трепетанье | из-за холма, как молния, блеснула. |...| Сияло море пьяное лазури» (*Белый, 1902, I, 220—221*).

Для понимания внутренней динамики мифопоэтического миропорядка СИ чрезвычайно важно представлять, что этот лунный и подлунный мир, вновь обращающийся к солнцу, изначально существовал в своей архаической первооснове (т. е. в некой «досолнечной» фазе) как хаотичная *massa confusa* и что именно из нее (как из «ночного моря») восстало дневное светило (как сознание онто- и филогенетически возникло из бессознательного, ср.: *C. G. Jung XIV/1, 105 и сл.*). Поэтому солнце не только «отбрасывает тень», как в диаволическом космосе СИ: «тень содержится и в солнечном луче» (*там же, 106*). Но если «теневая сторона» солнца представляет собой не просто «изнанку», а скорее результат проекции сквозь лунно-женское начало (*sol niger*), то и наоборот — совершенная, незапятнанная, «девственная» белизна луны является результатом проекции сквозь солнечно-мужское начало: «...Мерцает бледное лицо | Средь ядовитого болота, | И солнце, *черное* как ночь, | Вбирая свет, уходит прочь» (*Волошин, 1904, I, 42*).

Проблематика интерпретации символического космоса СИ в том и состоит, что на предполагаемом архетипически-имагинативном уровне символа- и мифотворчества действуют оба аспекта *solificatio*: то солнце как мужская ипостась, которое, словно рыцарь на службе у дамы, добивается благосклонности возлюбленной Анимы, лунной царицы, то луна, т. е. телесная ипостась Анимы, помогающая солнцу как своего Анимуса аналогично мировой душе, окружающей любовью царя-солнце. Именно этим и объясняется упомянутое ранее соединение женского светового образа и мужской фигуры Спасителя-мессии.

Но если для «мифологического мышления» тот факт, что солнце одновременно является отцом и сыном (родителем и порожденным, мужским и женским началом, сознательным и бессознательным и т. д.), не представляет никакой проблемы, то и для аперспективного дискурса мифопоэтической словесности модернизма, особенно позже — для перспективированного искусства рассказа (СИИ), эта неперспективная полнота является стержнем неомифологического литературного творчества в условиях XX века. В целом же мифопоэтика СИ имела тенден-

цию к метаморфотическому решению, к тому, чтобы представлять *coniunctio* (как и *coincidentia oppositorum* на логико-семантическом уровне) как становление, где смысл — не готовая *natura naturata*, не закрепленный текст: он парадоксальным образом перманентно постигается в становлении (ср. идею «становления мысли», разработанную позже не без влияния Иванова М. Бахтиным в модели гротескно-карнавальная полифонии).

Как в сфере феноменального архетипические начала (солнце, луна, «мандала», «Меркурий» и т. д.) «являются» в гипостазированном и изолированном виде, так же на уровне явленного текста мифопоэтического произведения они приобретают сравнительно односторонний образ, делающийся «цельным» только посредством экзистенциальной реализации при помощи «жизнетворчества», создающего текст жизни и воплощенного в личности мифопоэта. Эта тенденция к персонализации и экзистенциализации все более усиливалась по мере того, как исчезала вера в непосредственное воплощение «реального (реалистического) символизма» (Иванов) при помощи «языковой реальности» чисто поэтического текста, на смену которой приходила «жизненная реальность» «символистского быта» — инсценировка и ритуализация или театрализация групповых и индивидуальных мифов. В этой ситуации художественному тексту остается лишь роль комментария, фикционального или рефлексивного, сопутствующего абсолютизированному существованию художника как символиста. Ведь и карнавальная СIII являет зрелище распада и функциональной дифференциации всех тех аспектов, которые в мифопоэтическом космосе представляли собой единство — пусть и очень сомнительное — или по крайней мере стремились к нему.

Химическая свадьба, то есть *coniunctio Solis et Lunae*, в виде этой герметической формулы встречается редко — например, у Бальмонта:

«...Солнце — в мыслях, Месяц сердцу светит каждый час. |...| И Луна, побыв, как Месяц, в нежном се-
ребре, | Станет Солнцем, чтоб тонули помыслы в заре.
| И небесный серп, собравши жатву всех сердец, | ЗО-
Лотит КОЛОСья мыслей, их сплетя в венец. | Серебро
в пресуществленьи золотом горит, |...| Свадьба Меся-
ца и СОЛнца, зов звезды к звезде. |...| Только будь как
пламень Солнца, луч среди лучей, | Не найдешь раз-
дельность Неба и Земли родной, | Если разум обвенча-
ешь с царственной Луной» (Бальмонт, «Свадьба Лун»,
1908, VIII, 26).

Чаше возникают динамичные, конфликтные отношения³⁸ между обоими полюсами-символами:

«Два врага — Луна и Солнце. | Поле битвы — синий свод. | За горою медлит Солнце. | Лунный ворог Солнце ждет...» (Городецкий, «Перун», 1907, 93); «Восходящее Солнце, умирающий Месяц, | Каждый день я люблю вас и жду. | Но сильнее, чем Месяц, и нежнее, чем Солнце, | Я люблю Золотую Звезду...» (Бальмонт, 1895, I, 117); «Моя душа озарена | И Солнцем и Луной, | Но днем в ней дышит тишина, | А ночью рдеет зной. |...| Моя душа увлечена | Не Солнцем, а Луной. | Побудь во мгле, и будь нежна, | Ты все поймешь со мной» («Лунная соната», 1903, IV, 52—53); «На моем иконостасе — Солнце, Звезды, и Луна, | Колос, цвет в расцветном часе, и красивая Жена, | Облеченная в светила, в сочтаны их таком, | Как когда-то в мире было в ночь пред первым нашим днем...» (1908, VIII, 109).

Таким образом, если в диаволическом космосе доминирует (негативное) лунное начало³⁹ (мир теней и видимостей), а солнечное «блистает отсутствием» (воплощенным в оксюморонной фигуре присутствующего негатива [луны] в противоположность отсутствующему позитиву [солнцу]), то в мифопоэтическом космосе солнце и луна выступают в такой «конъюнкции», что возникает парадоксальное двукратное удвоение: (+ солнце | - солнце): (+ луна | - луна)⁴⁰. В этой модели главная в СИ оппозиция присутствующий | отсутствующий (= присутствующая видимость | отсутствующее, несуществующее бытие, коммуникация | отсутствие коммуникации и т. д.) заменяется оппозицией верх | низ, родитель | порожденный, ценность | неценное, мужское | женское, положительное | отрицательное и т. д., причем — по крайней мере потенциально — каждая пара противоположностей суть две стороны одного целого. Но эти дополнительные противоположности объединены лишь в первобытии (*ens primum*) незапамятных времен (мифического Золотого века) либо в эсхатологических конечных временах. В феноменальном же бытии первоначальная целостность разрушена («диаволизирована»), символ распался на диаволические единицы, которые мифопэст стремится собрать. Именно такой распад постиг и царя-солнце, первоначальная целостность которого (как всеохватывающего SOL) «растворилась» в (лунном, женском) хаосе бессознательного, создав тем самым предпосылку спасения для причастных к его восстановлению (об этом процессе ср.: С. G. Jung XIV/II, 9 и сл.).

Нельзя не заметить, однако, в какой фрагментарной, выборочно «продырявленной» форме представлен в символизме полный, ортодоксальный идеал целостности солнечного начала. Наиболее заметна эта деформация у тех представителей СИ (в частности, Бальмонта, Брюсо-

ва, Сологуба, Анненского), чье творчество после 1900 г. можно лишь отчасти причислить к «правильной» мифопоэтике. Особенно это относится к Брюсову, чья лирика этого периода практически не содержит никаких существенных признаков солнечного архетипа, подобного описанному выше: напротив, происходит постоянный уход от солнца, огонь которого опасен, а свет «слепит»:

«...Из мира *солнца* и свободы | Вступил я, дерзкий, в лабиринт. |...| Я счастлив был, что *жар полдневный* | В подземной тьме могу избыть...» (Брюсов, 1902, I, 275); «...Любуюсь *солнцами*, моя душа ослепла, | Лучи ее прожгли до глубины, до дна, | И все мои мечты распались горстью пепла. |...| Упасть, и умереть, и утонуть во *мраке*...» (1902, I, 294—295), «...Лучей дневных не надо более, |...» (1904, I, 375); «...К горизонту золотому | Ярким пламенным осколком | *Сходит солнце в час разлуки*...» (1905, I, 378); «...*Солнце бледный* твой венчик ужалило...» (1904, I, 411); «...И *солнце*, беспощадным ликом, | Взглянув, огнем зажгло волну...» (1904/5, I, 419); «...*Солнце* встанет, снова канет | В неизбежность новый день...» (1906, I, 520). Этот диаволический образ солнца в сжатом виде представлен в мифе об Икаре: «...Взлетаю ввысь, как в глубь могилы, | Бросаюсь к *солнцу*, как в Эреб!» (Брюсов, «Дедал и Икар», 1908, I, 522—523).

Еще реже солнце встречается в лирике Сологуба этого периода. В тех немногих случаях, когда оно выступает в позитивном качестве, оно ассоциируется с «ясностью» и «свободой», впрочем, в дословном соответствии с Брюсовым:

«...Из мира *солнца* и свободы...» (Брюсов, 1902, I, 275); «...Сияет *солнце*, воздух нежит, | Вода, как ясное стекло...» (1906, I, 498); «*Солнце светлое* восходит, | Озаряя мгlistый дол, | Где еще безумство бродит, |...| *Солнце ясное, свобода!*...» (Сологуб, 1904, 304—305); «...Под лучами *солнца* ясного...» (Брюсов, I, 505).

Эта вполне традиционная аллегория солнца («...Сияло *солнце* мертвецам». Сологуб, 1905, I, 315) сохраняется среди сплошь диаволического космоса, где доминирует не *coniunctio*, а *disiunctio*. Разительный пример — проводимое чрезвычайно последовательно расщепление образа солнца на доброе, радостное, освещающее и злое, ужасное, уничтожающее:

«*Два солнца* горят в небесах. | Посменно возносятся лики | *Благого* и *злого* владыки, | То *радость* ликует,

то *страх*. | *Дракон сожигающий*, дикий, | И *Гелиос*, светом великий, — | *Два солнца* в моих небесах» (*Сологуб, 1904, 309*)⁴¹. Ни одно другое стихотворение не могло бы ярче показать различие между диаволизмом и символизмом, статической двойственностью и динамической полярностью.

Значительно более сложной и разветвленной предстает символика солнца в лирике Анненского. Как уже говорилось, луна фигурирует у него исключительно в диаволическом аспекте, тогда как солнце упоминается во много раз чаще, причем его чрезвычайно развитые мифопоэтические качества (золото, огонь, свет, спасительность и т. д.) представлены в ироническом ключе, сведены на почву повседневности:

«Так *нежно* небо зацвело, | ... | *Пожаром* запада блистает. | ... | И разлучить не можешь глаз | Ты с пыльно-зыбкой *позолотой*, | ... | Над миром, что, *златим огнем*, | Сейчас умрет, не понимая, | Что счастье искрилось не в нем, | А в *золотом* обмане мая» (*Анненский, 1900, 69—70*).

Анненский — пожалуй, лучший пример символиста, который на семантическом уровне «парализует» мифопоэтический космос СII мотивами диаволики и при этом подвергает мифопоэтическое языковое мышление, принцип «мифотворчества» — отчуждающей десимволизации, расчленению при помощи «словотворчества», т. е. паронимии, этимологизации, анаграмм, игры слов и т. д., тем самым предвосхищая СIII. То есть когда на семантическом уровне мифопоэтические мотивы («небо», «позолота», «золото», «огонь» и т. д.) сталкиваются с диаволическими («стекло», «блистает», «пыль» и прежде всего «обман»), мифотворческая сила «языкового реализма» подвергается разоблачительной релятивизации, что — паронимически, анаграмматически — указывает на псевдоэтимологический характер словотворчества. В цитированном стихотворении это в первую очередь происходит при помощи звучащей в конце текста омонимии «мая» (таково и название стихотворения) и «Майи» (как мифологемы). Поскольку обе лексемы — если слово «май», например, стоит в родительном падеже единственного числа, а имя «Майя» — в именительном, — звучат как омонимы, то тем самым диаволическая тема «языковой мнимости» (центральный концепт CI) пересекается с мифопоэтическим мотивом (обманчивого) покрывала «Майи».

Но даже в случае, если читатель не готов ассоциировать «обман мая» с «Майей»⁴², имеются и другие отправные точки для выявления описанной здесь (и позже доминирующей в гиперболически-гротескном СIII) тенденции к критической этимологизации по отношению к символам (и символизму), — например, псевдоэтимология слова «разлучить» в стро-

ке 9 того же стиха. Несомненно, это слово прежде всего значит не что иное, как неспособность глаза «разлучиться» с позолотой, квалифицируемой в земном плане как иллюзия и обман зрения; но одновременно в контексте столько выражений, явно связанных с блеском, светом, свечением («день», «стекло», «пожар», «блистает» и т. д.), что в слове «разЛУЧИТЬ» морфема «луч» смещается уже не к мотиву «разлуки», а к мотиву «луча». Поэтому слово «разлучить» становится неологизмом, означающим испускание несфокусированных, рассеянных, диссоциированных лучей, рассеяние источника света (солнца) в чисто обманчивой видимости («обмане») солнечного золота (то есть «настоящего» источника бытия). В то время как в СП приемы «языкового мышления» строят миф, то же средство «поэтической этимологии»⁴³ становится инструментом для подрыва мифопоэтического мира, созданного языковыми средствами.

И если у Анненского вновь и вновь речь идет о солнечном золоте, то оно в значительной мере переходит в красное⁴⁴ и означает тот диаволический жар солнца, который сжигает, а не «освещает» небо и землю:

«Когда весь день свои *костры* | Июль *палит* над рожью спелой, |...| И то оранжевый, то белый | Лишь миг живущие миры; | И цвета старого червонца | Пары сгоняющее *солнце...*» (Анненский, 1900, 70); «*Палимая огнем* недвижимого светила...» (1900, 70); «...*Пламя пурпурного диска* | Без лучей и без теней...» (1904, 71); «Как тускло *пурпурное пламя*, | Как мертвы желтые утра! |...| *В тумане солнце*, как в неволе...» (1904, 72—73); «...С соблазном *пурпура* на медленных недугах, | И *солнца* поздний пыл в его коротких дугах...» (1904, 72); «...И где же вы, *золотые дали?* | В тумане — юг, погас восток...» (1904, 79); «...Но утро *зажжет* небеса | Волна *золотится* и плещет...» (1904, 92); «*Золотя* заката розы, | Клонит *солнце лик* усталый...» (1901, 92); «...Но для чудес в дыму полудня *красном* | У *солнца нет* *победного луча...*» (1910, 124); «...Светит пышная *Луна*. | А направо, точно лава, | *Солнце* светит величаво, | И под ним кипит волна. | В миг предсмертный, в час заката, | *Солнце* *красное* богато | Поразительным огнем. | Не волна в волну плеснула, |...| Лик *Луны*, во мгле безбрежной, | Будет, властный, будет, *нежный*, | Над волнами колдовать» (Бальмонт, 1903, IV, 41); «*Солнце — красное*, сказал мне мой родной народ, | И о вольном *красном Солнце* сердце мне поет. |...| Мы с тобой взростили, сердце, красные цветы, |...| *Сердце* — вольно, *Солнце* — *красно*, мир согласен весь, |...| Не напрасно

же раскрыл я в пеньи звонких строк | Тайну сердца — *алость крови — солнечный цветок*» (Бальмонт, «Солнце-красное», 1904, V, 17—18); «Ты свети, свети, светел Месяц-свет, | Ты свети, свети, Солнце красное, | Ты цвети, свети, наш садовый цвет...» (1908, VIII, 82); «День меняется на вечер, коротается, | Солнце красное на Запад сдвигается...» (1905, VI, 82); «...И пастью Зверь покрыл голубку... Алость | Слепит... Весь дол в крови... И солнце — кровь...» (Иванов, I, 653); «...И танцоры идут в ряд, | Облитые красным светом, |...| В жгучий полдень жарким летом» (Волошин, 1901, I, 9); «Веселимся, кружимся, | Хороводом тешимся — |...| Красное солнце!...» (Блок, 1904, II, 315).

Эти примеры отражают поле напряжения между лунным и солнечным мирами, в котором разворачивается космологическая символика СП. Видимо, показать его и должна была книга стихов Бальмонта «Будем как солнце», которая, несмотря на свое — многократно подчеркнутое и другими символистами — значение сигнала о смене лунной парадигмы солнечной, еще во многом принадлежит к диаволической системе (см., например, стихотворение «Влияние Луны», Бальмонт, 1903, 151, или «Сон», 153 и сл.)⁴⁵.

Хотя уже в программном вступительном стихотворении «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...» (Бальмонт, 1903, 146) — заголовок воспроизводит формулу Анаксагора⁴⁶ — доминирование солнца, его витализующей и иллюминирующей силы и провозглашено совершенно однозначно, но в отличие от «чистой» мифопоэтики имагинативный мир поэта («...создав мечту мою...», там же) противопоставлен солярному миру: «видеть Солнце», «петь о Солнце» и т. д. Художник претендует на то, чтобы в мире своей «мечты» царить точно так же, как солнце в природе, в космосе (поэтому не «будем солнцем», а «будем как Солнце»; то же относится к власти огня в последующем «Гимне огню», 1903, 147—150). Шаг к объединению с солнцем происходит позже, в сборнике «Только любовь» (Бальмонт, 1903, 184 и сл.), в стихотворении «Солнечный луч»: «Свой мозг пронзил я солнечным лучом. | Гляжу на Мир. Не помню ни о чем. |...| Как радостно быть жарким и сверкать! | Как весело мгновения сжигать! | Со светлыми я светом говорю. | Я царствую. Блаженствую. Горю» (184).

Бальмонт называет свой культ солнца «Литургией Красоты» — заглавие «Стихийных гимнов» 1904 года:

«Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть,
| Свет Луны они забыли, потеряли Млечный путь. |...|

Здесь мои избрали строки, пали в мой журчащий стих,
 |...| Чтоб вновь стихом победным, в Царство Солнца
 всем вернуть» (*Бальмонт, 1904, V, 1*); «...Праздник Солнца
 золотого, |...| На лазури — желтый клен, | Остров
 моря голубого. | Все оттенки желтизны...» («*Прощально-золотистый*», 1894, V, 85—86); «На трех конях Властитель Солнца | Свершает выезд в Иванов день...» (1906, IX, 57); «...Солнце. Пьяные Солнцем. Их спутанный фронт. |...| Солнце. Волны Солнца и дети Луны. |...| Солнце тонет в крови... |...| Камень был. Бронзы нет. Есть железо и сталь...» (1906, IX, 92—93); «Мы крестились Христом. | Мы крестились крестом, |...| Мы крестились Водой, |...| Мы крестились Огнем. | Часом ночи и днем. | Мы за Солнцем идем, | И звездами...» (1908, VIII, 116); «...Жертвенник ждет в алтаре. | К Солнцу — что было здесь бело и ало, | В вечной восходит заре» (1908, VIII, 101); «— Брат, над лугом ты трубишь | В свою золотую трубу. |...| И всегда быть белой, сестра. | Тебе уготован Луною | Путь серебра. |...| — Брат, ты нежно пророчишь, | А если я к Солнцу пойду? |...| — Чтоб быть нам счастливее вдвое, | Чтобы Солнце сияло — Луне» (1908, VIII, 19—20); «...Дэло! Ты престолом Фэба | Наг стоишь среди морей, | Воздымая к солнцу — в небо | Дымы черных алтарей» (*Волошин, 1909, I, 89*). Ср.: Бальмонт, «Пробуждение»: «Бог входит в существа, как Солнце сквозь окно» (1900, 132).

И. Коневской в последние годы жизни развивал исключительно мифопоэтическую символику солнца: «...В своей светлице упоен ты солнца светом, | Но сердцем чающим стремишься в дальний путь» (*Коневской, 1898, 45*); «...Любим мы солнце, великую ширь парусов» (1898, 56). Ср. также стихотворения Коневского «Сын солнца» (1896, 15—17) и «От солнца к солнцу» (1896, 18).

Бальмонтовское солнце символизирует неопримитивистскую, виталистическую непосредственность и телесное присутствие в момент экстатической очевидности, не подвергнутый рефлексии, лишенный мыслей и воспоминаний, когда снимаются лунные фикциональность и рефлексированность и даже открывается архаическая конъюнктура луны и хтонической воды. Древнее соединение луны и воды, присущее мифопоэтическому космосу, в этой символике — уже предвещающей неопримитивизм постсимволистского авангарда — превращается в слияние солнца и воды: «...И с Солнцем творческим слиянная [Вода], | То — гул, то — плеск, то — блески струй. | Стихия страстная и странная, |

Твой голос — влажный поцелуй» (*Бальмонт, «Вода», 1905, 224*). Метафизического или тем более сотериологического аспекта у этого образа солнца нет: «...Багряных, и алых, и желтых цветов | Росла золотая семья» (1905, 229).

Бальмонт в своей мифологизации природы не случайно обращается к таким же древнеславянским, архаично-фольклорным элементам, как и Городецкий, ставший тем самым как бы первопроходцем путей пост-символистского неопримитивизма. В стилизованном под фольклор стихотворении «Белбог и Чернобог» Бальмонт в форме спора сталкивает лунный мир снов и теней, где властвует Чернобог (мир неспасенного хаоса природы), и солнечный световой мир Белбога: «...Но день рождался ал, | Творец вился, как уж. | Творец вился как змей, | Рождался изумруд, | От солнечных лучей | Везде цветы цветут» (*Бальмонт, 1907, 256*). Правда, «спор» обоих миров поначалу остается неразрешенным и даже неразрешимым, потому что оба бога неразрывно связаны любовью-ненавистью: «...И День полюбил Чернобога, | И Сумрак в Белбога влюблен» (1907, 258). Но все-таки этот синтез можно расценить как зачаток того соединения солнца и луны, которое составляет сердцевину космической мифологии. Та же тенденция проявляется и в *solificatio* луны: «...И в высях ночного чертога | Зажгло золотую Луну» (*там же*). Это «приравнение» солнца и луны — вплоть до нейтрализации их полярных сущностей — можно наблюдать во многих стихотворениях Бальмонта этого периода на ту же тему:

«...И солнце много раз зажглось, | В моей мечте, в опалах, | В опальной лунной глубине, |...| Там полдень — вечно-золотой, | Там розы — голубые [голубой здесь выступает как цвет луны!]|» (*Бальмонт, 1908, 272*). Еще отчетливей это отождествление в следующих текстах: «...Вы, облачные голуби, |...| Снежите взоры крыльями, белейтесь в золотом. | Вам зерна золотистые, вам облаки узорные, | Вам солнечный, вам месячный, небесный Божий Дом» (1909, 280); «Бог живой, везде живой, | В Небошири голубой, | В Солнце, в Месяце, в звезде, | В протекающей воде...» (1909, 286); «...С Солнцем наше мление, | Солнечны сердца. |...| И как Месяц бледны мы, |...| Слитные — горят» (1909, 288); «Ты свети, свети, светель Месяц-свет, | Ты свети, свети, Солнце красное...» (1909, 290); «...Изумрудно-золотистый | Оттого, что в Небесах | Светит Солнце в день огнистый, | Месяц злат горит в ночах» (1909, 303); «...Луна была как бы опал, | Лик Солнца был воздушно-ал, | Как будто кровью истекал, | И кровь уж бледною была» (1909, 312).

Все без исключения приведенные здесь примеры демонстрируют упомнутый «синтетический» характер соединения солнца и луны, происходящего не на мифологически-космической, а на архаически-теллурической ступени. Точнее было бы говорить о «промискуитете» этого «слияния», дионисийский или хлыстовский характер которого (например, в стихотворении Бальмонта «Радение», 1909, 289) несущественно отличается от неопримитивизма постсимволистского стихотворения «Гилея»: «*Дети Солнца, в час полночный, | Собрались в игре урочной, | Слитно-дружное вращенье, | Перекрестности круженья, | Плотно слажены ряды, | Мы во имя возрожденья | Ждем в душе живой воды*» (1909, 289).

2.3. СОЛЯРНЫЙ КОСМОС

Чтобы получить представление о мифопоэтической функции солнца в русском символизме, уже из соображений исторической первичности надо прежде всего обратиться к стихам того «протосимволиста», на которого — пусть и очень противоречивым образом — ориентировались все остальные «мифопоэты»⁴⁷. Имеется в виду зародившееся уже в 70-е годы XIX века лирическое творчество Владимира Соловьева, продолжавшееся до самого появления мифопоэтического космоса на рубеже веков. В этом творчестве удивительна не только его тесная связь с (религиозно-) философским мышлением автора, но и его парадигматическое значение для всех трех фаз, или моделей, русского символизма. Дьяволические аспекты лирики Соловьева уже описывались в книге о СИ; гиперболически-гротескные, карнавальные аспекты его знаменитых «Шуточных стихотворений и пьес» стоят в центре СИИ. А в этой главе мы будем говорить о том символотворчестве в лирике Соловьева, которое имеет исключительно мифопоэтический характер.

Но здесь поначалу возникает совершенно неожиданная трудность, если космологическую и сотериологическую мифологию Соловьева сравнивать с соответствующей мифологией других символистов, причем при обращении только к философским высказываниям эта трудность не так бросается в глаза. Соловьевская неогностическая мифопоэзия — уже по причине сравнительно малого объема — ограничивается самым необходимым, чего вовсе нельзя утверждать в отношении его религиозно-философских сочинений; часто мифологемы, широко развернутые у Иванова, Белого или Блока, здесь присутствуют лишь *in pise*, и, возможно, их значимости можно было бы даже не понять, не будь перед глазами созданных на их основе стихов у символистов второго поколения. Можно сказать, что стихи Соловьева буквально «растворены» в мифопоэтике символистов и в этом смысле вездесущи.

Но упомянутая обозримость лирики Соловьева несомненно облегчила и обильное заимствование его символов и формул в творчестве символистов. Тем важнее, что — в противоположность символистам, писавшим после 1900 г. — солнечная символика у Соловьева играет сравнительно второстепенную роль. Он контаминирует мужское начало солнца и женское — мистическо-эротического (апокалиптического) светового явления, так что, с одной стороны, дневное светило приобретает черты «облеченной в свет и увенчанной звездами» женственности («солнце Любви»), а с другой — это световое явление наделено солнечными атрибутами (прежде всего *aureum*'ом): «Всходит омытое | *Солнце любви*» (Соловьев, 1900, 188); «Смеялся *солнце* над нами | *И ты, мое солнце*, смеялась» [здесь космическое солнце отделено от земного не по горизонтали, как двойное солнце у Сологуба, а по вертикали — в соответствии с иерархическим строением сфер в неоплатонически-гностической модели мира] (1892, 234); «...Вот грохот под землей и гул прошел далеко, | *И меркнет солнца свет*» (1881, 75); «...Смерть и Время царят на земле, — | Ты владыками их не зови: | *Все, кружась*, исчезает во мгле, | *Неподвижно лишь солнце любви*» (1887, 93).

У Бальмонта мотив «солнца любви» приобретает выражено дионисийский или теллурический характер; солнечный огонь и мистическо-эротическая «нежность» пылают как в глубинах Земли, так и в небесных высотах:

«...В царстве счастья *земного и небесной* красоты, |
Я всем сердцем отдавался чарам тайных откровений, |...|
Для меня блистало *Солнце* в дни весенних упоений...»
(Бальмонт, 1895, I, 82); «...Вот цветет, раскрылся, *нежный*, |
Ласку *Солнца* жадно пьет, | Видит Небо, мир
безбрежный, | Воздух вокруг него поет...» (1904, V, 126);
«...В любви есть свет моленья, | *И солнечное зренья*, |
Луна, и мед, и кровь. | Люби — любовь» (1908, VIII, 83);
«...Без конца поет Весна, что *хмельное Солнце*. | *Нежно*,
шелково шуршат шепчущия травы...» (1906, IX, 19).

В символическом мире Соловьева под «любовью» в области земного понимается наивысшая, т. е. самая интенсивная, неизменная, надвременная «полнота жизни», которая одна в состоянии победить земную смерть; именно это отождествление любви с жизнью (как таковой) делает возможной аналогию солнца и (космогонического) источника жизни, воспламеняющего сердце (*cor ardens*) и «озаряющего» имагинирующий дух, проецируя лучистое видение и «лик» вечной возлюбленной («царицы», Софии): «Жду, когда новая туча надвинется, |...| *И над разбитою скорбью поднимется | Лик твой, как солнце в лучах*» (1892, 94)⁴⁸.

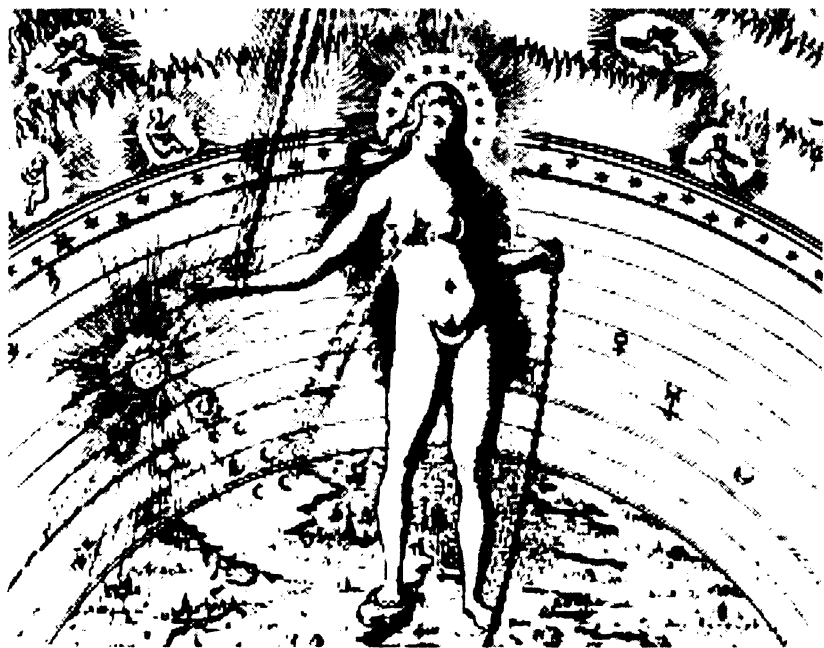
«...Все лучи в росе горячей | Повторяют тот же лик,
| Солнца лик животворящий, | В Солнце каждый луч
возник. |...| Он, Единый, не уходит, | В час захода всех
светил!» (*Бальмонт, 1899, II, 155*); «Лицо его было как
солнце — в тот час, когда солнце в зените, | Глаза его
были как звезды — пред тем, как сорваться с небес...»
(*«Звездоликий», 1907, БП, 367*); «...Мил нам солнца лик
подземный, | Милы зовы глуби стремной» (*Иванов, I,
629*).

Так же, как световое явление торжествует над змеем (и негативно-лунным миром), так и солнце вновь и вновь побеждает луну: «Солнца вместе со мной подожди ты! | Посмотри, как потоками кровь | Заливает всю темную силу. | Старый бой разгорается вновь... | Солнце, солнце опять победило!» (*Соловьев, 1893, 118*). Полнее всего слияние солнца (царя) и женского образа луны (царицы) выражено в титуле, которым Соловьев наделяет солнце — «*владычица земли, небес и моря*» (*1897, 155*); «...А вот и солнце вдруг взглянуло из-за туч. | *Владычица-земля!* Твоя краса не тленна, | И светлый богатырь бессмертен и могуч» (*1898, 169*).

Solificatio женского светового образа подтверждается следующими строками⁴⁹: «*Мадонна, солнце между звезд, мадонн прекрасных украшень, |...| Как феникс, я хочу сгореть, чтобы восстать преображенным, | И для мадонны умереть, и для мадонны жить влюбленным*» (*Бальмонт, БП, 1894, 104—105*). У Блока образ «облеченной в солнце» уже очень рано расщепляется надвое и — совершенно в гностическом духе — представлен противоречивым: «...Нет Тебе имени, *Неизреченная* [гностическо-апофатическое свойство Софии], | Ты — моя тайна, до времени скрытая, | *Солнце мое, в торжество облеченное, | Чаша блаженная и ядовитая!*» (*Блок, 1902, I, 523*).

Скудный объем поэтического творчества Соловьева позволяет полностью выявить в нем все описанные здесь мотивы. Мотив солнца практически исчерпывается приведенными цитатами, если говорить о его эксплицитном наименовании — словом «солнце» (метонимические упоминания солнца входят в мотивы «света», «луча», «зари»). Остается дополнить его символикой золота, ассоциирующейся со световым образом: «...В свете лазурных очей, | Отблеск отчизны в эфирных лучах, | *В золоте чудных кудрей*» (232). Следует упомянуть и довольно продуктивную в символизме символику (змеиных) волос и «косы», которая — конечно, с обращением также к виду иконы «Ангел Золотые Власы» — подвергается тотальной *solificatio*. Голова с (вьющимися) кудрями, от которой волосы расходятся «радиально», как лучи от солнца, — образ, антагонистический диаволическому образу головы со змеями (головы Медузы).

Дворец небесной царицы также построен из солнечного *aureum*'а: «У царицы моей есть высокий дворец, | О семи он *столбах золотых*, |...| И бросает она свой алмазный венец, | Оставляет чертог *золотой*» (1876, 63—64). Многократно варьирующийся в диаволике мотив цепи или круга, «замыкающего» земное бытие, интегрирован в символику света и сплетен с вертикальной иерархией сфер: «...Цепь золотую сомкнет и небо с землей *сочетает*». Мотив (золотой) цепи соединяет здесь неоплатоническо-византийский символ небесной лестницы с упомянутой выше символикой лучей и волос: «...если есть падение, | Есть *лестница* с низин. | Сион-Гора — видение, | Сходил к низинам Сын» (*Бальмонт*, 1908, VIII, 139). В любом случае поразительно сходство этих мотивов со знаменитым изображением Мировой души у Роберта Флудца (*Robert Fludd* [*Robert de Fluctibus*], «*Utriusque Cosmī Historia*», *Oppenheim* 1617)⁵⁰:



В поэзии Иванова солнечный миф имеет большой мифопоэтический «радиус действия» по сравнению с этим мифом у Белого, Блока или Городецкого. Его охват — от солнца-царя (в качестве Бога-Отца, создающего мир) через аполлонический и дионисийский восход и закат Феба до христианского Солнца-Христа и от него до *solificatio* художника, в качестве «огненосца» выполняющего свой прометеевский труд: «...Вспыхни, *Солнце!* Бог, воскресни! | Ярче, жаворонка песни, | Лейтесь в золо-

то небес! | День грядет, Аврора [заря] блещет. — | И твой тихий луч трепещет...» (Иванов, I, 525); «...И пред оком умиленным | Оживляется закат. |...| Но Христовой луч красы | Им довлеет — отраженный | В злате дольней полосы. | Там, в близи недостижимой, — | Ученик Христа любимый: | Как горят его власы!.. [ср. с этим упомянутые выше золотые кудри у Соловьева]» (I, 535); «Будь свободным, будь как птица, пой, тебе дана судьба. |...| Вот ты вспыхнул, вот ты Солнце. Вся лазурь твоя, до дна» (Бальмонт, 1903, IV, 94). Солнечный образ Эроса соответствует «золотому облаку»: «...прозрачно-огненным видением возникает из него парящий Эрос. [...] *Огнеликий Эрос* отражается в море, как *солнце* глубин, и его пестрые крылья над чашами кажутся [...] цепями *золотых* колес, падающих на дно» (Иванов, «Новые маски», II, 82).

В стихотворении Иванова «Пламенники» (I, 548—550) космогоническая и сотериологическая функция солнца скрещена, с одной стороны, с поэтически-креативной, с другой — с религиозной функцией. Параллельно световая сфера («луч», «искра», «радуга» и т. д.) сочетается со звуковой (речевой) символикой («глас», «клик», «глагол»), образуя символ, аналогичный рассмотренной выше гармонии сфер: «*Радугой* | Над водопадом бегучим — | Над временами живых | Стоит *неподвижное* Время: | *Гармоний прозрачных* | Покой воздушный, | Роса очей, | До дна испивших | *Земного солнца* | Искристый кубок...» («Пламенники», I, 548).

«Радуга» — по аналогии с упомянутой выше *catena aurea* или с небесной лестницей — выступает как в качестве символического моста между микро- и макрокосмом, так и сама по себе в качестве модели гармонии сфер, о которой говорят расположенные одна над другой дугообразные цветовые зоны, так же преломляющие в «отблеске» источник энергии — космическое солнце, как струны лиры разлагают перво-слово на разные голоса («гласы» и «глаголы»). Это надвременное статичное строение «прозрачных гармоний (сфер)» стоит дугой над динамичной рекой времени природного мира; в его сфере царит — как земной образ-антагонист космического солнца — «земное солнце»: «*Мы — братья, мы — солнца; | Мы — солнца, мы — боги; | Мы — боги, мы — гласы!*» («Пламенники», I, 548). Аналогично космическое солнце возрождается в земном, божественная заря (Эос, Аврора) — в земной («заря из зари», *там же*): слово Творения (логос) множится в сотворенных мирах и светилах, в свою очередь «отвечающих» своему Творцу как «слова» (или «языки»), по средневековой формуле «мир как хвала Богу»: «...Заря из зари — | О, вечные зори! | Во славе рожденья |...| Громов над громами | *Пылают языки, | Пылают глаголы!* | Мирьяды, мирьяды | *Солнц, пламенноликих, | Солнц пламенноустых* |...| И каждый глас — | *Звено, и цель;* | И каждый клик — | Порыв, и мир; | И каждый глагол — восторг громов, | *Созвучных солнц* | Всеотзывный пир!» («Пламенники», I, 548—

549). В заключительной части этого стихотворения все творение толкуется как многоголосая ответная речь его Творцу, причем этот «язык мира» подчиняется как принципу *analogia entis* («со-звучие», «громоотзывная», «отзвук»), так и принципу тавтологии. «Глаголы» творения — а в конечном счете и людей — это однородные вербализации перво-слова: «...И, как светлых гроз | Огнекрылый сонм [СОНМ, как и сон, также анаграмматически соотносится с СОЛНцем], | Мой порыв и мир | Объяла встречающая, | Громоотзывная | Созвучных солнц | Любовь, | Моя любовь!.. |...| Я твой отзвук внял, | Глаголов глагол | И уст уста | И любви любовь [герметический тавтологизм], — | Ты, многоочитый | Созвучных солнц | Единый День!» («Пламенники», I, 550)⁵¹.

Эти производные тавтологии — построенные как линейно, так и кругообразно, — соответствуют той знаменитейшей формуле логоса, которая развертывается в первой главе Евангелия от Иоанна: «В начале [т. е. в первоначале, ἐν ἀρχῆς было Слово, и Слово было у Бога [т. е. Слово = Богу], и Слово было Бог [т. е. Бог = Слово]. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть [прозведено им], и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В Нем [т. е. в Слове] была жизнь, и жизнь была свет человека; и свет во тьме светит, и тьма не объяла [не охватила] его» (Ин. 1: 1)⁵².

Библейский «свет из света» предстает нам как ступенчатое, последовательное развертывание тавтологии и создает аналогию (генеративную связь) между надземным и земным светом, между Богом-Творцом и Богом-Сыном. Но наряду с этим в процитированных начальных стихах Евангелия от Иоанна возникает и фигура «круговой» тавтологии, то есть архаический принцип «замкнутой причинности» (энантиодромии), под знаком которой Бог может породить Слово, а Слово — Бога, Слово — жизнь, последняя — первое и т. д. Энергии пра-бытия (божественного ἀρχή, солнца), эманлирующие в виде света и огня, текут — достигнув своей цели — назад к истоку. Эта возвратная энергия возвращается первоначально творением (природой и человеком) как сила жизни и любви («любви любовь»): «Ты сердцу близко, Солнце вечернее, | Не славой нимба, краше полуденной, | Но тем, что коней огнегривых [солнечную колесницу греческого Гелиоса] | К Ночи стремишь в неудержном беге. |...| Мир, отягчен лучистым златом, | Боготворит твой покой победный» (Иванов, I, 585). Еще в более сжатом виде этот принцип кругообразности формулируется в следующем тексте: «О темная Земля! | Ты любишь Солнце; Солнцем ты любима. |...| Дан Солнцам свет; | И темь — Землям. И Дух везде, страдальный. | Но Мрак [σκότια евангелиста Иоанна] печальный | Утешен озареньем» (I, 741)⁵³.

В этот контекст включается и старинное отождествление (солнечно-го) света и правды:

«...Правда в Солнце превратилась, | В мире чистый свет зажгла. |...| Правды ждет с огнем во взоре | Птица мощная Стратим. |...| Солнце встанет, Море грянет: | Правда, Правда в мир пришла!» (Бальмонт, 1897, I, 197—198); «...Есть луч от Солнца правды запредельной, | Есть отзвук сочетаний мировых, | Проникновенный взгляд Агурамазды...» (1899, II, 128).

О солнечном, аполлоническом Спасителе ср. у Волошина:

«Станет солнце в огненном притине, |...| И огню, плененному землею, | Золотые крылья развяжу. |...| Ты, Ликей! Ты, Фойбос! Здесь ты, близко! | Знойный гнев, Эйос, твой велик! Отрок-бог! Из солнечного диска | Мне яви сверкающий свой лик» (Волошин, 1909, I, 85); «...Дэлос! Ты престолом Феба! | Наг стоишь среди морей, | Воздымая к солнцу — в небо | Дымы черных алтарей» (1909, I, 89); ср. также у Бальмонта: «...Лишь Бог — поэт. | Гремите, солнечные струны, | Звените, лютни бледных лун» (Бальмонт, 1908, X, 42)⁵⁴.

Для ремифологизации христианства, как и для «христианизации» в основном греческой мифологии (в частности: Дионис — «бог страдальный»), в мифопоззии Иванова, как и в его философии религии, типичны завершающие данное стихотворение образы титанов, которые — аналогично библейским падшим ангелам и несмотря на падение с небес — еще носят в себе семя Солнца (библейская *σπέρμα πνευματικός*), дающее возможность как самоспасения (с помощью иллюминации, т. е. превращения в свет), так и спасения извне (с помощью распятия):

«...Но Небом был зачат | Наш темный род — Титанов падших племя [здесь паронимически содержится эквивалентное «пламя»!]. | И Солнца семя, | Прозябнув в нас, освещит | Твой лик, о Мать!.. [= Земля, синоним которой, «свет», имеет омоним, означающий свечение!] Ах, если Свет, что светит, — | В себе распят, — | Пусть Дух распнет нас, кем твой свет зачат!» (Иванов, I, 742); «Как, сердце-гроб, ты глухо и темно, |...| О, солнечность души!» (Иванов, II, 493).

Бросается в глаза также синтез ортодоксии и гетеродоксии, христологии воплощения и гностической пневматики, символики хлеба и света.

Солнце-царь Иванова тоже имеет как антично-языческие, так и библейско-христианские черты, причем дионисийские качества демиурга, диаволизированного в СІ, предстают в гностической окраске:

«...И в веселый миг начальный | Круг заводит *Солнцебог*, | Как впервые мрак печальный | Только он рассеять мог» (Иванов, I, 577); «Как замок медный, где Даная | Приемлет *Зевса дождь златой...*» (I, 590); «...И в золоте тиар несли цари, | Обжены, златое бремя крылий...» (I, 664); «В зрачках земных зажжен свет солнц *богоявленный...*» (I, 786); «...Алтарь пророчества, утесистый Кармил, | Стол *солнечный*, где взор до сказочного склона |...| *Ваала-Солнца кремль* и крепость Илии...» (I, 791); «...Кто царь — и нищ? Кто щедр, | Как *Солнце-царь*, один непобежденный? |...| Людей ловец, кто волит — человека? | Кто в день седьмой послышит зов “Умри”?...» (I, 784); «...И *солнце* дивное из дали к нам проглянет | Стенанья радости на запад полетят | И крест, поверженный, торжественно восстанет, | И гимн, под гром небес, перед востоком грянет | И херувимы к нам слетят. |...| Покажется *Христос* из туч *воспламененных*» (Белый, «Гимн солнцу», 1897, II, 58); «Величество *Солнца* великия поприща в Небесах пробегает легко, |...| Одежда у *Солнца* с короною — *царский*, много тысяч есть Ангелов с ним, |...| И только что к Западу сойдет оно, красное, это час есть для огненных птиц...» (Бальмонт, 1906, VII, 166); «*Солнце, Солнце*, ты Бог! | Безумцы гласят, будто ты есть небесное тело, | Будто ты только лик Божества. |...| О, *Солнце*, ты яростный Бог! |...| *Солнце*, о, *Солнце*, ты *Бог золотой...*» («Молитва к Солнцу», 1906, IX, 120); «...Шел дорогой я один, | Вижу: *Солнце*, *Божий сын*. | Вижу: Ветер, *Божий брат*, | И Мороз, идущий в Ад...» (1906, VII, 203).

Символами содержащегося в мифе о Дионисе мотива страдающего бога, как и противопоставленного ему мотива возрождения, много раз становились закат и восход солнца. Бог солнца («юный *Солнцебог*», Иванов, I, 798) должен «закатиться», чтобы этой «жертвой» спасти мир. В христианизированной форме этот миф встречается в собрании стихов Иванова «*Сог ardens*»:

«*Солнце* ясное *восходит*, | *Солнце* красное *заходит*, | *Солнце* белое горит |...| Весь ты — радость, ранним-рано, | Брат мой, — весь ты кровь и рана | На краю

вечером!..» (II, 233); «...Ты, исходящее пламеннокрылою, | Царственной, | Дарственной, | Жертвенной силою, | Щедрое Солнце!..» (II, 234). Чисто «языческий» вариант звучит так: «...И Факел догорающий — | Предвестие Зари. | То — Феникс, умирающий | На краткий срок... Гори!» (II, 242)⁵⁶.

Яснее всего эта дионисийско-христианская роль Спасителя, возложенная на солнце, приносящее в жертву само себя, выражена в стихотворении Иванова «Апотропэй» (II, 326—327), где благодаря этой «жертве» одерживается победа над лунным миром; представителем последнего является Сологуб, к которому автор обращается прямо: «...Беги, сокройся у порога, | Где тает благовест зари, | Доколе жертву Солнца-бога | Вопьют земные алтари!» (II, 327).

В мифопоззии Иванова солнце приносит спасение в равной мере искусству («золотые струны», I, 582) и эросу (солнце воспламеняет сердце, в частности, в сборнике «Cor ardens»): «Твоей святыни древний порог узрев, | *Вожатым* Музам [Аполлон Мусагет], и совершительным | Судьбам, и Счастью Дня, и Солнцу, | Гений Эллады, творю обеты!» (I, 583); «...*Век золотой* и вертоград Сатурна | Будившие в отзвуках вещей лир...» (I, 649); «...Незакатное Солнце пой, | Дифирамб!» (I, 686).

Уже в стихотворении «Золотое счастье» (I, 763—764), появившемся в 1895 году, сфера искусства (аполлонической «лиры золотой»), олицетворяемая Музой, до такой степени объединена со сферой эроса («сердце», *cor ardens*), что оба аспекта солярного (искусство, или поэзия, и любовь, эротическое и мистическо-религиозное почитание) интегрированы в одном световом образе — в образе соловьевской небесной царицы, который у Иванова подвергается мифологизации («царица» = «Венера») и *solificatio* («золотая Венера»): «...“Горячо и горделиво | В сердце блещет солнце счастья, | Мещет вокруг лучи златые, | Как власы златой Венеры, | Как моей царицы кудри!” | Улыбнулась нежно Муза: | “Дважды ты блажен и трижды, | Как блажен лишь Феб единый [т. е. греческий бог солнца Феб], | Лучезарный и влюбленный, | Строя лиру золотую”».

Вновь и вновь варьируемый в символистской мифопоззии миф об Орфее идеально позволяет произвести подобный синтез «лиры» (Орфей как *poeta vates*) и эроса («сердца»); в своем большом стихотворении «Орфей растерзанный» Иванов контаминирует его с солнечным мифом. Во вступлении к стихотворению Океаниды обращаются к Орфею с просьбой спасти их из заточения в море, в «хаосе души» (т. е. из вовлеченности в бессознательное): «...Мы — Хаоса души! Сойди заглянуть | Ночных очей в пустую муть! |...| Мы телами сплелись, Орфей, Орфей! | Волосами [ср. выше аполлонические солнечные волосы, которым здесь противостоит дионисийско-диаволический вариант из нижнего мира] сви-

лись, как поле змей!» (I, 801). Миф об Орфее по Иванову в «Орфее растерзанном» (Иванов, I, 801—804) актуализирует орфический аспект *filius regius* и его дела Спасения: «...В миг роковой | Услышь мой жертвенный завет: | Из волн | Встань свет! (Солнце восходит) | Мир — полн!» (I, 804).

Мы вновь встречаем здесь мотив волос (-змей) как символ, противоположный их сублимированной солнечной природе (упоминавшихся выше «власов золотой Венеры», Иванов, I, 764)⁵⁷: Орфей должен не только «спасти» Океанид, т. е. освободить их из тюрьмы нижнего, подводного мира, он должен также распутать их «сплетенные (свалявшиеся) волосы и тела» (диаволический промискуитет) и так же гармонизировать, как струны своей лиры. Снова лучи солнца и звуки космической музыки сливаются воедино; *solificatio* происходит благодаря действию искусства Орфея, созидающему порядок (т. е. космос): «...Созвучье браней — созвучье граней |...| Лучите лики! Где луч, там лик!» (I, 802). Вполне логично, что звук орфеевской лиры отождествляется с «золотым лучом» (зари): «...И вал расступчивый, вал непокорный | Тебя, о звук золотой зари |...| И главы змей моих не ужалят | Твоей ноги, огnezвучный День!» (I, 802).

Итак, Океаниды как воплощение диаволического мира обещают в случае их *solificatio* (именно Орфеем-солнцем) не жалить в пята «огnezвучный День», как это пыталась сделать змея — женское воплощение диавола, которую топтало световое явление. Очевидный здесь процесс контаминации женского светового явления (царицы, Софии, Марии и т. д.) с мужским воплощением солнца (к тому же сведенным здесь к фигуре Орфея!) в высшей степени характерен для неомифологии Иванова. При этом с помощью мифологического космоса античности, а также невероятно богатой сокровищницы гностики-герметической, мистической, оккультистской символики создаются все новые комбинации без учета религиозно-исторической, этнологической, культурно-исторической и прочей иконографической связи их составных частей, ибо известно, что лишь будущий читатель сможет, не смотря на генетически-историческую дивергенцию тематическо-мотивного «материала» или кажущуюся анахроничность его сочетания, реализовать функциональную и структурную гомогенность возникших таким образом поэтических неомифологем.

Связь между двумя рядами символов: «солнце-лира» («мусическое» воплощение солярной «красоты») и «солнце-сердце» (витальное, экзистенциальное воспламенение человека) — воплощается в двойственном образе «мудреца-певца», в котором экзистенциальное и интеллектуальное значение слова *φιλοσοφία* в понимании классической Греции — переведенного Ивановым в этом смысле дословно как «любомудрие» — соединено с эстетическим и одновременно апокалиптически-пророческим смыс-

лом слова «певец», т. е. поэт-певец. Платонический характер этой концепции Иванов подчеркивает и в заголовке — «Подражания Платону» (I, 786):

В зрачках земных зажжен свет *солнц* богоявленный,
Да видим славу дня и звездный хор ночей,
И в строгой прелести возвышенных речей
Да *любомудрствуем* о красоте вселенной.

Мудрец познал, один, дар целостный очей:
Он, пристальный, вперясь в устав светил нетленный,
Мятежный дух мирит и разрешает пленный, —
И, сын горящих сфер, он — *отклик* их лучей.

В разумном рвении дружася с Музой красной, —
Да жизнь соделаем гармонией согласной, —
С певучим голосом нам боги дали слух.
И, вольной Музы друг, биенью сердца верный,

Нас окрыляет ритм и движет властно дух
Харитой светлою и стройностью размерной.

Это стихотворение парадигматически отражает тенденцию, господствующую во всей мифопоэзии Иванова: растягивать объем любого понятия, «радиус действия» любого символа так широко, чтобы он охватил как можно больше атрибутов других элементов космоса (семантического либо символического); благодаря этому становится возможным объявить любое понятие центром мифопоэтического универсума⁵⁸ — ведь середина, то есть архетип солярной целостности, «обнаруживает» себя в любой мыслимой точке универсума. Этот не постижимый для дискурсивного (аналитического) мышления парадокс всеприсутствия центра — характерная черта мифологического мышления и символического мировоззрения; «один» элемент в любой момент может занять место «другого» (и наоборот), потому что оба суть проявления ЕДИНОГО⁵⁹.

Таким образом, солнце не только мотивологически является центральным символом мифопоэтического космоса, но оно еще и «символ символа», «позолота» всех остальных знаков, не обладающих онтологической непосредственностью и вещно-языковой идентичностью: «Вершины *золота*, | Где песнь орлицей реет, — | Авророю алеет | *Поэзия* — *дитя*. | Младенца вскармив | Амбросиями неба, | В лучах звенящих *Феба* | *Явись нам, Солнце-миф!*» (Иванов, «Поэту», II, 357). К сущности солнечного начала относится преобразование явлений: в его «лучезарности» они сливаются, тогда как отблеск лунного начала захватывает и отражает их в конкретности и отдельности.

В основе ивановской мифологемы солнца-сердца, выходящей далеко за пределы символизма, — мы обнаруживаем, что она занимает выдающееся место и в постсимволистском неопрIMITИВИЗМЕ, а также в акмеистской мифопоззии, в частности, у Мандельштама, — зиждется упомянутая аналогия между «солнцем» как сердцем⁶⁰ космоса и «сердцем» как излучающим жизненным центром земли и человека. Мотив мирового сердца восполняет световую символику и пневматику мировой души. Это соответствие поставлено и в центр большого стихотворного сборника «*Cor ardens*» (в частности, раздела «Солнце-сердце», II, 229—237): «О Солнце! вожатый ангел Божий, | С расплавленным сердцем в разверстой груди!» (Иванов, II, 230); «...Солнце, ты, планет вожатый [обычно атрибут предводителя Муз Аполлона]! | Солнце, пастырь лун-овец [Солнце-Христос как «добрый пастырь» лун-овец]! | Новей пламенных оратай!.. | Солнце — сердце солнц-сердец!» (Иванов, II, 231).

В этой весьма сложной формуле совершенно очевиден упомянутый выше принцип тавтологической двойной понятийности, отличающий мифологический, гностически-герметический, оккультистский и мистический дискурс: одно и то же понятие внутри одного высказывания выступает то в своем широком, общем, универсальном смысле («солнце» как SOL), то опять в узких, конкретных, индивидуальных рамках (SOL как «солнце-сердце», причем здесь само множественное число уже указывает на принцип индивидуализации). Символ двойника («двойственности»), сам по себе характерный для диаволического мышления, в стихотворении Иванова «Солнце-двойник» (II, 235—236) выражает удвоение в смысле реинкарнации при вертикальной связи сфер бытия, тогда как при диаволическом раздвоении солнца отмечается горизонтальная корреляция несоединимых или идентичных полюсов. Символическая «двойственность» — это не выражение расщепления (отражения) и не отблеск (вспомним двойническую функцию луны в CI), а парадоксальная взаимозависимость (Konterdependenz) микро- и макрокосма, спасителя и спасенного, божественного и человеческого стремления к завершению собственной самости. Иванов предлагает здесь вариацию взаимной, свойственной всякой гностическо-мистической религиозности, «зависимости» Бога и человека (творения), которые не могут обойтись друг без друга.

Эта идея зависимости Бога от человека в ее персоналистском выражении, встречающаяся, например, у Якоба Бёме (или в еще более индивидуализированной форме — у Ангелуса Силезиуса)⁶¹, нашла в религиозно-философском движении последней трети XIX века (инициированном прежде всего Соловьевым) широкий отклик и соединилась в нем с диаволической концепцией художника-демиурга, шествующего к самоспасению и лишь при этом вызывающего к жизни божественное как таковое (как в «магическом символизме» CI, в частности, у Брюсо-

ва). Мифопоэтический синтез обеих концепций принимает у Иванова такую форму: «...В сердце замкнутом и тесном [= диаволическое состояние «замкнутости»], | Душный свод кляня, страдает | Погребенный твой двойник. |...| Я забывший, я, забвенный, | Встану некогда из гроба, | Встречу свет твой, в белом льне; | Лик явленный, сокровенный | Мы СОЛьем, воскреснув, оба | Я — в тебе, и ты — во мне!» (Иванов, II, 236).

На вербально-иконическом уровне диаволическая «двойственность» выражается в созвучности слов «душный» и «душа», в основе феноменального (то есть «кажущегося») сходства которых лежит символическое несходство: «душный» как выражение (не дающего дышать, т. е. опасного для жизни) «удушья» и «стеснения»⁶² является полной противоположностью «душе», «душевному», свободному дыханию души, аналогичному «свободному парению» духа. Совсем по-другому выражается символическая функция двойственности несколькими строками ниже — в анаграмматической связи стремления к соединению («мы СОЛьем») и «СОЛнца». Как глаза связаны с солнцем: они не только воспринимают солнечное излучение, но испускают и собственное (что выражено в оппозиции фикционального зрения и имагинативного созерцания), — так и сердце, с одной стороны, является (пассивным) восприимчиком солнечного «огня», с другой — сосудом (*vas alchymicum*), в котором возрождается солнце⁶³: «...Солнце ль ты богатое, | Сердце ль, сердце бедное [= первому аспекту], | Радостно-распятое, | Горестно-победное!» (II, 233). В анаграмматической связи «бедного» и «по-бедного» проявляется второй аспект — аспект самоспасения сердца.

«...Я гляжу в долину с горной высоты, |...| В этом мире — Солнце, в этом сердце — ты» (Бальмонт, 1903, IV, 55); «...Мы как птицы носимся, | Друг ко другу просясь, |...| С Солнцем наше мление, | Солнечны сердца. |...| И как Месяц бледны мы, | И как он победны мы, | Слитные — горят» (1908, VIII, 78); «...То — солнце — кубок животворной влаги [здесь солнце-сердце выступает также в качестве *vas alchymicum* для *opus magnum*], | То — сердце мира с кровью огневой» (Коневской, 1896, II); «Помню я полдень блаженный | В тихом преддверьи весны, — | В сердце моем загорелось | Солнце нетленной страны» (Сологуб, IX, 216)⁶⁴.

О «напитке солнца» ср. также у Белого:

«...В сосудах ценных мировые вина: | вот тут — лазурь, а там — напиток солнца. |...| идет мой гном, при-

ветливый и скромный, | над головой держа свой рог загнутый...» (*Белый, 1903, I, 214—215*); «И он на троне золотом, | весь просиявший, возседая, | волшебнo-пламенным вином | нас всех безумно опьяняя...» (*1903, I, 99*); «Не струя золотого вина | В отлетающем вечере алом: | Расплескалась колосьев волна |...| Голубые, как небо, коронки, | Слыша зов, | *Серебристый*, и чистый, и звонкий. | Колосистый поток | Закипал золотым водометом...» (*«Пепел», 1904, 263*).

Мифологическая и мифопоэтическая основная структура «амбивалентной проекции» (солнце как проектор и одновременно как проекция), когда она мыслится в категориях «космического времени» (т. е. «Вечности»), выступает в виде круговращения между Альфой и Омегой, ἀρχή и ἔσχατος: «...*Альфа* мира, сеять в ночь твоя услада, | О совершительная мощь, *Омега — Солнце!*» (*Иванов, «Солнце», II, 232*). В качестве Альфы космическое солнце имеет функцию «первоначала» зачинателя (родителя) мира («сеять в ночь»), а когда оно выступает в качестве Омegi, его сущность уже очищена до состояния «завершающей силы», т. е. совершенства, что было бы невозможно без объективации («нисхожжения» в мировую душу) и индивидуации («восхождения», т. е. ἀνατολή, в качестве Анимы). Этот второй, эсхатологический аспект «солнечности» действует и в сердцах в виде способности к пророчеству, извлекая золото из души, как из копей — здесь метаморфоза «сердца» в духовность «души» («духа») толкуется как психическая «добыча золота»: «...Мы *Солнце* славим в лад на *лирах разнозвучных*... | Срок жатв приблизился, избыточных и тучных. | Взыграет *солнечность в пророческих сердцах*: |...| Копите ж про запас сынам годов ущербных | *Святое золото* от сборов ваших серпных! | *Сны вещи* свои запечатлеть спешите! | Мы — ключари богатств *зареющей души*...» (*Иванов, II, 328*).

Остается еще упомянуть столь типичную для мифопоэтики функциональную аналогию между лучами солнца («луч», «лучезарность», «огонь») и потоком (течением) крови, выходящей из сердца и возвращающейся обратно, между нематериальной и даже дематериализующей, сублимирующей реальностью излучения как свойством визионерской иллюминации, с одной стороны, и пульсирующим в материи, в телах ритмическим течением, космогонический эквивалент которого уже был рассмотрен в связи с идеей Иванова о «противоточности» («энантиодромии»).

«...Всходит *Солнце*, светит миру, гонит мрак с Небес. |...| Видя тайну превращения тьмы в *лучистый свет*» (*Бальмонт, 1895, I, 138*); «...Безмерным светом *Солнце* светило с высоты, | И было изумленье, восторг, и я, и

ты...» (1902, III, 94); «...В храме снов бессмертных дышит *нежный* свет, |...| Не забудь же сердцем, и сдержи свой вздох: | Ярко только *Солнце*, вечен только Бог!» (1902, III, 179); «...Нам светит *Солнце* с высоты. | Ты мне навеки предана, | Я твой навеки. Мы — цветы» (1903, IV, 52).

Оба состояния солнечной энергии — форму материи и форму (световых) колебаний — Иванов объединяет в стихотворении «Заря любви» в следующей формуле: «Как, наливаясь, рдяный ПЛОД | ПОЛДневной кровию смуглеет, | Как в брызгах *огненных* смелеет | Пред близким *солнцем* небосвод...» (Иванов, II, 366). «Ярко-пурпурный» («рдяный») служит здесь *tertium comparationis* для *зарю* (*rubedo*) солнца как символ его «жертвенной смерти» или смерти его сына («сына Солнца, юного *Солнцебога*», I, 798) и «крови» человеческого сердца, в которое солнце вливает свой «плод». Эта эквивалентность, подкрепленная инверсионной связью «ПЛОДа» и «ПОЛДневного», дополняется резонирующей формулой воплощения: в слове «плод» слышится «плоть», стоящая в зените в час Пана и в экстазе обращающаяся в пневматическое.

Еще яснее этот эротически-мистический двойственный характер солярного зачатия и вынашивания плода в сердце, т. е. в Аниме, виден в совершенно иной связи: «...И зыблется окрест цветных мерцаний хор, | Сиянья томные *предбрачного заката* | И *нерожденный* блеск таинственных аврор, | И все лазури сны, и все пыланья *злата*...» (II, 435).

2.4. «СОЛНЦЕ» И «ЗОЛОТО»

Солнце и *aurum*⁶⁵, *aura* и Аврора составляют в высокой степени символическое единство не только в гностически-герметических, алхимических, мистико-религиозных системах: и в мифопоэтическом космосе СП либо золото как качество прямо символизирует солнечное начало (аналогично доминированию серебра в диаволическом мироустройстве), либо солнечное начало объективируется в золоте. Так же как алхимик имеет в виду под золотом не материальный металл, а философский камень (*lapis philosophorum*)⁶⁶, так и под солнцем понимается много больше, чем просто небесное тело («*Aurum nostrum non est aurum vulgi*», С. G. Jung 1975, 100 и сл.). Постулированная Юнгом проективная, психическая природа золота алхимиков (*opus alchymicum*) полностью совпадает с функцией золота как свойства проекции Анимы в русском символизме.

⁶⁵«Наше золото — не золото черни» (лат.) (прим. перев.).

«...Птица Сирий так сладко поет, | Чуть завидит корабль, зачарует мечтой золотой, | На плывущих наводит забвеньи и сон...» (*Бальмонт, 1906, VII, 230*); «Сон волшебный. Мне приснился древний Город Вод, | Что иначе звался — Город Золотых Ворот. |...| Люди Утра, Дети Солнца, Духи Страсти, в нем | Обвенчали Деву-Воду с золотым Огнем. | Деву-Воду, что, зачавши от лучей Огня, |...| Оттого само их имя — золото и сталь, | Имя гордое Атланта — Толтек, Рмоагаль. |...| До монет не унижая золото, они | Из него ковали входы в царственные дни...» (*«Город золотых ворот», 1904, V, 76—77*).

В рамках этого космоса золото является соединением всех (четырех) стихий, а также всех красок (*C. G. Jung 1975, 201*), причем поначалу в качестве дополнительного фонового цвета в символическом и иконографическом значении служит только синий. «Золото в лазури» Белого символизирует базовую ситуацию: золотой диск солнца, окруженный синевой неба, пересечение метафизического «золотого круга» «вертикальным крестом» синевы (синее небо вверху — синее море или вообще вода внизу). В то же время синий — традиционный цвет небесных риз Богородицы (канонизированный и в православной иконографии); солнечное золото нуждается в этой небесной синеве как в среде, чтобы вообще стать видимым и приобрести форму. В этом проявляется эквивалентность *augur* и *aurea*, причем под последней может пониматься как (пневматическое) дуновение ветра, так и воздушный, дневной мир — вплоть до небесных высот и мерцания визионерских явлений.

«...но буду я спать | в лазури. | Я брызну средь ясного дня | на вас золотыми снопами...» (*Белый, 1903, I, 122*); «Я нарезал алмазным мечом | себе полосы солнечных бликов. |...| Да избавит Царица меня | от руки палачей! | Золотая кольчуга моя | из горячих, воздушных лучей. | Белых тучек нарвал средь лазури, |...| Холодеющий вихрь, золотой, | затрепал мои белые перья» (*1903, I, 121*).

Здесь уже следует упомянуть, что в СIII основным цветом, что характерно, является красный (наряду с белым), то есть тот цвет, что символически связан с Христом, *filius regius*, ставшим плотью и пролившим свою кровь. Если представители СII вступают на путь «теозиса», самоспасения, то в СIII доминирует — правда, под гротескно-карнавальным знаком — процесс воплощения, включающий равно текст жизни и текст искусства и венчающийся аутопозтологическим мотивом «воплощения слова, слова-тела».

Влияние алхимического мифа, согласно которому «солнце постепенно впечатало свой образ в землю», и та стала образом Золотой материи (С. G. Jung 1975, 393 и сл.), это представление о запечатлении солярного архетипа⁶⁷, т. е. платоновских идей, в земле и, сверх того, в коллективной мировой душе, может быть обнаружено во многих произведениях символистской поэзии: «...Вечных сфер святой порядок | И весь лик золотых Идей | Яркой красочностью радуг | Льнули к ночи его бровей, — | Обвивали, развевали | Ясной солнечностью печаль; | Нерожденных солнц вставали | За негаданной далью даль...» (Иванов, «Beethoveniana», I, 779).

Это запечатление идеи, архетипа в земле выражается в виде *anima aurea* (С. G. Jung 1975, 394); в этом отношении земля, или материализующийся в земном золоте архетип, является (с точки зрения солнца) целью некой проекции, т. е. энергетического излучения из метафизического в физическое (здесь земля или, в других местах, луна — проецируемая Анима мужественного солнца)⁶⁸. Гностико-герметическое или мистическое представление о том, что Творец так же нуждается для становления в своем творении (а значит, и в человеке), как человек — в Боге, Земля (или Луна) — в Солнце, играет значительную роль в появлении этой обратной проекции. В диаволическом соотношении субъект — объект доминирует процесс переноса, т. е. свойства субъекта «заменяются» свойствами объекта и наоборот, так что, например, качества описываемого объекта «глухи», когда описывающий их человек «нем».

Напротив, в символическом мышлении СП до такой степени господствует упомянутый принцип перспективной и энергетической энантиодромии, что творящее (*naturans*), генерирующее, архаически-первоначальное, божественное, мужеско-зачинающее начало то и дело переоценивается и начинает рассматриваться как сотворенное (*naturata*), генерированное (в диаволическом варианте — «дегенерировавшее»), актуально-современное, человеческое, женски-порождающее, и наоборот. Только при этом становится мыслимым и логичным в мифопоэтическом смысле, что «золото, созданное солнцем в земле» (С. G. Jung XIV/I, 49 и сл.)⁶⁹, приобретает «генерирующую» способность, превращающую его в *lapis philosophorum*, то есть «вещество», в котором солярный архетип (то есть Бог-Отец) открывается просветленному и воспламененному человеку. Золото соединяет материальность металла (или *lapis*) с его действенной силой (энергетикой) и потому для мифопоэтики становится также символом двойственной природы художественного творчества, предполагающего синтез материального (связанность с производением, эстетика произведения) и креативного («творчество», эстетика действия, перформативность).

Струны (аполлонической) лиры (в руках *poeta vates*) передают визуальный отблеск солнечного золота, а также выражают гармонию сфер космоса:

«Муза! | Песнь Любви — | И Разлуки, Муза! | Земную песнь — | Не на *струнах золотых* воспой, |...| Осколкам бога | Плющ с повиликой | Да терен дикий | *Ткут* однотканый | Саван зеленый...» (*Иванов, I, 696—697*); «Уж ночь зажигает лампы | Пред ликом пресветлым Творца. |...| Хочу несказанных мгновений, | Восторгов безумно святых, |...| Нетронутых *струн золотых*...» (*Бальмонт, 1895, I, 112—113*); «*Бог ветров* и бурных гроз, | Бог Славян, *Перун*, | Ты мне дал волну волос, | *Золотистых струн*. |...| *Золотистый дал мне стих*, | Много дал стихов. | Бог пожаров между туч, | Грезы огневой, |...| Влил ты молнии в мой стих, | И сказал мне: — Жги...» (*1905, VI, 116—117*); «...И снова я — как *арфа золотая*, | Послушная таинственным перстам... | И тайный вихрь своей волною знойной | Смыкает бред ночного забытья» (*Балтрушайтис, 1912, 229*).

Мотив золотой иглы входит в контекст космической текстуры, космической ткани⁷⁰. Эта затканная золотом текстура — в аполлоническом духе часто интерпретируемая как покрывало над бездной хаоса или бытия — в качестве женской символики противостоит (архе)типике, или мужскому запечатлению (см. ниже символику «печати»), солнечного начала в Матери-Земле. При этом женский инструмент — (швейная) игла — вступает в сложное соперничество с символикой серпа, символикой урожая и смерти:

«...На закате блеск вечной свечи, |...| *золотистой* парчи | пламезарные *ткани*. | Ты взываешь, грустя, | как болотная птица...» (*Белый, 1903, I, 101*); «...Полосы *солнечных струй златотканые* | в облачной стае горят...» (*1903, 83*); «...Встали груди утесов | среди трепещущей, *солнечной ткани*...» («*Золотое руно*», *1903, 73*); «...Из обрезков ты суй *золотую иглу*, | *Золотую иглу* ты мне суй, | Чтобы вышил я в ткани мирской, там в углу, | Век горящий, один поцелуй» (*Бальмонт, 1906, IX, 27*); «...*Серп* звенит за серпом, | Жатвы хочет, поет, | Новый стебель растет, | Новый колос горит. |...| *Золотую иглу* | Кто-то держит, и шьет...» (*1908, VIII, 129*).

Для мифопоэтического языкового мышления СII параномастическая связь «СОЛнца» и «ЗОЛота» некоторым образом была «естественным»

звукоподражанием, использовавшимся в бесчисленных стихотворных текстах, причем как анаграмматически, так и метафорически:

«Дев Кастальских дар — *золотые струны* [= метафора лиры Аполлона, т. е. аполлонического искусства] | ... | Звать иду назад, на пустынном берегу, | Невозвратных дней *золотое солнце*...» (*Иванов, I, 582*); «...Смотри: с востока, что ни день, | Восходит *солнце золотое*» (*Минский, III, 54*); «...Взор глядит — и не знает, где именно *Солнце*, | Где отливы и блеск *золотого червонца*, | Где гвоздики *девически-нежной* любви [= «нежность» девы всегда имеет мистически-эротический характер]» (*Бальмонт, 1904, V, 80*); «Сотворил Господь пресветлый Ангелов Себе, | ... | Он низвел с Небес высоких *светоч золотой*, | Повелел, чтобы вселился в тело дух Святой» (*1908, VIII, 95*).

Особенно явственно у Бальмонта равномерное распределение золота и серебра как символических цветов или аллегорических металлов, эквивалентных солнечному и лунному началу и дополняющих друг друга, а также маркирующих характерный бальмонтковский синкретизм:

«...Ручей поет, я вечно с ним, | Заря горит, она — во мне, | Я в вечно-творческом Огне. | Затянут в свет чужих очей, | Я — в *нежном золоте* лучей, | Но вдруг изменится игра, | И *нежит лунность серебра*. | А Ночь придет, а Ночь темна, — | В душе есть светлая страна, | И вечен светоч *золотой* | В стране, зовущейся Мечтой...» (*Бальмонт, 1904, V, 5*); «Развесистое древо | Сияет среди Рая. | ... | *Серебряные* ветки, | И листья *золотые*. | ... | О, древо роковое, | Ты сеешь возмущенье. | ... | С багряным цветом розы | *Сердца* так вольно слиты, | Что все Твои угрозы | Мгновенно позабыты. | ... | И листья *золотые*, | Как *солнце золотое*...» («*Райское дерево*», *1908, VIII, 15—16*); «*Золото* лучистое я в сказку хороню, | *Серебро* сквозистое приобщаю к дню. | *Золото* досталось мне от *Солнца*, с вышины, | *Серебро* — от матовой молодой *Луны*...» (*1906, IX, 13*); «*Солнце перстень золотой* | Нам неведомого Бога. | *Солнце* светит над Водой, | *Солнце* гаснет за чертой | ... | Предвечерняя *Луна* | *Серебристое* запястье...» (*1906, IX, 72*).

Мифопоэтический космос Белого в большей степени, чем у всех остальных символистов, подчинен некой солнечной доминанте, метафо-

рическая изменчивость которой значительно ограничена ради лейтмотивного проникновения ее во все произведение в целом (стихи 1907/08, «1-я симфония»). При этом бросается в глаза полное слияние «солнца» и «золота», т. е. золото выступает почти исключительно в качестве синонима солнца, практически не встречаясь в облике земного золота или в других, уже рассмотренных метаморфозах. Ошеломляет также преобладание символики огня над символикой света, закономерно приводящее к предпочтению комплекса «солнце-сердце». Другая особенность солнечных мотивов у Белого — тесно связанная с символикой огня тенденция к космическому и метаморфотическому покраснению (*rubedo*) солнца и золота. Этот красно-золотой цвет солнечного огня⁷¹ образует сквозную (лейтмотивную) константу, пронизывающую все стихи и развертываемую на фоне гораздо более динамичной, пестрой и богатой образами символики неба и земли⁷². Такое расширение, амплификацию цветовой символики Бальмонт противопоставляет крайне скудной черно-белой палитре раннего символизма: «...Красок так много, возьми сочетанье любое, | В *золоте*, в *пурпуре* можешь взрасти, | Тешься, играй, расцвети, отцвети. | В Море утонешь, красиво оно, *голубое*» (*Бальмонт*, 1905, VI, 80—81).

При этом центральной оппозицией цветовой системы становится полярность «золота» и «лазури»⁷³ как солнца и неба либо зеркальной воды, что доказывает название первого собрания стихов Белого «Золото в лазури» (1904)⁷⁴. Эта книга начинается циклом стихов, посвященных Бальмонту («*Бальмонту*», *Белый*, 1903, 71—73), и несколько позже продолжается посвященным «Автору “Будем как солнце”» программным стихотворением «Солнце» (1903, 75), в котором (как и у других символистов, в частности, у Иванова) отдается должное иницирующей роли Бальмонта в создании солнечного мифа:

«В *золотистой* дали | облака, как *рубины*, — | облака, как *рубины*, прошли, | как тяжелые, *красные* льдины. | Но зеркальную гладь | пелена из туманов закрыла, | и душа *неземную печать* | тех *огней* — сохранила...» («*Бальмонту*», 1903, 71); «...Святи, *златая твердь*, — святи | Слезой окропленные веки. |...| Огонь — *огонь из сердца* вынут: | Так кучи облачные льдов | На *тверди* бледной бледно стынут...» (*Белый*, *Урна*, 1907, 321—322).

В это первое стихотворение первого сборника Белого вписана и соответственно пропечатана архетипическая функция солнца как обязывающая для всей книги: «печать» здесь имеет смысл «резного изображения», которое запечатлевается в душе как подземная структура, тогда как солнечный жар, т. е. «огонь», обжигает глину сердца и лишь этим

создает предпосылки для *sublimatio*. «Дети солнца»⁷⁵ появляются и в следующем стихотворении «Золотое руно» (*Белый, 1903, 73*) как посвященные некоего солнечного культа («аргонавтов»)⁷⁶, совершенно определенно направленного против диаволической власти лунного начала: «...*Не бояся луны, | прожигавшей туманные сети, | улыбались — священной весны | все задумчиво грустные дети. | Древний хаос, как встарь, | в душу крался смятением неясным, | И луна, как фонарь, | озаряла нас отсветом красным*» (71). Здесь, как и у Блока, диаволизм луны непосредственно связан с ее гиперболически-гротескной функцией. Это подтверждается и цветовой символикой «красного» вместо диаволического серебра и символического золота, а также типичным для СIII снижением космически-универсального символа луны до урбанистически-исторического уличного светильника (*фонаря*), тогда как образ луны как партнера солнца в мистическом *coniunctio* постепенно исчезает.

Эта односторонность и даже частичный «паралич» мифопоэтического космоса (в частности, у Белого и Блока) по сути и были причиной его крушения, т. е. «обвального» превращения в систему СIII. Как будет заметно по символике «зари» (или «заката») у Белого и Блока, прямо-таки гипертрофированно развитой и до бесконечности варьируемой, дело не доходит ни до космического *coniunctio*, ни до *coniunctio* психического или экзистенциального микрокосма с его (женской) проекцией: «дети солнца» хоть и отправляются в путешествие, но никогда не достигают его цели (ср. изложение в «Золотом руно»: *Белый, 1903, 73—75*).

В стихотворении «Солнце» (1903, 75—76) солнечное начало толкуется именно в таком духе — как воплощение «горячего стремления» словно бы «беспредметной», потому что «ослепительной» природы: «*Солнцем сердце зажжено. | Солнце — к вечному стремительность. | Солнце — вечное окно | в золотую ослепительность*»; «...В душах — *солнечное золото*» (1907, III, 14). Таким образом, в то время как в сердце сжигается зло («цветы зла», на что намекает соседство «розы»), происходит и «перемол» этого зла, явно — и здесь тоже наличествует связь с растительной природой «розы» — оставившего в сердце семенные зерна. В этом смысле функция зачатия, присущая Богу-Отцу, состоит в солнечном излучении, то есть посеве (золотого) семени⁷⁷, понимаемом как зачатие золота в лоне Матери-Земли. Но параллельно выполняется и христианская функция «Слова-Бога», которое высевается и падает на очень разную почву (*λόγος σπερματικός*). Соответственно семя зла подлежит перемолу — ср.: «много зла сожжено», т. е. библейское «плевелы огнем сжигают»⁷⁸: «*Клонится колос родимый. | Боже, — внемли и подьмли |...| Дымные золота земли! |...| Облаков башни | В выси высокие вылил, — | Вылил из золота Зодчий. | Юность моя золотая, |...| К ниве озимой | Ласково льнут, пролетая, | Легкие, легкие луны*» (*Белый, «Пепел», 1907, 254—255*).

Как упоминалось, у Белого символика огня доминирует над всеми остальными функциями солнца, чем объясняется и красноватый аспект солнечного жара («жар» паронимически сочетается с «шаром», т. е. шарообразной формой):

«...ослепительный пурпур огня» (Белый, «Золотое руно», 1903, 74); «...садится солнце красно-золотое...» (1902, 76); «...Закат полосую багряной | бледнеет в дали за горой. | Шумит в лучезарности пьяной | вокруг нас океан золотой...» (1902, 78); «...Опять золотое вино | на склоне небес потухает. |...| Вдали горизонт золотой...» (1902, 80); «...все солнцем зажжено: | И «Свете тихий» с клиросов воззвали, | и лики золотом пунцовым заблистали. | Восторгом солнечным зажженный иерей...» (1903, 82); «Солнца контур старинный, | золотой, огневой...» (1903, 84); «Солнце жжет...» (1903, 107); «В час зари на небосклоне, |...| Солнце сядет. Все притихнет. |...| изумрудно-золотистых, | фиолетово-пурпурных...» (1902, 112).

Ориентация на огненную природу солнца у Белого такова, что ассимилирует и атрибуты световой символики. Так, лейтмотивный у других авторов эпитет «лучезарный» (а также «лучезарность») заменяется на «пламезарный» (Белый, 1903, 116) или «огнезарный»: «...Солнце тучу перстом | огнезарным пронзило» (1902, 122). Персты (солнца, утренней или вечерней зари)⁷⁹ — образ, заимствованный из классической метафоры света, — как обычно, ассоциируются со световыми лучами или лучом, идущим из потустороннего мира и направленным на что-либо земное, которое он озаряет и воспламеняет: «Сияя перстами, заря рассветала | над морем, как ясный рубин» (1901, 130); «Солнце перстень золотой | Нам неведомого Бога» (Бальмонт, 1906, IX, 72). Классический топос розоперстой Эос Белый часто соотносит непосредственно с солнечным золотом:

«...И цветов росяных надо мною | Белоснежные кисти повисли. |...| Золотые, закатные угли | Уходящее солнце разбросит. | Прокипев, хрустали золотые |...| День сгорел — отошел: он не нужен...» (Белый, «Пепел», 1907, 257—258); «...Пространств моих восторги и пиры | В закатное одеты злато. |...| Мои с зарей — с зарею поцелуй! | Во век туда — темнеющую синь |...| Заря горит: ручьи моих псалмов | Сластият уста молитвою нехитрой...» («Пепел», 1908, 236).

Белый придает важное значение тщательному подбору оттенков красного в солнечном огне, всегда выступающих — что будет показано ниже — как цвета, всегда дополняющие палитру неба и земли:

«...Туманный, *краснозолотой*, | на нас блеснул вечерний луч | *безмирноогненной* струей | из-за осенних, низких туч...» (*Белый*, 1901, 137); «*Бледнокрасный*, весенний закат догорел. | Все, *синяя*, сливалось с лазурью вдали...» (1901, 150—151); «Тучек янтарных гряда *золотая* | в небе застыла, и дня не вернуть. |...| *Пламенем желтым* сквозь ветви магнолий | ярко пылает священный обет. |...| Отблеск зарницы *лилово-пурпурной* | выпыхнет на небе и грустно заснет...» (1901, 151); «...*Пунцовым* пламенем зарделись небеса. | На корабле надулись паруса. |...| На фоне неба *бледнозолотистом*...» (1902, 152); «...Весь день старый в *золоте солнца* играл, | зеленые ветви рукой раздвигал, | а ночью туманной простился со мной | и с *факелом красным* ушел в мир иной...» (1901, 118); «...Задумчивый мир напоило немеркнувшим светом | великое *солнце* в печали *янтарно-закатной*...» (1903, I, 113); «...как весенний пророк, | осиянный мечтой. | И кадит на восток, | на восток *золотой*. | И все ярче расцвет | *золотого* огня. | И все ближе привет | беззакатного дня» (1900, I, 105); «...Деревья листвою *золотую* одеты. | Меж листьев блистает закатный *багрянец*. | Пахучей гвоздикой мой стол разукрашен. | *Закат догорел* среди облачных башен...» (1902, 123); «...И было небо вновь пьяно |...| И рдело *золотом* оно | и темным *пурпуром* гранатов...» (1903, 126); «...На небесах восторженно пылало | все в *золоте лиловом и багряном*. |...| В твое окно поток червонцев лился, | *ложился на пол золотым пятном*» (1903, 134).

Намечающееся в последних примерах изменение солнечной окраски указывает и на резкий переход от позитивного ожидания, исполненного надежд, к разочарованию, отчуждению и нигилизму. Космическое солнце — подобно сердцу микрокосма — гаснет и при этом распадается на отдельные элементы той цветовой гаммы, которую собрало внутри своей космической идентичности. Этот процесс начинается с выступления в путь «детей солнца», «аргонавтов», воспламененных «воодушевлением», «энтузиазмом» («восторгом») ⁸⁰ в надежде завоевать «золотое руно», т. е. свое солнечное видение ⁸¹: «*Золотая*, эфир просветится, | и в востОРге сГОРит [“огонь восторга” здесь спроецирован на объект, т. е.

солнце = восторгу!]. | А над морем садится | ускользящий, *солнечный щит*. | И на море от *солнца* | *золотые* дрожат языки. | Всюду отблеск *червонца* | среди всплесков тоски. | Встали груди утесов | среди трепещущей, *солнечной ткани*» (Белый, «Золотое руно», 1903, 73); «...На небесах *восторженно* пылало | все в *золоте лиловом и багряном*» (1903, 134—135)⁸².

Недостижимость солнечного видения комплексно обрисована в этом, центральном для солнечного мифа СII, стихотворении средствами диаволической метафорики, ставящей под сомнение ценность несомненных символично-мифопоэтических мотивов. Так, чисто мифопоэтическому мотиву воспламенения сердца, солярному «энтузиазму» («восторгу») грозит холод бесстрастия, совершенно явно проистекающий из диаволической жизненной позиции — «бесстрастья». Альбатросы кричат аргонавтам: «*Дети солнца*, вновь холод бесстрастья! | Закатилось оно — | *золотое*, старинное счастье — | *золотое руно!*» (Белый, 1903, 74); ср. также у Бальмонта: «...Среди длинокрылых, меж братьев, я был *альбатрос*. |...| Червем, я с червем наслаждался в чарующей мгле. | Я с *Солнцем* сливался, и мною рассвет был *зажжен*» (Бальмонт, 1902, III, 153).

Позитивно-экстатический аспект сжигания состоит в полном слиянии «сердца-огня» с солнечным первоогнем; в негативном аспекте тот же процесс выступает, во-первых, как уничтожение видения, к которому стремились, — солнце (эфир) сгорает на (в) собственном «восторге», «ускользает» («ускользающий»), «заходит» («закатилось оно»), «гаснет» («нет сиянья червонца»); во-вторых, как гибель визионера, «пламенное сердце» которого также гаснет и погибает: «...Но везде вместо *солнца* | *ослепительный пурпур огня*» (Белый, 74). От солнца (и видения) не остается ничего, кроме «ослепления», солнечно-золотой окончательно превращается в (пурпурно-) красный, в тот самый цвет, который приобретает золото теллурической ночью — то есть после захода солнца. Другие диаволические признаки ущербности заходящего солнца: безвольный, скользящий спуск (доминирующий тип движения в CI), неопределенное мерцание и дрожание («дрожат языки»: мотив языков огня в CI), отблеск («отблеск червонца», «всплеск тоски»), сомнительное сплетение («трепещущая», «солнечная ткань») и т. д.⁸³

У Бальмонта и Белого можно найти еще много примеров солнечного огня:

«Он мне снился призраком долгие года, | Я ждала избранника, я ждала всегда. |...| И пришел неведомый, близко стал ко мне, | Я была — как облачко в *солнечном огне...*» (Бальмонт, 1907, БП, 354—355); «*Солнце* —

всемирное пламя, | *Окно небесных пиров*, | *Круговое желтое знамя...*» (*Солнце*, 1906, IX, 21); «*Пожаром закат златомирный* пылает, |...| *Горячее солнце — кольцо золотое — |...| Ушло в неизвестность от нас. | Летим к горизонту: там занавес красный | сквозит беззакатностью вечного дня. |...| весь соткан из грез и огня*» (*Белый*, 1903, I, 84); «...*Вдали — диск солнца кровавой... | И солнечную ночь | Ни мрак, ни тень, ни помысл злой | Не могут превозмочь. |...| На солнце облако нашло | И вспыхнуло огнем; | И солнце облако прожгло | Сверкающим мечом*» (1901, II, 67); «*Тяжелый, сверкающий кубок | Я выпил: земля убежала — | Все рухнуло вниз: под ногами | Пространство холодное, воздух. |...| Мой кубок сверкающий — Солнце...*» (1909, II, 82—83); «...*Разгорелись огненные маки, | Побеждало солнце Дня*» (*Блок*, 1902, I, 513).

Все эти диаволические элементы сосредоточены в первой части стихотворения «Золотое руно», тогда как во второй (*Белый*, 1903, 73—75) выступление аргонавтов и достижение их цели (просветление, освобождение, объединение) воспеты исключительно позитивно, как в немногих стихотворениях СП. Все символы гибели, т. е. диаволики, истолкованы иначе — как символы визионерского начала пути. Только что трепетавшая «солнечная ткань», в ее диаволическом толковании грозящая переплести и запутать судьбу, внезапно предстает защитным солнечным плетением: «...*Броню надевайте | из солнечной ткани!*» (*Белый*, 1903, 74). Красный полностью заменен всеохватывающей позолотой («золотеющий мир»), все пребывает в восходящем движении («умчимся в эфир, земля отлетает, выплывает *руно золотое*»): аргонавты поднимаются на «золотых крылах» (1903, 75), которые — в отличие от крыльев Икара — содержат тот материал, к которому они стремятся. Визионерская природа самого солнца хоть и отмечается на этом видном месте (в связи с символикой аргонавтов, на удивление слабо развитой в лирике Белого!), но почти полностью замещена чрезвычайно широко разветвленной символикой «зари», из-за чего все солнечные черты приобретают характер (чистых) знаков: «Пусть на рассвете туманно — | знаю — *ЖЕЛАНное* близко... |...| *НЕЖЕН* восток побледневший. |...| Эти мечты золотые» (*Белый*, 1901, 138—139); «...*О, как тяжел венец мой золотой! |...| Я был меж вас. Луч солнца золотил...*» (1901, 146). Солнце выступает здесь в качестве «жениха» («*ЖЕНих* озаренный») и «пророка» (*там же*): «...*Вот идет. И венец | отражает зари свет пунцовый. | Се — венчаный телец, | основатель и бог жизни новой*» (1901, 447).

Ветхозаветный «золотой телец» — воплощение вульгарного, земного золота — здесь одухотворяется, становясь космическим солнеч-

ным золотом: само солнце выступает как царь (отсюда «венец»), как воплощение Анимуса. В первой части этого стихотворного цикла, озаглавленного «Блоку» (*Белый, 1901—1903, 146—148*), этот солнечный Анимус предстает как жених в поисках своей Анимы; все стихотворение находится под знаком солнца-царя, как если бы он сам (в качестве *poeta vates*) адресовал свои слова творению (мировой и человеческой душе), чтобы спастись из одиночества. Здесь перед нами еще один пример мифопоэтического принципа амбивалентной проекции. Вместо обычного направления проекции снизу вверх, от человека (поэта) в космос (к солнцу или Аниме), здесь выбрана позиция объекта — то есть самого солнца: «Один, один средь гор. Ищу Тебя. | В холодных облаках бреду бесцельно. | Душа моя | скорбит смертельно» (1901, 146). Цель поиска, проекции (т. е. излучения и обращения) солнечного царя, нисходящего из своего небесного уединения, — не кто иной, как сама Земля (мировая душа и конкретно душа людей), даже если эта цель не объявлена эксплицитно: «Вонзивший жезл, стою на высоте» (*там же*). В последней строке сделан намек на гностическо-мистическую концепцию одиноко, без мира и без людей, страдающего бога (спящие на Масличной горе апостолы); этот аспект дополнительно усилен предвещающим гротескно-гиперболическую символику СIII снижением и переоценкой образа бога-царя (Христа, Диониса), который становится смешным нищим и «бельмом на глазу» для мира (позже этот процесс завершится карнавальным принципом «развенчания»): «...Как я устал!.. |...| Я был меж вас печально-неземной. | Мои слова повсюду раздавались. | И надо мной вы все смеялись» (*там же*).

Примеры использования понятия «золото» без прямой связи с его соляным происхождением можно найти и у Блока⁸⁴:

«...Если знал я твои имена, — | Для меня они в ночь отошли... | Я с Тобой, золотая жена, | Облеченная в сумрак земли» (*Блок, 1902, I, 361*); «...Эроса мудро-благенного, |...| Ты — золотое дитя!» (1901, I, 468); «...Бесконечно легко мое бремя. | Тяжелы только эти миги. | Все снесет золотое время: | Мои цепи, думы и книги...» (1904, I, 318); «...Люди придут и растратят | Золоторунную тишь. | Тяжкие камни прикатят...» (1904, II, 45); «Люди придут и растратят | Золоторунную грусть...» (1906, II, 390); «...В сердце матери оставленной | Золотая рана есть. |...| Вот он, сын мой, окровавленный!...» (1907, II, 407).

Миф о «страдающем боге» (Иванов), или страдающем Христе (в его гностически-мистической метаморфозе), воспроизводит образ «бога света

и огня», который нуждается в человеке и творении — точно так же, как визионер зависит от него и фиксирован на нем. Эта амбивалентность взаимной потребности (именно у Блока и Белого) усиливается до такой степени, что переход к аутомессанизму, т. е. к отождествлению художника, *poeta vates* с пророком, Христом и даже Богом выглядит совершенно логичным, причем негативно-кощунственный аспект этой узурпации является прямым следствием отождествления художника и демиурга в рамках диаволики СІ. В этой связи также становится ясно, что на космическую *coniunctio Solis et Lunae* с самого начала наслаивается вожеленная *coniunctio* между Солнцем и Землей, между космически-божественным Анимусом и микрокосмически-земной Анимой, или мировой душой.

Это изменение полярности можно продемонстрировать и на другом примере. Белый часто изображает истечение солнечной энергии в виде «светового потока»: «...Словно была печаль о *солнечных потоках*» (Белый, «1-я симфония», 54); «Вдруг заходящее солнце ворвалось *золотую струей*» (там же, 95). Этому солнечному потоку соответствует теллурический мир, находящийся под знаком серебра (то есть по сути лунного качества): «У *серебряного ручейка*» (94), о котором подробнее пойдет речь в главе о хтонической символике.

Сильнее всего эта поляризация солнечного и теллурического начал бросается в глаза у Блока, относящего лунный мир почти исключительно к диаволическому космосу, вследствие чего дело закономерно доходит до деформирования солнечных функций. Во всяком случае, из всех рассматриваемых символистов у Блока солнечный мотив развит слабее всего и в большой степени вытеснен гипертрофированно развитой символикой «зари». В ранних стихах Блока восход еще имеет полностью традиционные черты романтического топоса: «...*Солнце* выйдет из тумана...» (Блок, I, 1898, 6); «*Ярким солнцем, синей далью* | В летний полдень любоваться...» (1900, I, 35). Наряду с этим есть и примеры негативно-диаволической интерпретации солнца: «Встану я в утро туманное, | *Солнце ударит* в лицо» (1901, I, 127); «...Затем, что *Солнцу нет возврата...*» (Цитата из «Снегурочки» Островского, 1902, I, 168); «*Золотистой долиной* | Ты уходишь, нем и дик. |...| Сквозь прозрачные волокна | *Солнце, света не тая,* | Праздно бьет в слепые окна | Опустелого жилья» (1902, I, 212); «...Я вдруг увидел шар огромный, | Плывущий в красной тишине» (1903, I, 369).

Крайне редко солнце выступает в качестве мужского Бога-Творца: «...И вышло *солнце*. Все, казалось, | *Объято ласкою творца,* | Природа мощно наслаждалась | *Лучами солнца — без конца*» (Блок, 1899, I, 422); «...Вознесясь стезею бледной | В *золотое без конца,* | Стану, сын покорно-бедный, | В осиянности *творца*. |...| *Лучезарный бога промысл* |

Утолит и осенит» (1900, I, 456). Но с самого начала цель визионерского ожидания — мессианско-апокалиптическое явление в женском образе, мистически-эротический характер которого объединяет «веру» и «любовь»: «Верю в *Солнце Завета*, | Вижу зори вдали. | Жду вселенского света | От весенней земли [и здесь ясно продемонстрировано доминирование Матери-Земли]. |...| Предо мной — к бездорожью | *Золотая межа*. |...| Непостижного света | Задрожали струи. | Верю в *Солнце Завета*, | Вижу очи Твои» (1902, I, 170). Яснее всего, наконец, это типичное для Блока отождествление солнца и Анимы выражено в стихотворении «Свободны дали. Небо открыто...» (1905, II, 320—321).

«...О, святая! где ты?...» (Блок, 1902, I, 171); «Целый день передо мною, | Молодая, золотая, | Ярким солнцем залитая, | *Шла Ты* яркою стезею...» (1902, I, 174); «...На востоке пламенеют | Новой воли маяки! | Снова жду, надежды полный: | *Солнце*, светлый лик яви! | Пламенеющие волны | Расступились для любви!» (1901, I, 477); «...Ты — моя тайна, до времени скрытая, | *Солнце мое*, в торжество облеченное...» (1902, I, 523); «...Лишь к Твоей *золотой* свирели | В черный день устами прильну. |...| Ты пройдешь в *золотой* порфире...» (1905, II, 7).

Эта замена одного архетипа другим, дополняющим, или амбивалентность двух полярных архетипов характерна для субверсивной системы СИИ: «...Друзья! Над нами лето, взгляните — |...| Мы все, как дети, слепнем от света, |...| О, нет, не темница наша планета: | Она, как *солнце*, горит от страсти! | И Дева-Свобода в дали несказ'анной | Открылась всем — не одним пророкам! | Так все мы — равные дети вселенной, | Любovníки Счастья...» (1905, II, 320—321). Появление символа «косы» в следующем стихотворении, в строке 5, также предвещает гротескную символику СИИ — в этом мире появляется и солнце с «изогнутыми», «косыми» лучами: «...*Солнце* за горку ушло, | Светит *косыми* лучами» (1906, II, 321).

Крайне редкие у Блока намеки на *coniunctio* солнца и луны отличаются весьма неопределенной бледностью этого союза:

«Ходит *месяц* по волне, | Ходит *солнце* в синей зыби, | Но в *неведомом* изгибе | *Оба зримы не вполне*. | Странно бледны лики их, | Отраженья их дробимы. | Ты равноль с другой палима, | Или пламень твой затих | И *неверным отраженьем* | На волнах моей мечты | Бродишь мертвым сновиденьем | Отдаленной красоты?» (Блок, 1901, I, 479); «...Вдруг примчалась на север угрюмый, | В

небывалой предстала красе, | Назвала себя смертною
думой, | *Солнце, месяц и звезды в косе...*» (1902, I, 201).

Коннотация «косы» как символа смерти (-женщины) сыграет в поэме символизме одну из центральных ролей. Во всяком случае, для сильно редуцированного мотива солнца у Блока характерно, что *coniunctio* либо совсем не происходит, либо происходит под знаком смерти.

То же относится и к блоковской интерпретации мифа об Икаре, которая создает образ, антагонистичный бальмонтовским «детям [солнца]» (к которым обращается сам Блок) и аргонавтам Белого (ср. выше: *Блок, 1905, II, 320—321*) и открывающий в качестве программного вторую книгу стихов Блока (раздел «Пузыри земли», 1904—1905):

«...На западе, рдея от холода, | *Солнце* — как мед-
ный шлем воина [образ, противоположный созданному
Белым как бы архаично-фольклорному символу солнца в
виде щита, брони аргонавтов, летящих на золотых кры-
льях к солнцу], |...| И шишак — золотое облако — |
Тянет ввысь белыми перьями | Над дерзкой красою |
Лохмотий вечерних моих!» (1904, II, 8).

Крылья Икара состоят только из «белых перьев» (в противоположность «золотым крыльям» детей солнца), это «жалкие крылья»:

«...Крылья вороньего пугала — | Пламенеют, как сол-
нечный шлем, | Отблеском вечера... | Отблеском сча-
стия... | И кресты — и далекие окна — | И вершины
зубчатого леса — | Все дышит ленивым | И белым
размером | Весны» (*Блок, 1904, II, 9*).

Блоковский Икар в своем полете ввысь приземляется в объятия природы, в «ленивом счастье» которой ему суждено погибнуть. Поэтому характерно, что — совсем иначе, чем у Белого — природа (прежде всего «осень») также готовит свое золото: «*Золотит* моя страстная осень...» (1902, I, 525);

«...Мне прозрачная дева близка | В золотистую осень
разлук...» (1905, II, 11); «...Листва кружевная! Осеннее
злато! |...| Как будто в поля золотого заката...» (1905,
II, 23); «...И уж ткань золотая готова, | Чтоб душа зас-
меялась моя. |...| Хороводов твоих по оврагу | Золотое
кольцо развилось. |...| И безбурное солнце не будет |
Нарушать и гневить Тишину...» (1905, II, 24—25); «...Я в
старом парке дедов рос, | И солнце золотило кудри. |
Не погасал лесной пожар, | Но, гарью солнечной влеко-
мый...» (1905, II, 74).

Этот теллурический аспект солнца и луны, облеченный в метафорику славянского фольклора (семантики «сказки») или мифологии, особенно ярко проявляется в ранней лирике Городецкого. Солнце и Луна — испокон веков враги, которые борются меж собой: ночью царит лунное начало, которое каждое утро терпит поражение от солнца. Городецкий наделяет луну всеми чертами диаволики (или, во всяком случае, черной магичности), а *sol invictus* их побеждает. Таким образом в одном и том же тексте происходит переход от программы С1 к программе СII:

«...Лунный враг Солнце ждет. | Лес еловый зачарован | Лунной силой, колдовством. |...| Бог Перун за ним стоит. | И Луна, Перуна-бога | Увидавши за горой, | Закричала: “Вихрь Стрибога!” | Солнцу яму в тучах рой! | И на поле боевое | Побледнелая идет. | Пламя рдеет заревое, | Стрелы острые кует. |...| Ждет земля освобожденья. |...| Солнце, Солнце, лик победный |...| Лунный враг, призрак бледный, | За туманы упадет. |...| За лучом бросая луч, | Бог Перун владеет миром, | Ясен, грозен и могуч» (Городецкий, «Перун», 1907, 93—94; ср.: Городецкий, «Барыбу ищут», 1907, 86—89; «Стрибог», 1907, 94—96; «Месяц», 1906, 109—110).

Городецкий следует здесь древнеславянской природной символике бога солнца Перуна, а также его персонификации как «витязя» некоего стилизованного былинного мира:

«...Солнце, витязь золотый, | Ходит небом голубым. | Загляни ко мне, богатый | Блеском бело-огневым! | За тобою днем слежу я — | Все окошко в серебре, | Темной ночью ворожу я, — | Загоришься ль на заре? | Ты одна моя отрада...» (1906, 138).

(Пассивное) «окошко», ожидающее солнца или соляного «Дажьбога», наделенного подчеркнуто мужскими чертами, погружено в лунное серебро (в другом месте «окошко» белое): «Зима твой терем миновала, | И солнце смехом золотым | В окошке белом заиграло...» (Городецкий, 1904, 138)⁸⁵. «Солнце» у Городецкого всегда противостоит (более или менее лунарному) «сердцу девичьему»: «...Солнце внешнее улыбчиво, | Сердце девичье узывчиво. |...| Пала на сердце весна!» (1907, 133). Поэтому солнце — тот витальный источник жизни, которому открывается земля и сердце (1906, 148): «...Так листья, ливнем благодатным | Омытые, берут прямее | Лучи от жизненного солнца...» (1907, 187); «...Знаем ключи золотые, | Лучами пронзенные, |...| В недрах бескрайних | Ярь

родников | И щедро дарит | В радостях тайных | Дар облаков!» (1906, 63).

В мифологии природы у Городецкого соединение солнца и луны, неба и земли еще в принципе возможны: «...Мир величав и один. | Мир не расколот на двѳе, | Слито с небесным земное» (1904, 58); «...Все огни во мне слились» (1907, 192). Поэтому у Городецкого может стать действенным и женский аспект солнца: «...Солнца ясность золотая! | Я храню тебя, святая, | Я и здесь останусь жив!» (1907, 173); «Ты пришла, Золотая царица...» (1905, 72).

2.5. «МЕДЬ» ВМЕСТО («МЕДОВОГО») ЗОЛОТА

Постоянным размышлениям о космических взаимоотношениях символических металлов — золота, серебра и меди — особое значение придает Бальмонт; при этом характерным для синтетизма символистской мифопозтики оказывается предпочтение посредствующего — пусть и сниженного — «третьего»:

«Мне снилось множество цветов, | Багряных, алых, золотистых, | Сапфирно-синих лепестков, | И снов, застывших в аметистах...» (1904, V, 88); «Слава святой, | Золотой. | И серебряной, | Медно-железной...» (Бальмонт, 1908, VIII, 97); «...Братья, Сестры, вы умеете благодатью повладеть, | Если золото остынет, будет тягостная медь. | Братья, золото храните, и чтоб каждая сестра | Ни дыханьем не затмила жемчугов и серебра. | Вы коренья золотые не топчите по земле, | Вы серебряные ветки чуть качайте в нежной мгле...» (1908, VIII, 73); «... И светом рожденное жгучее Слово | Ведет нас в восторг торжества золотого, | К нетленному Раю...» (1908, VIII, 41).

Не менее последовательно ведет трагикомическую игру десимволизации и Анненский, когда с жестом разочарования и отказа («пусть!») в высоком стилевом регистре СІ пишет: «...В пустыне выжженного неба | Я вижу мертвую зарю | Из незакатного Эреба. | Уйдем... Мне более невмочь | Застылость этих четких линий | И этот свод картонно-синий... | Пусть будет солнце или ночь!...» (Анненский, 1910, 131). Уже упомянутая в другом месте *rubedo* солнца в СІІІ символизирует «более низкую ступень» *aurum*'а (тогда как пурпур у Анненского все-таки еще напоминает о царской природе солнца), о смеховой переоценке которого может свидетельствовать и превращение золота в медь:

«...Вдруг — точно яркий призыв, | Даль чем-то резко разъялась: | Мягкие тучи пробив, | *Медное солнце смеялось*» (Анненский, 1910, 111). Если проследить этот процесс обесценивания дальше, то от золота через пурпур, красноту, медь доходим наконец до малоценного лилового цвета: «*Серебряным блеском туман | К полудню еще не развеян, | К полудню от солнечных ран | Стал даже желтее туман, | ... | А полдень горит так суров, | Что мне в этот час неприятный | Лиловых и алых шаров...*» (Анненский, «Серебряный полдень», 1910, 140).

Русское «медь», с одной стороны, может символизировать «более низкую ступень» (солнечного) золота, с другой — паронимически ассоциируется с солярным символом «меда», вследствие чего отличие низшей ступени оказывается на фоне позитивного «сродства» (золотистая окраска меда и меди): «...На западе, рдея от холода, | *Солнце* — как *медный шлем* воина» (Блок, 1904, II, 8); «...В *медном* небе света нет» (Бальмонт, 1907, БП, 338).

Наряду с визуальным качеством медного (цвета) как менее ценной краски по сравнению с золотистой и наряду с солнечной природой меди встречается ассоциация меди и звука — прежде всего труб и колоколов: те и другие выступают как дионисийские или апокалиптические инструменты.

«...И в хаосе пурпурных рун | Не *трубы* ли *меди* ревучей?.. | О, музыка марев и сна!..» (Иванов, II, 292; о «меди труб» см. также I, 818); «...То — лев крылатый, ангел венекийский, | Пел *медный* гимн. |...| То — пела *медь* *трубы* капителийской...» (II, 327); «...Мы — клич с горы двух веющих знамен, | Два *трубача* воинственного сбора; |...| Два толмача неведомых имен | Того, чей путь, вняв *медный гул* времен, | Усладой роз устлать горит Аврора. | Нам Колокол Великий прозвучал | В *отгулах сфер* [“медное”, притемненное соответствие солнечно-золотому мотиву «отзвука» музыки сфер], и вихрь один помчал | Два знаменья свершительного чуда...» (II, 413); «В *алый* час, как в бору тонкоствольном | Лалы рдеют и плавится *медь*, | Отзовись восклоненьем невольным | Робким чарам — и *сerp* мой примет!..» (1905, II, 322); «...И снова миг у Вечности, у темной, | Отъемлет Свет; |...| Дрожь чутких сфер и ржанье груди *медной* | И *медный топ...*» (I, 697—698); «Поет, *краснея, медь*. Над горном | Стою — и карлик служит мне...» (Блок, 1904, II, 42); «...Ночь возестила | Колокола *медь*. | Ночь гасит здезды | Бледной позолотой; |...| Зеленых волн, | Во тьме ночной взлетевших,

| Извечный лепет | Емлют небеса...» (*Белый, Урна, 1908, 306—307*); «...Чтоб голос *меди* колокольной | Не опрокинулся на вас!» (*Блок, 1904, II, 49*); «Нежны травы, белы плиты, | И звонит победно *медь*: | “Голубые льды разбиты, | И они должны сгореть!”» (*Анненский, 1910, 127*).

Можно найти и несколько примеров выполнения медью космической функции в концерте небесных металлов:

«...Мягкие тучи пробив, | *Медное* солнце смеялось» (*1910, 111*); «...Колючий *ореол*, гуляющий в *медных* сферах, | Слепящий вихрь креста — к закату клонишь ты...» (*Волошин, 1907, I, 82*); «...Есть Море *железное*. |...| Есть в Море столб *медный*, | На столбе том чугунный Пастух, |...| Железу, булату, синему, красному, | *Меди* и стали, | *Свинцу*, | *Серебру*, *золоту*, ценному камню прекрасному, |...| В мать свою Землю сокройте, в глубины Молчанья великого, | В безгласную Ночь...» (*Бальмонт, 1906, VII, 36—37*).

Особенно характерна для Бальмонта в качестве низшей ступени золотистого «желтизна», она же — цвет ревности и диаволической любви:

«...Праздник *Солнца золотого*, |...| На лазури — *желтый* клен, | Остров моря голубого. | Все оттенки *желтизны*...» («*Прощально-золотистый*», *1894, V, 85—86*); «Спрошу ли ум, в чем *желтый* цвет, |...| Я вижу круг, сиянье, сферу, | Не *золото*, не блеск его, |...| Подсолнечник, цветок из Перу, | Где знали, как лазурь очей | Нежна от *солнечных* лучей» («*Желтый*», *1904, V, 82*); «*Черный, желтый, и красный*, | Три испанские цвета. |...| Черный цвет подозренья |...| *Желтый* — дикая ревность, |...| Всех отчетливей — красный, | Полный жизни и смерти...» («*Три цвета*», *1902, III, 103*); «...В *желтом золоте* гнездится | *Жизни* тающей печаль...» (*Городецкий, 1907, 191*); «...*желтизны* зачем так много у травы? |...| Чей я, синяя?...» (*1907, 197*)⁸⁶.

2.6. СОЛНЕЧНЫЙ ГЛАЗ

Как космогоническое начало, солнце — источник всей энергии и креативности. Из него происходит родственная теллурическому началу

(земле, телу, природе) форма энергии — огонь, который охватывает «сердце» человека и поглощает, «пресуществляет» его (физическую) субстанцию; но из солнца исходит и форма энергии, соотносимая с небом, использующая его как «среду», — свет, которым наполняется глаз, и благодаря этому феноменальный мир приобретает «прозрачность» и делается постижимым как визионерская реальность.

Соответствие «свет» — «цвет(ок)» в макрокосме воспроизводится на рубеже СIII в урбанистическом микрокосме Блока:

«О, светоносные стебли морей, маяки! | Ваш прожектор — *цветок*! | Ваша почва — создание волнения, | Песчаные косы! | Ваши стебли, о, *цвет* океана, крепки, |...| Ты нам мстишь, электрический *свет*! | Ты — не *свет* от зари, ты — мечта от земли...» (*Блок, 1904, II, 54*); «Черемухой душистой с тобой опьянены, |...| Цветы, деревья, травы, и травы, и цветы, | Моря цветов и красок, любовь, и я, и ты. |...| Безмерным светом *Солнце* светило с высоты, | И было изумление, восторг, и я, и ты...» (*Бальмонт, 1902, III, 94*).

Оба комплекса символов: глаза — свет (или свет — глаза) и сердце — огонь (или огонь — сердце) — относятся в СII к двум явно различным, хотя и родственным сферам бытия. Символика глаз и света разворачивается в некую визионерскую форму бытия, персонифицированную в фигуре *poeta vates*, который в эмпирическом бытии феноменального благодаря своему «озарению» делает зримым «внутреннему глазу» ноуменальное; символика же сердца и огня преобразует плотско-инстинктивное начало (феноменальной) материальности в «жизнетворчество» «все спасающей любви», превращающей физическое в метафизическое, инстинктивное — в эротическое. Анима воплощает в себе оба способа действия космогонического солнца, создавая равновесие между восприятием визионера (в виде мистического светового образа «объективации» некой проекции, некоего «просветления» «духовного глаза») и экзистенциальным переживанием некой душевной реальности, которая, как чары, оказывает эротизирующее, «зажигающее» действие: «*Солнцем сердце* зажжено. | Солнце — к вечному стремительность. | Солнце — вечное *окно* | в *золотую* ослепительность. | Роза в *золоте* кудрей. | Роза нежно колыхается. | В розах золото лучей | красным жаром разливается» (*Белый, «Солнце», 1903, 75—76*).

Уже знакомая нам аналогия эмоционально-витального («солнце-сердце», «пожар сердца», «огонь вещей» и т. д.) и духовно-визионерского («солнце-глаз», «солнце-окно», «лучезарность») качеств в этом программном солярном стихотворении сталкивается с их соответствующим негативным конечным состоянием (т. е. с парадоксальным состоянием

самоуничтожения). Сгоранию сердца, его уничтожению путем растворения в проекции соответствует ослепление глаза, причем во втором члене этого параллелизма солнце предстает как окно, выходящее в золотую ослепительность, т. е. в ослепление — и это тоже пример свойственного скорее мифопоэтическому мышлению обмена признаками между субъектом и объектом. Глаз, смотрящий на солнце⁸⁷, ослепляется, т. е. слепнет, так же как сердце, к которому прикоснулось солнце, воспламеняется и сгорает, как если бы солнце-окно было не объектом, а средством для про-зрения, сквозь которое можно увидеть «золотую ослепительность», — а точнее, при ее виде или огненном прикосновении больше ничего нельзя познать или почувствовать, потому что восприятие «вечного» (золота-солнца), т. е. неинтеллигибельного, равнозначно не-восприятию. Соединение с солнечным началом, с первоисточником жизни равнозначно смерти; в экзистенциальном плане солнечное начало (Бог-Отец) может быть осуществлено лишь как стремление («стремительность»), но не как достижимая цель.

Во второй строфе стихотворения «Солнце», парадигматического для солярной символики Белого, женское начало выступает в образе, распространенном у этого поэта, и в значительной мере уподобленном солнечному началу, — образе золотой розы (*χρυσάνθεμος*, хризантемы), в которой по «золотым кудрям» совершенно отчетливо узнается Анима (*там же*, 76). Для изначально «угрожаемой апокалиптики» Белого и его склонной к СИИ символике не-исполнения типично, что и маскулинное солнце, и женственный световой образ подвержены покраснению (*rubedo*) и тают в красном жаре, равнозначном первичному вихрю хаоса.

Лейтмотивный у Белого символ «красного жара» — это негативный или дополнительный противополообраз солнца: если последнее представляет светлое сознание, просветленный интеллект, то первоначал «жара» (в других местах у Белого — также «роя») относится к области (опасного) бессознательного или, во всяком случае, к теневой области сознания, которую вполне логично определить как обиталище «зла»: «...В сердце бедно много зла | сожжено и перемолото. | Наши души — зеркала, | отражающие золото» (*Белый, «Солнце», 1903, 76*). Сердце «сжигается и перемалывается» солнцем, вследствие чего сгорание сердца (и ослепление глаз), предстающее в первой строфе в негативном контексте, переосмысливается в позитивном смысле. Сжигается (экстатической, радикальной жизнью детей солнца) только зло, только «слишком земное» в сердце; ослепляется лишь «чувственная» часть зрения души, а в двух заключительных строках говорится о ее «зеркальной» аналогии с солнцем. Уподобление «солнца» в первой строфе «вечному окну» благодаря утверждению в последней строфе: «наши души — зеркала, | отражающие золото» приобретает дополнительное измерение, эмблематически сжимающее мифопоэтический принцип амбивалентной проекции. Если солнце

— то есть Анимус — смотрит (т. е. испускает лучи) на «душу» (мира, человека) и тем самым на свою Аниму, то последняя «отражает» исходящую от солнца проекцию («золото»)⁸⁸.

И напротив, солнце — с точки зрения созерцающей его, устремленной души — это окно, за которым (сквозь которое) светит вечность (т. е. опять-таки «золото»), и эту функцию нельзя отличить от зеркальной⁸⁹, потому что «ослепительность» абсолютного ведет себя как оконное стекло, освещенное солнцем: сквозь него невозможно смотреть, перед ним можно только ослепнуть. Эта аналогия «ока» («глаза») и «окна» в символике жизни в СИ играет немаловажную роль, так как окно (а также дверь и порог) может быть как объектом созерцания (и визионерского опыта), так и средством такового. Но именно в последней функции солнце выступает у Белого снова и снова. Визуально-визионерский характер в нем всегда можно предполагать там, где в качестве глаза оно играет проецирующую роль, а в качестве «стекла» — отражающую⁹⁰:

«...В дали *зеркальной*, огненно-лучистой, |...| огромный шар, склоняясь, горит над нивой | багрянцем роз...» (Белый, «Закаты», 1902, 76—77); «...В тучу прячется *солнечный диск*. | Ярко блещет чуть видный остаток...» (1902, 82); «...Забил поток лучей расплавленных в окно... | Все просветилось вдруг, все *солнцем зажжено*...» (1903, 82); «...*Диск солнца* пропал нас лесною опушкой...» (1904, 98); «...Это — *диск пламезарного солнца*...» (1903, 116); «...*Диск солнца* грузно ниспадал, | меж тем как плакала сибилла...» (1903, 124); «...Блеснуло прощальной каймою | *зеркальное золото солнца*» (1902, 128); «...И *солнца диск* почил в огнях. | Плясали бешено на влаге, — | на хризолитовых струях | молниеносные зигзаги...» (1903, 126). Более подробный анализ контекста этой символики солнца-стекла или «диска» показал бы, что в каждом отдельном случае образ солнца включает некий лунный аспект, имманентный мотиву зеркального отражения, *отблеска*.

Мифопоэтический принцип «амбивалентной проекции»⁹¹ вплоть до амбивалентной причинности, например, в мифологических парадоксах: сын — это отец, а отец — это сын, возлюбленная — это мать, а мать — это возлюбленная и т. д., — распространяется и на метафору «солнце — это глаз»: здесь солнце — не только объект и средство зрения (благодаря «святости» его излучения), но оно и само смотрит, более того — зрение рассматривается как нечто вроде и з л у ч е н и я того, на что смотрят. Подобным же образом мир становится проекцией смотрящего (т. е. излучающего в мир, «солнечного» в гетевском понимании) глаза⁹².

В то время как это древнее представление о проецирующем глазе имеет в диаволической картине мира СІ сильно секуляризованную, идеалистическую направленность («мир как представление», как продукт актов сознания), мифопоэтическое представление о «солнечности глаза» коренится в «реалистическом символизме» (Иванов), предполагающем реальное соответствие, т. е. онтологическую соотнесенность между познающим и познаваемым, творцом и сотворенным, субъектом и объектом: «Как *пронизает розу солнце дня*, | Так на оси *всевидящего ока* | Мой крестный *вихрь*, *взыграв в лучах с востока*, | В тебя проник *лобзанием огня*» (Иванов, II, 492).

Вполне наглядный пример космической символизации мифопоэтического принципа обратной проекции — перенос перспективы с (субъективного) наблюдателя на объект наблюдения, с созерцающего человека на созерцаемое, на диск солнца в роли мишени. Тем самым последний становится «всевидящим» и потому «всесозидающим» глазом, в качестве центра космоса окруженным людьми, а также луной. Сама эта человеко-планета обладает свойствами диаволической луны: она «слепомудрая», т. е. как «слепая» — в противоположность всевидящему солнечному глазу — так и «мудрая», т. е. «рефлектирующая» (луна как персонификация некреативной «рефлексии»): «Стою, *всевидящее око*, | На страже *гаснущих миров*. | Мои *огни* — *дыханье рока*, | Мое *вздыманье* — *без оков*. | Во мне *родился мир планетный*, | И от меня *умрет навек* | И цвет *растений безответный*, | И *слепомудрый человек*» (Городецкий, «Солнце», 1906, 57).

Здесь к паронимической связке «ока» и «окна» — объективированной в образе солнца, которое предстает и как субъект зрения, и как средство зрения, — добавляется эквивалентное «без оков»: планеты (все творение) происходят из «вздымания», вулканического подъема пыли («пыль» часто метонимически означает множество звезд), которая в форме взрыва распространяется в круговороте по космосу и в форме имплозии возвращается к первоначалу. Для органической природы и людей это возвращение равнозначно зауханию коммуникации («безответный», «слепо»).

В стихотворении «Солнце» (Городецкий, 1906, 57) этот процесс ассоциируется с архетипическим символом вращающегося мирового колеса, а также с образом мирового глаза: «Мое *лицо* — *тайник рождений*. | Оно *металось в колесе*, | В *горящем вихре отпадений*, | В *огнепылающей красе*. | Оно *осталось зорким оком* | Над *застывающей землей*, | ... | *Зашевелились звери, гады*, | И *человек завыл в лесу*, | *Бросая алчущие взгляды* | На *первозданную красу*». В этом заключительном переходе перспектива, первоначально совпадающая с позицией солнца («всевидящее око»), меняется — и наблюдаемая (солнечным глазом), освещаемая и облучаемая тварь сама оказывается в «смотрящей = излучающей» (т. е. созидающей объекты) позиции, с которой бросаются «алчущие взгляды», обыч-

но приписываемые солнцу («алчущие лучи»). В качестве объекта этих «смотрящих лучей», исходящих от сотворенного (человека), предстает солнце — уже не как единственный первоисточник творчества, а как (пусть и архаически-первичное) творение, как «первозданная краса».

В качестве созидающего принципа в греческом понятии космоса доминирует элемент порядка, в качестве проективно созданного (человеком) объекта — элемент «красоты», в другом месте — элемент «святости»: «*Святое око дня, тоскующий гигант! | Я сам в своей груди носил твой пламень пленный, | Пронизан зрением, как белый бриллиант, | В багровой тьме рождавшейся вселенной. | Но ты, всезрящее, покинуло меня, | И я внутри ослеп, вернувшись в чресла ночи. | И вот простерли мы к тебе — истоку Дня | Земля — свои цветы и я — слепые очи. | Невозвратимое! Ты гаснешь в высоте, | Лучи призывные кидая издалика. | Но я в своей душе возжгу иное око | И землю поведу к сияющей мечте!*» (Волошин, «Солнце», 1907, I, 61). Это стихотворение Волошина можно рассматривать как самую точную реминисценцию стихотворения Городецкого «Солнце» (1906, 57) и даже как его уточнение.

Космическому солнцу как созидающему глазу (первоисточнику космоса) а н а л о г и ч е н микрокосмический глаз человека, начинающий «излучать» и проецировать имагинативный мир в «мечте», когда космический свет «гаснет», покидает человека, «возвращается в ночь». «Внутреннее солнце» человека (т. е. имагинативная активность психики) начинает излучать только ночью, когда «внешнее солнце» погасло и внешние глаза «ослепли». Символика «солнца-ока» в мифопоэтическом творчестве Волошина настолько распространена, что «око» можно без комментариев заменять «солнцем»:

«Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь, | Ослепнуть в пламени сверкающего Ока...» (Волошин, 1906, I, 57; ср. стихотворение Цветаевой «Я белая страница твоему перу...»); «...Туманный день раскрыл золотое око, | И бледный луч, расплесканный волной, | Скользит, дробясь, над мутной глубиной, — | То колос дня от пажитей востока...» (1907, I, 73); «...Свет очей — любовь мою сыновью | Я тебе, незрячей, отдаю | И своею солнечною кровью | Злое сердце мрака напою» (1907, 67); «...И слепнет день, мерцающая оком рдяным...» (1904, I, 78); «...Машут девы-птицы | Тирсами в погоне; |...| Творческий пожар | В вечность мчит Идея. |...| Вспыхнет свет за ним | В солнцеекой смене...» (Иванов, I, 805—806); «Святое око дня, тоскующий гигант! | Я сам в своей груди носил твой пламень пленный, |...| Но ты, всезрящее, покинуло меня, | И я внутри ослеп, вернувшись

в чресла ночи. | И вот простерли мы к тебе — истоку
Дня | Земля — свои цветы и я — *слепые очи...*» (*Волошин, «Солнце», 1907, I, 61*); «Ветер перелетный обласкал
меня | И шепнул печально: “Ночь сильнее дня”. |...|
Ночь царила в мире. А меж тем далеко, | За морем заж-
глось *огненное око...*» (*Бальмонт, 1895, I, 70*); «Где не-
жная заря поит истоки рек | Огнем взлетающего *солнце-*
ока» (*Городецкий, «Рассвет», 1908, 222*).

Столь популярная в СII ассоциация между «очами» и «ночами» позво-
ляет парадоксальным образом перемещать солнечный мотив в ночной
мир: «Пламенной, |...| В дебри ночей | *Око очей*, |...| Вея, немей! | Эх
дубрав, |...| И озирай | Бездну и твердь! |...| И до зари | Феникс, гори!»
(*Иванов, «Светоч», I, 682—684*). Другие небесные тела — менее всего
луна, чаще всего звезды и их традиционная метафора: глаза-звезды —
также могут ассоциироваться с глазами:

«...А там, над зарею... |...| *лучезарное око*. | *Денни-*
цы стоит лучезарное око. | И светит на фоне небес голу-
бом, | Сверкая *серебряно-белым* лучом... | Великий по-
лудень... как прежде, я царь... |...| Над морем погасла
заря золотая — | Над лесом восходит луна огневая...»
(*Белый, 1901, II, 69—70*).

Бальмонту знакома и золотая окраска звезд как следствие их
solificatio:

«*Золотая звезда* над Землею в пространстве летела,
| И с Лазури на сонную Землю упасть захотела...» (*Баль-*
монт, «Золотая звезда», 1897, I, 168); «У тебя *венец зла-*
той, | У тебя в глазах — лазурь. |...| Нашей Утренней
Звездой, | Нашим *Солнцем* ты рожден. |...| К нам Ве-
черною *Звездой*, | К нам *Луною* ты введен. |...| Ты
стрелою *золотой*, | Ты стрелой певучей — рань. |...|
Всем нам нужен ткач *златой*, | Чтоб соткать *златую*
ткань...» («*Золотой ткач*», 1908, VIII, 69—70).

Уже на переходе к СIII мотив демонически глядящего (красного)
глаза становится составной частью той снижающей репроекции, ко-
торая низводит все небесные явления и их возвышенные персонифика-
ции в низины «быта» и даже «пошлости»:

«Над могилой | Трепетом | Колыхается *красное око*.
|...| Над могилой | Трепетом | Колыхается *страстное*

око» (Белый, «Пепел», 1907, 267). «Красный глаз» у Белого всегда символизирует демонический, экстатический взгляд, который позже, на переходе к СШ, будет преобладать: «Страшен мрак ночной, |...| Сквозь туман горит | пара красных глаз — | Вон там | великан стоит | и кивает нам» (1903, 113—114); Я в струе воздушного тока, | Восстану на мертвом одре. | Закачается красное око | На упавшем железном кресте...» («Пепел», 250).

Примечания

1. Романтизм постоянно использовал луну для символизации и утверждения ночной стороны бытия (А. Béguin [1937] 1972, 264 и сл.; для России — В. Zelinsky 1975, 89 и сл., 91 и сл.), правда, не делая — как в символизме — аспект *coniunctio Solis et Lunae* центральным. Именно в русском романтизме к лунному началу сохраняется сравнительно сдержанное отношение, без демонизации, как показывают приведенные ниже цитаты из поэтов от Пушкина до Фета. Кроме того, можно отметить недифференцированность «луны» и «месяца» и слабо выраженную соотношенность с мужским или женским полом: «...На холмы дальние ложится, | И завес рощицы струится | Над тихо спяшею волной, | Осеребренною луной...» (Пушкин, I, 181); «Зачем из облака выходишь, | Уединенная луна, |...| Ты будишь грустные мечты...» (I, 315); «Мчатся тучи, вьются тучи | Невидимкою луна | Освещает снег летучий; | Мутно небо, ночь мутна...» (III, 176); «...Открой сомкнуты негой взоры | Навстречу северной Авроры, Звездою севера явись! |...| Луна, как бледное пятно, | Сквозь тучи мрачные желтела...» (III, 129); На небе все цветы прекрасны. |...| Люблю я цвет лазури ясной: |...| Люблю, люблю я цвет луны...» (Веневитинов, «Любимый цвет», 67—68); «...На месяц взглянь: весь день, как облак тощий, | Он в небесах едва не изнемог, — | Настала ночь — и, светозарный бог, | Сияет он над усыпленной рошей!» (Тютчев, I, 27).

Ср. также у Лермонтова: «И будет мне луны любезен томный свет, | Как смутный памятник прошедших, милых лет!...» (Лермонтов, «К Гению», I, 67); Люблю я цепи синих гор, | Когда, как южный метеор, |...| Всплывает из-за них луна, | Царица лучших дум певца, |...| Которым свод небес порой | Гордится, будто царь земной. |...| Но скоро гаснет луч зари... | Высоко месяц... |...| Однажды при такой луне | Я мчался на лихом коне | В пространстве голубых долин, | Как ветер, волен и один...» (I, 234); «Русалка плыла по реке голубой, | Озаряема полной луной; | И старалась она доплеснуть до луны | Серебристую пену волны. |...| И пела русалка: «На дне у меня | Играет мерцание дня»...» («Русалка», 265—266).

У Полонского, а особенно у А. А. Фета луна находится уже в рефлексированной метапозиции над инсценированными или проецированными ночами любви: «...Вышла в садик я тихонько прогуляться, | Увидала ясный месяц — застыдилась...» (Полонский, «Влюбленный месяц», 283); «...И месяц, холодный, как будто | Мертвец, посреди облаков | Стоит над долиной, покрытой | Рядами могильных холмов...» (229); «Тихая, звездная ночь, | Трепетно светит луна; | Сладки уста красоты | В тихую, звездную ночь...» (Фет, 167); «Мы одни; из сада в стекла окон | Светит месяц... тусклы наши свечи...» (Фет, 174); «Снился берег мне скалистый, | Море спало под луною, |...| В дым прозрачный и волнистый | шли алмазной мы стезею»

(179); «Сняла ночь. Луной был полон сад. Лежали | Лучи у наших ног в гостиной без огней...» (185); «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне, |...| В этой ночи, как в желаниях, все беспредельно...» (188); «...Луна плывет и светится высоко, | Она не здесь, а там» (189); «Я жду... Соловьиное эхо | Несется с блестящей реки, | Трава при луне в бриллиантах, |...| Звезда покатила на запад... | Прости, золотая, прости!» (206); «Прости — и все забудь в безоблачный ты час, | Как месяц молодой на высоте лазури; |...| Когда ж под тучею, прозрачна и чиста, | Поведает заря, что минул день ненастья...» (113); «Благоговенная ночь, благодатная ночь, | Раздражение недужной души! |...| широко раскидалась лазурная высь, | И огни золотые горят; |...| А уж месяц, что всплыл над зубцами аллея |...| словно все и горит и звенит заодно, | Чтоб мечте невозможной помочь...» (215).

2. Оценочная символика белого и черного цветов (как оппозиция света, дня в качестве позитивных ценностей и мрака, ночи в качестве негативных) возникает уже в балто-славянской мифологии (в образе Свентовита) как амбивалентность проявлений одной и той же фигуры божества (дневная и ночная стороны Свентовита, ср.: *Иванов, Топоров 1965, 32 и сл.*). Эта оппозиция связана, как правило, с оппозицией правого и левого, «своего» и «чужого», т. е. «враждебного». Подобные оппозиции встречаются почти во всех культурах:

восток	vs.	запад
«солнце»	vs.	«луна»
день	vs.	ночь
сухой период	vs.	период дождей
огонь	vs.	топливо
земля	vs.	вода
красный	vs.	черный

(ср.: *Cl. Levi-Strauss 1956, 114 и сл.*)

В большинстве мифологических систем значимость образов из второй колонки с точки зрения ортодоксальной модели их действительности ниже, чем образов из первой, но с точки зрения архаической космогонии вторые образы первичны — вспомним распространенный миф о «рождении солнца из морской воды» (об этом *Иванов, Топоров 1965, 37*). Из этого можно сделать вывод: хотя правая колонка представляет генетически первичную систему (теллурическая пра-религия матриархата), зато левая маркирует патриархальную отцовскую культуру, которая вторичность своего бытия компенсирует приматом «слова» (духовного, этического, религиозного, социального). Иванов и Топоров особо не останавливаются на этой оппозиции «первичного» (генетического) «бытия» и «вторичного слова», но Леви-Стросс в своем изложении ее подчеркивает.

В мифопоэтическом мире символизма этот антагонизм между архаическим, неморальным бытием и новейшим, этически-моральным действием, между теллурическо-женским и атмосферно-мужским, витальным и духовным вновь проявляется в полную силу, что, правда, характерно для всех неомифологических тенденций нового времени (ср. противопоставление Диониса и Аполлона у Ницше).

Другие члены рассматриваемых здесь универсальных рядов оппозиций (по: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 65 и сл.*):

море	сухость
белый	черный
золото	серебро
пурпур	
правое	левое (91 и сл.)
мужское	женское (175 и сл.)
(золото) солнце	луна (серебро) (133 и сл.)
четное	нечетное (85 и сл.)
единичность	двойственность
добро	зло (90 и сл.)
счастье	несчастье
спасение	беда
золото (металл)	дерево (камень)
светлый, белый	черный, темный (138 и сл.)
(Белбог, Свентовит)	(Чернобог)
белая вода	черная вода (56)
жизнь	смерть (73 и сл., 148 и сл.)
весна	зима (76, 120 и сл.)
огонь	влага (140 и сл., 147 и сл.)
(поверхность) земля	вода (подземная сфера) (155 и сл.)
видимое	невидимое
свое, близкое (165 и сл.)	далекое (77 и сл.), чужое (156 и сл.)
дом	лес (79, 168 и сл.)
вверху	внизу (98 и сл.)
крона дерева	корни (78 и сл.)
птица, «Жар-птица», «ворона», «орел»	змея, черепаха, дракон (141 и сл.)
небо	(под)земная сфера (99 и сл.)
макрокосм	микрокосм (99 и сл.)
космос	человек
«верхняя» земля	«нижняя» земля, ад (100 и сл.)
Небесный Отец	Земля-Мать (100 и сл., 213 и сл.)
«небо-батюшка»	«земля-мать» (101 и сл.)
мир людей	нижний (болотный) мир (119 и сл.), мир демонов («русалки», «колдуньи», «баба-яга» и т. д. 104 и сл.)
юг	север
восток	запад (109 и сл.)
день	ночь (118 и сл.)

Оппозиция мужское/женское в славянской мифологии связана со следующими оппозициями, причем в каждом случае первый член имеет маскулинную, второй — фемининную ориентацию: «счастье»/«несчастье», «жизнь»/«смерть», «чет»/«нечет», «правый»/«левый», «верх»/«низ», «небо»/«земля», «день»/«ночь», «солнце»/«луна» (но

«месяц» часто также связан с «женщиной!»), «светлый»/«темный», «огонь»/«влага», «сухой»/«мокрый», «земля»/«вода», «свой»/«чужой», «близкий»/«далекий», «главный»/«неглавный» и т. д. (Иванов, Топоров 1965, 178). Герметически-астрологическое измерение пары «чет»/«нечет» можно найти, например, у Блока: «...Возлюбить, возненавидеть | Мирозданья скрытый смысл, | Чет и нечет мертвых числ, — | И вверху — Тебя увидеть» (1902, I, 193).

О древнеславянской символике пары «чет»/«нечет» ср.: Иванов, Топоров 1965, 85 и сл. Свентовит, то есть воплощение белого, добра (а также пурпура), соотносится с четным, а Триглав — с нечетным (т. е. тройкой), черным. В других случаях четное ассоциируется с мужским, а нечетное — с женским, аналогично правому и левому (там же, 91—98). Дефектная природа лунного начала («мотив разрубленного месяца») объясняется борьбой солнца и луны — например, в балто-славянской мифологии: луна в виде убывающего или растущего месяца «разрублена», «ранена» мечом солнца (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 19 и сл.). Перун в восточнославянской мифологии тоже находится на одном уровне с персонифицированными «Солнцем» и «Месяцем»; посредниками в свадьбе Солнца и Луны выступают третьи лица — Денница, Гром, Ветер, Град, Ворон Воронович. Для О. Фрейденберг (1978, 154) справа расположен тотем-небо, а слева — тотем-нижний мир.

Сюда же относится сравнимая бинарная парадигматика левого/правого, мужского/женского у Н. И. Толстого (Н. И. Толстой 1987, 169): «младший»/«старший», «нижний»/«верхний», «западный»/«восточный», «северный»/«южный», «черный»/«красный» («белый»), «смерть»/«жизнь», «болезнь»/«здоровье», «тьма»/«свет», «луна»/«солнце», «земля»/«небо», «лес»/«дом», «вода»/«земля», «нечет»/«чет», «море»/«суша», «зима»/«весна». Ср. также: М. Lurker 1981, 103 и сл.; Н. И. Толстой 1995, 151 и сл. По А. Афанасьеву (I, 185), в славянском фольклоре левое ассоциируется с «севером», а правое с «югом»; в целом об этих категориях ср. также: М. Opitz 1975, 154 и сл. Ср. также соответствия в космологии Агриппы Неттесгеймского (Agrippa von Nettesheim 1987, 63): луна соответствует мозгу, легкое, экскременты и левый глаз.

3. Ср.: А. Ханзен-Лёве 1999, 199—224.

4. О серебристой окраске луны ср.: А. Афанасьев I, 195; если Меркурий ассоциируется с ртутью, а Сатурн со свинцом, то серебро связано с лунным началом; подчас ртуть соотносится как с Луной, так и с Сатурном (С. G. Jung XIII, 245); о серебре и луне в средневековой алхимии ср. также: R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 227.

В лирических пассажах писем Белого за 1904 г. (Блок — Белый, ПП, 81—82) также намечается изменение цветовой символики; в частности, происходит «реабилитация» серебра и тем самым лунного начала (как в то же время и у Блока): «Цветов, цветов — ландышей! Мы будем бродить в лесах. Струевое серебро заблещет звоном между осоками. Мы укроем безумие в холодном серебре. [...] Мы поймаем луну — маленький, горький кружок, — в зеркальный орарь и спрячем серебряную ленту вместе с луной между травами». Здесь совершенно однозначно лунное начало ассоциируется с теллурической «Праматерью», а «серебро» — с водой (ср. ту же символику в «1-й симфонии» Белого).

5. Широко распространенный атрибут «нежности» символизирует мистически-эротическое качество Небесной возлюбленной, с именем которой анаграмматически пересекается («НЕЖ-ность» — «ЖЕН-щина»); он периодически используется как противоположность *terror antiquus*, «ужасу», маркирующему жестокою бездонностью бытия. Ср. об этом также соответствующие строки Гете: «Света первого сестра, | Образ нежности в печали, | Вкруг тебя туманы встали, | Как фата из серебра» (Гете, «К луне» / Пер. В. Левика. Собр. соч. I, 61; Goethe I, 38). О «нежности» ср.: А. Hansen-Löve 1991; А. Bonola 1995, 220 и сл.

6. В противоположность новолунию, символизирующему ничто, пустоту и смерть, полнолуние (*luna plena*) олицетворяет цель *coniunctio* (M.-L. von Frank 1971, 380). О фазах луны см. А. Афанасьев I, 189.

7. О значении солнечно-лунной символики в многочисленных футуристских пародиях на символизм в «Победе над солнцем» Крученых ср.: А. Hansen-Löve 1990.

8. Лунную символику у Бальмонта рассматривает Шнайдер (H. Schneider 1970, 83 и сл.). Свое первое стихотворение о луне («Лунный свет») Бальмонт представляет в сборнике «Под северным небом». Тот же мотив в аналогичным образом разрабатывает Кондратьев в связи с народными верованиями, согласно которым луна считается «солнцем утопленников» (В. Н. Топоров 1990, 171 и сл.): «На закатную красную медь | Со слезами плакали все. |...| Невозвратно ушел навсегда | Наш избранник от нас. |...| Мы вчера на закате луны | Утопили царя» (Кондратьев // В. Н. Топоров 1990, 18—19). О «луне» и «месяце» в символизме ср. также: Н. А. Кожевникова 1986, 82 и сл.

9. Разделение космических металлов на три вида упоминается у Случевского: «Если б все, что *упадает* | *Серебра с луны*, | Все, что *золота* роняет | *Солнце с вышины* — | Ей снести... Она б сказала: | “Милый мой пиит, | Ты того мне дай металла, | Что в *земле* лежит!”» (Случевский, 223).

10. В романтизме луна также претерпевает последовательное «золочение»: «...Из облак *месяц золотой*, | Выходит ратник молодой. | Меч острый на бедре сияет, | Копье десницу вооружает; |...| Зарю латы *серебрятся* | Сквозь утренний в долине пар...» (Пушкин, I, 37—38); «...Ленивой грядюю идут облака, | Меж ими *луна золотая*. |...| Лежат неподвижно, и *месяца рог* | Над ними в блистанье кровавом...» (I, 147); «Ночной зефир | Струит эфир. | Шумит, | Бежит | Гвадалквивир. | Вот взошла *луна златая*...» (II, 205); «Как сладко светит *месяц золотой!*...» (Тютчев, «Как сладко дремлет...», I, 74). Ср. также: «Ночью в колыбель младенца | *Месяц* луч свой заронил. |...| В день-деньской устало *Солнце*, | И сказал ему господь: |...| И взмолилось *Солнце* брату: “Брат мой, *Месяц золотой*, | Ты зажги фонарь — и ночью | Обойди ты край земной”. |...| Солнце спит, а *Месяц* ходит, | Сторожит земли покой...» (Полонский, 44—45); «...Только выше все всплывает | *Месяц золотой*, |...| Неподвижная, немая | Ночь светла, как день» (Фет, 170).

11. Ср. также: «...Час закатный — час прозренья | В тайну божьей глубины... | Полный темного волненья, | *Лунный Рыцарь* ждет луны... | Скоро-скоро осенится | Тайным блеском смертный взор, | В час, когда *засеребрится* | нескончаемый простор... | Полночь звездная устроит | Глубь небес и ширь земли, | И рассыплет и раскроет | *месяц золото* в пыли...» (Балтрушайтис 1911, 91; стихотворение посвящено Брюсову).

12. В греческой мифологии Гелиос — брат не только Селены (богини луны), но и богини утренней зари (Эос): «Ее, как и богиню луны, видят шествующей перед восходящим солнечным богом или едущей в его колеснице» (K. Kerényi 1966, 157; о мифе о Селене у Тика ср.: А. Béguin [1931] 1972, 264 и сл.). Примеры триадной связи солнца, луны и звезд иногда встречаются у Бальмонта: «*Солнце* — мужское начало Вселенной, *Луна* — женское. *Звезды* — несчетные цветы небесных прений [...] Каждая человеческая Она, каждая девушка и женщина, есть дочь *Луны*, хотя бы стала отрицаться. А дети и старцы, это звездные цветы, это звездные переключки, световая игра, и белое мерцание...» (Бальмонт, «Солнечная сила» [1902] 1989, 533—534). О корреляции луны и звезд у славян ср.: Н. Ф. Сумцов 1996, 48 и сл.

13. Брошается в глаза частое использование мотива лунной пыли или лунного праха у Балтрушайтиса: «Стелет, зыблет *лунный прах* | Тишь вечерняя в горах...» (Балтрушайтис, 1912, 174); «...В долгий час ночного круга | Скорбно смотрит в

лунный прах | Мука детского испуга [...] И душа — как цвет бесплодный | Белых лилий на воде...» (1912, 258—259); «Из лунных снов я тку свой зыбкий миг, | Невольник грез, пустынный дум моих... | И в лунных далях близится межа, | Где молкнет гул дневного мятежа... [...] Я весь — пыланье лунных облаков... | И длится тишь, и льется лунный свет, | Вскрывая мир, где смертной боли нет... [...] И будто тая, искрится вдали | Немой простор в серебряной пыли... | И в тайный миг паленья всех оков | Сбывается алканье веков... | Все — сон, все — свет, и сам я — лунный свет, | И нет меня, и будто мира нет!» (1912, 216—217); «...Явное в свете и в зное | Призрачно в лунной пыли...» (1912, 238).

14. О «дне Луны» и о других планетах в соотношении с днями недели ср. также: «...Да надо мной рассеет бури | Тысячелетий глубина — | В тебе подвластный день, Луна, | В тебе подвластный час, Меркурий. | День Луны. Час Меркурия» (Белый, Урна, 1909, 346).

15. В. В. Иванов, В. Н. Топоров (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 214) характеризуют брак солнца и луны как мифологическую универсалию, пусть даже у славян встречается обратная ситуация («Мать-солнце» и «месяц-мужчина»). Но обычно у славян — уже вследствие грамматического рода слова — «луна» рассматривается скорее как «супруга и жена солнца» (А. Афанасьев I, 81; ср. также: В. Н. Топоров 1980, 38 и сл.; Н. Ф. Сумцов 1996, 38 и сл.; об этом соотношении у евреев ср.: E. Borchers 1986, 9—11).

У вавилонян луна тоже имеет мужской род (V. Haas 1986, 32). Мужские и гермафродитические интерпретации луны рассматривает также И. Я. Бахофен (J. J. Bachofen [1861] 1975, 130 и сл.): «По отношению к земле луна выступает как мужчина, донор семени. Что она получает от солнца, то во влажных лучах своего ночного сияния сама изливает на землю — как на почву, так и на всякую тварь женского пола, оплодотворяя их. Таким образом луна по отношению к солнцу становится матерью, по отношению к земле — отцом всякого зачатия».

О Лунусе (Lunus) как мужском аспекте луны ср.: *ibid.*, 132. «Культовое предпочтение луны солнцу, зачинающей земли — оплодотворяющему морю, темного аспекта смерти в жизни природы — светлому аспекту становления, умершего — живому» типично для архаически-матриархальной мифологии (ср.: J. J. Bachofen 1926, 12 и сл.; также E. Neumann [1956] 1985, 293).

В случае обмена солнца и луны половыми ролями («солнце» женского или среднего рода и «месяц» мужского) у славян появляется связующее звено-посредник в образе «Денницы» и «детей» (солнца) — «звезд» (ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 136). О «месяце» мужского рода ср. также: А. Афанасьев I, 72 и сл.; как о «приборе, измеряющем время» (там же, I, 73); I, 80 (луна мужского рода у греков); в балто-славянской мифологии ср.: Т. В. Цивьян 1988, 229 (луна в латышской мифологии как маскулинный нарушитель небесного порядка). О славянском образе «Царя-Месяца» ср. также славянский пантеон у Кондратьева (В. Н. Топоров 1990, 176). Сказку о «мужчине на луне» рассматривает Э. Борхерс (E. Borchers [Hg.] 1986, 34); о неевропейских мифах о лунном человеке см. *ibid.*, 39; кроме того, D.-I. Lauf 1976, 163 и сл., M. Lurker 1981, 89 и сл.

Оппозиции солнце/луна в виде персонификаций правого/левого, мужского/женского, светлого (хорошего)/темного (плохого), бессмертия/жизни представляются универсальными (ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 75 и сл.). Для славянской мифологии типично отнесение макрокосмических явлений на задний план. Интересно ограничение, наложенное на солнце в древнеславянской религиозной системе (там же, 133) и связанное с образами Дажьбога и отчасти бога огня Сварога. Таким образом объясняется тесная связь небесного и земного огня (134). То, что славяне изображали

солнце и в виде «колеса» или «колесницы», находящегося во вращении, имеет убедительные подтверждения (*там же*). Ср. об этом у Тютчева: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, | И в оный час явлений и чудес | Живая колесница мироздания | Открыто катится в святилище небес» (*Тютчев, «Видение», 1, 17*).

Это относится и к супружеским отношениям «солнца» и «луны» (136), причем солнце выступает как мужчина, а луна — как женщина. Но позже субъекты этих половых отношений поменялись ролями, когда «солнце» как слово приобрело средний род. Очень архаичны представления о солнце как существе женского рода, и в этом случае «денница» как посредница является к луне-мужчине. В фольклоре солнце и луна выступают как дополняющие друг друга сущности (как день и ночь); при этом преобладает позитивная оценка солнца.

В. В. Иванов, В. Н. Топоров (1974, 259 и сл.) очень подробно рассматривают инверсию таких основных оппозиций, как правое/левое, мужчина/женщина, солнце/луна в различных мифологических системах. Доминирующий в позднейших (в том числе славянских) мифологических системах (и также актуализованный в символизме) порядок предполагает, что мужчина, правое, солнце ассоциируются между собой, тогда как женщина, левое и луна образуют параллельную колонку. Но намного старше и изначально — прямо противоположный порядок, ставящий солнце и правое (четное) в соответствие женскому началу (доминирующему матриархату). При этом и *ἱερός γάμος* [священный брак] принимает свою первоначальную форму брака между женщиной-солнцем и мужчиной-луной (*там же, 271 и сл.*); порой имеет место и кровосмесительная связь между «братом луной» и его «сестрой солнцем». Похоже, такое отношение в самом деле было самым древним, если принять во внимание иконографическую связь лунного серпа с мужским половым органом, а «круглого» символа солнца — с женским в палеолитической пещерной живописи (*там же, 272*). Таким образом, Иванов и Топоров являются сторонниками гипотезы «о диахронической перекодировке женских и мужских знаков в солярные и лунарные» (*там же*). Подтверждения этой корреляции можно найти во многих древнейших мифологиях (например, в египетской).

В качестве причин инверсии первоначальной половой принадлежности солнца и луны в позднейших системах выдвигаются в том числе и языковые; правда, гораздо важнее уже упоминавшееся доминирование монотеистического божества-отца (*там же, 273*). Важную роль играет и принцип «ритуальной инверсии» (правого и левого, четного и нечетного) во многих мифологиях (274 и сл.), основанных на дуальных оппозициях; но главная функция самого мифа состоит в поиске «промежуточных звеньев», соединяющих противопоставленные ряды и осуществляющих эту связь в ритуальной и текстуальной (эпической) форме (ср. также: *Н. Ф. Сумцов 1996, 35 и сл.*). В какой мере эта функция инверсии полярных противоположностей действует и в (символистском) неомифологизме, нужно еще исследовать, но похоже, что в описании СИ она ясно просматривается.

Не удивительно, что у Гете *coniunctio* солнца и луны интерпретируется полностью в герметической традиции: «Восходит солнце, — что за диво! — | И серп луны обвил его. | Кто сочетал их так счастливо? |...| Султан — он в даях тьмы безмерных | Слил тех, кто выше всех высот, |...| И мы с тобой — как плоть одна. | Коль друга Солнцем назвала ты, | Приди, обвей меня, Луна!» (*И. В. Гете, «Западно-восточный диван» / Пер. В. Левика, Собр. соч. 1, 371; Goethe 1, 645*); «Как солнце — Гелиос Эллады — | Летит, Вселенной свет неся, | И мечет огненные взгляды, | Да покорится все и вся...» (*И. В. Гете, «Высокий образ» / Пер. В. Левика, там же, 384; ibid., 658*); «Звучит прекрасно, коль в светила | Иль в короли поэт себя зачет. |...| Не дай мне стыть в ночи сердечной, | Мой месяц ласковый, мой свет, |

Мой фосфор, мой светильник вечный, | Ты, мое солнце, мой Поэт!» (И. В. Гете, «Эхо» / Пер. В. Левика, там же 385; *ibid.*, 659).

У Ницше принадлежность луны к женскому полу последовательно ставится под сомнение, даже низводится почти до притворства: «Когда вчера взошла луна, я думал, что она хочет родить солнце: так широко, как роженица, лежала она на горизонте. Но она обманула меня своей беременностью; и скорее еще я поверю в мужчину на луне, чем в женщину. [...] Ибо полон он вожделений и ревности, этот монах на луне, падох он до земли и всех радостей влюбленных. [...] Взгляни, луна восходит нечестно, как кошка...» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 107). О связи «солнечности» и русского ницшеанства у символистов ср.: С. А. Венгеров 1914/1916, 81 и сл. О символе солнца в «Заратустре» Ницше и его восприятии Белым ср.: М. Ljunggren 1982, 20 и сл.

Проблему половой принадлежности солнца и луны отмечает и Рильке в своей формуле «сын [Sohn, ср.: Sonne — солнце] и женщина-луна [Mondin, от der Mond — луна + суфф. -in, придающий существительным женский род]» (ср.: Н. Rahner 1989, 144; ср. также: Е. Neumann 1983, 59 и сл., 69 и сл.).

Об отождествлении «мужественности» и «солнечности» ср.: Иванов, «О любви держащей», III, 132: «Солнечность наша — начало самоутверждающееся и богоборствующее»; это мужское начало противопоставит женской «тварности» (Kreaturlichkeit) (о человеке как «двойнике солнечном» см. там же, 134). В большинстве мифологий солнце — символ всего мужского, фаллического, оплодотворяющего, символ ясного мышления, всего аполлонического и связанного с отцовским правом (ср. обобщающую работу: Frick 1982, 45; о солнце как фаллосе и о луне как сосуде ср.: С. G. Jung V, 256). Этому маскулинному монизму противопоставит более архаичный дионисийский дуализм, в котором женское равноправно мужскому. О лингво-мифологической проблеме мужского и женского рода солнца ср.: Ch. Jamme 1991, 80 и сл. (ср. также: Овидий, «Метаморфозы», книга четвертая, стих 192).

Противоположный случай феминизации солнца (в качестве «госпожи Солнце» по отношению к «господину Луне») можно найти в немецкой мифологии и фольклоре (J. Grimm [1835] 1981, 587; о мужском образе луны у славян см. *ibid.*, 586), а также в древнегреческой космологии (Гелия как материнское божество солнца — ср.: К. Kerényi 1966, 151); то же у славян (А. Афанасьев I, 70 и сл., 79, 159 и сл.), у которых солнце поначалу было женским образом и имело «дочерей солнца», солнечных дев (там же, I, 84). В христианской теологии и иконографии также встречается изображение дeвы Марии в образе солнца (например, у Иеронима, ср.: С. G. Jung VI, 250; ср. также «госпожу Солнце» у Франциска Ассизского: Franz von Assisi 1979, 7 и сл.).

16. Развертывание звукового мотива {ла} у Иванова анаграмматически включает в себя как слово «Луна», так и «Славянский», «Благо» и т. д., а также высокопродуктивное аутопозтологическое пра-слово «гЛАГОЛ» или «СЛОВО», ассоциирующее морфемную символику {ла} с морфемной символикой слов, включающих {го} и {ол} (или {ог} и {ло}). К ним относятся и слова, включающие {ол}: «воля» и «волна». Эта же звуковая семантика вновь обнаруживается — и именно под влиянием Иванова — в постсимволистских звукоподражаниях Хлебникова или Мандельштама.

17. «Страна иная», с одной стороны, соотносится с раннесимволистским мотивом «мира иного» (как сферы потустороннего), с другой — это выражение связано с традиционной формулой, которой хлысты обозначали потустороннее в постюстороннем. Ср. об этом: А. Hansen-Löve 1996.

18. Лунная «жнища» и ее «КосА» срезают «КОЛосья». «Колос» и «логос» образуют при этом анаграмматическое единство.

19. Оскопление Урана, Крона или Зевса (сыновьями Геи и ее серпом) находит параллель в «оскоплении священного дуба [дерева бога солнца] у друидов» (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 337*), которое ритуально воспроизводится в виде срезания омельи с дуба золотым серпом. Ср. об этом «Теогонию» Гесиода: «И собрался с духом великий Крон, кривоумный [...] “Мать, я бы выполнил это дело, ибо я [...] не почитаю нашего отца!” [...] И она [Земля] вложила ему в руку кривой нож с острыми зубцами. [...] И пришло, приближая ночь, великое Небо, и с обеих сторон, исполненное жажды любовного соития, охватило Землю и простерлось над ней всею. [...] и тотчас отсек он собственному отцу срамные части!» (цит. по: *H. Görgemanns [Hg.] 1991, 109*).

Ассоциация между Кроном и вороной воспроизводится в форме схожести серпа с вороньим клювом (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 75*); о Диане и мотиве золотого серпа у друидов ср.: *ibid.*, 74; о «серпе» и «месяце» как инструментах, которыми титаны кастрировали Крона, ср. также: *А. Афанасьев I, 437*. На многих изобразительных памятниках позднего средневековья эмблема лунного серпа находится на месте женского полового органа (ср.: *Н. Bredekamp 1988, 174*; об ассоциативной связи «меч» — «луч» — «солнце» — «хлеб» ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 403*).

«Рог» луны входит в символику лунного (женского) божества и повторяется в образе лунного единорога (ср.: *С. G. Jung 1975, 514, 533*). О небесном роге луны у египтян и греков ср.: *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 227*; в гностической интерпретации ср.: *W. Schultz [1910] 1986, 47 и сл.* Значение полумесяца как формы серпа и его связи с луной для изобретения алфавита рассматривает Р. фон Ранке-Гравес (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 271*). Лунный рог связан с пасущимися на небе быками и коровами (*А. Афанасьев I, 673 и сл.*).

20. Пра-миф о луне как месте пребывания (умерших или нерожденных) душ (*С. G. Jung V, 406*, ср.: *там же, илл. 91, 407*; вновь воспринятый гностиками, ср.: *Н. Jonas 1934, 318*) — в сочетании с танатической и кастрационной функцией «богини лунного серпа» — ассоциируется с «Записками сумасшедшего» Гоголя и развернутым там в патопозитической форме мотивом луны (*Гоголь, III, 212*).

21. Семантически и фонетически «пуг» и «гул» корреспондируют в том отношении, что пуг так же уходит вглубь, как гул соотносится с космической музыкой сфер и с хтоническим, неартикулированным языком природы (обращение «гула» в «пуг» возможно именно в этой сфере). Именно в последнем смысле слово «гул» используется уже у Тютчева.

22. Лунная символика серпа в греческом мифе выполняет разнообразные функции: например, удвоенный серп)(— с одной стороны, символ лунной секиры (атрибута богини луны), с другой — растущей или убывающей потенции луны С, что также означает след копыта (ср.: *R. von Ranke-Graves, I, 198*; ср. также: *М. P. Nilsson 1951, 254 и сл.*). Фигура () символизирует полнолуние — в противоположность замкнутому кругу О, изображающему солнечный диск. О символике топора с двумя лезвиями как знака Диониса ср.: *Иванов, «О существе трагедии», II, 190 и сл.*

О лунном роге ср. также: «...Лихой гонец, взрывая белый дым, | Певучим вихрем мчится к молодым... | Дымит и скачет, трубит в белый рог, |...| В венчальном поле дикая Метель | Прядет-свивает белую кудель...» (*Балтрушайтис, 1907, 152*); В снежной пустыне, при бледной луне, | Мечется Витязь на белом коне... | Скачет с угрюмым Своим трубачом, | Машет в пустыню тяжелым мечом... | Глухо и скорбно серебряный рог...» (*1911, 141*).

23. О *черепа* и *косо* ср. также: *А. Hansen-Löve 1986*.

24. Об ассоциации молока с белым лунным светом ср. в славянской мифологии Афанасьева (*А. Афанасьев II, 288*). Ср. также: «Я взглянула из окна, | Вижу — белая

Луна. | Слышу — сладко меж ветвей | Распевает соловей. |...| Чем нежней незримый пел, | Тем был больше Месяц бел...» (*Бальмонт, 1908, VIII, 54*); «...Ты скажи мне, месяц белый, | Кто мне сужен, присужен?» (*Городецкий, 1908, 214*).

25. Об апокалиптической символике красной луны (ср.: *Отк. 6: 12*) ср.: *J. Peters 1981, 38 и сл.*

26. Как и многие строки у Бальмонта, эти тоже можно считать прототипом знаменитого стихотворения Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» (ср. мотив *ожерелья*). Ср. об этом ниже, главу о пчелах и меде; о Мандельштаме — ср.: *A. Bonola 1995, 81, 85; A. Hansen-Löve 1993c*.

27. Старинное гностически-астрологическое понятие подлунного мира (например, в понимании Агриппы Неттесгеймского: *Agrippa von Nettesheim 1987, 75 и сл.*) в СП, правда, встречается сравнительно редко: «...Неси ж, о Факел, суд земле, | И на подлунном корабле | Будь, пламень огненный, кормилом, — | Затем что дух в кольце немилом» (*Иванов, II, 240*).

28. Корреляцию луны и земли на фоне корреляции солнца и луны явственно подчеркивает Бахофен (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 10 и сл., 128 и сл.*): «Все великие природы-матери ведут двойное существование — в качестве земли и в качестве луны» (128); о передаче «вещественного материнства от земли луне» ср.: *ibid., 129*; «Если материальная луна — женщина, то в лице солнца и его физической огненной природы ей противостоит мужчина» (*ibid.*). «Между обеими крайностями, землей и солнцем, луна занимает то среднее положение, которое древние называют пограничной областью двух миров. Самое чистое из теллурических, самое нечистое из уранических тел, она становится образом материнства, возвышенного деметрическим началом до высшего очищения, и в качестве небесной земли противопоставляется хтонической, как гетере — женщина, посвященная Деметре. Согласуется с этим и тот факт, что брачное материнское право всегда оказывается связанным с культовым предпочтением луны солнцу [...] Матерью и источником учения является и та луна, которую мы встречаем в дионисийской мистерии...» (*ibid., 54*).

Для Бахофена «луна владеет ночью, как солнце — днем. Поэтому материнское право столь же справедливо соотносить с луной и с ночью, как отцовское — с солнцем и с днем» (*ibid., 99 и сл.*). Ведь «чисто внебрачное естественное право — это теллурический принцип, чисто отцовское право — солнечный принцип. Посредине между обоими находится луна (источник: Плутарх), Исида и Осирис» (*ibid.*). Поэтому луна также «андрогинна, одновременно Луна и Лунус, женщина по отношению к солнцу, мужчина по отношению к земле, но это только во вторую очередь: сначала женщина и лишь потом мужчина. Полученное от солнца оплодотворение она передает земле» (*ibid.*). В этом смысле она может выступать также как «ходатай» в борьбе двух полов (т. е. между солнцем и луной).

О соотношении *luna* и *terra* в алхимико-герметической символике ср.: *C. G. Jung XIV, II, 204; он же, XIV/I, 144 и сл.* о поддерживающем жизнь действии луны на соки земли (росу, *aqua mirifica*).

29. У Гераклита Луна считается небесным телом «влажного зачатия» (*F. Lassalle 1858, II, 197*); исходя из вавилонской астрологии, Ветхий Завет представляет луну как планетарную силу воды (*R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 52*); о *humiditas lunaris* см. М.-Л. фон Франк, комментарий к «Аулога» Фомы Аквинского (*M.-L. von Frank 1971, 252*); о *succus lunariae* как синониме «божественной влаги» ср.: *ibid., 375*. Во всех архаических мифах лунное начало связано с полярно противопоставленной ему глубиёй земли или моря, причем связь между обеими сферами создает дождь; поэтому и богини луны отвечают за дождь и плодородие сверху и снизу. Символ их власти — двойной серп «лунной секиры» (*Ranke-Graves, I, 17*), с помощью которого выполня-

ется ритуал «лунного дождя». В греческой мифологии лунное начало (и матриархальная богиня луны) всегда было связано с теллурическим, а также с водой и морем. Луна рассматривалась как источник всякой воды (ср.: *Ranke-Graves, I, 52*).

Об обращенной к земле водной природе луны ср. у Иванова: «...Сладко, вспыхнув лунной силой, | Вновь тонуть мне в силе темной...» (*Иванов, II, 268*); ср. другие примеры у Городецкого: «Мать», 99—100, «Новолуние», 100—101; «...Но, как опал, луна — луна. | Над пенным морем покати́лась» (*Белый, «Урна», 1907, 313*).

30. В архаических мифах пеласгов о сотворении мира пра-богиня (Эвринома) создает все вещи из хаоса с помощью большой змеи (Офиона), в образе голубки, откладывающей в море мировое яйцо (*Ranke-Graves I, 22*). В этой архаической космогонии мужское начало отсутствует полностью: женщины владели всем, наследование было матрилинейным. В центре космоса находилась змея и пребывающая в соответствии с ней лунарная голубка. Таким образом, в самых ранних мифах креативно-женское начало представлено в образах змеи (Офион, Борей) и голубки (а также в сочетании обоих — в образе крылатого змея, дракона). Позднейшему гомеровскому и орфическому мифу о творении (*ibid., 25 и сл.*), уже гораздо в большей степени ориентированному на патриархально-солярное начало, также известна в качестве пра-богини «чернокрылая ночь», первым плодом которой является серебряное яйцо — то есть луна. В качестве второго ребенка ребенка праматери выступает бог любви (Фанес) — либо гермафродит в образе Эроса, либо чисто мужского пола, но в любом случае наделенный качеством (солнечного) золота. Таким образом, лунарно-теллурическое серебряное яйцо находится в дополнительной связи с солярно-атмосферным золотом пчелы (форма явления Фанеса-Эроса): Фанес олицетворяет солнечное начало (символ света у орфиков). Ср. на эту тему у Гете: «Посмотрите! В дыры, в щели | Искры золота засели. | Муравьи, не проморгайте: | Этот клад отковыряйте!» (*И. В. Гете, «Фауст» | Пер. Б. Пастернака, Собр. соч. II, 285; Goethe, Faust II, 249*).

О мифе о лунной змее ср. у Иванова анализ «Сонаты Змей» Чюрлениса: *Иванов, «Чюрлянис и проблема синтеза искусств», III, 157 и сл.*; подробно о змее и лунном мифе ср. также: *E. Drewermann 1988, II, 77 и сл.*; о герметике лунного дракона как крылатого змея ср.: *Agrippa von Nettesheim 1987, 319 и сл.*

В. Соловьев (*Соловьев, «Мифологический процесс в древнем язычестве», I, 11 и сл.*) также предполагает, что первоначально существовало единое божество, позже расщепившееся на мужской и женский аспекты, на «проявляющего верховного бога» и на женскую «материальную причину проявления», т. е. «первоначальную натуру», которая воспринимает «формообразующую силу» маскулинного существа и создает новый мир форм. Это рецептивное, пассивное, порождающее начало было персонифицировано в «матери», *mater materia*, тогда как высший бог предстает в образе отца. У ариев пра-богиню зовут Адити — это природное, порождающее, материальное начало вообще. У греков то же божество зовут Уранией, у семитов — «Небесной царицей», почитание которой израильтяне (и их патриархальный монотеизм) строго запрещали (*там же, 12*).

Этот высокий, небесный образ Астарты или Афродиты следует отличать от его позднейшего теллурического двойника. Первообраз воплощает чистую «потенцию», «пустую возможность» и тем самым «ночь» (*там же, 13*) и (наполненное, позитивное) «ничто», из которого появляется «Небесная царица» как повелительница звезд, стоящая на луне и окруженная звездами. Этой очень абстрактной, астральной женственности соответствует столь же духовный мужской пра-бог, древнейший бог Сварог у славян, Варуна у индийцев, Один у германцев. В мифологическом языке этого мужского бога «рождает» женское божество. У греков его зовут Крон, у римлян — Сатурн, а у финикий-

цев — Молох (14). Все эти мужские божества действуют независимо от вешного мира, на отдалении от мира людей; им приносят жертвы (сжигаемые). У славян «огненный сын неба» почитается как Дажбог. Соловьев, еще не знающий в этом раннем исследовании никакой первичной матриархальной стадии, в том числе в космогонии и теогонии, уже в эту стадию переносит доминирование маскулинного Крона над «Небесной царицей», которая в качестве Реи (у фригийцев — Кибелы) превращается в жидкость (15) и уже в образе более конкретной Урании приобретает природу воды (эта часть рассуждений Соловьева явно неверна).

В качестве второй стадии теогонии возникает (вместе с Зевсом) олимпийский пантеон (Зевс, Тор, Перун, Индра), чисто духовный пра-бог конкретизируется, овещается и персонифицируется; за первой, уранически-астральной стадией в качестве второй следует солярная, стадия доминирования бога солнца (*там же*, 18). По аналогии с восходом и заходом солнца бог солнца персонифицирует посредническую связь между землей и небом, гибелью и воскресением, одухотворением и воплощением. Такая солнечная фигура — Аполлон (19), а также индийский Вишну, Геракл, Митра, Аттис, германский Бальдур. Одновременно с развитием солнечных божеств появляются (из астральной, абстрактной Урании) лунные женские божества (20), в значительной мере сходные у всех народов.

В качестве третьей стадии космогонии и конкретизации божеств возникают «органические», «теллурические» культуры фаллических богов (Шива, Дионис), которые одновременно разрушители, боги смерти, жертвователи — и в то же время их самих губят, убивают, приносят в жертву (ср. Адонис, Осирис, слав. Ярило: *там же*, 21). В этом изложении Соловьев в значительной мере следует «Символике и мифологии» Крейцера, имевшей величайшее значение для нового открытия религии Диониса в романтической мифологии (ср.: *M. Frank 1982, 89 и сл.*).

На этой стадии эволюции сознание (и соответствующая ему форма религии) вступает в конфликт с дионисийской религией экстаза, подсознательной, органически-инстинктивной природы человека (*там же*, 22) — ср. мифы о Пенфее, Орфее и Персее.

Согласно *Ranke-Graves, I, 12 и сл.*, патриархальному пантеону богов Олимпа предшествует некая матриархальная система власти и богов, доминантным воплощением которой была луна (богиня луны); солнца были членами некоего тотемического братства. Первоначально небесными символами архетипической «Великой богини» и материнских религий были «луна» и «солнце» (*ibid.*, 13). Растущая луна, полнолуние и убывающая луна символизируют три стадии женско-лунарного: девичество (весну, девушку воздушной высоты), нимфу (лето, зрелую женщину, земную сущность), старуху (зиму, нижний мир). Эти три типа соответствуют греческим богиням Селене, Афродите и Гекате. После победы солнечного начала мужских богов еще долго в жизни сохранялась власть женщин — в скрытом виде, часто имевших образ «ведьм». Постепенный переход к власти маскулинных (солнечных) царей происходит поэтапно и субститутивно: сакральный царь может «замещать» свою лунную жену и появляться в ее одеждах и с ее признаками (фальшивый бюст, лунная секира). Важно, что он вынужден был умереть «ритуальной смертью», а позже это происходило с заменяющими его на его месте мальчиками или животными (*ibid.*, 17). По Ранке-Гравесу, с учреждением патриархата заканчивается фаза подлинного мифа (18).

В греческой мифологии луна доминирует в качестве существа женского пола (*О. М. Фрейденберг 1978, 35 и сл., 355 и сл.; А. Афанасьев I, 81*); в качестве матери Гелиоса (*К. Kerényi 1966, 153*; ср. «луна» у Овидия: *Овидий, «Метаморфозы», книга вторая, стих 209; книга седьмая, стихи 207, 530*). Сначала Селена была сестрой

Зевса и лишь позже стала считаться его женой (К. Kerényi 1966, 155 и сл.). Р. фон Ранке-Гравес (R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 79 и сл., 146 и сл.) подчеркивает, что матриархальная пра-богиня, Великая мать муз (Белая богиня), считалась равной богине луны и лесному божеству — Диане (77). Ей соответствует собственная троица: «новолуние — Белая богиня рождения и роста; полнолуние — красная богиня любви и борьбы; новолуние — черная богиня смерти и предсказателей» (79). Апулею также известна такая троица: богиня как «белая сеятельница, красная жница и черная молотильщица» (80). Переменчивость луны (ее фазы) повторяется в женском менструальном цикле (192). О Лунной женщине ср. также: R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 465 и сл.

О лунном аспекте Софии ср.: C. G. Jung 1975, 461 и сл.: «Здесь луна, как Исида в качестве повелительницы влаги, — *prima materia* в образе воды [...] Поскольку понятия *scientia* и *prima materia* часто используются как идентичные, *scientia* или *sapientia* идентичны луне как женскому началу» (ср.: *ibid.*, илл. 220). О роли луны в культуре Икиды и Осириса и у Гермеса Трисмегиста ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 222 и сл.

О титанической религии ср.: Иванов, «О действии и действе», II, 156 и сл. Персефона как «Дева» — точное подобие Вечной Женственности (там же, 166), так же как ее сын Дионис — точное подобие пра-Зевса. Темный образ, противостоящий «Деве», — «Мать-Земля», в зеркало которой смотрит Дионис («пьет зеркальность души», там же), и от этого его изображение «разлагается», т. е. из его света (энергии), который дробится в зеркале «мировой души», возникают титаны — продукты индивидуализации и диссоциации пра-единства. В этом заключена причина раскола титанов на изолированные «Я-сознания» и даже расщепления их собственного сознания (167) на «Я» и «не-Я» («самость»).

Блюменберг (Blumenberg 1979, 130 и сл.) также отмечает значение отцеубийства, совершенного Кроном по наущению своей матери — акт, которому в качестве дополнительного противостоит убийство Медузы Персеом. В последнем случае представитель маскулинного космоса одерживает победу над субтеллурическим началом диаволизированной «Земли-Матери».

В греческом мифе о Гелиосе еще заметны последние остатки некоей подчиненности солнца луне (Ranke-Graves I, 138); место Гелиоса позже занимает Аполлон, «одухотворяющий» Гелиоса — сына титана и потому даже не члена пантеона. Мать Гелиоса — богиня луны (!) Эврифесса. Елена поначалу тоже была доминирующей богиней луны (*ibid.*, 143).

К. Фрик (K. Frick 1982, 190 и сл.) подробно рассматривает формы женского (лунного) культа как предысторию ведьм, исходя из культов луны и их связи с Утренней звездой. Древнейшие формы культа были лунарными, а не солярными.

Подробно о мифопсихологии лунной природы ср.: C. G. Jung XIV/I, 188 и сл. Он считает мифологию луны «наглядным пособием по женской психологии» (*ibid.*, 192). Луна — по сути мать солнца (примат матриархального) и символ бессознательного, которое предшествует сознанию и порождает его (194).

О доминантном положении луны или богини луны в культурах материнского права ср. также: K. Frick 1973, 60 и сл.; о культе Икиды у египтян и о его актуализации в герметике ср.: Jamblichus 1922, 234, 259 и сл. Anonymus d'Outre-Tombe 1983, IV, 592 и сл.

31. Символика морфемы {пол-} в символизме используется широко: то в образе «ПОЛ-овины» в связи с делением пополам первоначально целостного и сакрального (двуполого) человека-шара (Платон), то в физиологическом смысле «ПОЛа» и одновременно «полюса» в «ПОЛярной» дуальности космических противоположностей. Дуализирующее действие пол-ярности противостоит объединяющей энергетике сим-

волов. Бросается в глаза широкое использование корня слова «пол» в дискурсе половой метаморфотики; но буквосочетание «пол» связано не только с физиологическим полом, но и с «ПОЛ-нотой» времени, хотя в отношении пола эта целостность предстает «ПОЛ-овинной» и — как в знаменитом платоновском мифе о людях-шарах — стремится вернуться к первоединству.

В этом смысле А-ПОЛ-лон играет роль спасителя, соединяющую деление и исцеление, — в противоположность дионисийской динамике {*lon*}-(*нуть*), то есть динамике диссоциации и эксПЛЮзии. Семантика морфемы «пол» разнообразно варьируется в романе Белого «Котик Летаев», *51 и сл.*, где превращение пра-единства во множественность мира показано как взрыв (глобального «черепа») — «ПОЛ-нота» => «ЛОП-нуть»: «лопнет все: лопну я...».

32. Чернота в СИ и в магически-герметической цветовой символике (*nigredo*) выступает как аннигилирующая, гасящая и апофатическая сила, отражающая несказанность Ничто: «...Ты ли? Ты ли? | Вьюги плыли, | *Лунный серп* застыл... | Над бескрайними снегами | Возлетим! | За туманными морями | Догорим! | Птица вьюги | Темнокрылой, | Дай мне два крыла! |...| Чтоб лететь стрелой звенящей | В пропасть черных звезд!» (*Блок, 1907, II, 225—226*); «...Тому, кого уж нет со мною, | Свивают черные цветы, | *Осеребрённые луною...*» (*Анненский, «Лаодамия», 1902, 475*). О символе черного солнца в «Тантале» Иванова ср.: *T. Venclova 1985, 95* и в акмеизме (в частности, у Мандельштама) — ср. также: *P. Hesse 1989, 123 и сл.*

33. «Зогар» (*Sohar, 1932, 68—69*), а также Апулей говорят о луне, соединенной с солнцем, как о знаке Исиды. В апокалиптических видениях это сочетание олицетворяет «жену, облеченную в солнце» (*Anonymus d'Outre-Tombe 1983, IV, 595 и сл.*). О христианской интерпретации *Mysterium Lunae* ср.: *H. Rahner, «Mysterium Lunae», 1940*; также *H. Rahner 1989, 141 и сл. и 142 и сл.* — об отождествлении луны и Марии; ср. также: *M.-L. von Frank 1971, 238, 348 и 261* (луна и церковь).

34. Вл. Соловьев («*Красота в природе*», *VI, 47 и сл.*) делит космическую иерархию на солнечную сферу (мужскую, активную, полуденную), лунную (женскую, пассивную и ночную) и астральную (представляющую принцип «множественности»). На теллурическом уровне полярность полов проявляется в виде «материально-пассивной, женственной стороны» и «активно-хаотической, мужской стороны» (*там же, 62*).

О манихействе подробно ср. статью Соловьева для «Брокгауза»: *Соловьев, 6, 327—333*. По Соловьеву, манихейство — как и все остальные дуалистические ереси — абсолютизирует расколотость мира на половину света и половину тьмы (*там же, 329 и сл.*), половину добра и половину зла. Сатана — владыка тьмы, который прорывается в мир света, где его встречает первоцеловек, «облеченный в свет» и использующий «огонь» в качестве «меча». Он терпит поражение от сил тьмы и оказывается заключенным в глубины тьмы (ад). Оттуда его освобождают силы света (они происходят от «матери жизни!»), в то время как хаотическая материя по-прежнему остается в подчинении царства тьмы. Мир, созданный ангелами, служит в первую очередь для *отделения* света от хаоса, от смешения с тьмой. Все это происходит под знаком солнца и луны (*там же, 331*), причем последняя непрерывно притягивает световые частицы из подлунного мира и переправляет к солнцу, откуда они, очищенные, поднимаются в небо. В этом процессе участвуют «сыны света».

Демиург в гностицизме — мужской образ, противостоящий абсолютному бытию (праотцу, архону), которое рождается из Софии через посредство Христа (*Соловьев, 6, 14 и сл., 20, 23 и сл.*). Во всех этих гностических системах демиург — второй творец мира (создатель микрокосма и людей). В неоплатонизме явственно выделяется различие между «верхним» Богом-Отцом (Кроном в качестве чистого духа) и

также «верхней» праматерью (Реей как дарующей жизнь силой природы) — равно как и оппозиция между «Зевсом» как олимпийским творцом («верхним» демиургом) и подчиненными ему «творцами низшего ранга» (Соловьев, «*Proklus*», 6, 505).

О гностически-неоплатоническом делении космоса на три части: сферу «чистых духов», сферу «умов», т. е. рассудочных существей, и сферу «душ» ср.: Соловьев, «*Чтения о богочеловечестве*», III, 17. Эта трихотомия соответствует эволюции космоса (космогонии) от «астральной эпохи» через солнечную до лунной, или теллурической (там же, 149 и сл.). Эта эволюция подразумевает также «теогоническое развитие» божественных существ (153) от «астрального» периода абстрактного божества огня, полностью отрешенного от человека (как Крон, Молох, Аллах), к следующей за ним солярной эпохе солнечных божеств, которым всем свойственна «изменчивая», «победоносная» и «милостивая» сущность (154) — олицетворенным Кришной, Гераклом, Осирисом, Аттисом, Адонисом — вплоть до Диониса, представителя теллурической божественности (религии).

Завершение космогонической и теогонической эволюции — самосознающее человеческое существо, сознающее божественную природу в себе самом (там же, 155). Теперь появляется, с одной стороны, очень абстрактное, ауторефлективное философствование (и теоретизирование) у греков (156), с другой — потребность в органически-земном возрождении логоса как «действительно индивидуального человека» (159), как «второго Адама» — Христа. В нем «человек» (воплощенный в Софии как архетипе «человечества», как сотворенном природном существе) получает возможность возрождения в качестве «богочеловека» (166), в котором слиты божественная и земная природа его сущности (121). Цель всей этой теогонии и космогонии — человек, впервые делающий божественное существо совершенным и дающий миру, т. е. космосу, смысл и цель (122).

Герметическое происхождение идеи гелиоцентрического космоса, которому противостоит луна как центр воздушного мира (мира демонов и душ), Соловьев показывает в работе: «*Hermes Trismegistos*», 6, 112.

Гностическая София соответствует алхимической матери и деве (света), ср.: С. G. Jung XIV/III, 109 и сл. «Мать-Луна» как «бессознательное» (по отношению к царю-Солнцу — носителю «сознания») посредством апофеоза «смещается в область видимого» (*ibid.*, 110), то есть «осознается». Тем самым Анима становится заметной как «женское в мужчине». Луна — это «круглое», аналогичное зеркальному отражению солнца и сублунарно воплощенное в «первочеловеке», в «самости» (*ibid.*). Царь-Солнце возрождается в луне (111). «Король Солнце как архетип сознания странствует по миру бессознательного» (то есть лунного), он вступает в хтонически-женский (лунный) «материнский мир» (*ibid.*, 114). В этом процессе луна — отблеск солнца и «в своей влаге» (в *aqua permanens*) «растворяет короля» (*ibid.*). О «Царе-Солнце» у славян ср.: А. Афанасьев I, 82 и сл.; I, 759. Ср. об этом: «...Ты средь людей один венца достоин, | Что вырыл плугом солнце из земли» (Балтрушайтис, 331).

35. О древнеегипетском солнечном мифе и о его влиянии на греческую мифологию и прежде всего на неоплатонические интерпретации, посвященные солнцу, ср.: F. Creuzer II, 34 и сл., 139 и сл.; E. Fahmuller 1984, 238 и сл.; Jamblichus 1922, 171 и сл.; J. Frazer [1922] 1989, 559 и сл. (Осирис-Дионис и солнце); E. Neumann [1956] 1985, 233; С. G. Jung V, 128 и сл. Подробно о египетском культе солнца у Белого ср.: E. Schmidt, 4 и сл. — Центральное положение солнца в греческой космологии рассматривают F. Creuzer III, 60 и сл.; I, 52 (Гермес и солнце); A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 227; K. Kerényi 1966, 151 и сл.; F. Lassalle 1858, I, 102 и сл.; 108 и сл. (аполлонический солнечный миф у Гераклита; Солнце как центр космоса), II, 13 и сл.; II, 110 и сл. (однако у Гераклита космогоническое начало — не столько солнце, сколько μεταβολή [перемена], которую солнце производит с морем).

Пифагорейцы считали богами одновременно Солнце, Луну и планеты (В. L. Van der Waerden 1979, 233 и сл.; А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 282 и сл.). В целом солнце считается символом демиургической силы космического нуса (ср.: J. J. Bachofen [1861] 1975, 135; М.-Л. von Frank 1971, 315 и сл.); о космогонической роли Солнца ср.: Платон, «Тимей» 28с - 29а; «Законы», 886d, 898d (В. L. Van der Waerden 1979, 237 и 432); об иносказании Платона, посвященном солнцу, ср.: «Государство» 508а (G. Heil 1986, 12 и сл.). Продолжая Платона, Плотин разрабатывает богатую солнечную символику и метафизику света, причем солнечный свет как зрение (зрелище) он ставит в центр своей гносеологии (Plotin I, 26—30; II, 21 и сл.; II, 195; II, 301; ср. об этом: Р. Crome 1970, 106 и сл.); о солнце как надземном огне ср.: Plotin IV, 63 и сл., 73 и сл., 79 и сл.; V, 273 (солнце как центр эманаций света); ср. также: Овидий, «Метаморфозы», книга вторая, стих 106 и сл., книга вторая, стихи 1—18, книга седьмая, стих 192 и сл.; о всем комплексе ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 105. Солнечную символику неоплатонизма рассматривают Ямвлих (Jamblichus 1922, 163, 249 и сл.), П. Кроме (Р. Crome 1970, 126 и сл.); о солнце у Гермеса Трисмегиста ср.: G. R. S. Mead 1964, II, 175; в рассказе о сотворении — А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 301 и сл. и в каббалистическом учении о Сефирот *ibid.*, II, 192.

Блок (Блок, ЗК, 1901, 33) цитирует одно стихотворение Полонского, в центре которого находится образ «Солнца бытия» («И любя и злясь от колыбели...»). В целом о солнечном мифе и его центральном положении в мифологии ср.: F. M. Müller, «Comparative Mythology», London 1856; J. Grimm [1875] 1981, 585 и сл.; М. Bodkin 1958, 136 и сл. («Symbolism of Light» — о символике света и солнца в целом); о возникновении солярных мифов ср.: Афанасьев I, 10 и сл. (солнце как центральный метафорообразующий мотив во всех мифологиях); I, 65 и сл. (Гелиос — Дажьбог — Солнце-Царь); I, 207 и сл.; О. М. Фрейдберг 1937, 19 и сл.; она же, 1978, 229 и сл. «Царство солнца» и есть то «небесное царство» (рай, Элизиум; ср.: А. Афанасьев II, 137 и сл., II, 150), где живут дети солнца на своем острове блаженных (В. L. Van der Waerden 1979, 96).

О Солнце как космогонической первоклетке мироздания, создаваемого из хаоса, ср.: В. Н. Топоров 1967, 81 и сл. и Афанасьев I, 535 и сл. «Солнечному» миру соответствует «подземное царство» «змеи», противостоящей по вертикали солярному орлу (*там же*, 88 и сл.). О солнце и луне в архаических космогониях ср.: В. Н. Топоров 1980, 39 и сл.; в целом о солнечном символе ср.: С. G. Jung V, 119 и сл.; V, 157 и сл.; V, 248 (солнце как бог-отец); о солнечной мифологии ср. также: E. Drewermann 1988, II, 109 и сл.

36. Представление о ночном странствии солнца по царству мертвых имело уже у древних египтян (W. Schulz [1910] 1986, 83). Миф о путешествии солнца неоднократно использует Гете: «Как солнце — Гелиос Эллады — | Летит, Вселенной свет неся...» (И. В. Гете, «Высокий образ» / Пер. В. Левика, Собр. соч. I, 384; Goethe II, 658); «В пространстве, хором сфер объят, | Свой голос солнце подает, | Свершая с громовым раскатом | Предписанный круговорот» (И. В. Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака, Собр. соч. II, 285; Goethe, Faust I, 17). О солнечной символике во второй части «Фауста» Гете и у Иванова ср.: М. Wachtel 1994, 74 и сл., 87 и сл.

У Гераклита солнце получает питание из моря, которое само в ходе космической метаβολή [перемены] превращается в солнечный огонь (F. Lassalle 1858, II, 103 и сл.; ср. также: О. М. Фрейдберг [1927] 1982, 680 и сл. о кругообороте солнца и его сошествии в нижний мир). Для Гераклита солнце — чистый процесс постоянно повторяющегося затухания и воспламенения. Бытие пламени — только в его становлении (*ibid.*, 104). По Бахофену (J. J. Bachofen [1861] 1975, XIV) земля — носитель космического «материнства»; отцовское начало представлено солнцем (*ibid.*, 101 и

сл.). Солнце — та мужская сила, которая «превозмогает ночь» (53); это «фаллически-зачинающее» начало; дионисийское отцовство в конечном счете сублимируется посредством аполлонического (53). О матриархальной мистерии рождения сына света — Диониса, Осириса, Христа, Гелиоса — ср.: *E. Neumann [1956] 1985, 293*. Об этой связи свидетельствует затмение солнца со смертью Иисуса Христа на кресте (*Лук. 23: 45*).

Это относится и к соляной природе героической мифологии: «Герой отождествляется с солнцем. Как солнце, он сражается с тьмой, спускается в царство мертвых и поднимается из него победителем» (*M. Eliade 1957, 93*). Таким образом, путешествие героя по ночному морю воспроизводит плавание солнца через море «в качестве бессмертного бога, каждый вечер погружающегося в материнское море и утром рождающегося обновленным» (*C. G. Jung V, 264 и сл.*); о восходе и заходе солнца в небесный шатер как «замирании жениха с невестой на ложе» ср. также: *O. M. Фрейдберг 1978, 204, 379*; солнце в качестве жениха и луна в качестве невесты — *там же, 133 и сл.; 209 и сл., 230 и сл.*; об архаическом мотиве смерти и возрождения солнца после его заката ср.: *там же, 250 и сл.*; «круговые повторения» как основной мотив всех мифопоэтических сюжетов по аналогии с гибелью и возрождением солнца ср.: *там же, 254 и сл.*

Закат в качестве путешествия солнца (как Христа) в нижний мир рассматривает и *А. Афанасьев I, 81*; о Христе как солнце (справедливости) ср. «*Augora consurgens*» Фомы Аквинского, об этом: *M.-L. von Frank 1971, 238 и сл.*: «Мария носит в чреве солнце...»; о рождении солнца в глубинах ночи ср.: *ibid., II, 126*; восход и закат солнца — *ibid., I, 58 и сл.*; древнеславянское представление о странствованиях солнца днем и его гибели ночью рассматривает *Б. А. Рыбаков (1988, 469 и сл.)*. О христианской интерпретации сошествия солнца (Христа) в нижний мир ср.: *H. Rahner 1989, 100 и сл.*

37. Об этом ср.: *H. Schneider 1970, 160*. О соляном характере мифического царства ср.: *В. В. Иванов 1973а, 46 и сл.* конкретно для вавилонского, хеттского и египетского солнечного царства. По Бахофену (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 131 и сл.*), солнце и луна соединяются, как Исида и Осирис: «Луч в своем источнике, солнце, полностью бестелесная и высшая чистота, в соединении с луной приобретает вещественную, телесную природу» (ср. также герметическую интерпретацию: *Anonymus d'Outre-Tombe 1983, IV, 540*).

Выдвинутая Соловьевым теургическая идея «богочеловечества» восходит к герметически-гностическому представлению о соединении неба и земли, некоей сизигии божественного и человеческого начал, персонифицированной в образах Спасителей мужского и женского пола. Сама София есть воплощение принципа соединения, архетипа единства (*unio mystica*, «всеединство», ср.: *S. Cioran 1973, 222*) или стремления мировой души, *mater materia*, к соединению: она возвращается к первоначалу. Это стремление к единству обретает мифологическую оболочку в *mysterium coniunctionis* (*ibid., 225*).

Соловьев (*Соловьев, «Смысл любви», VII, 56 и сл.*) сущностью «соединения» считает упразднение «непроницаемости» индивидуума, который начинает жить в «другом», не отказываясь от собственной целостности («истинная раздельность соединяемых», 57). Символическая высшая точка этого соединения — сизигия, понятие, которое Соловьев заимствует из гностической терминологии, но понимает не в гностическом смысле. Это «брачное отношение» людей касается не только человечества, но и природы (59). — Иванов (*Иванов, «Анима», III, 271*) отождествляет религиозный опыт и мистическое переживание *unio mystica*, при котором возникает связь с Богом, как «я» с «ты»

Подробно об алхимико-герметическом представлении о «конъюнкции» (*coniunctio*) как соединении противоположностей ср.: С. G. Jung XIV/III, 224 и сл. Это «главная мысль» алхимической процедуры, а также всех гностико-мистических устремлений к единству (*unio mystica*). Первоначальное единство (всеобщее андрогинное состояние) должно разделиться надвое, чтобы «один мир из потенциальной возможности сделался реальностью» (*ibid.*, 229).

Архетипический символ единства (и напротив — единство как символ) есть цель и вершина лестницы познаний (а значит, и пути индивидуации психики). Это одновременно «образ» и «подобие человека» (т. е. индивидуальное «я» движется из тьмы своей изолированности к единству самости, где обретает свой символический образ; ср.: Белый, «Эмблематика смысла», С, 94). Целью метаморфотического обращения человека в свет является его слияние с логосом, который в свою очередь принимает образ человека.

38. По Бахофену (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 100*), борьбу полов в мифе символизирует борьба между солнцем и луной.

39. О лунном свете как свете искусственном, производном, который входит в состав солнечного и поэтому менее ценен, ср.: *J. Peters 1981, 82 и сл.* (так уже у Анаксагора: ср. об этом: *B. L. Van der Waerden 1979, 228, 430*; ср. также: *Plotin II, 83*). «Магический» лунный свет вновь возникает в карнавальной модели СIII (*ibid.*, 85 и сл.). С лунным началом изначально соотносится нечто отраженное, неподлинное, заимствованное, разбитое, отражающее (подробно ср.: *T. II, 223 и сл., 539 и сл.*): «Сама по себе и для себя луна не имеет света — настоящая Пеня [нехватка, бедность, недостаток], равная женскому земному веществу. К жизни ее вызывают лишь лучи солнца [...] она светит чужим, заимствованным сиянием. Как Пеня следует за Плутосом, так и луна — за солнцем» (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 129*); ср. то же у Платона (*Платон IV, 558*). Шопенгауэр в труде «Мир как воля и представление» тоже подчеркивает вторичный характер лунного начала: «Как из прямого света солнца к заимствованному отблеску луны, мы переходим от наглядного, непосредственного [...] представления к рефлексии, к абстрактным, дискурсивным понятиям рассудка...» (*Schopenhauer, «Die Welt als Willen und Vorstellung», 1. Buch, Kap. 8, 73*).

Луне соответствует интеллект, солнцу — интуиция (*Anonymus d'Outre-Tombe 1983, IV, 575; 592 и сл.*). В этом отношении герметика — «история непрерывных трудов ради соединения интуиции веры с интеллектом, ради алхимической свадьбы солнца и луны» (*ibid.*, 548). Уже греки с видимой закономерностью и систематичностью расценивали Гермеса как солярное начало (солнечный интеллект), Прозерпину — как луну (*F. Creuzer III, 22*); тогда соединение обоих — воплощенный порыв к оплодотворению и образованию в виде объединенного закона.

Исходя из убеждения, что сознание (символ которого — «солнечное начало») не может проецироваться, Юнг (*C. G. Jung XIV/I, 116 и сл.*) представляет в виде собственно продукта проекции лунное начало: «Проекция [...] — это нечто выходящее к сознанию извне, видимость объекта, причем субъект не сознает, что он сам — источник света, заставляющий светиться кошачий глаз проекции. Поэтому луна как проекция предстает мыслимой, солнце же в этом качестве *prima vista* кажется нам *contradictio in adiectu*, и все-таки солнце — такая же проекция, как и луна...» В CI эта «видимость» лунного начала выступает как «призрак», «призрачность», в противоположность «прозрачности» начала солнечного.

О магическом, даже наводящем безумие, патогенном действии лунного начала уже в греческой мифологии ср.: *C. G. Jung XIV/I, 31 и сл.* Этот демонический аспект лунного начала доминирует в лунной символике CI: луна расположена на границе

*На первый взгляд (*итал.*) (*прим. перев.*).

«подлунного мира, где властвует зло» и «причастна не только светлomu, но и демоническому темному миру» (*ibid.*, 24). «Поэтому ее изменчивость (*Veranderlichkeit*) столь значима в символическом плане: она *duplex* и *mutabilis*, как Меркурий» (*ibid.*). И для Августина луна находится на стороне «тварей, склонных к греху, — отражение их сумасбродства и непостоянства» (25). Танатический аспект лунного начала, доминирующий в СИ, играет важную роль и в античных мифах о луне (26). Теневая природа этого начала подчеркнута и в сочинениях по алхимии: «Ибо луна — тень солнца, и она поглощается вместе с подверженными порче телами и вследствие их разложения» (*Consilius Coniugii*, цит. *ibid.* 27).

В «Заратустре» Ницше луна также изображена как пассивное, воспринимающее небесное тело (ср.: *A. Hetzer 1972, 187*); о солнечной символике у Ницше в его влиянии на Иванова ср.: *G. Kalbouss 1986, 186* и сл.

40. Вершиной соперничества солнца и луны в СИ становится ночная измена луны солнцу: ночью она вступает в связь с землей (*Бальмонт, «Утомленное солнце», I, 71* и сл.; ср.: *H. Schneider 1970, 167*).

Об архетипическом символическом образе лунной царицы ср. подробный рассказ у Юнга (*C. G. Jung XIV/III, 134* и сл.). Вместе с царем-солнцем она образует классическую алхимическую сизигию золота и серебра. Прообраз этой «духовной любви» — отношения Соломона и царицы Савской или, в более общем виде, Анимуса и Анимы (*ibid.*, 136). В «Аурога» Фомы *unio mystica* (т. е. *coniunctio* солнца и луны) представляет собой главную тайну апокалиптической перспективы спасения (*M.-L. von Frank 1971, 316* и сл.; также в символике конъюнкции в каббале); ср. также: *C. G. Jung XIII, 181* и сл. О конъюнкции солнца и луны в балто-славянской мифологии ср. также: *T. В. Цивьян 1988, 228—238*. У славян есть также особый случай связи солнца и луны как брата и сестры (*А. Афанасьев I, 74* и сл.; *J. Grimm [1835] 1981, 584* и сл.).

Особый случай корреляции солнца и луны представлен египетско-римским мифом о Горе. Правым глазом Гора было солнце, а левым — луна; Сет похитил лунный глаз (исчезновение луны в новолуние), но бог солнца Гор (Ра) обрел его вновь (ср.: *H. Egli 1982, 45*).

О мифе о *keros yamos* [священном браке] между мужским и женским аспектами божества в иудейской мистике (в частности, в каббале) ср.: *G. Scholem 1973, 175* и сл. и *187* и сл. Каббалистический ритуал венчается мистической свадьбой, которую играют духовная невеста и душевный жених (188), большинство каббалистических гимнов повествуют об этом «Иерос гамос». По *C. G. Jung XIV/III, 1* и сл., образ короля сам по себе уже «носитель мифа, т. е. выражение коллективного бессознательного». «Корона» — атрибут его солнечной природы (как стилизация лучей солнца).

В трактате Агриппы Неттесгеймского «*De occulta philosophia*» солнце представлено как король, со львами у ног (ср.: *K. A. Nowotny 1967, 433*). С ним сопоставляется Венера с Купидоном. Луна стоит на лунном серпе и держит в руке лунный серп. Все эти изображения — впервые приведенные Агриппой — вошли в талисманы и эмблематику последующих веков и поэтому тысячекратно воспроизводились. Солнце и луна фигурируют и в герметическо-каббалистической эмблематике (со времен Возрождения во множестве отраженной в талисманах!), канон которой создал Агриппа: Солнце и Юпитер часто оказываются королями (в образах солнца или льва), а Луна предстает в виде Венеры, дамы или девы с зеркалом (диаволика) и колодец (символика) в качестве атрибутов (ср.: *K. A. Nowotny 1967, 443*; об Агриппе см. также: *B. Брюсов 1913а, 9—16*). В «*Tabula Smaragdina*» («Изумрудной скрижали»), герметической первокниге, во вводной части солнце тоже выступает как отец, а луна — как мать творения (ср.: *K. Frick 1973, 85*).

О полярной противоположности солнечного царя и лунной царицы ср.: *Иванов, «Чурлянис и проблема синтеза искусств», III, 159.* Эту полярность космоса (солнце/луна, мужское/женское, сухое/мокрое, золото/серебро, духовное/телесное, четное/нечетное, небо/земля и т. д.) рассматривает и Юнг (*C. G. Jung 1975, 380 и сл.*). — Вариант семиотического моделирования полярной противоположности «солнце»/«луна» предлагает Фарыно (*E. Faryno 1973, 136 и сл., в частности, 141*).

41. Злое солнце предстает в СII в виде апокалиптического Зверя, родственного солнечному дракону (в CI — в частности, у Сологуба), взгляд которого воспламеняет и ослепляет: «...И вдруг увидел я со дна встающий лик — | Горящий пламенем лик *Солнечного Зверя...*» (*Волошин, 1907, I, 56*); «...Знойного яркого *Солнца* сияние...» (*Бальмонт, I, 22*); «...И вот я вновь живу среди людей, | Под *Солнцем* ослепительно-лучистым...» (*1895, I, 132*); «...Но в море *золотого льда* | Падет бесследно *солнце злое*. | Промчатся быстрые года | И канут в небо голубое» (*Белый, 1904, 279—280*).

42. Если в CI «изменчивость» луны обычно связывалась со лживой, иллюзорной природой женского начала, в СII эта ее переменчивость рассматривается как способность к перевоплощениям, как метаморфотическая сила становления, соотносящаяся с космическими (и физическими) циклами (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 192*). Об «измене» луны ср. также: *А. Афанасьев I, 76*; о мотиве «измены» Громовержца с «Мясцем» в балтийско-славянских мифах ср.: *В. Н. Топоров 1990, 60*.

43. Об этом понятии ср.: *R. Jakobson [1921] 1972, 89* и в связи с поэтикой символизма (в частности, Белого) — *А. Ханзен-Лёве 2001, 37 и сл.*

44. О солнце как о «красном или белом раскаленном камне» ср.: *А. Афанасьев II, 142 и сл.*; «солнце красное» — *там же, I, 209 и сл.*; формула «красное солнышко» встречается также в фольклоре и в языке сект, ср.: *Д. Г. Коновалов 1908, 12*. — Символический красный цвет как производное от солнечного золота в представлении алхимиков означает «красную, горячую серу (золота)» (ср.: *C. G. Jung XIV/III, 292*). Этот аспект красного проявляется и в «красном солнце» (*ibid., 293*). Алхимический процесс проходит (в том числе и в символическом плане) через стадию *albedo* (лунная фаза побеления (*Weißung*), одновременно создающая «мудрое» («*weise*»)* и указывающая тем самым на Софию-Премудрость в образе Анимы), тогда как *rubedo* — красная фаза «восхода солнца» (*C. G. Jung 1975, 268 и сл.*). В белом и красном состоянии царица и царь осуществляют свою *nuptiae chymicae*, высшее соответствие которой — конъюнкция серебра и золота (*ibid., 331*).

45. Ассоциация детства человечества с золотым (солнечным) веком встречается как в романтической мифопоэтике (*D. Arendt 1972, II, 12*), так и в разных оккультнистских сочинениях (об аркане «детей, купающихся в солнечном свете», ср.: *Anonymus d'Outre-Tombe 1983, 4, 605*; о «детях солнца» в русском символизме ср.: *S. D. Cioran 1973, 87 и сл.*).

О солнечном культе у Бальмонта (и влияниях на него Ницше) ср.: *А. М. Лане 1986, 201 и сл.*; *Е. В. Аничков 1914/16, I, 77 и сл.*; *В. Марков 1988, 139 и сл.*, а также примеры из сборника Бальмонта «Солнечная сила», дающего полный обзор символики солнца, луны и звезд.

«Ход вещей этого мира предопределен *Солнцем*, и еще в младенческие свои дни я доверчиво предал свой дух этому Высокому Светильнику, увидав, как серые обои на стене превращаются в полосу *солнечного* луча, и серое делается *золотом*, а тайное становится лучезарно-явственным.[...] *Солнце* — мужское начало Вселенной, *Луна* — женское, *Звезды* — несчетные цветы небесных прерий, [...] Каждый человеческий Он есть *сын Солнца*, хоть часто этого не знает. Каждая человеческая Она, каждая девушка и женщина, есть дочь *Луны*, хотя бы стала отрицаться. [...] *Солнце*

*Weiss (нем.) — белый; wise (нем.) — мудрый (прим. перев.).

— гений превращения, [метаморфотика], как *Луна* — гений преображения [диаволическая «изменчивость»], как *Звездный сонм* есть вселенский клич световых голосов, *Океанический гуль Запредельности*. [...] *Солнце* — огонь, *Луна* — свет, *Звезды* — сияние. *Солнце* — горячий костер, *Луна* — застывшее пламя, *Звезды* — неумолчное Пасхальное благовестие. [...] Это [*солнце*] — Огонь и [*луна*] Влага, Мужское и Женское. В их вражеском и несоразмерном соприкосновении, во встрече нетворческой и неблагословенной, возникает пожар или потоп. Встреча же дружеская Мужского и Женского, соприкосновение священное Огня и Влагы, создает, через *Поэму Любви*, *Поэму Жертвы*, благословенное вознесение жертвы *Верховным Силам*, не устающим нами петь, через нас достигать, нашими зрачками гореть, все живое и мертвое, или кажущееся мертвым, слагать в высокую *Мировую Драму*. *Солнце* так же неизбежно в дне, как *Звезды* — в ночи. А *Луна* приходит и уходит, *Луна* бывает и не бывает, *Луна* принимает различнейшие лики, [...] недоговаривание перед полным признанием, ускользание за полнотою счастья, соседство *Смерти*, союзничество *Ночи*, капли росы на цветах, змеинные шорохи в травах и те лики страсти, которые боятся дневного света. [...] у *Звезд* есть сходство и с *Солнцем* и с *Луной*, но все же маленькие солнца они, а не маленькие луны, ибо в детях, [...] нет змеинных элементов сладострастия, [...] И не странно ли, что как *Звезды* неба не любят страстной *Луны* и скрываются в *Полнолуние*, так земные звездочки, ночные светляки, угашают свои фонарики в *Лунном* свете. *Луна*, *Лобзание*, *Снег*, *Молитва* — четыре угла *Чертога Серебряного*, в котором любят и умирают. *Солнце*, *Кровь*, *Гроза*, и *Жертва* — четыре угла *Золотого Чертога*, в котором любят и живут» (*Бальмонт*, «*Солнечная сила*», 1989, 533—535).

В основе «Гимна солнцу» Бальмонта лежит древнеегипетский гимн солнцу (*В. Марков* 1988, 184; он упоминает также, что бальмонтским «Гимном солнцу» восхищался Чехов). Ср. также защиту Бальмонтом культа солнца в статье «Кальдероновская драма личности»: «Бог любит день и ночь, иначе бы не было смены дня и ночи. Будем как Бог, полюбим свет и тьму. [...] Будем как *Солнце*, которое со всеми нашими звездами уносится к далекому созвездию *Геркулеса*, но живет для себя, как *Солнце*, вокруг которого толпятся ему принадлежащие миры» (*Бальмонт* 1904, 40—41).

И Балтрушайтис даже в позднем творчестве исповедовал ярко выраженный культ солнца: «...Помню *золото* рассвета, | Знаю дым и кровь заката, | Помню пламя, пламя цвета, | Трепетавшее когда-то... |...| Знаю трепет *солнца* в пене, | Знаю гаснущие очи | И великие ступени | В беспредельность звездной ночи...» (*Балтрушайтис*, 1912, 180); «...Миг и век, струя святая | Длит свой ток живой, | Строясь к *солнцу*, рея, тая, | Слившись с синевою...» (1912, 198—199); «Час — как легкая стрела... | Миг в нем — будто взмах крыла... |...| Как средь зыби бытия, | К *солнцу* взрытая струя, | Распадется жизнь моя!» (1912, 202); «С молитвой *Солнцу* встретил я зарю...» (1928, 403).

46. Первоначально доминировавшее у Бальмонта лунное начало на рубеже веков постепенно вытесняется солнечной символикой (об этом *Н. Schneider* 1970, 46) — пусть даже не полностью (ср. цикл «Восхваление луны» и драму «Три расцвета»). Эпиграф к стихотворному сборнику Бальмонта «Будем как солнце» взят из Анаксагора — «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» (ср.: *Блок*, *Рецензия на «Будем как Солнце» Бальмонта*, V, 528 и сл.). О солнечной символике у Бальмонта ср.: *Н. Schneider* 1970, 48 и сл.

47. В русском романтизме — в том числе и в поздней его фазе — солнце, как правило, подвергалось мифологизации. Приведем здесь всего несколько примеров: «...Да здравствуют музы, да здравствует разум! | Ты, *солнце* святое, гори! | Как эта

лампада бледнеет | Пред ясным восходом зари, | Так ложная мудрость мерцает и тлеет | Пред солнцем бессмертным ума. | Да здравствует солнце, да скроется тьма!» (Пушкин, II, 269); «Блещет солнце — радость мне! С животворными лучами | Я играю в вышине...» (Баратынский, 281); «Сияет солнце, воды блещут, | На всем улыбка, жизнь во всем | Деревья радостно трепещут, | Купаясь в небе голубом. |...| И мир, цветущий мир природы | Избытком жизни упоен...» (Тютчев, I, 152); «И любя и злясь от колыбели, | Слез немало в жизни пролил я; |...| Полетел бы, если б только знал я, | Где оно — то Солнце бытия?...» (Полонский, 417); «...И так прозрачна огней бесконечность, | И так доступна вся бездна эфира, | Что прямо смотрю я из времени в вечность | И пламя твое узнаю, солнце мира» (Фет, 1864, 98).

48. О «лице» («лице») солнца ср.: А. Афанасьев I, 218 и сл.

49. С. G. Jung XIII, 89 и сл.

50. Ср. илл. 21 в: К. Seligmann 1956, 47.

51. Ср. также у Бальмонта: «Сознание, Сила, и Основа | Три ипостаси Одного. | О, да, в начале было Слово, | И не забуду я его. | В круженьи Солнца мирового | Не отрекись ни от чего. |...| В движеньи круга мирового | Я прикасался до всего. | Сознание, Сила, и Основа, — | Три солнца духа моего» (Бальмонт, 1903, IV, 134—135).

52. Свет как солнечный свет у Иоанна и эсхатологическую экзистенцию Христа как света рассматривает Р. Бультман (R. Bultmann 1978, 23 и сл.). О христианской мистике (солнечного) света ср.: H. Rahner 1989, 89 и сл., 100 и сл.; С. G. Jung V, 140 и сл. (христианская иконография культа солнца); Pseudo-Dionysius Areopagita 1988, 73 (о месте Солнца в иерархии бытия); о солнце как отце жизни и о луне как матери жизни в гностицизме ср.: M.-L. von Frank 1971, 315; Meister Eckhart, «Werke», II, Jena 1923, 93 (Солнце как свет мира); С. G. Jung V, 119 и сл. (поклонение солнцу у мистиков). Франциск Ассизский в своей «Песни солнцу» восхваляет солнце как женщину, а луну и звезды — как братьев (Franz von Assisi 1979, 7 и сл.; ср. об этом: St. Toulmin, J. Goodfield [1965] 1985, 71 и сл.; С. G. Jung V, 116; о солнце как *lumen naturale* в герметизме ср.: M.-L. von Frank 1971, 17 и сл.; Христос как солнце в мистике (ibid., 238); солнце в «Corpus Hermeticum» (F. A. Yates 1964, 36 и сл.) и в «Tabula Smaragdina» (W.-E. Peuckert 1936, 102); в герметической астрологии (J. Görres [1839] 1960, III, 164 и сл., 241 и сл.); о солнечных чарах в магии вообще (J. Frazer [1922] 1989, 112 и сл.; John Dee 1982, 71 и сл.); в герметике Возрождения (H.-B. Geri 1989, 20 и сл.); Swedenborg 1904, 27; о магической солнечной символике — Agrippa von Nettesheim 1987, 194 и сл., 298 и сл.; J. Bohme 1831, II, 27 и сл.; о метафизике солнца у Франца фон Баадера ср.: J. Sauter 1928, 291 и сл. (солнце = Христу).

53. А. Добролюбов (Добролюбов, III, 134) интерпретирует восход (апокалиптического) солнца как изгнание мира теней (= «миру видимому»): «Все выше подымается солнце и все уменьшаются тени, так будет в последние дни».

О символике вращающегося солнечного колеса ср.: А. Афанасьев I, 207 и сл. (вращение солнечного колеса как смена времен года); о солнечном колесе и солнечной колеснице см. А. Афанасьев I, 608; О. М. Фрейдберг 1978, 81, 211; она же, 1936, 76 и сл.; F. Lassalle 1858, II, 119 и сл. и С. G. Jung 1975, 434 и сл. Солнечная колесница Гелиоса воспроизводится в иконографии «огненной колесницы Ильи», в том числе на многочисленных русских иконах.

54. Солнечную символику у Волошина рассматривает К. Валльрафен (C. Wallrafer 1982, 169—173), соотнося, в частности, с мотивом солнца в «Заратустре» Ницше например, в главах «В полдень», «Перед восходом солнца» (ср. «разговор с Солнцем» который ведет Заратустра: Ницше, «Так говорил Заратустра», 9 и сл., ср.: 142 и сл. 282, ср. также: G. Langer 1990, 81).

55. Краснота или покраснение солнечного начала (*rubedo*) символизирует его «активный, горящий, разрушительный аспект», воспламеняющий в человеке присущую ему «причину разложения» (его *ignis elementaris*) (ср.: С. G. Jung XIV/I, 107 и сл. и 100 и сл., 54).

56. Ср. также у Тютчева: «Уж солнца раскаленный шар | с главы своей земля скатила, | И мирный вечера пожар | Волна морская поглотила. |...| Река воздушная полной | Течет меж небом и землею...» (Тютчев, I, 16).

57. Позитивно-солярный антипод лунарной змеевласой головы Медузы — бог солнца с солнечными кудрями (ср.: А. Афанасьев I, 229) или золотая «коса» солнечной царицы (I, 230).

58. Подробно о корреляции центра и периферии, или о концентрике, пишет Г. Пуле (G. Poulet [1961] 1985, 93 и сл.).

59. Ведь и в качестве символического или «метафорического мышления» поэтическим творчеством называется смещение объемов понятий, сдвиг границ парадигм, дискретность которых характеризует их специфически феноменальный образ проявления, тогда как их ноуменальная ценность — запечатление идеи во «внутреннем образе» (ἔνδον εἶδος) вещей и слов — гомогенна и интегральна. Потому-то в мифопоэтическом понимании и невозможно денотативное определение символов: ведь их смысл не есть прежде всего функция их отличимости (от соответствующего противоположного символа), о нем можно судить только по близости символа к центру бытия (в солярном космосе) или из степени этого приближения в символике становления, метаморфоз всего живого.

60. О «солнце-сердце» у Блока ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 183 и сл.

61. Ср.: А. Silesius, 2.

62. А. Ханзен-Лёве 1999, 245.

63. E. Neumann 1985, 57, 69 и сл., 174 и сл., 100 и сл., 123 и сл.; С. G. Jung III, 389.

64. Символ сосуда с солнечным золотом, который таит в себе земля, в романтической форме использован в рассказе Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок» (E. Th. A. Hoffmann 1967, 179, 228); ср. также: E. v. Schenck 1939, 410 и сл.; см. также мотивы «кубка» в СII: «...Поднял Меламп кубок восьмой, — и вот, облако золотое над кубком, и кубок держит Дионис влажноокий!» (Иванов, I, 689).

65. Герметически-алхимическое соотнесение «серебра» с «луной», как и «золота» с «солнцем», многократно встречается в выписках Соловьева при его изысканиях в Британском музее в 1875 г. (ср.: С. М. Соловьев 1977, 119). Петерс (J. Peters 1981, 188 и сл.) и в отношении серебра недооценивает выдающееся место трансцендентных цветов «золото» — «серебро». Подчеркивается «искусственный», лунарный характер «серебра» (189), а также тенденция к магическому, фиктивному («искусственные раи»).

Всем алхимически-герметическим системам серебро известно как металл луны, а золото — как металл солнца (ср.: K. Frick 1973, 85 и сл.). В алхимии изначально господствует представление, что серебро растет в земле под астрологическим действием луны, а золото — под действием солнца (Frick 1973, 85 и сл.). В алхимии золото и стихия огня отождествляются (G. Bachelard [1949] 1990, 96), ведь «квинтэссенция золота состоит из огня». О квинтэссенции в герметических космогониях ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 218. Для гностицизма золото — символ самости в мире, которая «оглушена и не может освободиться сама» («Die Gnosis. Erster Band. Zeugnisse der Kirchenvater», 9, 13).

(Герметическую) символику золота (и серебра) рассматривает также Фома Аквинский, «Aurora consurgens» (издание и комментарии Юнга, С. G. Jung XIV/III, 105;

XIII, 99 и сл.); М.-Л. von Frank 1971, 208 и сл.; Agrippa von Nettesheim 1987, 65, 206 и сл. Подробно о соответствии «золота и духа», т. е. золота и короля-солнца, ср.: С. G. Jung XIV/II, 5 и сл. Золото и в алхимии — «король металлов» (*ibid.*, 6).

Гете во второй части «Фауста» также использует герметически-алхимическую символику золота: «Нам солнце блещет золотом в лазури, | За деньги служит вестником Меркурий. |...| Сойдется солнце с месяцем вдвоем, | И золото сольется с серебром...» (И. В. Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака. Собр. соч., II, 193; Goethe, Faust II, 169); «...Смотри же, скоро прилетит с венками из роз | В круглых руках к тебе, бог солнца, пара близнецов | С раскрытыми синими глазами, с кудрявыми золотыми волосами...» (Goethe, «Elegie», II, 73); «Вдруг вывернет у земледельца | Кубышку золотую плуг; | Со всей бесхитростностью, вдруг, | Селитру роя на задворках, | Найдет бедняк червонцы в свертках...» (И. В. Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака. Собр. соч., II, 195; Faust II, 170—171); «В каком порядке и согласье | Идет в пространствах ход работ! | Все, что находится в запасе | В углах вселенной непечатых, | То тысяча существ крылатых | Поочередно подает | Друг другу в золотых ушатах | И вверх снует и вниз снует» (Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака. Собр. соч., II, 23; Faust I, 25—26).

Об астрологическо-каббалистическом соотношении символов металлов: золота — с солнцем, серебра — с лунной, а также о соответствующих «эмблемах» (змея с львиной головой — эмблема солнца, срезанный круг — эмблема луны и т. д.) ср.: Белый, комментарии к «Эмблематике смысла», С, 486. — Оппозиция золото/серебро обычно соотносится с полярной противоположностью солнца и луны (а также «верхнего мира» и «нижнего», т. е. теллурического, который ассоциируется с лунным началом), ср.: В. Н. Топоров 1967, 94 и сл., и А. Афанасьев I, 536. Трихотомия золота — серебра — бронзы соответствует трехчастной структуре: небо — земля — подземный мир (*там же*, 96). Ср. также: А. Афанасьев I, 194 и сл. и О. М. Фрейденберг 1978, 149 (золото и солнце).

66. В герметическо-алхимическом мышлении (как и в гностицизме) камень (*lapis*) соответствует (хтонической) змее; это представитель земли (маскулинной) — ср.: С. G. Jung IX/II, 26 и сл. Ср. также золото и философский камень в герметике Возрождения: E. Wind [1958] 1981, 246 и сл. *Lapis* (философский камень), так же как ирис (символ Софии), содержит «все цвета», подобно «радуге» и радужной оболочке глаза (ср.: С. G. Jung XIV/II, 32).

О мифологеме «белого камня души» (ср.: Отк. 21) как философского камня, в который уходят корни древа жизни (а значит, и текста жизни в «жизнетворчестве»), ср.: Белый, «Луг зеленый», ЛЗ, 12 и сл. — О мифологической и магической функции «священного камня» ср.: Соловьев, «Первобытное язычество, его живые и мертвые остатки», VI, 193 и сл. (Соловьев рассматривает здесь, в частности, функцию магического камня в шаманизме, *там же*, 197 и сл. и 207 и сл., «камень-дух», 208, 213 и сл.).

Сложный каталог символики драгоценных камней и талисманов приводит Агриппа Неттесгеймский в труде «De occulta philosophia» (резюмирующая работа — К. А. Новотны 1967, 447 и сл.). Этот каталог драгоценных камней обнаруживает удивительные совпадения с символикой драгоценных камней в русском символизме (в частности, у Брюсова, хорошо, впрочем, знавшего работы Агриппы, и у Иванова). У Добролюбова (Добролюбов, III, 29) пневматический или божественный характер камня толкуется в ветхозаветном духе: «...Камни огнистые будут в раю, |...| Бог из камней | Воздвигнет детей Аврааму». В славянской мифологии солнце и луна фигурируют и как «драгоценные камни» (А. Афанасьев II, 467). О символике драгоценных камней ср.: П. Флоренский 1914, 563 и сл. (с подробным списком литературы).

67. Нанесение отпечатка чекана на монету и трансформация золота в деньги основаны на аналогичной «редукции» космической, метафизической ценности в коммуникативную, знаковую ценность валюты. О мифогенезе денег ср.: *О. М. Фрейд-денберг 1978, 147 и сл. (там же, 161, о палочках-символах как предшественницах денег в Древней Греции)*. Уже у Гераклита есть соответствующие попытки разграничить золото и деньги (*F. Lassalle I, 222 и сл.*): согласно ему, все возникло посредством «превращения огня [...] как все вещи [превращались] в золото и через золото во все вещи» (*ibid.*). Лассаль сравнивает обмен вещей на золото и золота на вещи с обменом их на огонь и огня на них (223). Золото и деньги в психоаналитической теории символа у Фрейда рассматривает Джонс (*E. Jones [1916] 1978, 97 и сл.*). О деньгах и золоте в качестве романтических мотивов ср.: *M. Frank 1989, 33 и сл.*

68. Идеализирующую репроекцию венчает миф о золотом веке, всегда символизирующем некое докультурное и досемиотическое состояние, когда знаки еще были идентичны вещам, т. е. обладали именно семиотической функцией золотой валюты. Даже там, где «золото» не выступает напрямую как атрибут солнечного начала, в нем просматривается отблеск солнца или солнечных предвечных времен: «Взрадуйся, новая Жизнь!» (*Иванов, I, 67*). «Новая жизнь» Данте соотносится с мифом о золотом веке и тем самым с овидиевским *Aurea prima sata est*: «...Век золотой и вертоград Сатурна | Будившие в отзвуках вещей лир, [...] Святые Музы! сколь был красен мир, | Когда сев роз мне встал из крови черной...» (*Иванов, I, 649*); «...В хоровод рыжекосмый соплелись Ореады; | Древний мир — священный пожелтый свиток. [...] И пред взорами Чистой — золотая прозрачность...» (*II, 269*). Все это восходит к «Трудам и дням» Гесиода: «Золотым был род говорящих людей [...] которые жили во времена Крона...» (*Hesiod, «Werke und Tage», H. Görge mann [Hg.] 1991, 129*).

69. О возникновении золота в земле ср.: *Plotin IV, 77*.

70. То, что соединение ткани и (солнечного) золота было расхожим образом в романтической мифопоззии, подтверждает следующее место у Тютчева: «Люблю грозу в начале мая, | Когда весенний, первый гром, | Как бы резвяся и играя, | Грохочет в небе голубом. [...] Повисли перлы дождевые, | И солнце нити золотит» (*Тютчев, I, 12*). Об очаровании золота ср.: *Новалис, «Ученики в Саусе», 177*. Ср. также: «Ночевала тучка золотая | На груди утеса-великана...» (*Лермонтов, I, 79*); «И вот сентябрь! замедля свой восход, | Сияньем хладным солнце блещет, | И луч его в зеркале зыбком вод | Неверным золотом трепещет...» (*Баратынский, «Осень», 295*).

71. О связи горящего угля и пылающего золота ср.: *А. Афанасьев I, 200*.

72. Ср. об этом у Ницше: «Но золото и смех — берет он из сердца земли, ибо, чтобы знал ты наконец, — сердце земли из золота» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 117*). Топос «золотого женского сердца» — несомненно, поздний и деградировавший до сентиментальности отголосок мифа о золотом сердце.

73. О «золоте» и «лазури» как красках, которыми пишут иконы Софии-Марии, ср.: *Белый, Воспоминания об А. А. Блоке, II, 1922, 115 и сл.*

74. О «солнце» и «золоте» в «Золоте в лазури» Белого ср.: *П. Флоренский [1904] 1991, 64—65*; в романе Белого «Петербург» — *Л. К. Долгополов 1988, 77*.

75. О «солнечности» креативного художника ср.: *Иванов, «О художнике», III, 115*. — Иванов в своей трагедии «Тантал» (*Иванов, II, 23—73*) создает вариацию античного мифа о «детях солнца». Тантал ищет в себе «подобие» (архетип) солярного отца, «солнечности» которого он родствен по духу: «...мой образ-Солнце! Вечный ли Титан тебя, | трудясь, возводит тяжелой кручей предо мной...» (*II, 25*); «Слава Солнцу высокому, слава!.. | Мы сплели тебе, Тантал-царь, венец...» (*II, 25*); «...зрим лишь

облик наш, | в душе ответной отражен из облака, |...| Так солнце видит не в горящей сфере глаз, | а в зыби вод иль в тусклой мгле...» (36). Свет, нисходящий от солнца на землю, сравнивается со «страдающим Богом»: «За грань склонилось *Солнце*. Видит мир зарю; | оно ж не видит мира, — лебедь сумрака, |...| О, *страдальный Свет!*» (66). «Дети солнца» зачинаются в земле лучами солнца: «*Дети — солнца!* дети! отца обтекаете, светлые, вы, — | и призыв отца | вам не внятен, о дети, о светые!» (69).

О мотиве «детей солнца» в древнеславянской мифологии ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 115 и сл. Дети солнца в восточнославянской мифологии непосредственно связаны с богом грома Перуном, находящимся в соре со своей женой — Солнцем, которую он — вместе с детьми — изгнал на землю. Поэтому поклоняющиеся Перуну «дети солнца» предстают и как «сироты». Мотив детей солнца есть во многих мифологиях (ср., например, романтическое их изображение у индийцев: J. Görres [1839] 1960, III, 180).

Актуализованный, в частности, Бальмонтом (и варьируемый также Белым) мотив «детей Солнца» восходит к архаической мифологеме, согласно которой у солнца были сыновья и дочери (часто в образе близнецов либо братьев и сестер, состоящих в кровосмесительной связи). Этот (близнецный) миф о сыне и дочери солнца тесно связан с мифом о свадьбе солнца и луны (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 21).

76. Связь аргонавтов Белого с солнцем особенно заметна в следующих комментариях: «...Они называли себя кавалерами ордена *Золотого Руна*. [...] Немало ходило толков о громадном заводе «Междупланетного Общества Путей Сообщения». Здесь по плану глухонемого инженера строился огромный корабль, Арго, могущий препроводить к *Солнцу* аргонавтов. Энергия *золотых* лучей препровождалась в *солнечный* конденсатор. [...] Лучи света, как *золотые* колосья, разлетались от брони. [...] К морю спускался седобородый, рослый старик. [...] Это был великий писатель, отправлявшийся за *Солнцем*, как *аргонавт* за руном. [...] Сотрудниками мои будут аргонавты, а знаменем — *Солнце*. Популярным изложением основ *солнечности* зажгу я сердца» (Белый, «*Аргонавты*», 1904, I, 265—266).

77. О символике золотого семени как продолжении идей Гераклита ср.: F. Lassalle I, 223. Для пифагорейцев «пылинки в солнечных лучах» были парящими душами — ср.: E. Rohde 1925, 162. В герметике также существует такой символ золота, как «зерно, которое сеют в серебряную землю» (так в «*Aurora consurgens*», ср.: M.-L. von Frank 1971, 394, 401 и сл.). По О. М. Фрейденберг 1978, 148, в мифе любое золото, серебро или другие металлы понимаются как «зерно», умирающее в земле осенью и вновь пробуждающееся весной. Ср. также у Гете: «...Собран хворост — ликованью время! | Каждый сук — *земного солнца семя*» (И. В. Гете, «*Завет староперсидской веры*», пер. В. Левик, Собр. соч., I, 409; Goethe, II, 683).

78. *Мат.* 13: 18—23, *Мар.* 4: 13—20, *Лук.* 8: 11—15; ср.: O. Knoch (Hg.) 1988, 100—101.

79. О «розоперстой Эос» ср.: W. H. Roscher I, 1, 1252 и сл.; 1258.

80. «Безумие» дионисийской экстастики — «правое безумие», оно приводит не к параличу, а к идеальной «объективации внутренних переживаний», напряженность которых снимается катарсисом (Иванов, «*О Дионисе и культуре*», III, 123 и сл.). Эта «экстериоризация» психической энергии должна найти комплементарное соответствие в противоположном полюсе (*там же*, 124): его образуют аполлонический порядок и структурированность, противодействующие дионисийскому экстазу. В одностороннем стремлении человека к самообожествлению Иванов видит негативную проекцию («Сверхчеловек — только сверхсубъект», *там же*).

Флоренский (П. Флоренский 1914, 218 и сл.) делает различие между «идеалом» (как потребностью в вечном, проецированной на временное) и «идолом», который «отделяет самость человека от его самосознания, который родственен оккультистско-спиритическому *itago* (“личине”), имеющему лишь голую “кожу” без всякой вещественности под ней» (там же, 219).

81. Об «аргонавтизме» в русском символизме ср.: А. В. Лавров 1978; он же, 1995, 64 и сл.

82. Ср. уже у А. А. Фета: «Две незабудки, два сапфира — | Ее очей приветный взгляд, | И тайны горнего эфира | В живой лазури их сквозят. | Ее кудрей руно златое | В таком свете, какой один, | Изображая неземное, | Сводил на землю Перуджин» (Фет, 1889, 320—321).

83. Образ солнца как центра космической паутины встречается у Волошина и Бальмонта: «Равнина вод колышется широко, | Обведена серебряной каймой. |...| В волокнах льна златится бледный круг | Жемчужных туч, и солнце, как паук, | Дрожит в сетях алмазной паутины...» (Волошин, 1907, I, 73); «Паутинка сентябрьского дня, | Ты так нежно пленяешь меня. | Как живешь ты, под Солнцем блистая, | Как ты светишься — вся золотая!» (Бальмонт, 1903, IV, 57).

84. Петерс (J. Peters 1981, 148 и сл.) рассматривает золотой как символический цвет в лирике Блока, не выделяя его явно среди других цветов. В результате этого значимости отдельных цветов, их иерархия нивелируются, что особенно раздражает в отношении «золота».

85. Об этом ср. также: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965. 16 и сл. и они же, 1974, 4 и сл.

86. По J. Peters 1981, 182 и сл., желтый как символический цвет у Блока используется почти исключительно для выражения чего-то негативного (ненависти, искусственной цивилизации, ревности; то же, впрочем, относится и к негативной символике желтого в акмеизме — здесь прежде всего у Мандельштама). О «золоте» и «желтом» ср.: А. Афанасьев I, 194; I, 217 и сл. О сопоставлении золотого и желтого у Гете в его теории цветов ср.: A. Steinberg 1982, 279.

87. Об отождествлении «солнца» и «ока» ср.: C. Wallrafen 1982, 183, и возврат к египетскому солнечному мифу.

88. Ср. также у Полонского: «...Лучи золотые, то солнца | Глаза золотые глядят» (Полонский, 232). «Солнечному взгляду» противопоставит «серебряный взгляд», который — во всяком случае, в немецком языке (*Silberblick*) — означает также косоглазие, и опять-таки слова «коса» и «косой» ассоциируются друг с другом. Ср. также знаменитую формулу Гете: «...Когда я был ребенком | И не знал, как быть, | Я обращал свой смятенный глаз | К солнцу...» (Goethe, I, 320). Ср. с этим солнечный взгляд у Ницше: «В твои глаза заглянул я недавно, о жизнь: золото блистало в твоих темных, как ночь, глазах, — мое сердце остановилось перед этой негой, — золотой челнок блистал на ночных водах...» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 197); «Только как символ высшей добродетели достигло золото высшей ценности. Как золото, светится взор у дарящего. Блеск золота заключает мир между луною и солнцем» (там же, 66).

89. С символической точки зрения «смотрящий глаз» — не только проектор, но одновременно и отражатель того божественного света (т. е. солнечного глаза), который смотрит на нас. О солнце как зеркале ср.: А. Афанасьев I, 160; как о диске: «...Все выше солнца диск в лазури подымался...» (Бальмонт, «Роса» // В. Марков 1988, 38—39).

Доминирующий в СИ принцип «зеркальности» (А. Ханзен-Лёве 1999, 111 и сл., 97 и сл., 317 и сл.) в визуальной сфере и в акустической (эхо) служит в СII (по крайней мере у Иванова) «механизмом сближения далекого, уничтожения пространства и

времени» (З. Г. Минц, Г. В. Обатнин 1988, 61 и сл.; 22 и сл. о соотношении «зеркальности» и «прозрачности» у Иванова). О символике зеркала в русском модернизме в целом ср.: Ю. И. Левин 1988, 6–24.

90. Миф о солнечном глазе — важный компонент древнеегипетского солярного мифа и его иконографии (ср.: E. Fahr Müller 1984, 241 и сл.), ср. также: J. Grimm [1835] 1981, 585; о солнечном глазе в культе Митры ср.: С. G. Jung V, 159; о его интерпретации в глубинной психологии ср.: E. Jones [1916] 1978, 102. — К. Кереньи (K. Kerényi 1966, 151) интерпретирует Гелиоса и аполлоническое солнце как источник света в глазах или как отца, зачинающего солнечные лучи, у греков. Соотношение зрения (глаза) и солнца («глаза духа») у Платона — прежде всего в «Государстве» 507b-e (Платон, III, 289–290); «Тимей» (там же, III, 448; пер. С. Аверинцева): «...когда полуденный свет обволакивает это зрительное истечение и подобное устремляется к подобному, они сливаются, образуя единое и однородное тело в прямом направлении от глаз...» Эту метафору о глазе и солнце обстоятельно продолжает плести Плотин (R. Harder, W. Theiler 1971, 133 и сл.; 145 и сл. о теории «симпатий»); Plotin I, 35; III, 31; III, 39 («Но она [вещь] входит через глаза вовнутрь только в виде формы; ведь как иначе протиснулась бы она через эти маленькие воротца?»); III, 87 и сл. (глаз и свет как объект и как средство зрения; собственный свет глаза); III, 89 и сл. (глаз и солнце), III, 219 и сл. («Над зрением»); V 5, 3, 18; IV 5, 2, 50.

Глаз Бога в мистике и герметике рассматривают Я. Бёме (об этом С. G. Jung V, 122); ср. в книге «Зогар» (Sohar, 60–62); E. Wind [1958] 1981, 255, 266 (орфический символ бесконечного глаза); G. Poulet [1961] 1985, 26 (о формуле М. Фичино: «Душа есть сердцевина природы — в качестве глаза, подобного солнцу»). Комплекс «Солнце» — «глаз» в греческой мифологии и у славян исследует А. Афанасьев I, 162 и сл.; 164 (человеческие глаза сделаны из солнца, они могут не только видеть, но и поджигать); I, 151 и сл. (глаза как «субъекты и объекты зрения»); I, 154 («око дня» как всевидящий глаз солнца); I, 63 (звезды как глаза небесного божества); I, 195: «зоря», «зреть» и «солнечный луч»; I, 158: «око» — «окно». — О глазах Зевса как о солнцах ср.: О. М. Фрейдберг 1978, 232.

91. Об обратимости отношения между «быть увиденным» и «видеть» в мифологическом мышлении см. В. В. Иванов 1973, 36 и сл. Это свойство обратимости присуще также качествам «видимый»/«невидимый», с одной стороны, и «невидимый»/«слепой», с другой.

92. Иванов («О гении», III, 112 и сл.) видит в «гении» солярного героя, «глаз» которого (как «носитель солнечной силы» в гетевском духе, «ипостась солнечности») видит потусторонний мир; в то же время он воплощает «бестелесный огонь», сухость которого должна быть дополнена «влажностью земли» (и ее плодородностью). Иванов приписывает «глазу» ту «прозрачность» и кристальную природу, которой отличается его объект (световой мир).

3. АВРОРА: «ЗАРЯ» И «ЗАКАТ»

3.1. УТРЕННЯЯ «ЗАРЯ»

Слово «заря» (Эос)¹ означает как утреннее, так и вечернее (небесное) зарево, переход от ночи к дню и наоборот. В СII «заря» доминирует в качестве утренней зари, полярно противостоящей «зака-ту» — визионерски не менее насыщенному рубежному периоду захода солнца, сумерек («сумрака»)². У всех символистов — за исключением Волошина и отчасти Городецкого, у которых доминирует второй аспект — фиксация на образе «зари» как таинственной и многообещающей переходной фазы *ante lucem* (ср. одноименный сборник стихов Блока: *Блок, 1898—1900, I, 3 и сл.*) объясняет и персонификацию этого апокалиптического адвентизма в виде предвестника ожидания и ожидаемого — видения Авроры (Эос), как правило, женского рода³.

«Заря» как момент визионерского ожидания соответствует некоему промежуточному состоянию, в котором активность воображения, «мечты» обретает апокалиптически-пророческую направленность, хотя сама эпифания ожидаемого при этом не становится доступна восприятию — совсем наоборот. «Заря» — это состояние, в большой мере театрализованное и ритуализованное, в которое символисты как адвентистский коллектив ощущают себя перенесенными; это состояние «повышенного ожидания», даже сверхнапряженного воображения приобретает самостоятельную ценность, делающую фактическое появление ожидаемого (ожидаемой) фактом второстепенным по сравнению с самим ожиданием.

Аврора (Эос) гипостазирует некий автономный процесс, имажинативная интенсивность которого сливает визионерски-экстатический аспект апокалиптического предвосхищения с эротически-психической позицией ожидания. «Заря» в СII связана с промежуточным состоянием, которое — в отличие от «междубытия» CI и его безреферентности «ни то, ни другое» — адвентистски усиливает парадоксальную амбивалентность, доводя ее до двойственного состояния тотальной проективности; завершением последней становится визионерская исполненность (мотив «исполнения»), а не фактичность воспринимаемого появления. Это позитивное,

наполненное «перед тем» (в СII), диаметрально противоположно «пусто-му» ожиданию (в СIII): «...тишиной *встречала* | *Нас заря с востока*» (Соловьев 1876, 151)⁴.

Поэтому полнота «бытия» в позитивном случае визионерской экстастики оказывается выше, чем при «встрече», состоявшейся в «быту» повседневности. Имагинативная, визионерская надреальность наслаивается на мир фактов, как и на акты проекции, «усыхающие» в пределах последнего и предстающие там обманчивыми фикциями. Визионерское время — это время границы и перехода, перелома и амбивалентности, метаморфозы и перемены. Если при реалистическом подходе целью является идентичность, то есть совмещение фактов и фикций в соответствии с законами правдоподобия, то при визионерском выходе за пределы пространства и времени место идентичности заступает очевидность проективной аутентичности; эта очевидность, правда, не плод целенаправленных усилий, она достается визионеру «даром» по принципу парадоксальной интенции — или как раз не достается, или достигается лишь половинчатый и иллюзорный результат.

Уже в ранних стихах Владимир Соловьев набрасывает в основных чертах этот комплекс мотивов: «В тумане утреннем неверными шагами | Я шел к таинственным и чудным берегам. | Боролась *заря* с последними звездами, | ... | Туда, где на *горе*, под новыми звездами | Весь пламенеющий победными огнями | Меня *дождется* мой заветный храм» (Соловьев, 1885, 84). «Берег» и «гора», так же как символы дома «окно» и «дверь», — это топосы и в двойном смысле слова «тропы»: ожидания и визионерского «резкого перехода» от «здесь» к «там».

У Иванова визионерский характер переживания «зари» также воплощается паронимическими средствами — создается впечатление эквивалентности «зари» и «зрящей души», а также всех возможных производных с корнем {зор}: «*Златопобедной* | Диадемой венчан, | Облик *Заря* | Возносит бледный | Над мглой полян. | *Златые* дали | Долу лиют | Ручьи печали. | Тени приют — | ... | В *тиши* | Мерцало, | *Алтарь мечты*, | *Зрящей души* | Моей зеркало, — | В ночи заповедной | *Златопобедный* | День предваря | Печалью недольней?..» (Иванов, «Зеркало чаяния», I, 561). В этом стихотворении объединены существенные моменты культа «Зари»: женская персонификация *Aurora consurgens* и (солярная) золотая диадема, предстающая в культово-ритуальном контексте; на них наслаивается религиозно-метафизическая реальность явления, т. е. эпифании «психической реальности» проекции («мечты»)⁵. В этом стихотворении на тему зеркала — как и в следующем, «Себя забывшие», I, 561—562, центральным образом которого является противоположный полюс, «закатное» видение, — следует обратить внимание, что Иванов переосмысливает принцип «зеркальности», доминантный в раннем символизме (CI|1) и

в маньеризме вообще, превращая его в форме «зеркала чаяния» в символ происшедшего просветления (ср. также примыкающее стихотворение: «...Закатных завес | Сияя зеркалом...», I, 562).

Первую ступень к полному раскрытию символической «Зари» образует та фаза перехода от ночи к дню, когда еще царит лунное начало — пусть уже в ориентированном на солнце, «позолоченном» облике («золотая луна»), граница между диаволическим состоянием «сна» и просветлением (сверх)реальности («яви») еще размыта (ср. стихотворение Иванова: *Иванов, «Отречение», I, 563*: «То был не сон; но мнилось: в чарах сна...»). Самое близкое к солнечному началу состояние «зари» символизирует ее золотая окраска: «...И шепот, и ропот, и вздохи во храме... | Над морем погасла заря золотая — | Над лесом восходит луна огневая...» (*Белый, 1901, II, 70*); «...как весенний пророк, | осиянный мечтой. | И кадит на восток, | на восток золотой. | И все ярче рассвет | золотого огня. | И все ближе привет | беззакатного дня» (*1900, I, 105*).

На этой переходной стадии луна либо уже подвергается *solificatio*, либо испытывает *rubedo* в виде красного или розового окрашивания, т. е. выявляет субстанцию розы в «зарю»; отсюда и греческий эпитет Эос — «розоперстая». Как и в других сферах символов, здесь качество и интенсивность имажинативных фаз превращения символического человека тоже характеризуются цветовыми достоинствами и другими визуальными атрибутами, пропорции которых в совокупности говорят о степени визионерской исполненности и очевидности:

«...Се, Он воскрес! — в их жертвенные слезы | Глядит заря... | Се, в мирт одет и в утренние розы...» (*Иванов, I, 703*). Эта цветовая метаморфоза ясно читается в стихотворении Иванова «Лунные розы» (*I, 563—566*): «Из оков одинокой разлуки, |...| К ней влечет золотая луна: |...| Все вперед, где пугливые тени | Затаил околдованный лес. |...| “О, зачем мы бесплотные тени?” [диаволическая оппозиция символическому «воплощению»] |...| Стан обвив кипарисов дремучих, | Лунных чар серебряным очаг |...| Рок любви преклонен всепобедной [постоянный эпитет «Зари»]... | Веет хлад... Веет мрак... Веет мир... | И зарей безмятежности бледной | Занялся предрассветный эфир».

Там, где диаволическая природа лунного начала еще сохранила влияние, «заря» остается «бледной» и бесцветной (либо смещена из области красного и золотого в область синего):

«Еще не было *зари*, но мерцал [состояние неопределенного осциллирования] бледный, утренний свет» (Белый, «1-ая симфония», 26); «В час туманного *рассвета* вдалеке разливались влажные, *желтые* краски [признак состояния, когда визионерского «золота» еще нет или больше нет]. Горизонт бывал завален синими глыбами» (47 и 98); «Бывало разливается *рассвет*, а в вышине совершается *белая буря*...» (54); «Холодным, осенним утром на кристальных небесах замечалось *бледно-зеленое* просветление» (82); «...в окне тонула *красная луна* между сосен. Разливался *бледный рассвет*» (97).

В ранней лирике Блока тоже можно реконструировать подобную поляризацию диаволической (т. е. бледной, холодной) и символически-визионерской, а значит, красно-золотой, огненной «зари»: «...И опять, на *рассвете холодного дня*, | Жизнь охватит меня и измучит меня!» (Блок, «*Dolor ante lucet*», 1899, I, 33). После разрыва неудавшегося союза с возлюбленной «заря» предстает бесцветной и бледной: «...Чуть брезжит *бледная заря*, — | Слежу мелькания снежинок. | Ах, ночь длинна, *заря бледна*...» (1902, I, 198); «...*Холодная черта зари*...» (1902, I, 208); «...Укрываюсь в ночные пещеры | И не помню суровых чудес. | На *заре* — голубые химеры | Смотрят в *зеркале* ярких небес...» (1902, I, 236); «...Медленный, *белый* подходил *рассвет*, |... | Ах, какой *бледный* город на *заре!*...» (1903, I, 278).

На фоне этой ранней стадии «зари» («предрассветной»), еще находящейся во власти лунного начала, разворачивается широкий спектр оттенков красного — от ночного лилового через промежуточные стадии «пурпурного», «алого», «багрового» и т. д., через чистый «красный» до розового, с одной стороны, и до красно-золотого огня восходящего солнца — с другой: «...Мы любовь свою отпели, | А вдали *ЗАРею алой* | Вновь лучи ее *ЗАРдели*» (Соловьев, 1887, 92); «*День пурпур царственный* дает вершине снежной | На миг: да возвестит *божественный восход!*» (Иванов, I, 608). В последнем примере пурпур — явный атрибут царя-солнца или царицы.

«...Сколько таинства было в полночной тиши! |...| В Небесах потускнел, *побледнел* Скорпион, | И *пурпурной зарей* был Восток напоен. | И *пурпурной ЗАРей оЗАРился* весь мир...» (Бальмонт, 1895, I, 111—112); «Светало. В готические окна пал *красный луч*. |...| На *троне* сидел мертвый владыка, поникший и столетний, *заалевший с рассветом*...» (Белый, «1-ая симфония», 33); «И *заря*, падая сквозь высокие готические окна, горела *алым* блеском на их панцирях» (82); «...О, откуда, откуда мгли-

стые | Заалели тучи, горя, | И нити бегут золотистые,
| И сумрак румянит заря?...» (Блок, 1901, I, 153); «...И
тлеют в облаке стыдливым | Просветы алого огня...»
(Городецкий, 1907, 59); «...В белом блеске ярких полдней
пламя алое гори!...» (Волошин, 1909, I, 87).

Наряду с пурпуром к солярным атрибутам «зари» относится и золотая окраска: «*Рассвет был золотой, а у самого горизонта полыхал красный огонек...*» (Белый, «1-ая симфония», 71); «Еще издали улыбался молниевой улыбкой, крича о золотом рассвете» (там же); «Так шли они вдоль речного берега на фоне золотого рассвета» (там же, 93)⁶.

Красная окраска «зари» (как и «заката») служит, как правило, атрибутом огненной природы восходящего солнца: «...В огнях зари вы узрите поток | И медный праг в расселине дремучей...» (Иванов, I, 660); «...Красное пламя бросает к тебе...» (Блок, 1903, I, 74); «...Мигает красный призрак — заря...» (1903, I, 259); «...Остался красный зов зари | И верность голубому стягу...» (1903, I, 289); «...Впереди покраснела заря. |...| Заря ли кинула клич свой красный?...» (1903, I, 293).

В стихотворении, следующем непосредственно за этим, зарево «зари» — уже компонент символики красного в СИ, в которой кроваво-красный цвет Воплощения (религиозная сфера) резко переходит в «красную кровь» плотской любви (эротически-психическая сфера)⁷: «...Я давно не встречаю румянца, | И заря моя — мутно-тиха. | И в каждом кружении танца [преобразование космического вихревого движения в физическое, эротическое движение] | Я вижу пламя греха» (1903, I, 299); о кровавой окраске зари ср. также у Белого: «Столетний владыка сидел на троне, окровавленный рассветом...» (Белый, «1-ая симфония», 38); «...В морях зари чернеет кровь богов. | И дымные встают меж облаков | Сыны огня и сумрака — Асурры» (Волошин, 1909, 76). Характерный пример иронизирования над визионерским состоянием «золота в лазури» содержится в следующих строках Белого, явно относящихся к рубежу (еще амбивалентному) СИ и СИИ: «...Я болен? О нет — я не болен. |...| Там в ПУРпуре зори, там БУРи — и в пурпуре бури. | Внемлите, ловите: воскрес я — глядите: воскрес. | Мой гроб уплывет — золотой в золотые лазури. | Поймали, свалили; на лоб положили компресс» (Белый, 1907, 244—245).

«Румянец яблока, на фоне Сентября, | С его травой-лиственной воздушно-золотую, | Румянец девушки, когда горит заря...» (Бальмонт, «Розовый», 1904, V, 80); «...Ручей поет, я вечно с ним, | Заря горит, она — во мне, | Я в вечно-творческом Огне...» (1904, V, 5); «Не струя золотого вина | В отлетающем вечере алом...» (Белый, «Пепел», 1904, 263); «Пожаром закат златомир-

ный пылает, | лучистой воздушностью мир пронизав,
|...| Летим к горизонту: там занавес красный | сквозит
беззаКАТНостью вечного дня. |...| весь, соТКАН из грез
и огня [здесь, как и в других местах, также анаграмматиче-
ски сочетаются “закат” и “ткать”]» (1903, I, 84); «...Го-
рит заря, горит — | И никнет, никнет ниже. | Бьет час:
“Вперед”. Ты — вот: | И нет к тебе пути» (1908, 300).

Розовая окраска «зари» указывает, с одной стороны, на символику роз (связанную с розами как атрибутом классической Эос или Авроры), с другой — на синтетическую природу розового как смеси белого и красно-го: «...отец молится на заре. [...] *Алые, белые* — летят они вниз, освещенные легкой *зарюю*» (*Белый, «1-ая симфония», 28*). Как и все смешанные цвета в символизме — обозначаются ли они сложными словами (например, «бледно-розовый») или самостоятельными, как «бирюзовый», «охра», «бежевый» и т. д. — розовый также служит символом метаморфозы, перехода из одного цветового достоинства, космического или психического состояния в другое:

«Глубоким лирным голосом кентавр кричал мне, что с холма увидел *розовое небо...* Что оттуда виден *рассвет...*» (*Белый, «1-ая симфония», 16—17*); «На востоке была свободная чистота и стыдливое *порозовение*. Там мигала звезда» (107); «...Утром она проснулась. На востоке теплилось стыдливое *порозовение*. Там блистала *Денница-Утренница*.» (108); «...Вся в *розовом сиянии* | Воскресла синева...» (*Блок, 1902, I, 505*); «...на рассвете один из нас | Выступает к *розовым зорям* [“ЗОРИ”, анаграмматически связанные со словом “РОЗЫ”, равнозначны “заре”]...» (1904, I, 317—318); «Бежали сны — сиял *рассвет*, | И пламенеющие росы | В исходе полунощных лет...» (1901, I, 479); «...Поет и блещет *розовая пена*, | В лучах *зари* бегущая ладья...» (1902, I, 484); «*Розоватый свет заката оЗАРяет* облака...» (*Бальмонт, 1903, V, 64*).

У Городецкого (то же относится к упомянутым выше «пламенеющим росам» Блока) речь идет о возвешенном «зарюю» соединении теллурического начала (то есть органической природы «розы» и водной природы «росы») с началом небесным. Известная католическая песня адвента «Роняет росу небо праведников» отсылает именно к этой пневматико-эротической символике семени-росы: «...Ступила жаркою ногою. | Как холодна *заря-роса!* |...| *Заря*, седую ночь пугая, | Цветет *рассветом* огненным» (*Городецкий, 1907, 136*).

«Все сильнее горя, | Молодая *заря* | На цветы урони-
ла *росу...*» (*Бальмонт, 1897, I, 213*); «На ветке *росистой*,
| Когда уже *розовой* тканью, | Чуть-чуть золотистой, |
Трон *Эос* увит и обмотан, | Поет соловей голосистый...»
(*Анненский, «Царь Иксион», 1902, 411*); «Я шел к бла-
женству. Путь блестел | *Росы* вечерней *красным светом*,
|...| И неба вышние моря | Вечерним *пурпуром* горели!...»
(*Блок, 1899, I, 20*).

«Заря» как персонифицированное ожидание небесного явления заменяет в СII и часто предвосхищает эпифанию Вечной женственности, царицы небесной (в виде «Царевны Зари») или эротико-мистической возлюбленной: «...Знаю только одно, — что безумно люблю. | В *алом блеске зари* я тебя *узнаю* [в библейском смысле глагол «узнавать» означает также эротико-мистическое соединение с женщиной], | Вижу в свете небес я улыбку твою, | А когда без тебя суждено умереть, | Буду яркой звездой над тобою гореть» (*Соловьев, 1892, 110*).

У Иванова «Заря» — с большой буквы, хотя не всегда персонифицированная однозначно в женском образе, — наделена атрибутами «царицы»: «Златопобедной | *Диадемой венчан*, | Облик *Заря* | Возносит бледный...» (*Иванов, I, 561*). Стыдливый румянец зари — как и ее «нежность» — говорят об эротико-мистической двусмысленности этого образа. То же относится и к ее улыбке, соединяющей серьезность с веселостью и вытесняющей демонизм того двусмысленного выражения лица Джоконды, что характерно для СI: «На Камне солнцевом сидит *Заря-Девница*, | Она — *улыбчивая* птица...» (*Бальмонт, 1906. VII, 232*). Эта «красная Дева» одновременно красна и красива, т. е. она «красная» в старом и новом смысле; славянское слово «краса» уходит корнями в «космос», вселенную и означает одновременно убранство, порядок и красоту — и еще ассоциируется как раз с окрашиванием («красить»).

«...На окраине восточной | В те поры сойдет в моря |
Государыня-Заря, — | Уж не сирая двовица, | А *румяная*
девица, — | Тело *нежное* свежит...» (*Иванов, 1911, II, 478*); «...Ночь умират... И вот уж одета | В нерукотворные *ткани из света* [ср. выше “ТКАТЬ” и “заКАТ”], | В поясе пышном из ярких лучей, | Мчится *Заря* благовонного лета | Из-за лесов и морей, |...| Смотрится в зеркало синих озер, | Мчится *Богиня Рассвета*. |...| В небе — и блеск изумруда, и блеск янтаря, | *Нежных* малиновок песни кристальные льются: | Кончилась Ночь! Пробудилась *Заря!*» (*Бальмонт, «Заря», I, 31*); «С темной *зарею*, с вечерней *зарею*, | Спать я ложилась, *заря* ЗАКА-

Тилась, |...| Вставала я с утренней *красной зарей*, |...| Там *Красная Дева*, там ясная дева | На кресле сидит золотом...» (1906, VII, 22); «Она *зарей* ко мне пришла, — | Взглянула, засияла, — | Ласка *нежно*, обняла | И долго целовала...» (Сологуб, IX, 201).

Белый в «1-й симфонии» описывает «зарю» как символическую область, в которой проявляется сверхъестественное или небесный образ: «...отец молится на *заре*. [...] точно кто-то всю жизнь горевал, прося невозможного, и на *заре* получил невозможное...» (28). Царица («Королева») мира сказок «1-ой симфонии» отождествляется со световым образом Утренней звезды, метонимически или метафорически связанным с «зарей»: «...Мое *царство* — *утро вокресения* и сапфировые небеса» (58); «...Вы — утро дней |...| *Золотые*, благовонные, не простые — червонно-сонные, лучистые, как кристалл, чистые. |...| Она была чистая *красавица севера*. Одинокая. Утром еще стояла она *в венке* из незабудок на *фоне зари*. На востоке таяла одинокая *розовая* облачная башня» (70; как лейтмотив повторяется на 81); «Так шли они вдоль речного берега на *фоне золотого рассвета*. [...] Он тащился к замку на *заре*...» (93—94). Финальная эпифания небесной царицы в облике Утренней звезды тоже облачена в одеяние «зари»: «Он пробудился на *заре*. [...]...с востока уже блеснула звезда *Утренница*. *Денница*...» (121)⁸; «...лишь только взойдет солнце. Уже *заря*...» (120).

У Блока утреннее явление тоже имеет женские черты:

«...И в блеске *утренних* лучей, | Казалось, ночь была немая. |...| То бесконечность пронесла | Над падшим духом ураганы. | То *Вечно-Юная* прошла | В неозаренные туманы» (Блок, 1900, I, 53); «...Терем высок, и *заря* замерла. |...| Кто поджигал на *заре* терема, | Что воздвигала *Царевна Сама?*...» (1903, I, 74); «...Я покинул туман, предо мною — *Заря!* | Я смотрю *ей в глаза*, о, народ, о, народ, |...| ОЗАРенная солнцем *смеется* вдали!» (1902, I, 485); «Она была — *Заря Востока*, | Я был — незыблемый гранит...» (1902, I, 494); «Земля ЗАРделась не случайно [“ЗАРево” и “ЗАРдеться” часто образуют этимологическую пару], | *Заря с луною* вместе шла. | Передо мной, *сгорая* тайно, | *Жена лазурная* плыла...» (1902, I, 502); «...Когда я на *заре* Тебя лишь различал...» (1903, I, 528); «...Миг! В этом небе глаз упорных | Ты вся отражена — смотри! | И под навес ветвей узорных | Проникло *таинство зари*» (1906, II, 97); «...И девушки у темной двери, | На всех ступенях алтаря — | Как засветлев-

шая от Мэри | *Передзакатная заря...*» (1906, II, 119); «...Ткет и стелет *царевна Заря...*» (Городецкий, 1905, 74); «...Где *нежная заря* поит истоки рек | Огнем взлетающего *солнцеока*» («*Рассвет*», 1908, 222).

Иногда встречаются и мужские персонификации «зари», воплощающие маскулинный аспект восходящего солнца⁹: «...Вот он, *сын мой*, в светлом облаке, | В шлеме утренней *зари!*» (Блок, 1906, II, 108). Волошин в стихотворении «κλῆτιχοι» придает «зарю» некий аполлонический оттенок: «...Ты — целитель! Ты — даятель! |...| Движешь камни, движешь сферы строим *лиры золотой!* | Порожденный в лоне Геры Геи ревностью глухой, |...| В белом блеске ярких полдней *пламя алое гори!* | Златокудрый, огнеликий, сребролукий *бог зари!*...» (Волошин, 1909, I, 87).

Правда, хоть есть и такие примеры, но в образе «зари» однозначно доминирует функция Анимы, проявляющаяся и в упомянутой ритуализации почитания «зари» как эротико-мистической «возлюбленной», что демонстрирует, например, со свойственной ему иронической ноткой Блок в стихах «Утренняя» (1904, I, 317), «Вечерняя» (*там же*) и «Ночная» (I, 317—318). «...Небо горит на *расСвете*. | Песню цветы разбудили — | Песню о белом *расЦвете...*» (1903, I, 529); «...*Близок пламенный рассвет...*» (1901, I, 150); «...На *зарю* другой весны | Нет желанного ответа. |...| Чьи-то крадутся лучи, | Что-то в сердце зазвучало. |...| Первый день твоей весны | Будет пламенное лето...» (1901, I, 151).

Элементом почитания «зари» является и культовая «песнь утренней зари»: «Однажды был *закат*. |...| Слушали *песню зари*» (Белый, «1-ая симфония», 55); «...и пел *зарю...*» (72); «...Ко мне по воздуху неслись | *Зари торжественные звуки...*» (Блок, 1903, I, 368); «Зеленый вал отпрянул и пугливо | Умчался вдаль, весь *пурпуром горя...* | Над морем разлилась широко и лениво | *Певучая заря...*» (Волошин, 1904, I, 78). Заря становится то предметом песни (объектом воспевания), то поющим субъектом, воспроизводящим гармонию сфер. Грамматический род слова «Заря» определяет и ее природный или символический пол — женский:

«...Я долго *ждал*. Уже *заря* | Покрыла неба половину, | И, ярким пламенем *горя*, | Проснулись сонные вершины...» (Блок, 1899, I, 427); «Разверзлось *утреннее ОКО* [аналог солнечного глаза], | Сиянье льется без конца. | Мой дух летит туда, к *ВостОКУ...*» (1900, I, 39); «...Но у тайны *немого виденья* | Расцветешь, обновленьем *горя*. | Все мечты мимолетного тленья | *Молодая развеет зарю*» (1901, I, 478); «...Но за туманами сладко | Чувется *близкий рассвет*» (*там же*); «...В одном луче, туман разбившем, | В одной *надежде золотой*, | В горячем сердце

— победившем | И хлад, и сумрак гробовой» (1902, I, 489); «До утра мы в комнатах спорим, | На *рассвете* один из нас | Выступает к *РОЗовым ЗОРЯм* — | *Золотой* приветствовать час. | Высоко он стоит над нами — | Тонкий профиль на бледной *заре*. | За плечами его, за плечами — | Все поля и леса в серебре...» («*Утренняя*», 1904, I, 317); «...С тобою *смотрел я на эту зарю* — | С тобой в эту черную бездну *смотрю...*» (1906, II, 103); «...Я буду *смотреть на Зарю* | Лишь с теми, кого *полюблю*» (1906, II, 104); «Я видел *огненные знаки* | Чудес, рожденных на *заре*. | Я вышел — *пламенные маки* | Сложить на горном алтаре...» (1904, II, 311); «Приходи в *теремок на заре* | *Зажигать зоревые уста...*» (*Городецкий*, 1906, 134).

О культе «зари» у Белого ср.:

«Здесь они сидели и смотрели на *зарю*» (*Белый*, «1-ая симфония», 112); «...*Душа горит и плачет невозбранно; | Земля — мертва: пройдут и не ответят. | Но — там, смотри: там, где заря, — туманно. | Там, где заря, — иные земли светят...*» (*Белый*, *Урна*, 1907, 311); «...*Увидел вдруг — к высокому распятью | был пригвожден седой вампир в пурпурном. |...| Заря, заря!.. Вновь ужас обессилен!...*» (*Белый*, 1903, I, 186—187); «На весенний праздник света | Я *зову родную тень*. | Приходи, не жди *рассвета*, | Приноси с собою *день!*» (*Блок*, 1902, I, 165)¹⁰.

3.2. ВЕЧЕРНЯЯ «ЗАРЯ» И ЗАХОД СОЛНЦА («ЗАКАТ»)

Значительно слабее, чем в символике утренней зари, визионерский, апокалиптический аспект и аспект эротико-мистический выражены в образе вечерней «зари» — стадии перехода от дня, когда доминирует солнце, к лунарному ночному миру. Заход солнца («закат») часто толкуется как умирание, исчезновение, как растворение солярного начала в теллурическом или в воде бессознательного, а вечерняя красная окраска может при этом означать как (само-)сожжение солнца, так и истекание его кровью. Самоотрансцендирование высочайшего накала объединяет жизнь и смерть в дионисийско-христианском акте самопожертвования, принима-

ошем то по преимуществу космическую, то по преимуществу культовую форму:

«...И вдруг посыпались зарей вечерней розы...» (Соловьев, 1892, 108); «...Свет страданья, алый свет вечерний | Пронизал резной, узорный храм. | Ах, как жАЛят жАЛа АЛых терний |...» (Волошин, 1907, I, 65); «...Вечер... Тучи... Алый свет | Разлился в лиловой дали: | Красный в сером — этот цвет | Надрывающей печали...» (1902, I, 16); «...Я шел. Закат угас, багряный и суровый...» (Иванов, I, 572); «...Был тих прекрасный мир, и пламенел закат...» (I, 610); «Настал вечер. На закате еще оставалось много матового огня и еще больше золота» (Белый, «1-ая симфония», 39); «...и гас красный свет закатный...» (57). Бальмонт предлагает один из немногих примеров маскулинного «заката»: «...Я ответил: Весна | Мне навек суждена. |...| А зима? А закат? | Понял я: Братик мой, | Ты закат мой с зимой» (Бальмонт, 1908, VIII, 72).

Поскольку грамматически слово «закат» принадлежит к мужскому роду, напрашивается мысль сделать заход солнца метонимическими рамками — «покровом» — для образа гибнущей и воскресающей Анимы. Это она медленно гаснет, а «закат» тем временем ее облачает, как победоносную Софию-Марию, — в звездный или солнечный венец: «На глазах бесконечных вод, | *Закатом в пурпур облеченных*, | Она вещает и поет...» (Блок, 1899, I, 19); «...И неба вышние моря | *Вечерним пурпуром горели!*... | Душа горела, голос пел, | В вечерний час звуча *рассветом*... (1899, I, 20).

Угасание дневного света интерпретируется либо как отмирание макрокосмического солнца, либо как аналогичное отмирание микрокосма, т. е. «сердца-огня». Герметическая формула «умри и стань» («Stirb und Werde») в символе вечерней зари находит свое идеальное, подчас бесспорно танатически-блаженное выражение:

«...а его *мантия* казалась *матово-желтой от зари*...» (Белый, «1-ая симфония», 110), и параллельно: «...по ту сторону канала над *камышами* бывал матово-желтый *закат*. *Закат над камышами!*» (110; здесь диаволический характер лунарного болотного мира совершенно однозначно ассоциируется с бледностью «зари» и «заката»); «Блеклая роза печально дышала, | Солнца *багровым закатом* любясь...» (Блок, 1898, I, 378); «*Закат горел* в последний раз. | Светило дня спустилось в тучи...» (1899, I, 424); «...Она взглянула. *Сердце* сжалось, | *Огонь* погас

— и рассвело. | Сырое утро застучалось | В ее забытое стекло» (1900, I, 40); «Последний пурпур догорал, | Последний ветер вздохнул глубоко...» (1900, I, 54); «...Уже приблизились лучи | Последней для тебя зари, — |...| Не хочет бог, чтоб ты угас...» (1901, I, 98); «...Горят последние лучи. | Их красный отблеск непреложно | Слился с огнем моей свечи. |...| В лучах закатных, ввечеру» (1901, I, 163); «...И чует в сумраке согретом | Загадку песни и волны» (1901, I, 469); «...Я и ныне дремлю и усну — | До заката меня не мани... | О, я знаю, что солнце падет...» (1902, I, 361); «Вечер мой в красном огне. | День мой свершает круги. |...| Выйдя в ночные поля, | Мы углубимся в века» (1902, I, 509); «...Кровавый запад так чудесен... | Я этот час, как сон, люблю...» (1902, I, 511); «...И в алеющем закате |...| Разойдутся на заре...» (1904, I, 313—314); «...Утоли меня тихой победой | Распылавшейся алой зарю» (1904, I, 317); «В час, когда пьянеют нарциссы, | И театр в закатном огне...» (1904, I, 322); «...Снова красные копыа заката | Протянули ко мне острие...» (1905, II, 7); «...На закате полоской алой | Покатилась к земле слеза...» (1905, II, 80); «...День белый с ночью голубую | Зарю алой сочетал. |...| Когда обманет свет вечерний | Расширенных и светлых глаз» (1906, II, 100); «...Ах, если бы закатами | Заря не озаряла нас, |...| Погасли б мы, печальные...» (Городецкий, 1906, 63).

В мифопоэзии Городецкого «Заря» (название цикла стихов, 1905, 73—77) — мотив, разворачивающийся наравне с мотивами «солнца», «луны», «земли», причем предпочтение принципиально отдается аспекту вечерней «зари», выступающей в облике ткачихи, ткушей собственное платье. Здесь мотив Софии-Марии, представленной в образе облученной в солнце или в красное (вечернего или утреннего зарева) небесной царицы, переводится из метонимической пассивности в сферу активного самопожертвования. Женский образ проекции из объекта превращается в субъект визионерского текста (ткани): «Каждый вечер ткани ткать | Ало-золотые, |...| Сизым алость затмевать |...| Ах, какое алое! | Мама, посмотри! | Это — платье алое, | Где ж лицо зари?» (Городецкий, 1905, 73—74); «...Ткала ало-ало-ало, | Небо тканью покрывала | И пурпурно-кровяные [«поКРОВ» нередко соотносится с «кровью», при этом возникает дополнительная ассоциация с покровом гроба Христа] | Вышивала зоречветы...» (1905, 74); «Стелет ткани свои золотые, | Ткет и стелет царица Заря. | Вышивает цветы голубые. | У царицы коса воронья...» (1905, 74). Воп-

рос, поставленный в этом стихотворении с позиции детской непредвзятости и непосредственности, относится к проблематике персонификации «Зари», «лицо» которой («Где ж *лицо зари?*») исчезает за ее закутаным, закрытым покрывалом существом-сплетением. В этом смысле феминная символика текста (ткани) поглощает ее собственного автора, индивидуальность («лицо») которого уничтожается природно-космической цикличностью смены дня и ночи.

Как существует культ утренней зари с почитанием «царевны Зари», так же осуществляет символизм и равнонаправленный культ вечерней зари¹¹, начало которого прослеживается в стихах Соловьева: «...Твоих стихов *вечерний свет*: |...| Хоть без жары и бурных гроз, | Твой день от солнцеповорота | Не убывал, а только рос. | Так пусть он блещет и зимою, | Когда ж блистать не станет вмоchь, | Засветит *вещею зарею*, — | *Зарей* во всю немую ночь» (Соловьев, 1898, 158).

«...На корме неподвижно стоят | Обращенные грудью к *ЗАКату*. |...| Догорающий факел *ЗАКинь* | В безмятежные, синие воды» (Блок, 1902, I, 251); «В *закатном зареве* мгновений, твоих или моих, |...| Мгновенье пышного *Заката* — последнее — гори!» (Бальмонт, «*Зарево мгновений*», 1904, V, 91—92); «...Если хочешь *нежить рай*, | За цветами надзирай, | Чтобы твой цветущий сад | Был как *огненный закат*» (1908, VIII, 32); «Кончая день, в вечернем свете, | Гляжу все чаще на *зарю*» (Балтрушайтис, 1969, 60).

Облеченным в «зарю» (или «увенчанным» ею) может представлять и образ, либо «лицо», Бога в его мужском аспекте: «А вдали были заросли касатиков. На вечерней *заре Сам Господ Бог*, весь окутанный туманом, бродил вдоль зарослей...» (Белый, «*1-ая симфония*», 113); «Еще давно великан поднял перед Господом свое гордое, бледнокаменное лицо, *увенчанное зарей*» (115).

У Блока вечерняя заря выступает также как «Прекрасная Дама», земной противоположностью «Царевны»:

«...Из *сумрака зари* — неведомые лики | Вещают жизни строй и вечности огни... |...| Явись ко мне без гнева, | *Закатная, Таинственная Дева*, | И завтра и вчера огнем соедини» (1901, I, 110); «Вечереющий день, *догорая*, | Отступает в ночные края. | Посещает меня, возрастая, | Неотступная Тайна моя. |...| Неужели в холодные сферы | С неразгаданной тайной земли | Отошли и печали без меры, | И любовные сны отошли? |...| Только

Ты одинокою тенью | Посети на *закате* меня» (Блок, 1901, I, 472—473); «...И от вершин зубчатых леса | Забрежит *брачная заря*» (1902, I, 204); «...Отошла Я в снега без возврата, | Но, холодные вихри крутя, | На черте *огневого заката* | Начертала Я Имя, дитя...» (1902, I, 213); «...Но огнем *вечерним* сгорая, | Привлеку и тебя к костру. |...| Ты идешь. Над храмом, над нами — | *Беззакатная* глубь и высь» (1902, I, 253); «...Кто поджигал на *заре* терема, | Что воздвигала *Царевна Сама*? |...| Ты ли меня на *закатах* ждала? | Терем зажгла? Ворота отперла?» (1903, I, 74); «Тебе, Чей *Сумрак* был так ярко...» (1904, I, 317).

Следующие цитаты из Блока позволяют воспринимать вечерний свет как мотив Христа-Логоса:

«*Вечерний свет* завтра снова | В сиянии дня прольется мне. | Его пророческое слово | Находит отзвук в старине» (1901, I, 469); «Он уходил, а там глубоко | Уже *вещал ему закат* | К земле, оставленной далеко, | Его таинственный возврат [апокалиптическое второе пришествие Христа в конце дней — здесь: дня]» (1901, I, 470); «...И путник шел, *закатом озарен*. |...| И далек шел, *закатом озарен*» (1902, I, 157).

Как и утренняя «заря», «закат» облачен в розовое, предстает в виде роз(ы) или возвещается *sub rosa*. Пожалуй, самый знаменитый из декорированных розами гимнов закату, относящийся ко времени расцвета той апокалиптики, которую Белый высмеет позже как «закатологию», написал сам Блок: «*Розы в лазури*. Пора! | Вон *пламенеет закат*. |...| И разошлись. В вышине | *Розы с лазурью слились*. |...| *Розы в лазури*. Пора! |...| И ныне, будто вчера, | Увижу, как *розы горят*» (Блок, 1901, I, 473—474). Красный отсвет уходящего под землю (солнечного) огня здесь так же слит с красным цветом розы, как роза в качестве символа царицы небесной сливается с окутывающей последнюю, облачающей подобно мантии небесной лазурью — соединение, воплощенное в солярной символике Белого в форме «золота в лазури». Негативный контраст вечернего светового явления у Блока облачается в магическое «колдовство»: «Ты — *злая колдунья*. Мой вечер в огне — | *Багрянец и злато горят*» (1902, I, 490).

В целом космическая встреча мифологизируется как коллективное переживание в групповом ритуале культа «зари», а возникающие при этом психические функции — «сожаление», т. е. социальное чувство, «память», т. е. «культурная память», или «сон» как индивидуальная, фиктивная проекция — нейтрализуются («одинаковый рассвет») в коллективном виде-

нии воскресения: «...Но к чему *огонь вечерний*, | Сожаленье, память, сон?.. |...| Встретим вместе, воскресая, | Одинаковый *рассвет*» (1902, I, 498).

Правда, испытать такое переживание «заката» дано не каждому — певец, отправившийся в путь к небесной возлюбленной («...Я опять бесконечно люблю», *Блок, 1903, I, 540*), уберет с дороги любого, кто будет препятствовать визионерской встрече или оттягивать ее: «...Только ты не пройди, мой Глашатай [равноангельский Гермес, герольд, путеводная звезда]. | Ты вчера промелькнул на горе. | Я боюсь не Тебя, а *заката*. | Я — слепец на вечерней *заре*» (1903, I, 540).

Ослепление¹² (или немота, забвение) и сторание — на визионерском языке видения суть амбивалентные состояния мистически-экстатической деперсонализации, даже дематериализации перед лицом превосходящих сил светового явления: «...В этот час и Ты прошла к вечерне, | Свой задумчивый и строгий сон храня. | На *закате* поднимался занавес *вечерний*, | Открывалось *действие огня*» (1904, II, 43). Блок обнажает здесь сценический, театральный характер культа «зари» и коллективной истерии ожидания в целом, соединяя хорошо знакомый мифопоэтический мотив (здесь — вечернего) покрывала, завесы женского светового явления с театральным мотивом и приемом «занавеса», благодаря чему обнаруживается, что ритуал культа огня — это «действие», то есть нечто происходящее на сцене. Такая театрализация мифопоэтического ритуала уже говорит о переходе к гротескно-гиперболической карнавализации СИИ. Игровое действо солнечного ритуала — это одновременно космическая и индивидуальная психодрама, постановка которой как раз у Блока уже очень скоро (году в 1902-м) дойдет до грани правдоподобного: «...И, вступив на звонкий ряд ступеней, | Я стоял *преображенный* на горе — | Там, где стая тускло озаренных привидений | Простирала руки к *догорающей заре*» (1904, II, 43).

Еще ясней предвещается этот переход к СИИ в тех стихах этого же года, где урбанизируется космос, индивидуализируется и историзуется надвременность Спасения. Небесные светила и их мифопоэтическая символика низводятся до искусственного света уличных «фонарей», возникающих у Блока повсюду, где мифологическое мышление дискретизируется и отчуждается с позиций современной повседневности; космическое освещение заменяется электрификацией ночи: «...Ты нам мстишь, *электрический свет!* | Ты — не свет от *зари*, ты — мечта от земли, | Но в туманные дни ты пронзаешь лучом | Безначальный обман океана...» (1904, II, 54—55). Электрический свет происходит не от космической «зари», но от «фикции» («мечты») земли (здесь — не теллурической Матери-Земли, а мира), которая должна защищаться от натиска подводного начала — бессознательного внутреннего моря.

У Белого инсценировка культа «зари» (или «заката») приобретает характер «пира», в котором соединяются языческие («пир богов») и христианские (трапеза любви, агапе) элементы: «...И сердце ждет опять нетерпеливо | все тех же грез. |...| *садится солнце* красно-золотое... |...| Душа, смиришь: *среди пира золотого* | скончался день...» (*Белый, «Закаты», 1902, 76*); «...И было небо вновь пьяно | улыбкой *брачною закатов...*» (*1903, 126*); «...Пространств моих восторги и пиры | В *закатное* одеты злато. |...| Мои с *зарей* — с *зарей* поцелуй! | Во век туда — темнеющую синь |...| *Заря горит*: ручьи моих псалмов | Сладят уста молитвою нехитрой...» (*«Пепел», 1908, 236*).

Иванов в стихотворении «Вечная память» использует слово «заря» в двояком значении — утренней и вечерней зари, соотнося утреннюю «зарю» с визионерским аспектом *poeta vates*, а вечернюю приводя в соответствие с обратным видением, направленным в прошлое и архаику, понимаемые им как «память». Певец идет как странник от утренней зари к вечерней, от апокалиптического видения к архаической, даже ахронической сфере коллективной и космической памяти: «...Скиталец, в даль — над зримой далью — | *Взор ясновидящий* вперя, | Идет, утешенный печалью... | *За ним — заря, пред ним — заря*» (*Иванов, I, 568*).

Примечания

1. У Гесиода в генеалогии солнца и луны утренняя заря в образе Эос занимает равное им положение (*F. Creuzer II, 549*). Обе богини, Эос и Селена, сестры Гелиоса, идут перед его солнечной колесницей (*K. Kerényi 1966, 152 и сл., 157 и сл.*; об отождествлении у Гомера утренней и вечерней звезды ср.: *F. Creuzer III, 68*; ср. также: *J. Grimm [1835] 1981, 724 и сл.*). Эос в греческой мифологии имеет функцию вестницы — она спешит перед колесницей Гелиоса, чтобы возвестить на Олимпе о его прибытии (*Ranke-Graves, I, 132; K. Kerényi 1966, 157*). В Ветхом Завете заря как сверхъестественный свет часто заменяет солнце и луну (ср., например: «*Песнь Песней*» *Соломона, 6: 10*); в «*Auroga consurgens*» *Фомы Аквинского* (текст приведен в издании: *S. G. Jung XIV/III, 30 и сл., 45 и сл.*, прокомментирован: *M.-L. von Frank 1971, 131–434*) она выполняет функции посредницы между солнцем и луной (как *lapis* и *aurea hora* — между днем и ночью, красный — между белым и черным); *Aurora* даже может — аналогично Марии (Востоку, Церкви) — выступать в качестве матери солнца (Христа) (*M.-L. von Frank 1971, 187, 238*); *J. Frazer [1922] 1989, 557* (об Исиде как Марии и *Stella Maris*); ср. также роль Шехины как утренней зари в иудейской мистике (*G. Scholem 1962, 153*) или у Якоба Бёме (*J. Böhme, «Aurora consurgens» [1612] 1831, II, 122; G. Wehr 1971, 24 и сл., 47 и сл.*).

В славянской мифологии и фольклоре «Заря» — тоже женский образ: «Зоря», «денница» (*А. Афанасьев I, 82–87; I, 584 и сл.*), «пречистая Дева Богородица» (*там же, I, 225 и сл.*) или «дева Солнца» либо «утренняя или вечерняя зоря» (*I, 158 и сл.; I, 225*), причем «роса» понимается как «слезы Эос или Богоматери» (*I, 599 и сл., 707*) или выступает как «златоперая птица» (*I, 515*); об этом ср. также: *О. М. Фрейденберг 1978, 210 и сл.* («заря» и символика окна и двери в литургии).

2. Тот факт, что словом «заря» называется как утренняя, так и вечерняя заря (аналогично двойственной функции утренней и вечерней звезды), у Бальмонта прямо ассоциируется с солярной природой пчел и их полетом от цветка-звезды к цветку-звезде: «...От *зари* и до *зари* | Пчелы вьются меж цветов, | К ночи светлый *мед* готов. | Выйди ночью, и взгляни: — | Птичий Путь. Горят огни. | Белый свет. Люби, цветы. | Будь звездною во плоти» (*Бальмонт, 1908, VIII, 32*); «Разлив *зари* вечерней отходит на отлив...» (*1908, VIII, 138*).

3. О Белом и Блоке в период утренней зари и их отношении к Соловьеву ср.: *Knigge 1973, 175 и сл.*; ср. также: *А. В. Лавров 1988, 134* и *Т. Хмельницкая 1988, 80 и сл.* («заря» во «2-ой симфонии» Белого); *Н. А. Кожевникова 1986, 86, 148* («заря» у Блока); *Н. Ю. Грякалова 1988, 27 и сл.* (свадьба «Зари» и «солнца» в «Пузырях» Блока); *Т. Хмельницкая 1988, 114* (исследования Э. К. Метнера о «заре» в связи с Бетховеном); *В. Н. Топоров 1990, 275* (о «Заре» среди «славянских Богов» у Кондратьева). Об апокалиптическом смысле «зари» и «заката» ср.: *А. Hansen-Löve 1993a, 372 и сл.*

4. В отличие от ситуации в символизме, (нео)романтическая символика «зари» — от Пушкина до Фета и Полонского — в значительной мере окрашена в позитивные и оптимистичные тона: «Редеет *ночь* — *заря* багряна | Лучами солнца возжена...» (*Пушкин, I, 37*); «На небесах печальная луна | Встречается с веселою *зарюю*, | Одна горит, другая холодна. | *Заря* блестит невестой молодою, | *Луна* пред ней, как мертвая, бледна. | Так встретился, Эльвина, я с тобою» (*II, 313*); «...Открой сомкнуты негой взоры | Навстречу северной *Авроры*, *Звездюю* севера явись! |...| Луна, как бледное пятно, | Сквозь тучи мрачные желтела...» (*III, 129*); «Луч *зари* с лазурью | На волнах трепещет; | На востоке солнце, | Разгораясь, блещет. | И сияет утро, | *Утро* молодое...» (*Полонский, 83*); «*Заря!*.. друзья, *заря!* Смотрите, как яснеет...» (*193*); «*Заря* под тучами взошла и загорелась...» (*291*).

Одно из самых знаменитых стихотворений о «заре» в позднем романтизме (предсимволизме) — стихи Фета: «Шепот, робкое дыханье, |...| В дымных тучках пурпур розы, | Отблеск янтаря, | И лобзания, и слезы, | И *заря, заря!*...» (*Фет, 211*); «*Заря*. Сияет край востока, | Прорвался луч — и все горит...» (*475*); «Встречу ль яркую в небе *зарю*, | Ей про тайну мою говорю...» (*191*); «Прости — и все забудь в безоблачный ты час, | Как месяц молодой на высоте лазури; |...| Когда ж под тучею, прозрачна и чиста, | Поведает *заря*, что минул день ненастья...» (*113*).

5. Ср. у Ницше: «О, слишком рано *утренняя заря* подошла ко мне: пылающая, она разбудила меня, ревнивая! Она всегда ревнует меня к моему *утреннему* знойному сну» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 162*). Ср. также у Гете: «Умойся в *утренней заре*, как в море, | Очнись, вот этот мир, войди в него» (*Гете, «Фауст» / Пер. Б. Пастернака, Собр. соч., II, 23; Goethe, Faust I, 25*); «...Стало все немой пустыней, | Бог впервые одинок. | Тут он создал купол синий, | Расцветил *зарей* восток. |...| Так меня в твои объятия | Кинул звонкий зов весны, | Ночи звездною печатью | Жизни наши скреплены» (*Гете, «Воссоединение» / Пер. В. Левика, Собр. соч., I, 386; Goethe, II, 661*).

6. О символике «зари» у Белого ср. также: *G. Langer 1990, 234*. Ср. также у Балт-рушайтиса: «Великий час! Лучистая *заря* | Стоцветный веер свой раскрыла на востоке...» (*1901, 38*); «Запылала *заря* перед шествием дня! | Ночь скликает к ушьельам туманы...» (*1902, 37*); «...Помню *золото рассвета*, | Знаю дым и *кровь заката*, | Помню пламя, пламя цвета, | Трепетавшее когда-то... |...| Знаю трепет солнца в пене, | Знаю гаснувшие очи | И великие ступени | В беспредельность звездной ночи...» (*1912, 180*).

7. О парадигме «вино», «заря», «огонь», «кровь» ср. у Белого: «Искрометное *вино* вдохновения брызжет из прищуренных очей его, как *заря*, как *златопурпурный огонь*»

и «Моя кровь претворилась в вино!» («*Маска*», 1904, А, 136); «...вино претворяйте — в золотое, закатное пьянство...» (там же). О «вине Зари» ср.: *Белый*, «*Феникс*», 1906, А, 156—157. — Ср. также у Балтрушайтиса: «...Помню *золото* рассвета, | Знаю дым и *кровь заката*, | Помню пламя, пламя цвета, | Трепетавшее когда-то... |...| Знаю трепет солнца в пене, | Знаю гаснущие очи | И великие ступени | В беспредельность звездной ночи...» (1912, 180).

8. В малоазиатских религиях утренняя и вечерняя звезда первоначально была одним андрогинным божеством, лишь позже определившись в половом отношении (вечерняя звезда приобретает облик Астарты — ср.: *К. Frick* 1982, 249). Вопрос, как метаморфозы «Зари-Авроры» в СII-III (от высокого светового образа до диаволического) соотносятся с аналогичным развитием образа утренней звезды, Люцифера, до образа Сатаны в раннехристианских построениях (о последних ср.: *К. Frick* 1982, 193 и сл.), достоин отдельного исследования. Во всяком случае, параллели между обеими метаморфозами поразительны.

В славянской мифологии «Зарю» символизирует женский образ: «*Заря, зарница, вас три сестрицы, утренняя, полуденная, вечерняя, полуночная...*» (ср.: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров* 1965, 119). — Место «(утренней) Денницы» в балто-славянской мифологии (в качестве посредницы между солнцем и луной, «Зари») изучают *В. В. Иванов, В. Н. Топоров* (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров* 1974, 19); ср. также: *А. Афанасьев* I, 87; I, 73 и сл.

9. Ср. еще очень ранний, нейтральный вариант идеализации у Блока: «...Где *ярко-красные зарницы* | Мрачили неба океан. | Теперь я понял тайну ночи, | Нашел Тебя, мой *Идеал...*» (*Блок*, 1898, I, 383).

10. Несколько примеров наделения «зари» визионерской ролью можно найти также у Минского: «Пред зарею» (*Минский*, 9) и у Коневского: «Есть не только тайны *заката*, | О, не только есть таинства ночи: | Есть и тайны *рассвета*, откровения утра...» (*Коневской*, 1896, 9); «...Утро... о *рассвет* волшебный!» (1896, 13). Ср. небольшое число примеров и у Сологуба: «...*Заря* возопила: “Встречай со мной *царя*”» (*Сологуб*, 1904, 295); «Люби меня ясно, как любит *заря*» (1904, 300); «...*Заря* освобождения | Зажглася и для нас» (1905, 319) и Гиппиус: «...Ждал я и жду я *зари* моей ясной, | Неутомимо тебя полюбила я...» (*Гиппиус*, 1905, II, 53).

11. О «закатологии» «аргонавтов» в связи с Белым ср.: *А. Hansen-Löve* 1993a.

12. Редкий случай соединения образов глаза и зари обнаруживается у А. А. Фета: «...Над безбрежной жатвой хлеба | Меж *заката* и востока | Лишь на миг смежает небо | *Огнедышащее око*» (*Фет*, 147).

4. АСТРАЛЬНЫЙ КОСМОС

Как и сфера лунарного, звездный мир¹ в мифопоэтическом символизме также находится еще под влиянием раннесимволистской диаволики: она доминирует повсюду, где на первом плане стоит отстраненность и «бесстрастие» звездного неба, а также его магическая, астрологическая функция знаков (предзнаменований)². С одной стороны, звезды и их расположение («со-звездия») в качестве *analogia entis* иконизируют и символизируют некое соответствие между событиями космическими и земными, с другой — из этих «фигур» складывается узор потусторонней невыразимости и герметической апофатики, т. е. они рассматриваются как знаки и следы «инога мира» и преображенной, связанной с превращением и странствием душ, экзистенции.

При этом диаволический взгляд на Зодиак как на нечто определяющее судьбы, характерный для СІ, явно отличается от герметико-гностической или христианской интерпретации звезд как «кормчих звезд» (как прежде всего у Иванова) или как другой ипостаси — чаще всего женского — светового образа: утренней звезды³, *Stella maris* либо как звездного венца, *stellare corona* Софии-Марии.

В книге стихов Бальмонта «Литургия красоты» (1905) звездное пространство еще во всем связано с диаволикой и ее деструктивной астрологией; звезды полностью подвластны тьме и хаосу, они пребывают в состоянии рокового «сплетения», тогда как звездный космос СІІ устроен гармонично: «...Что звезды к звездам в Небесах стремительно текут, | Но все созвездья сплетены в один гигантский жгут. | И в этот жгут спешат, бегут несчетности людей...» (Бальмонт, 1905, 214).

В то время как в диаволическом космосе господствует принцип всеобщей энтропии, в звездном космосе СІІ доминирует разъединяющая, разделяющая, упорядочивающая динамика. Диаволическому, черно-магическому «сплетению» нитей судьбы и космических тканей противостоит символический, гармонический, мистико-эротический принцип *unio*, «слияния», проявляющегося в универсальном синтезе «созвездий», «согласующем» между собой визуально-визионерское «созвездие» и «созвучие» гармоний сфер. Если диаволические звезды излучают холод и неприступность, символическо-мифопоэтическое звездное небо пылает,

горит, даже сгорает подобно метеору. Атрибуты «мерцания» («мерцать») и «блистания», типичные для состояния шаткости, неидентичности и неопределенности, также характерны для диаволической интерпретации звезд, вполне последовательно связываемой с метафорикой драгоценных камней, столь богато развитой в СИ: «...С звездой, блистая, сплеталась [sic!] звезда, | Тянулась звезда до звезды. | Я помню, я понял впервые тогда | Зиждительность светлой Воды» (*Бальмонт, 1905, 229*); «...Жемчуг тот — из частых звезд, звезд и слез людских, | Мысли сердца — берега, сердце — звонкий стих» (*1906, IX, 13*).

Так же, как теллурическое и мирское золото (первое — самородное и «настоящее», второе — секуляризованное до светской роскоши) соотносится с космическим золотом солнца, так и самородные драгоценные камни соответствуют небесным звездам; это представление поначалу еще в значительной мере связано с диаволикой. На это указывают такие черты, как «серебряность», «мерцание», «снежность» и «безжизненность» мира льда и полярного сияния, который ассоциируется со звездным небом:

«Поблек предзакатный румянец. | На нитях серебряно-тонких | Жемчужные звезды повисли, | Внизу — ожерелье огней...» (*Брюсов, 1904, I, 371*); «...Как летит к родному морю | Серебристая звезда!» (*Блок, 1906, II, 125*). Диаволика холодного сияния звезд особенно явственна в следующей цитате, характерной для перехода к звездной символике СИ: «Блистала по ночам у горизонта полярным сиянием» (*Белый, «1-ая симфония», 30*).

Белый изображает диаволическое созвездие в концентрированном виде и в стихотворении «Северный марш»: «Ты горем убит, | измучен страданьем — | Медведица в небе горит | бесстрастным сияньем [контаминация символического горения и диаволического сияния]. | Вся жизнь — лишь обман, | а в жизни мы гости... |...| Снеговой шатер | протянется скучно... | На небе огнистый костер | заблещет беззвучно» (*Белый, 1901, 132*); «Он выслушал длинными ушами призыв к бриллиантовым звездам» (*Белый, «1-ая симфония», 58*).

Блок развевывает сравнительно слабо развитую парадигму «звезды»; ее диаволизованные атрибуты также указывают на связь СИ и СИИ, возникшую у него довольно рано: «Сны безотчетны, ярки краски, | Я не жалею бледных звезд. | Смотри, как солнечные ласки | В лазури нежат строгий крест. |...| И вновь очнемся, отступая | В спокойный холод бледных звезд» (*Блок, 1902, I, 168*). То же в большой мере относится и к Анненскому, ассоциирующему такие диаволические черты, как «бледность», «холодность», «мерцание», с излюбленным ана-

грамматическим переплетением «слез» и «звезд» и тем самым — с комплексом звездных соков, астральных «жидкостных» метафор: «...Там ночи туманной | *Холодные звезды*» (Анненский, 1899, 89); «В желтый сумрак мертвого апреля, | Попрощавшись с *звездною пустыней...*» (1907, 103); «Небо *звездами* в тумане не расцветится, | Робкий вечер их сегодня не зажег... |...| Сами *слезы*, только сердца не сжигавшие, | Сами *звезды*, но уставшие гореть...» (1907, 154); «Среди миров, в *мерцании* светил | *Одной Звезды* я повторяю имя...» (1901, 165); «В небе ли *меркнет звезда*, |...| *Время погасит звезду*, | *Пытку ж и так одолеем...*» (1910, 201).

Центральный символ звездных соков — несомненно, Млечный Путь, который у Волошина — представляя собой как бы мост между СІ и СІІ — приобретает диаволически-карнавальные черты и «разжижается», превращаясь в «млечный сок». При этом море, отражающее звезды (как метафора небесного моря), становится и метонимическим пространством звездного плавания, ориентации мореходов по созвездиям, которые указывают путь и позволяют «читать» в хаосе звездного неба. Звезды представлены как комплекс слез, драгоценных камней и небесных знаков, складывающихся в герметический язык («темный язык») звездных знаков и текстов судьбы. В этом отношении *mare internum*, а значит, и «бездна» бессознательного образует с бездной сверхсознательного и надреального (*realiora*) совокупность сообщающихся сосудов, в которых циркулирует «звездный сок», символически скрепляющий вселенское тело, что объединяет микро- и макрокосм. Сообщение по вертикали между высотой и глубиной, верхней и нижней безднами осуществляется посредством звездной лестницы: «...И мир, как море пред зарею, | И я иду по лону вод, | И подо мной и надо мною | Трепещет *звездный небосвод...*» (Волошин, 1902, I, 3); «...Белый атлас, | Свод *полнозвездный...* | Приняли нас | *Вечные бездны*» (Белый, «Пепел», 1904, 249). То, что при этом верхняя и нижняя «БЕЗДНА» буквально содержат в себе слово «ЗВЕЗДА», дополняет астральную семиотику и создает связь между тайными знаками и магией чисел астрологии:

«Как *Млечный Путь* любовь твоя | Во мне *мерцает влагой звездной*, | В *зеркальных снах* над водной *бездной* | *Алмазность* пытки затая. | Ты — *слезный свет* во тьме железной, | Ты — *горький звездный сок*. А я — | Я — помутневшие края | *Зари слепой* и бесполезной. |...| И меркнет *звезд алмазный трепет* | В безбольном холоде зари» (Волошин, 1907, I, 55); «На тверди видимой *алмазно* и лазурно | *Созвездий медленных мерцает бледный свет*. |...| О, *пращур Лун и Солну*, вселенная *Сатурна!* | Где ткало в дымных снах *сознание-наук* [ср.

выше космическую символику “ткани”) | Живые *ткани* тел, но тело было — *звук*. | Где лился *музыкой*, непознанной для слуха [апофатика космических тайн], | Творящих числ и воль *мерцающий поток*, | Где в горьком сердце тьмы сгушался *звездный сок*, | Что *темным языком* лепечет в венах глухо» (Волошин, «Сатурн», 1907, I, 60; о звездном соке — также в форме слез); «Месяца не видно. Светит *Млечный Путь*» (Бальмонт, 1895, I, 128); «О *Млечный Путь*, о *Млечный Путь*, |...| От Скорпиона — в Южный Крест, | Через символ *Арго* — в Орион, |...| Дорога душ, дорога птиц, | Дай быть мне там, где нет границ» (1906, IX, 107).

Другой диаволический аспект звездного космоса — его магически-астрологический язык звезд как знаков, мифопоэтическую интерпретацию которых не всегда легко отделить от диаволической. Во всяком случае, следует отметить, что в рамках мифопоэтики СП чрезвычайно обширная (астрологическая, герметико-окультистская, алхимическая и т. д.)⁴ символика Зодиака развита на удивление слабо. Отзвуки астрологической магии чисел⁵ больше всего сказывается у Бальмонта:

«...Скажите, *звезды*, мне, вы, *замыслы и числа*, | Вы, волны вечные, чьих *влажных ласк* мы ждем!» (Бальмонт, 1905, 233); «...Везде ль *желания* повисли, | Как *гроздь звезд* в полночной мгле? [слово “гроздь” соединяет черты символики жидкости и вина — “звездного сока” — с метафорой блестящего множества виноградин в “созвездии” грозди]» (1907, 255); «...*Звезды*, в жажде *обновленья*, | Прорезают так туман, | В круге, *знаменья* раденья, | Со *святой водою* чан...» (1909, 289); «...Моя *любовь*, моя *звезда*, | Такой как *звезды* будь всегда. | *Горя* не думай обо мне. | Но дай побыть мне в *звездном сне*» (1902, III, 99); «...Полночь *пламенные плуги* | *Нивой звездной* всколосят [образ звездного неба как нивы — аналогично образу звезд как виноградных гроздьев — имплицитно вертикальную аналогию неба и земли, а также множества звезд и колосьев либо зерен в колосьях]... |...| И *недвижные созвездья* | *Знаком тайного* возмездья | *Выступают* в синеве» (Иванов, 1905/10, II, 312).

«Созвездия»⁶ Сатурна и Сириуса принадлежат к той сфере Зодиака, над которой «одерживается победа» благодаря появлению утренней звезды или светового образа в венце из звезд:

«Оцепеневший рыцарь [...] внимал этой [...] песне сверкающих *созвездий* и огнистого *сатурнова* кольца» (Белый, «1-ая симфония», 55); «Слышались *междупланетные* вздохи о кольце *Сатурна* и о вечно сияющем *Сириусе*» (113); «Блистал далекий *Сатурн*. Смотрели на небо. Ожидали *новой звезды*» (118); «...В тебе подвластный день, Луна, | В тебе подвластный час, Меркурий. | День Луны. Час Меркурия» (Белый, 1909, *Урна*, 346).

Эта астрологическая и магическая знаковая функция звездного неба прослеживается и в ранней лирике Блока:

«...Но волшебной ночью *звездной* | Мне, поэту, круг открыт, | И, паря над страшной бездной, | *Слышу, что звезда твердит*» (1899, I, 412); «...Ищи свою *звезду*. |...| Молчи, как встарь, — я услужу | *Восход моей звезды...*» (1901, I, 148); «Был вечер поздний и багровый, | *Звезда-предвестница* взошла...» (1902, I, 222); «Мы в круге *млечного пути*, | *Земные* замерли мечты...» (1904, II, 315); «...И видеть над собой *алмазных рун чертеж*: | По небу черному плывущие *созвездья*» (Волошин, «*Звезда полынью*», 57); «...Там все, что на *сердце* годами | Пугливо таил я от всех, | *Рассыплется ярко звездами*, | Прорвется, как дерзостный смех...» (Анненский, 1904, 67).

Место «детей солнца» у Бальмонта вполне можно заменить положением «детей звезд», исповедующих подобный же культ:

«...*Созвездия* горят, | Взгляни, о сын *Звезды*. | Мы — *дети* ярких *звезд*, | Мы в них вовлечены. | Нам к ним сплетают мост | *Узывчивые сны*. |...| Лишь помни мой намек, | *Завет цветов: Гори*. |...| И встретим *праздник звезд*, | Он каждый миг нас ждет» (Бальмонт, 1904, V, 15—16).

Последняя, встречающаяся не только у Анненского, аналогия между психическим микрокосмом и макрокосмическим звездным небом равнозначна тому классическому топосу «звезд в груди» (в качестве нравственных ориентиров), который Кант включил в знаменитую формулу, в конечном счете увековеченную в его надгробной надписи⁷. В герметической иконографии небесные тела — наряду с солнцем и луной — тоже образуют некое макрокосмическое вселенское тело (ср.: «*Musaeum Hermeticum*», рис. по: K. Frick 1973, 70):



Звезды не слишком часто занимают равноправное (солнцу и луне) положение; скорее уж им передаются черты последних (*solificatio*) и поэтому приписывается функция посредниц между солнцем и луной. Во всяком случае, обширнейшая традиция астрологического толкования созвездий или планетных сфер находит здесь очень слабое отражение. У Иванова эта гармонизирующая функция выпадает на долю созвездия Весов: «...Ты, что держишь в руке из двух пламеней звездных весы! | Теплится золото чаши в огнях заревой полосы; | Чаша ночи восточной звездой занялась в поднебесье! — | О равновесье!» (Иванов, 1904, «Душа сумерек», I, 740). Примечательно, что большинство примеров триадной гармонизации солнца, луны и небесных тел можно найти в стихах Бальмонта, где иногда возникает толкуемое на мистико-эротический лад доминирование звездного начала над солнцем и луной. В трактате «Солнечная сила» Бальмонт дает, пожалуй, самую развернутую триадическую интерпретацию этого соотношения. При этом звезды усваивают качества солнца и луны — с тем главным отличием, что они, в противоположность последним, предстают во множестве, даже в бесчисленном множестве, и поэтому выступают в качестве детей солнца и луны:

«Солнце — мужское начало Вселенной, Луна — женское, Звезды — несчетные цветы небесных прений [...] Каждый человеческий Он есть сын Солнца, хоть часто этого не знает. Каждая человеческая Она, каждая девушка и женщина, есть дочь Луны, хотя бы стала отрицаться. А дети и старцы, это звездные цветы, это звездные

переключки, световая игра, и белое мерцание...» (Бальмонт, «Солнечная сила», [1902] 1989, 533—534); «Солнце — гений превращения, как Луна — гений преображения, как *Звездный сонм* есть вселенский клич световых голосов, Океанический гул Запредельности. Солнце — огонь, Луна — свет, *Звезды* — сияние. Солнце — горящий костер, Луна — застывшее пламя, *Звезды* — неумолчное Пасхальное благовестие» (534); «Когда я смотрю на *многозвездное* небо, я вижу там неисчислимые горения отдаленных солнц, но я не вижу там маленьких лун [...] У *звезд* есть сходство и с Солнцем и с Луною, но все же маленькие луны, ибо в детях, как детях, нет змеящих элементов сладострастия, а лишь светлые зерна и смешинки страсти. Древние Мексиканцы, называвшие *Вечернюю Звезду* — Отшедшее Солнце, смотрели на *Звезды*, как на ночную ипостась Солнца. [...]...как *Звезды* неба не любят страстной Луны и скрываются в Полнолунии, так земные *звездочки*, ночные светляки, угащают свои фонарики в Лунном свете» (535).

Ср. другие примеры из Бальмонта:

«Восходящее Солнце, умирающий Месяц, | Каждый день я люблю вас и жду. | Но сильнее, чем Месяц, и нежнее, чем Солнце, | Я люблю *Золотую Звезду*. | Ту звезду золотую, что мерцает стыдливо | В предрассветной мистической мгле, |...| Оттого так люблю я ту *Звезду-Чаровницу*: | Я живу между ночью и днем, | От нее мое сердце научилось брезжить | Не победным, но нежным огнем» (Бальмонт, 1895, I, 117); «*Золотая звезда* над Землею в пространстве летела, | И с Лазури на сонную Землю упасть захотела...» («*Золотая звезда*», 1897, I, 167—168); «...Я видел *Звезду Золотую*, | С безмолвием вел разговор...» (1897, I, 239); «Любовь есть свет, что сходит к нам оттуда, | Из *царства звезд*, с лазурной высоты, | Она в нас будит жажду чуда | И красоты. | И красота есть луч, который тонет, |...| И, если дух людской пронизан светом, | Что шлет ему *небесная звезда*, | Он жадно мчится за ответом, | Туда, туда» (1903, IV, 60); «*Серебряные звезды*, я сердце вам отдам, | Но только вы скажите — вы что ночным цветам | Сюда сияньем льете... |...| Забыл, глядел ли в Небо, в свою ли глубину...» (Бальмонт, «*Серебряные звезды*», 1904, V, 39—40);

«...Я Тот, Кто был, Кто есть, Кто будет, | Чьи мысли
бездну звезд зажгли, | Кто бледной травки не забудет...»
(I, 198); «...Свадьба Месяца и Солнца, зов звезды к звез-
де...» (1908, VIII, 26).

В самой разветвленной форме символика «кормчих звезд» воплощена в одноименной книге стихов Иванова, где созвездия на равных включены в класс прочих «небесных огней». «Горящая звезда» соединяет в себе визуально-визионерскую функцию предзнаменования с функцией мистико-эротического «сердечного огня» экстатика, сменив диаволическую роль демона и титанического Люцифера на роль герметического носителя света и знака:

«...И, мерная, в небе высоком | От созвездья ходит |
До созвездья щогла... | Глядит — не дышит | Верного
брега сын, | Потерян в безднах... | А с ним плывут, |
Вернее брега, | Кормчие звезды!» (Иванов, «Пробужде-
ние», 1902, I, 518); «...Светлеет ночь. Горит звезда | В
дали святой небес...» (I, 521); «...Иду. В лазури ночь и
веет и парит; | Светило вечное торжественней горит...»
(1890, I, 524); «...Дрожа, в эфир священной Ночи | Мчит
Фосфор [Люцифер] луч своей звезды, — | А он по миру
водит очи, | Держа, бестрепетный, бразды!» (I, 799); «В
глубине ночи — в небесах — горели и теплились иные,
далекие миры» (Белый, «1-ая симфония», 32); «Иногда
он подходил к окну замка, чтобы любоваться звездными
огнями, а у окна подстерегали... |...| Бывало на лесной
поляне качаются золотые звездочки и пунцовые крести-
ки...» (53, повтор на 54); «...Слепой огонь во мне стру-
ит. | Огонь древней, чем пламя звезд, |...| Чем вихрь
сияющих планет» (Волошин 1907, I, 59); «...И в небе
теплятся лампы Семизвездья» (1907, I, 74).

В противоположность диаволическим звездам с их серебристым и холодным блеском звезды СII отчасти усваивают солнечные качества («золото», «пламя», «огонь») вплоть до покраснения (*rubedo*), присущего прежде всего «упавшим звездам». При этом «декадентский» смысл падения заменяется дионисийским толкованием — экстатическое самоуничтожение:

«...как близ замка падал кровавый метеор...» (Белый,
«1-ая симфония», 52); «Упал кровавый метеор...» (78);
«...снова падал в Вечность диск пурпурный, | красных
звезд изысканные ткани...» (Белый, 1903, I, 228); «День

пурпур царственный дает вершине снежной |...| И метеор браздит полнощный небосвод...» (Иванов, 1899, I, 608); «...Я вижу ясную Звезду; | В сребровиссонном сонме чистых | Я солнцевещий хор веду...» (1906, II, 326).

Метеор символизирует не только связь между звездным и земным мирами: на символику метеора наложил отпечаток и старинный гностицистский образ человека, «заброшенного» на Землю⁸. Сначала несколько примеров диаволической интерпретации падающей звезды как признака люциферического художника-демиурга:

«...И лестница [небесная лестница] все круче...|...| Чтоб стать звездой падучей | На небе бытия?» (Брюсов, 1902, I, 270); «...Из-за моря взлетая, садится, | Смотрит взором очей, метеоров светлей...» (Минский, 161); «...Я полюбил падучую звезду, | Я полюбил небес изгнанницу больную» (III, 130). Переход от демонизации метеорического к его герметическо-мистическому толкованию ясней всего виден у Бальмонта: «Прекрасен лик звезды с прозрачным взором, | Когда она, не рдея, не скорбя, | И зная только Небо и себя, |...| Когда, воспламененным метеором, | Огни лучей стремительно дробя, | Горит — пред смертью, падает — любя!» (Бальмонт, 1897, I, 167); «...Падение стремительных комет, | Провал ночей, пронзенный метеором...» (1903, БП, 289); «Небо, тебя я пою, | Напевом прерывным. |...| Красоту голубую твою. |...| Бросишь кометы, планеты кругом расцветашь...» (1905, VI, 80—81); «...И метеор браздит полнощный небосвод...» (I, 608); «...Полосой идущий свет | Метеоров и комет, | Ужасающих примет...» (1908, X, 67); «По яйцевидному пути [синтез эллипса и мирового яйца] | Летит могучая комета» (Бальмонт, 1909, 315).

Позитивный образ падающего метеора доминирует и у Иванова: «...Услышанных молитв увижу ль признак верный — | Падучую звезду?» (Иванов, I, 808); «...Мы — два в ночи летящих метеора [двойное небесное тело как символ диоскурического единства], |...| Мы — две руки единого креста» (Иванов, I, 610—611); «Два пламени полуночного бора, | Горим одни, — но весь займетса лес, | Застонет весь: — “в огне, в огне воскрес!” — |...| Мы — два в ночи летящих метеора...» (II, 412—413); ср. также у Городецкого: «...Медленно движет светило | Стрелы

кристальных лучей: | Солнце — земле и планетам, |
Звездочка — тьме и кометам» (Городецкий, 1904, 58) и
Белого: «...Дожди летящих метеоров, | Перерезающих
эфир» (Белый, 1907, 261).

На пороге деструкции (деконструкции) мифопоэтики в СIII — например, у Волошина и Блока, — преобладает символический аспект метеора, связанный с гибелью:

«...Лишь вечность зыблется ритмичными волнами.
| И с грустью, как во сне, я помню иногда | Угасший
метеор в пустынях мироздания...» (Волошин, 1904, I, 59);
«В мирах любви неверные кометы, | Сквозь горних сфер
мерцающий стожар...» (1909, I, 99); «Горит мой день,
будя ответы | В сердцах, приявших торжество. | Уже
зловещая комета | Смутилась заревом его...» (Блок,
1903, I, 536); «...Ты одна взойдешь над всей пустыней |
Шлейф кометы развернуть...» (1906, II, 105); «...Коме-
та! Я прочел в светилах | Всю повесть раннюю твою...»
(1906, II, 183); «...И я позабыл приметы | Страны пре-
красной — | В блеске твоём, комета! | В блеске твоём,
среброснежная ночь!...» (1907, II, 218); «...Там змей не
дремал, — но в сплетеньи узоров | Сквозь девственный
лес расстился туман, | Вплетался коралл в пестроту
метеоров, | Сошедших с небес в голубой океан...» (1907,
II, 393).

Падающая звезда (в том числе и в своем покраснении) воспроизводит двусмысленный «Untergang» солнца, так же как поднимающаяся (утренняя) звезда возвещает апокалиптически-визионерское явление солнечно-го восхода: в обеих функциях звезды суть отпрыски и уменьшенные копии солнца — в виде семян или слез. В обоих случаях солнце как символ цельности растворяется в партикулярности бесконечного посева звезд либо моря (капель) слез. Звезды представлены в равной мере как семена и как знаки, и при этом актуализируется древнейшая, в том числе и библейская связь «слово-семя» и «звезда-семя», т. е. «семя» и σπέρμα, σπῆμα:

«...Звездные слезы...» (Иванов, I, 544); «...Из ясных
звезд моей Любви | Посеять семенем — звезду» (1909,
II, 340); «...Я — звездный сев над лонами | желающих
низин!...» (1906, II, 379); «Мощь новую приемлют надо
мною | Благие звезды, и весны Господней | Пророчат
близость. |...| Нисходит ночь. Не в звездных письменах
| Ищи звезды. Склонися над могилой: | Сквозит пол-

нощным Солнцем облик милой» (II, 439—440). Ср.: Иванов, «Тантал» (II, 29): «...созвездий сев...» и: «...И — как оратай, не скончав бразды, волов | не разрешив реву-щих, пал под плуга тень, |...| А я стоял | под звездным деревом...» (II, 30)⁹. К комплексу «свет» — «цвет» — «звезда», столь богато развернутому у Бальмонта, Белый добавляет соединение «звезды» — «гвозди», причем «гвозди» соотносятся с «гвозд'иками»: «...Звезды — гвозди золотые — вонзались в сапфировую синь» (Белый, «1-ая симфония», 27).

Особый случай (падающих) звезд-слез (и звезд-глаз как варианта, обратного глазам-звездам) — это звезды в качестве цветов, цветения небесного поля:

«...Забыл, глядел ли в Небо, в свою ли глубину, |...| В душе моей раскрылся неведомый цветок, |...| О, таинство венчанья *созвездий и цветов!*» (Бальмонт, «Серебрянные звезды», 1904, V, 40); «...От зари и до зари | Пчелы вьются меж цветов, | К ночи светлый мед готов. | Выйди ночью, и взгляни: — | Птичий Путь. Горят огни. | Белый свет. Люби, цвети. | Будь *звездю* во плоти» (1908, VIII, 32); «Каждый *цветок* есть цветистая *планета*, | Каждое растение — *зеленая звезда*, |...| Горы — неземные, хоть земные — города. | Тучи — узоры водных размышлений, | Облако — греза лунного луча...» (1906, IX, 43); «...Хоть бросает в сад узорный | *Зерна звездные* она. | Виноград бывает белый | Оттого, что белы мы...» (1908, 303); «...Закатное Небо. Костры отдаленные. | *Гвоздики*, и маки, в своих сновиденьях бессонные. |...| Миллионы раздавленных красных *цветов*, | Клокотанье кроваво-окрашенных рек...» (1905, 220).

Иванов, единственный из символистов, в своем пространном стихотворении «Ночь в пустыне» (I, 527—535) пытается соединить диаволический и символическо-мифопоэтический образы «звезд», изобразить встречное движение «падающих» звезд, устремленных к окоченению и смертному холоду, и «восходящих», апокалиптических звездных знаков как целостный, циклический процесс: «...звездам дано | Пылать в бесплодном, мертвом пыле, | Как труп в огне; камням дано | Холодным быть, как труп в могиле» (Иванов, I, 528). Гераклитовский образ световой и солнечной цепи (*catena aurea*), соединяющей между собой все космические сферы и приводящей их во взаимное соответствие, переносится здесь и на звездную цепь. Падение и гибель звезд в бездне бы-

тия под таким углом зрения («умри и стань») означают распад и возрождение: «Алмазные грезы | Померкнувших слав, | Свергаясь стремглав, | Мы — Вечности слезы. |...| Алмазные звенья | Эфирных цепей... | Сапфирных степей | зарницы забвенья... |...| Мы реем во сне | И медлим в паденье... | Нам жизнь — сновиденье... | Нам пламень — рождение... | Мы гаснем в огне...» (там же, I, 531—532).

Мистико-эротический парадокс возрождения в смерти, подъема в падении, собирания в разложении Иванов выражает в следующей герметической формуле: «Коль Бог живет среди светил, | Мой пыл — привет Ему любовный, — | Лампада ночи меж ветрил — | Прибытия символ условный. | Хочу до срока моего | Питать сей пламень одинокий, | Не падая — во тьме глубокой | Гореть звездой, и ждать...» (I, 533).

Звездный космос объединяет все звезды в хор (*Бальмонт, «Звездный хоровод», 1903, 185*), «созвездия» вступают в «созвучие» с гармонией сфер, и при этом смысл симфонической, оформленной «соборности» культового коллектива сочетается с символикой трагедийного, дионисийского хора, особенно богато развернутой у Иванова.

«Мне снился сон: летел я в мир подлунный, | Неживший дух, | И хор планет гармоньей семиструнной | Ласкал мой слух; И хор планет красой семивенчанной | Мой взор ласкал...» (*Иванов, I, 519*); «...Я солнцевещий хор веду...» (*1906, II, 326*); «Неслись глубокие звуки и казались песнью звездных снов и забытья...» (*Белый, «1-ая симфония», 104*); «...Не танцевали, а взлетывали в изящных, междупланетных аккордах» (*106*); «В тот час кончался день и еще ближе раздавалась песнь любви и соединенных созвездий» (*114*); «Кому назначен темный жребий, | Над тем не властен хоровод. | Он, как звезда, утонет в небе, | И новая звезда взойдет...» (*Блок, 1907, II, 128*).

Шесть планет Зодиака объединены в седьмой — Меркурии (имя которого здесь не появляется); как семь планет они одновременно гармонизируют визуальные и акустические энергии космоса, создавая «венец», украшающий голову царицы небесной:

«...Бегут года. Летят: планеты, | Гонимые пустой волной, — | Пространства, времена... |...| Ты помнишь: над метою звездной | Из хаоса клонился ты...» (*Белый, 1904/1908, 283*); «Блаженный лик Маира | Склоняется к Ойле. | Звенит призывно лира...» (*Сологуб, IX, 199*); «...Я сам — твои глаза, раскрытые в ночи | К сиянию древних звезд... | Простерших в темноту зовущие лучи...» (*Волошин, 1906, I, 70*).

Так же, как глаз, смотрящий на солнце, с одной стороны, становится «солнечным» (начинает сам «излучать» и «гореть»), но, с другой стороны, начинает также «слепнуть», и наоборот, солнце (на которое смотрят) представляет собой глаз макрокосма, — звезды тоже могут восприниматься как глаза, смотрящие с небосвода на землю и в качестве глаз-звезд делающие визионера «зрячим»¹⁰:

«...Небо огни погасило | *Звездами явных очей.* |...| Солнце — земле и планетам, | *Звездочка* — тьме и кометам» (Городецкий, 1904, 58). Как в других местах солнце, так и звезда являет собой «око вечности»: «Одна, одна над белою землею | *Горит звезда,* | И тянет вдаль эфирною стезею | К себе — туда. |...| И этот *взор* так близок и так ясен, — | *Глядись* в него, | Ты станешь сам — безбрежен и прекрасен — | Царем всего» (Соловьев, 1897, 149); «Лицо его было как солнце — в тот час, когда солнце в зените, | *Глаза* его были как *звезды* — пред тем, как сорваться с небес» (Бальмонт, «Звездоликий», 1907, БП, 367).

Наконец, утренняя или вечерняя звезда вместе с зарей фигурирует в качестве символа небесной царицы, Софии-Марии, или как элемент окружающего ее голову звездного венца:

«Над опаловым востоком | В легионе *светлооком* [sic!] | Блещет *вестница Зари.* |...| Ты лучей ласкаешь лиру [аналогия «луча» и «звука» в символе небесной лиры] |...| Над шафрановым востоком, | В небе легком и далеком, | Гаснет *спутница Зари...*» (Иванов, «Утренняя звезда», I, 524—525); «...Но к *Утренней Звезде* летя чрез понт эфирный, | Вспомнил синий Понт, *златистый* дальний брег...» (I, 609); «...Белела *звезда отрады* | над жемчужом утра вдали...» (II, 274); «...Неразлучен с *красавицей* неба, *Вечерней Звездой,* — | Как морская волна неразлучна с пугливою чайкой. | Много ярких светил в безграничном пространстве Лазури, — |...| *Большая Медведица,* |...| Нет светила прекрасней — *Вечерней Звезды...*» (Бальмонт, I, 21—22); «...Мы плыли по тихой и светлой воде, | Все было свое, и чужого нигде, | Молитву мы пели *Вечерней Звезде.* | *Мария! Мария! Мария!*» (1908, VIII, 90); «У тебя *венец златой,* | У тебя в *глазах* — лазурь. |...| Нашей *Утренней Звездой,* | Нашим Солнцем ты рожден. |...| К нам *Вечернюю Звездой,* | К нам Лунною ты введен...» («Златой ткач», 1908, VIII, 69—70); «...На престоле, в высоте, светлый Ангел наших встреч,

|...| Он сияет для очей ярче *Утренней Звезды...*» (1908, VIII, 13); «Обломок месячного рога | Сквозь облако немое. |...| Стою с блеснувшим копием, | Подобным утренней звезде | Своим алмазным острием, | Пронзившим веющий туман» (Белый, «Пепел», 1905, 241).

Финал, венчающий «1-ую симфонию» Белого, — восход звезды Утренницы-Денницы, поднимающейся выше всех планетных сфер и луны и затмевающей их¹¹: «Все ваши звезды с Сириусом и Луной не стоят одной *Утреннички*» (Белый, «1-ая симфония», 119); «Он пробудился на заре. Сонный взошел на вершину. Ударил в серебряный колокол. Это был знак того, что с востока уже блеснула звезда *Утренница. Денница...*» (там же, 121). В паронимическом наложении «Утренницы» и «Денницы» сливаются мотивы «звезды» и «зари» (денница = утренней заре), а анаграмматическая связь слов «ДЕНница» и «ДЕНЬ» отсылает к символике космического Великого дня.

«Звезда-предвестница» (Блок, I, 222) — одновременно знамение («предтеча» в женственном образе) о явлении небесной царицы (или солнца), и часть ее явленного образа (элемент звездного венца). Вместо звездного венца может фигурировать звездный пояс, образуемый Млечным Путем: «...Как горит твой *млечный пояс!* | Как летит к родному морю | Серебристая звезда!» (Блок 1906, II, 125). В стихотворении «*Maris stella*» Иванов персонифицирует *stella matutina* под знаком Христа и Марии как путеводную звезду христианских мореплавателей, причем топос жизни как путешествия по морю («корабль жизни») представляет собой один из вариантов архетипических *rites de passage*:

«...Где из туманных бездн и меркнувшей дали, | Чрез лунные бразды сапфирного лона, | Горя среди новых звезд, звезда морей — *Мадонна* — | К отрадной пристани приводит корабли...» (Иванов, «*Maris stella*», I, 617); «...Не угадать *Царице юга* | Тот миг шальной, когда она | *Развяжет*, разоймет, расщиплет | *Золотоцветный* свой букет | И звезды робкие рассыплет | Огнями дерзкими ракет» (Анненский, 1904, 79); «...Из влаги Рожденная — | Ты *АфРОдита* — | Звезда над морями. | *МОРе* — *МАРия!*...» (Волошин, «*Гностический гимн деве Марии*», 1907, I, 68—69).

Примечания

1. О месте звезд в космологии Гераклита ср.: *F. Lassalle 1858, II, 97 и сл., 100 и сл.* Для Пифагора и греческой космологии небесные тела были живыми существами, воплощенными божествами (*B. L. Van der Waerden 1979, 223, 240 и сл., 265 и сл.*; ср. также: *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 297 и сл.*; *R. Gleadow 1968*); так утверждают также Платон в 12-й книге «Законов» (*ibid., 238 и сл.*) и в диалоге «Федр» 246е (*G. Heil 1986, 22*), Аристотель в трактате «О душе» (*ibid., 243* о соотношении душ и небесных тел) или Плотин (*Plotin, II, 195; V, 251 и сл.*). Души должны пройти семь планетных сфер, чтобы достичь сферы неподвижных звезд, места жительства блаженных (*B. L. Van der Waerden 1979, 122 и сл., 131*). Согласно Платону, «Тимей», 47b, 90с и «Государство», 500с, пути мышления аналогичны путям небесных тел (*G. Heil 1986, 23 и сл.*), которые, в свою очередь, управляют судьбами людей (Плотин — *R. Harder, W. Theiler 1971, 107; B. L. Van der Waerden 1979, 223 и сл.*; ср. также: *Овидий, «Метаморфозы», книга первая, стихи 69 и сл., 444 и сл.; книга вторая, стихи 508—531*).

2. По Плотину, «звезды подобны письмам, которые все время вновь пишутся на небе [...] и следуют своим путем» (*Plotin V, 249*). Об астрологии в герметике и оккультизме ср.: *M.-L. von Frank 1971, 152, 195 и сл., 324 и сл.*; *C. G. Jung XIV/III, 49 и сл.* (о семи планетах в символическом толковании Фомы Аквинского в «*Auroga consurgens*»); *Jamblichus 1922, 213* (аналогия семи планет и семи струн лиры); «*Corpus Hermeticum*» по *J. Buchli 1987, 63 и сл., 127 и сл.* (последовательность планет); *G. R. S. Mead 1964, III, 28 и сл.*; *J. Bohme 1831, II, 254 и сл.* (космогония звезд); *Agrippa von Nettesheim 1987, 73 и сл.* (астрология и судьба); *Anonymus d'Outre-Tombe 1983, III, 504 и сл.* (об аркане звезд); *W.-E. Peuckert 1936, 156 и сл.* (герметика небесных тел и демонов); *J. Gürres [1839] 1960, III, 164 и сл.* (жизнь и небесные тела).

3. Об утренней звезде у Гете и Иванова ср.: *M. Wachtel 1994, 70 и сл.*, и в романтическом ночном мифе, в частности, у Новалиса и Брентано (*Ave Maria Stella*), ср.: *A. Béguin [1937] 1972, 326 и сл.*; *E. Th. Reimbold 1970, 108* и *Новалис, «Ученики в Саусе», (Novalis, II, 227)* (звезды и камни). Следующие примеры из русского романтизма указывают на ту же направленность: «Взгляни на звезды: много звезд | В безмолвии ночью | Горит, блестит кругом луны | На небе голубом...» (*Баратынский, 114*); «Была ему звездная книга ясна, | И с ним говорила морская волна...» (*140*); «Как океан объемлет шар земной, | ... | Небесный свод, горящий славой звездной | Таинственно глядит из глубины, — | И мы плывем, пылающею бездной | Со всех сторон окружены» (*Тютчев, I, 29*); «Твой милый образ, незабвенный, | Он предо мной везде, всегда, | Недостижимый, неизменный, | Как ночью на небе звезда» (*I, 105*); «...Меж теми звездами и мною | Какая-то связь родилась. | Я думал... не помню, что думал; | Я слушал таинственный хор, | И звезды тихонько дрожали, | И звезды люблю я с тех пор» (*Фет, 172*); «Я жду... Соловьиное эхо | Несется с блестящей реки, | Трава при луне в бриллиантах, | ... | Звезда покатилась на запад... | Прости, золотая, прости!» (*206*).

У Лермонтова звезды — полуиронически — персонифицированы: «Выхожу один я на дорогу; | Сквозь туман кремнистый путь блестит; | Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, | И звезда с звездою говорит...» (*Лермонтов, II, 89*); «Я видал иногда, как ночная звезда | В зеркальном заливе блестит...» (*I, 106*); «Люблю я цепи синих гор, | Когда, как южный метеор, | ... | Всплывает из-за них луна, | Царица лучших дум певца...» (*I, 234*).

4. «Тайна звезд» в особенной мере связана с этим астрологическим астральным миром у Балтрушайтиса: «Вся мысль моя — тоска по тайне звездной... | Вся жизнь моя — стояние над бездной...» (*Балтрушайтис, 1904, 33*); «Звездным миром ночь дохнула... | Среди смолкающего гула | В лунном поле я брожу... |...| Здесь и там — огонь далекий, | Вспыхнув искрой одинокой, | Кротко зыблет мрак ночной...» (*1908/11, 93*); «...Знаю гаснущие очи | И великие ступени | В беспредельность звездной ночи...» (*1912, 180*); «...Труден путь над бездной | К неземному краю... | К вечной тайне звездной! | Руки простираю!» (*1912, 231*); «...И будто, звездными волнами | Байюкая безгранно нас, | В безмолвных высях не над нами | Плывет-цветет полночный час!» (*1912, 234*); «...В дыму земли сияньем тайны звездной...» (*1913, 293*).

5. О гностически-герметическом толковании звезд ср.: *H. Jonas 1934, 156 и сл.*, и *Rudolph 1980, 76 и сл.*, *89 и сл.*

6. Герметику «звездного мира» (меркурийного начала) рассматривает Юнг (*C. G. Jung 1975, 84 и сл.*); Меркурий как дух воздуха (*C. G. Jung XIII, 231 и сл.*), как огонь (*ibid.*, *227 и сл.*) и как дух (*213 и сл.*); Меркурий у Парацельса как дитя солнца и луны (*153*). Алхимический *opus magnum* превращает сырье в ртуть (Merkur), ртуть — в серу и последнюю — в философский камень. По Агриппе Неттесгеймскому (*Agrippa von Nettesheim 1987, 74*), ртуть господствует над водой и землей (*70 и сл.*).

Подробно о Кроне-Сатурне как планете ср.: *R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990, 203 и сл.*, *211 и сл.*, *223 и сл.*, *236 и сл.*: Сатурн глотает звезды (аналогично Крону), как земля принимает семена (Августин, «О граде божьем», VI, 8 и VII, 19, *ibid.*). Сатурн сидит с серпом в центре космоса (*ibid.*, *илл. 37; илл. 50*). По Плотину Сатурн — чистый дух в противоположность Зевсу, который символизирует душу (*ibid.*, *237*). О связи Марса и огня, Юпитера и сияния, Сатурна и свечения и т. д. ср.: *ibid.*, *215*; о соотношении красок со звездами ср.: *B. L. Van der Waerden 1979, 430*. О меланхолике как «сатурническом человеке» ср.: *R. Klibansky et. al.*, *225 и сл.*

7. «...И во мне, точно в небе звезда, | Затрепешет опять, | Но того, что зажжется тогда, | Не сумею назвать» (*Сологуб, I, 223*).

8. Космический масштаб кометы у Гете связывается с идеей мировой души: «Несетесь вы, всеильные кометы, | Чтоб в высях потонуть, | И в лабиринт, где солнце и планеты, | Врезается ваш путь» (*Гете, «Душа мира» / Пер. С. Соловьева, Собр. соч., I, 456; Goethe, I, 91*). Ср.: *R. Grübel 1995, 225 и сл.* о мотиве кометы в русской поэзии.


9. Об аналогии «звезд» и «цветов» ср. также: *А. Добролюбов, III, 12*: «...Звезды на небе — цветы на земле. | И нам указаны звездные пути неизменные среди звезд и цветов». О связи «звезд» и «цветов» ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 85*. «...Над всем, что — горечь, трепет, бой, | Теряйся в бездне голубой, | И в синеве, где меркнет цвет, | Где ни луны, ни солнца нет, — |...| Увидишь ты запретный край, | Где зреет звездный урожай...» (*Балтрушайтис, 1912, 183*).

10. Ср. уже у Тютчева: «Душа хотела б быть звездой, | Но не тогда, как с неба полуночи | Сии светила, как живые очи, | Глядят на сонный мир земной, — | Но днем, когда, сокрытые как дымом | Палящих солнечных лучей, | Они, как божества, горят светлей | В эфире чистом и незримом» (*Тютчев, I, 79*).

11. Символическую двойственность вечерней и утренней звезды и их реальную идентичность с семиотической точки зрения рассматривает У. Эко (*U. Eco 1987, 98*).

5. ОГОНЬ И ГОРЕНИЕ

5.1. ОГОНЬ И ПЛАМЯ

«гонь» («пламя») и «свет» («луч света») — две равноценные формы проявления космической (божественной) и творческой (психическо-человеческой) первоэнергии, причем в первом случае доминирует скорее символизация физически-эмоциональной, витальной сферы человеческой экзистенции или сотворенной природы, а во втором — духовно-визуальное, неземное просветление духовного глаза в его культурной, эстетической и ноэтической перспективе. Обе сферы — огня и света — в мифопоэтической системе СИ четко разграничиваются, хотя вступают в тесный контакт в конкретном стихотворном тексте, что происходит очень часто. По крайней мере, бросается в глаза явное количественное преобладание дионисийской символики огня над символикой аполлонически-визионерской световой сферы¹. Это не в последнюю очередь связано с символистским представлением о первичной, изначальной, т. е. во всех отношениях архаической, сущности пра-огня, что в витальной экзистенции микрокосмического Антропоса (строение которого аналогично строению макрокосма) находит соответствие в бессознательном перво-инстинкте, в том огненном источнике жизни, чья творческая сила возникла раньше сублимирующего, одухотворяющего, абстрагирующего действия пра-света, или душевно-духовного просветления (*illuminatio*).

Как раз эта иерархия предопределяет и доминирование символики жизни (жизнетворчества) над символикой познания и видения; в этом смысле символистская мифопоэтика, если говорить о ее космологии, всем обязана гераклитовскому принципу, а применительно к человеческой экзистенции она исходит из прометеевского принципа. Ведь «вечно живой огонь» (πῦρ ἀεί ζοῶν) Гераклита² выступает не только как витальная перво-сила, но и как принцип единения (*coniunctio coincidentia oppositorum*) и тем самым как принцип «слияния» всех элементов и полярных противоположностей в изначальную целостность. Еще герметичес-

кая формула гласит: «*Lapis noster hic est ignis ex igne creatur et in ignem vertitur*» (С. Г. Jung 1975, 147 и сл.)³. Напротив, свет (разум), а значит, и «световая» символика способны лишь на «отделение» элементов друг от друга, т. е. на аналитическое овеществление мира. Огонь питает бессознательную, внеперспективную архаику; свет организует и структурирует тьму и хаос, ориентируясь на космос как культуру, индивидуацию и сознательность.

Система мифопоэтической символики «огня» построена так, что воспламенение осуществляется на природно-тварном, физически-витальном уровне, и с него «перекидывается» на психически-экзистенциальную сферу (ср. мотивы «огня сердца», «огня любви»); лишь на этой эмоционально-инстинктивной основе происходит катарсическое воспламенение «духовного человека» («вдохновение», вызванное «огнем божественным») и слияние с сотворенным миром или с пра-огнем. Эта идея растворения пра-единства во всем, т. е. во вселенной, и наоборот («я весь во всем»), в символизме очень часто ассоциируется с всецело амбивалентным символом сгорания Я (самосознания) во «всеединстве» («я сгорел»). Именно этот мотив слияния, как никакой другой, имеет как диаволическую, так и символическую в узком смысле, мифопоэтическую валентность: сгорание, с одной стороны, есть деструктивная самоликвидация, уничтожение, смерть в диаволическом смысле, а с другой — креативное перерождение и возрождение благодаря катарсису пылания, выгорание всех тех негативно-инстинктивных энергий и материальных оков, которые должны распасться ради освобождения души из ее земного плена и для того, чтобы стала возможной метаморфоза, *sublimatio*⁴.

В этом процессе переплавки «страстей», которые так часто встречаются в эмоциональной сфере С1 и предстают порождениями теллурического «злого огня», в духовные энергии «сердце» играет роль герметического сосуда (*vas Hermetis*), «плавильной печи», где огонь, как в «материнском лоне», трансформирует субстанции, преобразует материально-витальные феномены *realia* в имагинативно-символические *realiora*. Как и вода, огонь — не только вещество, но и инструмент превращения, разложения границ между предметными категориями, семантическими парадигмами и символическими сферами. Огонь — также тончайшая из четырех стихий, конечный продукт некоей дематериализации, поднимающейся от земли через воду и воздух к духовному космосу (ср.: С. Г. Jung 1975, 306).

Мифопоэтическая символика огня проводит принципиальное различие между космическим и психическим огнем; в пределах этих главных категорий различают (1) творящий (пра-)огонь (солнца, Творца) и (2) сотворенный (природный) огонь («земное» солнце, земной огонь, огненная природа витальных жизненных процессов). В психичес-

ком микрокосме аспекту (1) соответствует (3) — огонь «духа», «вдохновения» и «одушевления», а аспекту (2) — аспект (4), т. е. огонь «сердца», витально-инстинктивного и (в сублимированном виде) экзистенциально-эротического воспламенения («огонь любви», «огонь жизни»).

В СII мало символических комплексов, где соответствие макро- и микрокосма настолько выражено и гармонизировано, что все члены формулы (1): (2) = (3): (4) получают пропорциональное развертывание. Таким образом, если с космическим огнем как с классом (А) можно соотнести подклассы (1) и (2), а с микрокосмическим (психически-экзистенциальным) классом (Б) — подклассы (3) и (4), то и парадигму процесса сгорания (сжигания) или воспламенения, т. е. «гореть», «жечь», «пламенеть» (и все формы, производные от них), можно подразделить на подклассы (5) и (6), где (5) по аналогии с (1) и (3) относится к процессу воспламенения и катарсического очищения, а (6) по аналогии с (2) и (4) символизирует процесс сгорания и пребывания в пламени.

Космический, миро- и житнетворческий пра-огонь (1) как «огонь божественный» воплощает некое архаическое первосостояние солнечного начала⁵, персональная сущность которого — уже вследствие его световой природы — представляет собой прогрессирующее состояние осознания божественного бытия. Пра-огонь еще никак не сосредоточен, подобно персонифицированному Солнцу, он еще в полной мере сродни первобытному хаосу, «бездне» всего и ничего: «...Перед *бездной огнисто-лиловою* | Разорвалась завеса до краю» (*Соловьев, 1896, 146*). Этот архаико-примитивный характер пра-огня находит свою, парадигматическую для СII, реализацию в бальмонтовском «Гимне огню», непосредственно связанном с солнечной символикой и открывающем книгу стихов «Будем как Солнце» (1903, 147—150)⁶.

Повсюду, где огонь выступает в своей стихийно-витальной функции, т. е. в «субмотивах» (2), (4) и (6), доминирует красная окраска, тогда как там, где преобладает духовно-ноэтическое начало, на первый план выходит солнечное золото, а также побеление (*albedo*): это относится к мотивам (1), (3) и (5). Бальмонт в своем гимне огню однозначно предпочитает витальный аспект «огня» («пожара») в качестве сотворенного земного огня (в СII часто ассоциирующегося с «козлом»), покраснение которого («красный огонь») паронимически связано с земной формой проявления «красоты» («красы»), тогда как солнечная природа огня соответствует надземной, космической красоте («прекрасному»). Поэтому солнечный огонь определяется и как «победно-прекрасный» (*Бальмонт, 1903, 147*) — эпитет, издавна причитающийся *sol invictus*: «...И Мексика возникла, виденье вдохновенное, | Страна цветов, и солнца, и плясок, и стихов, |...| Там в небе — Девы Солнца, Бог-Семицветник в нем. |...| Бог-Пламя, Бог-Зеркальность, Богиня — Сердце Гор...» (*Бальмонт, 1905*,

206). В другом стихотворении из того же сборника («Литургия красоты», 1905), «Огонь», архаический характер почитания огня выражен еще более явно⁷:

«Огнепоклонником я прежде был когда-то, | Огнепоклонником останусь я всегда. | Мое индийское мышление богато | Разнообразием рассвета и заката, | Я между смертными — падающая звезда. |...| Я праздник радости, расцвета, и *огней*. |...| При разрешенности стихийного мечтания | В начальном хаосе, еще не знавшем дня, | Не гномом роющим я был среди Мироздания, | И не ундиною морского трепетанья, | А саламандрою творящего Огня. |...| Горела в темноте моя душа живая, | И людям я светил, костры им зажигая, | И Агни светлomu слагал свои хвалы...» (Бальмонт, 1905, 217).

Вновь и вновь возникающая в этом стихотворении тема эквивалентности «творчества» и «горения» развертывается как в макрокосмической сфере «первозачатия» — ведь здесь постоянно упоминается «Огонь золотой» (Бальмонт, 1905, 220), — так и в теллурически-земном мире, где огонь распадается на алый и белый компоненты: «О да, мне нравится, что бело так и ало | ГОРенье вечное земных и ГОРних стран. |...| И для блестящего мне служат ритуала | Уста горячие, и солнце, и вулкан» (Бальмонт, 1905, 218). Именно на этот ритуальный аспект культа огня указывает и Иванов в стихотворении «Неведомому Богу»: «...Лишь тени беззвучно кружили вокруг чар огневых алтаря; | Да звезды заочно служили, над КРОВлей отверстой ГОРя» (Иванов, I, 542).

Следует отметить высокую, не только в этом месте, продуктивность слов на {гор}, не уступающих в этом отношении производным на {гол} или {вол}: из огня на {гор} возникает возвышенная сфера гор, высоты («гор-ы», «гор-е»), а также боль (возрождения) «гор-е», в результате инверсии также судьба («рок») и апокалиптический «рог», «гро-б» и «кро-вь», и это лишь немногие варианты. Производные на {гор}, в свою очередь, ориентируются на еще более универсальные мотивы {ор} и {ро}, символизирующие происхождение (*or-igo*, Ор-иент, ор-ганика, ор-гистика) и перво-круговорот.

У Иванова культ огня может принимать христианские, а также архаико-хтонические, «языческие» или экзотические черты⁹: «Тебя Франциск узнал и Дант-Орел унес | В прозрачно-огненные сферы; | Ревнуют к ангелам обитель нег — Пафос — | И рощи сладостной Киферы» (Иванов, II, 449). В поляризации символики женского и мужского пола — происходившей как раз в творческом споре Иванова с его корреспонденткой по Аниме (Лидией Зиновьевой-Аннибал) — в соответствие Аниме,

женскому «Ты» ставился огонь и тем самым — герметическое «умри и стань» дионисийско-хтонического начала (воплощенное и в парадоксальном соединении могилы и рождения: «гРОБ» и «утРОБа»).

Мужское начало, напротив, сопутствует аполлоническому свету, который, правда, стремится слиться с женским огнем, чтобы образовать вместе с ним архетипический символ креста. При этом сфера {ор / ро} замыкается на сферу мотивов {ер / ре}, к которым относится как «см-ЕР-ть», так и «б-РЕ-д» или «к-РЕ-ст», «с-ЕР-дце» и противопоставленная мистической очевидности Пистис-София — «в-ЕР-а»: «... Я был твой свет, ты — *пламень* мой. УтРОБа | Сырой земли дохнула: *огневою* | Восток угас... Я жадною листвою, | Змеясь, *горю*; ты светишь мной из гРОБа. |...| Впервые мы крылаты и едины, | Как *огнь-глагол* синайского куста; | Мы — две руки единого *креста*» (1909, II, 418—419).

«Огненное слово» («огнь-глагол») есть решение и спасение космической кресто-словницы, на которую в вербальном и экзистенциальном отношениях ориентируется гностико-герметический *poeta vates*. В то же время оно возникает в форме ветхозаветного слова-закона из горящего тернового куста, в котором скрывается и является Моисею и его народу апофатически сокрытый Бог. Тем самым горящий терновый куст становится символом до- и невербальной божьей вести, приходящей до и одновременно позже мирского языка; и наоборот, высший момент почитания сокрытого, гетеродоксального Бога — это костер, который всегда грозит пророкам (пророчицам) и вербальным хранителям (хранительницам) тайн.

В конечном счете вся идея творения возникает из некоего креативного первопожара, образующего дионисийское соответствие аполлоническому рождению космоса из света: «...*Творческий пожар* | В вечность мчит *Идея*. | И за кругом круг [концентрическое расположение «сфер»] | *Солнечных чудес* | Следом жарких дуг | Обращают, блеща, | *Сферы* — и клубятся | Сны миров толпою; | В вечность не уснет | *Огнеокий бред...*» (Иванов, I, 806). В этом стихотворении (нео-) платоническая концепция космических сфер как ступеней эманации пра-света (архетипических «идей»), обычно соотносимая с символикой света, связана с символикой огня, чем мотивируется и представление о мире как о проекции («сне», «мечте») его Творца. Тем самым как амбивалентная проекция это творение само имеет «огненные очи». И наоборот, в культе огня у «Пламенников» (Иванов, «Пламенники», I, 548—550) почитается архаический (солярный) «Бог-Начало», от которого исходит творение и к которому возвращается обратно. Так, в посвященных огню поэтических строках жены Иванова, которые поэт предпосылает собственным люциферическим гимнам, говорится:

«Будет мир, подобный миру светлых духов, ликующих каждый своим отдельным ярим порывом. *Ярою*

любовью ликуают они в красоте блистающих, *горящих* жизнью миров, — любовью к одному *Солнцу*, к одному Богу-Началу; и в той любви сливаются одинокие порывы и возвращаются к Началу-Богу, источнику любви. То — новый мир и новый круговорот любви, и тому я скажу Да, и тем Да то будет» (Л. Зиновьева-Аннибал, *эпиграф к «Пламенникам», Иванов, I, 548*).

У Иванова космический огонь вызывает катарсис, свойственный истории спасения человечества, причем первоначальный акт создания бесконечно повторяется в виде метаморфозы («преображения») и «воскресения» творения. При этом огонь в духе герметической метафорики приобретает черты воды (или же вина), поскольку они смогут омыть и отмыть весь мир: «...В твоём *преображении* | Воскреснет каждый цвет. | Любвью ненавидящей | *Огонь* омоет мир...» (Иванов, II, 242);...И, ликами надмирного *огня* | Исполнив дух, слепому возвращаешь | Сияние немеркнувшего дня» (II, 443).

Символы «огня» и «пожара», связанные с «земным солнцем» («светило дневное»), не всегда можно точно соотносить с «творящим» (1) или «сотворенным» («стихийным») (2) огнем или солнцем; во всяком случае, для приведенных ниже примеров характерно также пересечение мотивов на {жар} и на {шар}, из-за чего жар концентрически распространяющегося пра-огня ассоциируется с кругом солнца и всевозможными космическими и теллурическими огненными шарами: «...Земля отлетает... | *Вино* | *мировое* | пылает | *пожаром* | опять: | то *огненным шаром* | блистать | выплывает | *руно* | *золотое*, |...| И, блеском объятий, | *светило дневное*, | что *факелом вновь зажжено...*» (Белый, «*Золотое руно*», 1903, 75); «*Огонечки* небесных свечей | снова борются с горестным мраком...» (1903, 72); «...как весенний пророк, | осиянный мечтой. | И кадит на восток, | на *восток золотой*. | И все ярче рассвет | *золотого огня*. | И все ближе привет | беззакатного дня» (Белый, 1900, I, 105)¹⁰.

Здесь уже напрашивается ассоциация «зари» и «заката» с небесным горением, происходящим одновременно от земного и надземного огня: «...Светозарные волны, искрясь, | *зажигают* кресты колоколен. |...| Пусть туманна *огнистая даль* — |...| Пронизал голубую эмаль | *огневующий* пурпур снопами. |...| Белоснежный кусок кисеи | *загорелся* мечтой *винно-красной*» (Белый, 1902, 81—82). В этом стихотворении упоминавшееся выше разложение космического солнечного золота на белый («белоснежный») и красный («винно-красный»), то есть воплощение Творца в сотворенном мире, показано в типичной для мифологии спасения СII манере.

В символике белого цвета белый жар огня (он же — символ высшего экстаза и слияния: «ярь») совпадает с белизной полярно противопоставляемого ему льда (снега); в этой второй функции белый всегда является еще и символом смерти — все краски (т. е. результаты разложения творения на элементы) в нем взаимно нейтрализуются. В этом отношении мотивы белого жара и ледяного огня (огненного льда) прочно входят в парадоксальную апофатику, прославляющую *coincidentia oppositorum* в невыразимом.

Бальмонт в этой связи говорит (в своем «Гимне Огню») о «белом свете смерти», грозящем каждый миг тому, кто пребывает в «творческом огне»: «...О душа восходящей стихии, стремящейся в твердь, | Я хочу, чтобы белым немеркнущим светом | Засветилась мне — смерть!» (Бальмонт, 1903, 150). В то же время красный жар огня («красный огонь») амбивалентно объединяет жизнь и — как цвет крови — смерть, рождение и умирание, подъем и падение. Так же, как в парадоксальной белизне огненного льда, здесь также смещаются или уничтожаются границы между элементарными категориями — огнем и водой, как, например, в символе «красного вина» или синтетическом атрибуте «винно-красный».

Архаическая природа (пра-) огня связана с космическими элементарными цветами, сливающимися в красно-золотом цвете пламени, но выступающими раздельно в творении (природе): «...Огонь древней, чем пламя звезд, | В ней память темных, старых мест. | В ней пламень черный, пламень древний. | В ней тьма горит, в ней света нет...» (Волошин, 1907, I, 59). Ср. также: «...От зари и до зари | Пчелы вьют меж цветов, | К ночи светлый мед готов. | Выйди ночью, и взгляни: — | Птичий Путь. Горят огни. | Белый свет. Люби, цветы. | Будь звездой во плоти» (Бальмонт, 1908, VIII, 32); «Там, где пиршествуют Ангелы, где пирует Дух Святой, | Там, где в синем светит ладане огонь червонно-золотой...» (1908, 304); «...Виноград бывает синий, | Оттого, что пламень синь...» (1908, 303); «...Оранжевый, желтый и красный огонь мне желанен, как взор темно-синий...» (1904, БП, 302).

Изначально амбивалентный характер огня как жизнесозидающего и одновременно уничтожающего начала воплощен в германской мифологии (особенно ценимой молодым Белым) в образе бога грома Тора: «Издали грозной Тор воинственный | грохочет в тучах. | Пронес огонь — огонь таинственный | на сизых кручах. |...| Вот мчится в пламени валькирия...» (Белый, 1903, 114—115); «...Низвергались, звеня, | омывали

уtesy | *золотые фонтаны огня* — | хрустала | *заалевшего* росы [красный цвет “зари” и ее пожара сливается с водной природой росы и ее герметической символикой пробуждения]. | Я в *бокалы вина* нацедил... |...| горбуна окатил | *светопенным потоком*» (1903, 117). Здесь — как и во многих параллельных местах у Белого — понятие эманации использовано в буквальном смысле слова, как «истечение» световой и огневой энергии из вечного первоначала, откуда бытие изливается сверху вниз по ступеням сфер каскадом («потоком») на землю, которая (аналогично упомянутому выше *vas hermeticum* души) становится чашей именно этих эманаций. С этой точки зрения лейтмотивная у Белого символика «бокала» («вина») или «кубка» приобретает одновременно космогонический и сотериологический смысл: ведь кубок (вино) символизирует в изменении смерть Христа и воплощенную в причастии «память» о нем (ср. аутоmessианское воплощение этой символики в 4-ой симфонии Белого «Кубок метелей»¹¹).

Типичное для символистов придание христианскому откровению языческого характера (у Иванова Христос изображается как дионисийский «страдающий бог») проявляется и в языческой интерпретации символики «огня и крови» в «дионисийстве» Белого (сведенном на уровень Пана и кентавров), которое изначально носит в себе зародыш гротескного гиперболизма СIII: «...Блеснуло *кровавое пламя* вдали... | Со светочем кто-то на слезы бежал, |...| Странданье бывое, как сон, пронеслось. | Над лесом *огнистое солнце зажглось*. |...| и с *факелом красным* ушел в *мир иной*» (Белый, 1902, 118).

Известный как по диаволике, так и по герметически-мистической символике оксюморон *ледяного огня* у Белого метафорически и метонимически связан с мотивом «звезды» и приобретает облик космической снежной звезды: «...Пускай же охватит нас тьмы бесконечность — | сжимается сердце твое? | Не бойся: засветит суровая Вечность | *полярное пламя* свое!...» (1901, 131); «...бесконечность *огненных звезд*» (1901, 141; ср.: *Огневая луна*, 1903, 131).

В «1-ой симфонии» Белого «огненные звездные знаки» на небе видны как «огненные драгоценные камни» на одеждах (мантии и короне!) короля и королевы (*regina coeli*, Софии): «Освещенный *красным огнем* очага, заговорил король беспросветною ночью...» (21); «*Огненным пятном ГОРели одежды* КОРОлевские пред тРОном, а кругом стояла ГРОбовая тишина» (22); «Раз в год ночь *зажигалась огнями*: невидимые силы возжигали *иллюминацию*. Сквозь *МОРОзные узОРы* из окна рвался странный свет. Всюду ложились отсветы и *огненные знаки*» (31); «В глубине ночи — в небесах — *горели* и теплились *иные, далекие миры*» (32). Канонизированный в СI топос холодного огня диаволической «страсти» (которая по сути есть «бесстрастие») здесь получает новую интер-

претацию, становясь выражением «потустороннего», парадоксального с земной точки зрения мистико-эротического излучения, в котором холод символизирует возвышенную удаленность, а огонь — утонченное почитание небесной царицы, облеченной в звезды и в звездном венце на голове. При этом в слове «КОРолевна» так же заметно разворачивание символики на {гор}, как в ее «КОРоне» — соответствие с *COR ardens*:

«На зубцы КОРОны сыпался вечерний блеск. Они горели, будто вспыхнувший венок алых маков» (там же, 34); «Восточная туча, всю ночь залегавшая на ГОРизонте, вспыхнула утренним огонечком» (35); «Снега ГОРбатов ГОР сверкали лиловым огнем» (36); «...На закате еще оставалось много матового огня |...| и горела золотом» (39); «ГРОмыхали огненные зигзаги в синих тучах» (48); «...Уже в мрачной стволистой синеве ГОРели баГРОВые огни» (54); «Все ближе раздавалась ГОРНья молитва, как бы вихрь огня. |...| Был огонь на водах изумрудных. |...| И там высоко... как бы в огненном небе... неведомая молодая КОРОлевна...» (55); «Где твоя пламенная мантия — ты, неведомая королева — У меня нет пламенной мантии. И без мантии Господь видит пламень сердца моего...» (58—59).

Белизна холодного огня проявляется и в том, что небесная царица предстает «белой лилией на красном атласе» (там же, 55), тогда как красный цвет, создаваемый небесным огнем («красный шар», там же, 49, 52), символизирует также «багряницу», надетую на Христа перед распятием. Этот мессианский аспект небесного огня (как символа Христа) интерферирует с языческим или гностико-герметическим явлением Анимы: «...Страстно тянутся ветви ко мне | золотых, лучезарных дерев... |...| Христос, | возложивши терновый венец, | разукрашенный пламенем роз. | В небе гас золотистый пожар. | Я смеялся фонарным огням [урбанистическая, карнавальная символика СIII]. |...| Капля крови огнистой слезой | застывала, дрожа над челом. |...| С лучезарных крестов | нити золота тешат меня...» (Белый, 1903, 79—80). В таких (и многих других) примерах гермафродитический характер символа Христа / Софии (аналогичный пример — смещение солнечных черт в сферу лунного и наоборот, рассмотренный нами выше) особенно заметен. Терновый венец Христа в его противоположности можно узнать в звездном венце (*corona*, «веночек») небесной царицы, а «капли крови» (от уколов терний венца) соответствуют «небесным слезам» (синониму «звезд», см. выше), т. е. слезам *Regina coeli* (здесь — Марии): «...Веночек возложил я, любя, | из роз — и он вспыхнул огнями. |...| На склоне воздушных небес | сожженная шкура гепарда» (Белый, 1902, 81).

Упомянутая тенденция к аутомессиянизму, — в герметически-мистическом дискурсе проявляющаяся, впрочем, и в том, что Христос говорит и изображается от первого лица, — присутствует у Белого уже с 1902 г. и предвосхищает существеннейшие признаки гротескно-гиперболической карнавализации СП: «Стоял я дураком | в венце своем огнистом, | в хитоне золотом, |...| На западе сиял, | смарагдом окаймленный, |...| На мой зажженный свет | пришли степные козы» («Жертва вечерняя», 1903, 143—144). Образ мессии предстает здесь, с одной стороны, в контексте апокалиптической символики огня и света (ср.: Отк. 19: 11 и сл.), с другой — в рамках «исторической» нарративизации (в Евангелиях), изображающей Иисуса как конкретного индивидуума в «пространственно-временных» координатах, причем рассказчик идентифицирует себя с персонажем.

Световой образ Христа — или Бога-Отца, например, в терновом кусте, впрочем, соответствующем терновому венцу Нового Завета, — в визионерской символике СП, как правило, связан с мистико-эротическим аспектом Любви (горящего) сердца, и Христос при этом рассматривается как жених приравненной к нему небесной царицы (гностико-герметического символа церкви): «...я ждал появления Христа. | Всю жизнь меня жгла нетерпением | старинная эта мечта» (1903, 145); «...Все как в огне. И жду, и жду Тебя» (1901, 147); «...показался жених озаренный. |...| И лишь света поток» (1901, 147). Этот визионерски-апокалиптический аспект (небесного) огня неоднократно варьировался и у Блока, который часто интегрировал его в символику света: «...Но все вперед влечет какой-то свет, |...| Но там, — далеко суетной земли, — | Его лучи горят прекрасно!» (Блок, 1899, I, 24); «...То был рассвет великого рождения, | Когда миров нечисленный хаос | Исчезнул в бесконечности мученья. |...| Тяжелый огонь окутал мирозданье...» (1900, I, 56); «...Перед мною шел огнистый столп» (1902, I, 155).

Для символистской апокалиптики¹² характерно, что ее мотивы «завершения» (исполнения творения) — например, только что обозначенный мотив огненного столпа — сливаются с символами космогонического первоначала; в огне *coniunctio* сливаются и атрибуты власти небесного царя с атрибутами Марии: «На небесах горят Ее престолы, | Их на земле не суетны лучи» (Блок, 1902, I, 486). Блок также отмечает амбивалентную природу «небесного огня» (Софии), который одновременно горяч и холоден, соединяет огонь и лед, солнце и воду, небо и землю: «...Я стою у последних ворот | И не знаю — в очах у Прекрасной | Сокровенный огонь, или лед. |...| Верю тихим осенним улыбкам, | Золотистому солнцу на льду» (1902, I, 522); «Кто заметил огненные знаки, | Не уйдет безмолвный прочь. | Ты светла — и в светлом зраке | Отражаешь ночь. |...| Но в моем молчанье — зори | Тают и горят»

(1903, I, 529). Огонь выступает одновременно как космогоническая энергия и как апокалиптический (т. е. сотериологически завершающий космогонический процесс, превращающий его в книгу мира) «огненный знак»; под знаком огня открываются ворота потустороннего мира — в день Страшного Суда:

«Так. Я знал. И ты задул | Яркий факел, изнывая |
В дымной мгле. |...| В Оный День — знакомым словом
| Снова сердце оглуши [мистическое «оглушение» сердца в СII всегда соответствует «сгоранию» его земной материальности)! | И тогда — в гремящей сфере | Небы-
валою огня [ср.: Отк. 19: 12] — | Светлый меч нам вскро-
ет двери | Ослепительного Дня» (Блок, 1903, I, 297).

Апокалиптический и визионерский аспект образа огня обнаруживается и в следующих строках: «...Был пламень вечный и святой, | Не так лились бы наши речи, | Не так звучал бы голос твой!..» (Блок, 1898, I, 13); «...Кто Ты, Женственное Имя | В нимбе красного огня?» (1904, II, 48).

Земной (теллурический) огонь сотворенной природы¹³ образует противоположный, материальный полюс по отношению к космогоническому огню (субкатегория [1]) и его сотериологически-апокалиптической функции знака (предзнаменования). Чистому пламени небесного огня и соответствующему ему сублимированному огню духа (ниже, субкатегория [3]) противостоит деструктивный «огонь земной», питающийся бессознательным и инстинктивным. Эта полярность особенно ясно выражена в лирике Соловьева, ориентировавшегося на гностико-герметическую символику огня. Здесь, как и у других символистов, «пламя» часто связывается с «одухотворяющим» эффектом огня, тогда как «пожар» отражает инстинктивно-бессознательный, телесный его аспект. Кроме того, слово «пламя» — идеальный паронимический эквивалент слову «знамя»: «...А вдали, догорая, дымилось | Злое пламя земного огня» (Соловьев, 1875, 62); «...Рано иль поздно пробьется наружу сокрытое пламя, | Молнией вспыхнет и землю широким охватит пожаром» (1876, 67).

В следующей цитате особенно наглядно выявляется соответствие стихийного огня и природной, еще не спасенной области души: «...Как ясно над тобой сияет отблеск Бога, | Как злой огонь в тебе томителен и жгуч. |...| И светлую росой она его омоет, | Огонь стихий враждебных утолит, | И весь свой блеск небесный свод откроет | И всю красу земли недвижно озарит» (1881, 74). Этот огонь, пылающий в сердце Матери-Земли, т. е. Геи, соответствует «пожару сердца» «тварного человека» и составляет противоположный полюс по отношению к небесному огню светового образа, который, в свою очередь, доступен лишь «одухотворенному» человеческому существу: «Земля-владычица! К тебе

чело склонил я, | И сквозь покров благоуханный твой | *Родного сердца пламень* ощутил я, | ... | *И от огня любви* житейское страданье | Уносится как мимолетный дым» (1886, 88); «От *пламени страстей*, нечистых и жестоких...» (1884, 230).

Бальмонт в своем «Гимне Огню» ассоциирует хтоническую природу огня, с одной стороны, с «властью» земного золота (*aurum vulgum*), с другой — с грубой силой: пример — огонь кузнеца, который закаляет в огне оружие. Разнородные элементы, сплавленные в золоте (алхимического *opus'a*), вновь разъединяются мечом (правда, не мечом световой символики, ср. ниже двойной мотив «луч» — «меч») и исключаются из дела Спасения: «...О внезапный [огонь], о страшный, о вкрадчивый! | На тебе расплавляют металлы. | Близ тебя создают и куют | ... | Много *кос* легковозвонных, | ... | Много можешь ты странных вещей создавать, | Полносложность *орудий*, чтоб горы дробить, | Чтобы ценное *золото* в безднах добыть, | И отточенный нож, чтоб убить!» (Бальмонт, 1903, 148—149). Выкованная в огне «коса» служит как для косьбы, так и (вербализованная в форме «косить») для изготовления колец для пальцев возлюбленных: «...Чтоб *косить*, чтоб *косить* [т. е. изгибать на огне], | Много *колец* для пальцев лилейных, | Много колец, чтоб *жизни* скрывать, | Чтобы в них, как в *цепях*, годы долгие быть» (там же, 149). «Оружие» («орудия») служит здесь как для «горных разработок» — чтобы выкапывать «ценное золото», т. е. земную, материальную золотую руду, — так и для «убийства» («убить»).

Эта амбивалентность рождения и умирания, жизни и смерти, обладания и потери, силы и бессилия, присущая витальной сфере природы и жизни, напоминает аналогичную оценку спиральных жизненных и природных процессов в гротескно-карнавальном мировоззрении СIII; ей противостоит сублимирующая, катарсическая функция небесного огня, действие которого, правда, столь же противоречиво — с одной стороны, он «очистительный», с другой — «роковой», в глубоком смысле — «красивый», в поверхностном — «блестящий», согласно сжатой характеристике в первой строфе «Гимна Огню» Бальмонта: «*Огонь* очистительный, | *Огонь* роковой, | Красивый, *властительный*, | Блестящий, *живой*!» (1903, 147). Понятия «властительный» и «живой» совершенно явно принадлежат к сфере земного огня. В то время как этой области соответствует «власть» — соотносящаяся со «страстью» и «волей» — в небесной, космической сфере доминирует солярное «царство»: «Я [т. е. солнечный луч] *царствую. Блаженствую. Горю*» (Бальмонт, «Солнечный луч», 1903, 184). Доминированию сознания («Со *светлыми я светом* говорю», там же), характерному для небесного огня, противостоит мощь земного огня, энергетика бессознательного (воплощенная в символе земной змеи — не путать с Уроборосом, символом целостности): «...О, ты све-

тишь, ты греешь, ты жжешь, | Ты живешь, ты живешь! | В старину ты, как Змей, прилетал без конца [это косвенное указание на неидентичность теллурического змея с Уроборосом, у которого начало и конец соединены], |...| О блестящий, о жгучий, о яростный!» (Бальмонт, «Гимн Огню», 1903, 149).

У Бальмонта, опирающегося на (славянский) фольклор, световой мир почти целиком вытеснен более «витальной» и более архаичной символикой огня; иногда к фольклорным, древнеславянским мифологемам добавляются еретическо-сектантские элементы, отчего дуалистический характер архаического космоса символов выступает особенно явственно:

«Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть, | Свет Луны они забыли, потеряли Млечный путь. | ...отрекаясь от Огня...» (Бальмонт, 1904, V, 1); «...Ручей поет, я вечно с ним, | Заря горит, она — во мне, | Я в вечно-творческом Огне. | Затянут в свет чужих очей...» (1904, V, 5); «Бог ветров и бурных гроз, | Бог Славян, Перун, | Ты мне дал волну волос, | Золотистых струн. |...| Золотистый дал мне стих, | Много дал стихов. | Бог пожаров между туч, | Грезы огневой, |...| Влил ты молнии в мой стих, | И сказал мне: — жги...» (1905, VI, 116—117); «Царь-Огонь, Царевич-Ветер, и Вода-Царица, | Сестры-Звезды, Солнце, Месяц, Девушка-Зарница...» (1906, IX, 68); «Царь-Огонь с Водой-Царицей — | Мировая Красота. |...| Мир двойной, и мир единый, |...| Литургия снов тиха. | Пламень в Книге Голубиной, | Пенье стройного стиха» (1906, IX, 118—119).

В последней цитате особенно заметен хлыстовский характер бальмонтовского синтетизма: он ссылается на миф о «Голубиной книге» и его гетеродоксально-сектантскую символику, конфронтирующую с ортодоксальной («литургия»).

Древнеславянскому небесному огню соответствует архаический земной огонь «Матери-Земли»:

«...Дерево в дерево, искра в огонь ускользает, горя, | железо в руду, свою мать, земля в Мать-Землю вникает, — |...| В черную тьму, в непроглядную Ночь поспеши, | В пропасть, где Ночь без предела...» (Бальмонт, 1906, VII, 31); «Свеча горит и меркнет и вновь горит сильней...» (1894, БП, 106); «...Заклятие первое — Огонь, |...| Придет —пусти, он свят, Огонь. | Иначе — сожигаю...» (1908, VIII, 66); «...Стихии мира: Воздух, Воды, | И Мать-Земля, и Царь-Огонь!...» (Волошин, 1904, I, 43).

Побочная линия мифологизации земного огня, непосредственно при-
мыкающая к диаволической символике драгоценных камней, изобра-
жает горение и блеск последних, с точки зрения СИ представляющих
«бесстрашие» и тем самым — недоступную красоту эстетизма, в рамках
же мифопоэтического космоса рассматриваемых как продукт высшего
одухотворения материально-земного начала. К двойственности угле-
рода (как химического элемента), предстающего то углем, то алмазом,
которая в СИ воспринимается как оксюморон, обращаются и авторы СИ:
здесь преобладает парадоксальная амбивалентность — горения как страст-
ного выплеска энергии (любящего, страдающего) сердца («сердце» —
«уголь»), с одной стороны, и одухотворенного, преображенного, прозрач-
ного пылания душевно-духовного начала («душа», «дух» — «драгоценный
камень») как результата некоего завершения в герметическо-алхимичес-
ком смысле (*lapis philosophorum*)¹⁴, с другой. Так оксюморон уголь — ал-
маз становится парадоксальным символом единства материального и
спиритуального, вещества и формы, органического («дерево») и неорга-
нического («уголь»), бренности и возрождения, черного и прозрачного:

«...Бездонность сумрака, неразрешенность сна, | Из
угля черного — рождение алмаза. | Нам правда каждый
раз — сверхчувственно дана, | Когда мы вступим в луч
священного экстаза. | В душе у каждого есть мир незри-
мых чар, | Как в каждом дереве зеленом есть пожар...»
(*Бальмонт, 1900, 131*); «...Черный уголь — символ жи-
зни, а не смерти для меня: — | Был Огонь здесь, говорю я
[“го-во-рю” и “го-рю”: ассоциация вербальной и матери-
альной знаковости], будет вновь напев Огня. | И не чер-
ный ли нам уголь, чтоб украсить светлый час, | Из себя
произрождает ярко-праздничный алмаз...» (*Бальмонт,
1904, V, 91*); «...От капли росы, что трепещет, играя, |
Огнем драгоценных камней...» (*1905, 224*).

На основе алхимической символики элементов химические тер-
мины («кислород» и «углерод») возвращают к их этимологической осно-
ве, реконструируемой в рамках некоего мифопоэтического учения об эле-
ментах: «Красный, желтый, голубой, | Троичность цветов, | Краски
выдумки живой, | Явность трех основ. | Кислород, и углерод | Стран-
ные слова, | Но и их поэт возьмет, | В них душа жива...» (*Бальмонт,
«Красный, желтый, голубой...», 1904, V, 84*). Нельзя не заметить здесь
и анаграмматического пересечения слов «уголь» и «голу-бой» (в других
местах — «глубокий»). К этому добавляется и анаграмматическая рефе-
ренция к «голубю», отсылающая как к софиологической сфере, так и к
сектантскому миру («Белые голуби»). В этой связи целый ряд мотивов

на {ол} можно найти у СОЛовьева: «...Вольному сердцу не больно... | Ей ли бояться *огня Прометей*? | Чистой ГОЛУБке привольно | В *пламенных КОЛьцах* могучего змея» (1876, 65).

Бальмонтовское выражение «странные слова», процитированное выше, подчеркивает чужеродность герметического языка, оперирующего анаграммами и паронимами и доступного лишь тому, кто «имеет уши, чтобы слышать». Кроме того, эти «слова» действены только в экстазе прозрачного горения, выпавшего на долю пушкинского «пророка», которому вырвали из груди сердце и вложили на его место пылающий уголь: «...И он к устам моим приник | И вырвал грешный мой язык, |...| И он мне грудь рассек мечом, | И *сердце* трепетное вынул, | И уголь, пылающий *огнем*, | Во грудь отверстую водвинул. |...| “Глаголом *жги сердца* людей”» (Пушкин, 1826, II, 338—339)¹⁵. Это стихотворение, «Пророк», парадигматическое для СП, соединяет утонченную, серафическую, аполлоническую символику светового меча («меч» — «луч») с символикой дионисийской инициации — операции на сердце, напоминающей даже ритуал кастрации у скопцов. Лишь замена «сердца» на «уголь» и дает *poeta vates* способность воспламенять сердца других людей, т. е. сочинять стихи. Реминисценции из Пушкина особенно заметны в следующих строках:

«Поэт должен переродиться, он должен на перепутьи встретить ангела, который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы вместо сердца, пылающий огнем уголь. Пока этого не было...» (Брюсов, «Дневники», 29); «...Я безумец! Мне в *сердце* вонзили | Красноватый уголь *пророка!* |...» (Блок, 1904, I, 318); «...Золотистый уголь в сердце | Мне вожгла! |...» (1907, II, 228); «...Слова упали, как *уголья* в воду, | И темное море светилось до дна...» (1907, II, 393); «...И цветов росяных надо мною | Белоснежные кисти повисли. |...| *Золотые*, закатные *угли* | Уходящее солнце разбросит. | Прокипев, хрустали золотые |...| День *сгорел* — отошел: он не нужен...» (Белый, *Пепел*, 1907, 257—258); «Вечер за днем беспокойным. | Город, как *уголь*, зардел...» (Волошин, 1906, I, 62); «...стоны по лесу заглохли, | *Сердце-уголь сожжено*» (Городецкий, 1906, 99).

Итак, алмаз и уголь — только две формы проявления одного и того же элемента. Алмаз воплощает полную дематериализацию и сублимацию, уголь имплицитно абсолютизирует материальность *massa confusa* земного начала. Именно в этом смысле сердце конгруэнтно углю, а алмаз — душе и визуально-визионерской «прозрачности».

К тому же периоду относится классический случай использования символики «угля» и «огня» у Брюсова, выступающий, правда, сообразно своему мотиву в облачении «магического символизма». При этом символическая связь (драгоценного) камня и пламени строится на основе анаграмматической пары «КАМЕНЬ» — «ПЛАМЕНЬ», а также расхожей метафоры «горения драгоценных камней», алмазов: «Ты — как камень самоцветный, | Ты — как жемчуг маргерит: | Тайный пламень, чуть заметный, | В глубине его горит [“ГЛУБ-ина” содержит — как уже упоминалось — “голубой” и “уголь”]. | Я — как уголь — жгучим горном | Пережженный, я погас, — | Но таится в угле черном | Слепительный алмаз. |...| Выпал жребий предрешенный: | Уголь — я, ты — маргерит. | Но мой лик преображенный | Пред твоей душой горит!» (Брюсов, «Маргерит», 1905, I, 406—407). Если горящий уголь здесь отождествляется с Я страстного влюбленного, то драгоценный камень — продукт катарсического сгорания — символизирует душу (любимой), Аниму возлюбленной. Но в то время как пламя угля (инстинктивная «страсть») гаснет («я погас»), обращенный к Аниме «преображенный лик» влюбленного продолжает гореть бесконечно.

В одном из стихотворений 1904 г. Брюсов развертывает ту же символику «угля» еще полностью в раннесимволистской манере, заменяя «воскрешение и спасение любовью» на «воскрешение страсти»; в этом контексте «уголь» еще более явственно выступает как «горючее» стихийного, природного влечения (оппозиции «пламени любви»), и возникает дополнительная ассоциация с биологическим происхождением угля, который некогда был органической жизнью: «Костра расторгнутая сила | Двух тел сожгла одну мечту, | И влага страсти погасила | Последних углей красноту. | И опаленный и бессильный | В объятьях тщетно мы дрожим: | Былое пламя — прах могильный, | Над нами расточенный дым. | Но знаю, искра тлеет где-то, | Как феникс воскресает страсть, — | И в новый вихрь огня и света | Нам будет сладостно упасть!» (Брюсов, 1904, I, 408)¹⁶.

Финальный образ «сладкой гибели» (*decadence*) в экстазе («вихре») (физической) страсти представляет собой противоположный, диаволический полюс по отношению к одухотворяющему взлету души и ее преобразению в световую природу духа. Космические масштабы эта символика «угля» приобретает у Брюсова в стихотворении «Уголек» (1907): «Солнца уголь крУГЛо-красный [отметим анаграмматическое пересечение всех трех понятий!] | Бросил отблеск на снега. |...| Я — как этот мрамор белый, | Ты — в камине уголек. |...| Уголь — мальчик, мальчик страстный, | Обожги меня собой!» (Брюсов, 1907, I, 511). В этом стихотворении любовник (мужчина) также воплощает (физическую) страсть («мальчик-уголь»), в то время как возлюбленная (женский об-

раз) остающаяся в сфере драгоценных камней («мрамор»), становится лирическим Я стихотворного дискурса, а ее «пассивность» наглядно воплощается в мотиве белого мрамора¹⁷, лишь отражающего отблеск огня (камина); а ведь в этом и состоит лунарная сущность женского начала: «Уголь к углю тянет губы, | Шепчет огненную речь. | Мальчик милый! — почему бы | Телу к телу не прилечь!» (там же).

Для СИ язык «огненной» страсти — аналогично языку «земного огня» (болотного и лунного мира, известного из диаволики) — это язык шепота, который в сфере Матери-Земли очень часто мешают воспринять другие, сбивающие с толку, околдовывающие, угрожающие огненные знаки: «...И лишь угля тлели дневного пожара, | В отдалении, за нами — без сил, без огня. |...| Что костер догорел, что померкла любовь» (Брюсов, 1906, I, 511). Диаволическая интерпретация «сжигающей» (или «сожженной», «выжженной») страсти в этом стихотворении Брюсова по-прежнему выводится из двусмысленного образа «костра любви» (или «жизни»). Радикально «прожигающий» жизнь диаволический художник «сгорает» (сам по себе, т. е. от интенсивной жизни), но в то же время ему грозит костер, т. е. сожжение в качестве еретика, демона, ведьмы (колдуна), в общем, в качестве «диаболос». Нередко одновременно с этим мотивом возникает его противоположность — оледенение: «...Словно искрится в бокале | Ледяной огонь вина!» (Брюсов, 1909, I, 543); «...чтоб снова испытать раздумий одиноких | И огненность и лед» (1907, I, 556)¹⁸.

В мифопоэтике СИ мотив «костра», удивительно распространенный, относится к сфере блуждающих огоньков, духов природы, Вулкана и «красного фосфора», символизирующего непросветленную материю; это околдовывающий и зачаровывающий огонь, и Бальмонт ему посвятил шестую строфу своего «Гимна Огню»: «Я помню, Огонь, | Как сжигал ты меня | Меж колдуний и ведьм, трепетавших от ласки Огня» (Бальмонт, 1903, 150); «...И горит огонь | Возле тихих рек. | Мчится красный конь, | Ржет, поет: Не тронь, | Не хватай огонь, | Человек» (Бальмонт, 1907, 247). Красный (огненный) конь как фольклорное воплощение всадника Апокалипсиса (в бальмонтовской «Жар-птице», 1907) у Брюсова («Конь блед», 1903, I, 442—444) представляет собой диаволический (или магико-языческий) противоположность христианской или герметико-гностической апокалиптики:

«...И внезапно — в эту бурю, в этот адский шепот, | В этот воплотившийся в земные формы бред, | Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот [в противоположность “созвучию” «космического» языка символов], |...| Показался с поворота всадник огнеликий, | Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах. |...| Был у всадника в руках развитый длинный свиток, | Огненные

буквы возвещали имя: Смерть...» (Брюсов, 1903, I, 443). В свете ночного огня (или «костров») эмпирические объекты рационального предметного мышления превращаются в «вещи» бессознательного, имажинативного опыта, содержание которого обладает физической конкретностью, какой нет в сознательном мышлении. Ср. стихотворение Брюсова «Обряд ночи» (1905, 1907, I, 492—494), еще проникнутое магическим диаволизмом (С1|2): «Словно в огненном дыме и лица и вещи... | Как хорош, при огнях, огранный хрусталь!... |...| Словно в огненном дыме земные виденья...» (I, 492).

В «1-ой симфонии» Белого ночные огни принадлежат «мифу природы»:

«...Меж стволов показались блуждающие огоньки среди мрачной сырости» (Белый, «1-ая симфония», 65). Ср. с этим у Блока: «За туманом, за лесами | Загорится — пропадет, |...| Так блудящими огнями | Поздней ночью, за рекой, |...| Мы встречаемся с Тобой...» (Блок, 1901, I, 99); «Пылал красный костер. |...| Красный от огня и вдохновенный, он [чародей] учил видеть бредни» (Белый, «1-ая симфония», 65); «Перед ним потрескивало пламя, и казалось он был объят сквозным, красным шелком. Иногда он перелетал через костер; тогда над сквозным шелком красного пламени его надувшаяся одежда протягивалась лиловым парусом» (68); «...а у самого горизонта полыхал красный огонек» (71); «...Разгорайся над лесочком огонечком, ярко-алым...» (72); «У костра справлялись чудеса новолуния и красного колдовства» (47); «...Страшен мрак ночной, | коли нет огня...» (Белый, 1900, 113). Ср. также у Блока: «...Мои огни горят на высях гор — | Всю область ночи озарили. |...| Я для Тебя в ГОРах зажег костер...» (Блок, 1900, I 68); «Лежат холодные туманы, | Горят багровые костры...» (1901, I, 154); «Черты знакомых лиц, | Знакомые огни, | уходят от меня...» (1901, I, 482).

Городецкий наделяет этот миф подземного земного огня чертами древнеславянской (фольклорной) природной религии:

«...В красном тереме колдунья | жарко витязя целует, | Косы пламенем развились. | За окном закат тоскует. |...| Кто задул огни на небе? |...| Красный терем, красный терем. | Кто зажег его кудрями? | Кто с огнем

взвился над лесом? | Кто погаснул под *огнями?*» (Городецкий, 1905, 121); «Ты не та ль *Яга-Огневка* — | Ох, *Огневка*, лихо мне! — | Руки — крылья, зверь — головка, | Вся — в причудливом *огне...*» («*Огневка*», 1907, 121—122); «...Ах, моя *горела* ярко, | Погасала у него...» (1906, 131); «...*Мать* любимая, родная, | Я с тобой издалека! | хочешь: сына *огневая* | До тебя домчит река?» (1906, 139); «...Вон *береза* *золотится*, | Зеленела не она ль? |...| Ты *зажгла* свои *пожары*, | По моим прошла лесам; | Ты свои творила чары | По моим же небесам; | Ты моей не знаешь кары, | Так узнай: *горю я сам*» («*Пожар*», 1907, 190—191); «...Леса *пламенного жар*; |...| Нет тебя не угасимей, | Этой осени *пожар...*» («*Горящий лес*», 1907, 191—192).

В этом стихотворении, как и в следующем — «Огонь» (1907, 192—193), Городецкий переносит космически-сотериологическую идею «сияния» / «слияния» — совершающегося в надземном отблеске огня — в витальную сферу непрерывного круговорота природы, сливающей осенью все краски многообразия природных объектов в один-единственный огонь, из которого после зимы возникает новое многообразие («слияние» vs. «разветвление») ¹⁹: «Унесла меня. Сковала | *Огненным кольцом* лесов [обычно “огненный круг” — символ солнца] | Желто, рыже, буро, ало — | Гул слепящих голосов. |...| Я измучен голосами, | *Все огни во мне слились*. | И один *огонь* великий | Из лесов моих к тебе |...| неужели не осветит | Тот *огонь* твое лицо, | Пред которым тихо светит | *Огневых* лесов кольцо? |...» (1907, 192—193); «...Все *горящие* леса, |...| В вихрь *зажженного* судьбою | *Огневого колеса*, — |...| Где в сияющие раны | Нестерпимой красоты...» (1907, 194—195).

На этот миф об огне опирается и Иванов, посвящая свое большое стихотворение «Суд огня» (II, 245—248) Городецкому, чью славянскую мифологию он примиряет с классически-греческой, исходя из Гераклитовой формулы $\text{Pavnta to; pu' r kvivnei}$ («Огонь разделяет все»), которую берет в качестве эпиграфа к этому произведению: «...*Пьяный пламень* поле *пашет*, | Жадный жатву жизни жнет. | Все лизнет и все рассудит | С *Геей* сплетшийся *Перун*» (Иванов, II, 247) ²⁰. Гея архаической Греции «сплелась» здесь со славянским Перуном ²¹ — но не в смысле диаволически-деструктивного конфликта, на который указывает слово «сплетение» в CI, а в качестве двойной *coincidentia oppositorum*, химической свадьбы между Землей-Матерью и Небом- или Огнем-Отцом, а также между греками и славянами, античной и русской мифопозтикой. Сюда добавляется пересечение тех актов построения и деконструкции, которые осуществляют процесс «умри и стань» в форме сжигания или срезания — огнем или серпом.

5.2. ГОРЕНИЕ И УГАСАНИЕ. ПОЖАР СЕРДЦА И ОГОНЬ ДУШИ

В категории психического огня (т. е. микрокосмической параллели макрокосмическому источнику энергии)²² утонченное, катарсическое свойство одухотворяющего огня (мотивная группа 3) находится, как уже упоминалось, на одном уровне с визионерским или нозтическим свойством просветленного духовного взора, исполненного света и озарения. Этот духовный огонь охватывает («зажигает», «воспламеняет») сферу «души» или пневматически-духовного (сферу «духа»), четко отделенную, как правило, от витально-экзистенциальной сферы «сердца». Таким образом, «одушевление» и «вдохновение» относятся соответственно к сферам «души» и «духа» — то есть Анимы (как проекции «души» в образе Софии, царицы и т. д.) и спиритуального (пневма) в сфере религиозной вместе с вдохновением в сфере искусства (муза). Как следует из предшествующего изложения, «душа» и «дух» образуют в символистской мифопоэтике две грани одного и того же символа целостности, причем характерно, что второй аспект — а именно «дух» — разработан по сравнению с первым несопоставимо слабее.

Самая утонченная форма проявления огня в психической сфере — это «облучение» (сверху) в виде божественного огня и в виде продукта некоего «излучения» одухотворенной души, представляющего собой проекцию («мечту», «память») или видение, т. е. пророчество будущего или прошлого:

«...И под личиной *вещества* бесстрастной | Везде *огонь божественный горит*» (Соловьев, 1875, 61); «...*Чистым пламенем* весь он горит...» (1876, 64); «...*Вольному сердцу* не больно... | *Ей ли бояться огня Прометей?* | *Чистой голубке* привольно | *В пламенных кольцах* могучего змея...» (1876, 65); «...И Бога своего, *молитвой пламеня*, | *Пророк* в пустыне ждал. |...| И с ним *великий огонь*, как молний сверканье, — | Но бога нет в *огне*...» (1882, 75—76); «...И *вдохновенья* мощный *пламень* | *Даст жизнь* и *плоть* твоей *мечте*...» (1882, 77); «...И на заоблачной вершине, | *Пред морем пламенных чудес* | Во *всесияющей* святине | *Он загорелся* и *исчез*» (1882, 79); «...А когда пред тобою и мной | *Смерть погасит* все *светочи* жизни земной, | *Пламень вечной души*, как с Востока *звезда*, | *Поведет* нас туда, где *немеркнувший свет*, | И пред Богом ты будешь тогда, | *Перед Богом любви* — мой ответ» (1890, 95).

В последней цитате мантический символ пламенеющей звезды, указывающей путь к Богу, сочетается с упоминанием цели этого пути («вечной души», т. е. Анимы, Софии, Марии) и его «оправданием» («ответ перед Богом»). Здесь явственно видна и сложная связь между Анимой и Анимусом, «душой» и «духом», «неравенство» которых в христианской догматике и церковной ортодоксии привело к значительному снижению образа Анимы-Марии, ставшей простой «заступницей», т. е. *mediatrix*, души перед Богом-Отцом. Именно эту слепоту левого, женского, креативно-тварного «глаза» символисты пытались компенсировать и при этом охотно обращались к архаико-античным, гностико-герметическим, фольклорно-сектантским мотивам.

Для мифопоэтического мышления характерен принцип амбивалентной проекции, когда «огонь», «пламя» является одновременно целью проекции («мечты») или репроекции («памяти») и средством или энергией для достижения этой цели. Огонь, таким образом, представляет собой как содержание «мечты» (а значит, имагинативный объект визионерского переживания), так и состояние напряженности, в котором находится воображающий субъект. Поэтому и Бальмонт может отождествить объект и субъект «огненности», как это уже делалось в отношении «солнечности»: «Вездесущий *Огонь*, я тебе посвятил все *мечты*, | Я такой же, как ты» (*Бальмонт, «Гимн Огню», 1903, 149*).

«...Любовью я *согрею* мрак холодный. | Я в путь хочу! хочу идти вперед!...» (*Бальмонт, 1895, I, 118*); «В закатном зареве мгновений, твоих или моих, | Я вижу, как *сгорает* гений, как возникает стих, |...| *Воспламененное* Светило ушло за грань морей, |...| Все, что во внешнем — еле слышно, все ярко — что внутри, | Мгновенье пышного Заката — последнее — *гори!*» (*1904, V, 91—92*); «Цветок есть расцветшее *пламя*, Человек — Говорящий *огонь...*» (*1906, IX, 70*); «Пресветлый Гость, Верховный Гость, | Сойди, сойди, сойди! |...| Ты нас храни, а мы *огни* | *Зажжем, зажжем, зажжем!* | В живую плоть войди, войди Господь, | *Огнем, огнем, огнем!*...» (*1908, VIII, 78—79*). В последней цитате хлыстовская символика, даже терминология воспламенения и экстастики, неоднократно использовавшаяся Бальмонтом, весьма заметна.

В (визионерском) воображении аспект огня проявляется в радикальном преобразовании эмпирически-рационального, прагматического мироустройства «обратно», в перво-природу докультурной архаики, и «вперед», в постисторическую апокалиптику тотальной проекции. Это относится и к ретроспективной «мечте», т. е. к «воспоминанию» и «памяти»,

«выжигающим» и переплавляющим все привычные категории. Тому, кто посвятит себя познанию, гнозису тайн, придется столкнуться с таким радикальным переосмыслением всех привычных категорий и ценностей: «...*Воспоминанья* все утратит, | *В огне небес перегорит* | И за познание тайн заплатит | *Забвением счастья и обид*» (*Брюсов, 1903, I, 315*). Именно в этом «перегорании» состоит метаморфотическая, катарсическая функция огня: «Синие ГОРЫ вдали — | *Память ГОРячего дня*» (*Блок, I, 476*). Паронимическая связь слов «ГОРА» и «ГОРеть» также отсылает к возвышенной сфере небесного вечного света и его визионерского излучения («ужас мечты»): «...Эти страшные ГОРЫ ГОРят неподвижностью вечного света, | Над холодным пространством безжизненных снов, | Это ужас мечты, это дума веков, | Запредельная жизнь Красоты, беспощадная ясность Поэта» (*Бальмонт, 1900, 138*); «...*Душа мечтает с вещей безудержностью | О снеговом огне...*» (*Гиппиус, 1905, II, 81*); «РОК — тВОРИТЬ нам, Гелиадам, | Плач надГРОБный над порывом | *Огнекрылым, дерзновением | Огнеликим Красоты!* | РОК — стремиться Солнца чадам | За божественным призывом, | Мановением, дуновением — | В край надзвездный, край *Мечты!*» (*Иванов, I, 800*). «Мифопоэт» («кумиротворец-гений») переносит состояние горения, которое он экзистенциально «воплощает» как целое (его «огненная судьба», *Иванов, II, 279*), на свою поэзию и свое «жизнетворчество»:

«...Одной души в живую сагу | *Замкнет огонь своей мечты...*» (*Иванов, «Художник», 1906, II, 380*); «...я ждал появления Христа. | *Всю жизнь меня жгла нетерпением | старинная эта мечта*» (*Белый, 1903, 145*); «...*Вся как в огне. И жду, и жду Тебя*» (*1901, 147*); «*Позволь и мне сгорать душою, | Мгновенье жизнь торжествовать | И одинокою мечтою | В твоём бессмертии ликовать |... | Позволь же мне сгорать душою | И пламенеть огнем мечты, | Чтоб вечно мыслить пред собою | Твои небесные черты*» (*Блок, 1900, I, 460*); «...*Вспоминая, не сгорю. | Встречу песней наудачу | Новой осени зарю. |... | Самый огонь — слепые очи | Не сожжет мечтой былой...*» (*1901, I, 86*); «...*А там — горела звезда в вышине, | Горели две жизни в мечтах...*» (*1902, I, 487*); «...*Чтоб когда-нибудь от сновидения | Свой таинственный факел зажечь! | Миновать не знавших сияния, | Не истратить искры огня...*» (*1903, I, 364*).

Символика «духа пламенного» представляет собой на удивление слабо разработанный в символистской мифопоэтике мотив Анимуса,

теологическое и религиозно-философское обоснование которого в теоретических сочинениях символистов занимает намного больше места. «Дух огня» как активированная сфера человеческой души соотносится с действием Святого Духа, явление которого в форме «огненных языков» (чудо Пятидесятницы) символисты охотно переосмыслиют как эстетико-художественный дар («дар» в смысле дарования) «речи на разных языках» — понятия «огненный язык» и «язык» в значении «речь», а также в значении ее средства, «органа речи»²³, идеально позволяли использовать этот образ в двояком смысле: «...Я глядел на скок *Огня*. |...| *Языками* расписными, | *Пламецветности* дробя, |...| Мне *Огонь* поет свой стих» (Бальмонт, 1909, 332—334).

Языки огня воспламеняют вербальные языки, причем имеется в виду как ортодоксальное или сектантское чудо речи, связанное с Троицей, так и неомиф Пушкина о воспламененном пророке:

«...И вырвал грешный мой язык, |...| И жало мудрыя змеи | В уста отверстыя мои | Вложил десницею кровавой» («Пророк», II, 338); «Я узнал сегодня ночью, | Что воочью, что воочью | Вещи все — живые. | Я зажег *огонь*, и думы, | Думал, думал. |...| Я глядел на скок *Огня*. |...| *Языками* расписными, | *Пламецветности* дробя, |...| Не тронь, | Нет, не тронь, ведь я *Огонь*. | Золотился реже, реже, |...| мне *Огонь* поет свой стих, |...| Я вступил в *огонь горячий*, | *Телом* я вошел в весну...» (Бальмонт, «В белой стране», 1909, 332—333).

Язык огня — с одной стороны, литературная метафора для архаически-мифопоэтического способа выражения, используемого «детьми солнца», с другой — герметическая, мистическая или сектантская «речь на многих языках». Именно в этом смысле следует понимать определение «поэта», данное Ивановым:

«...Зане ты [Поэт] *сердце сжег* и дал богам язык, | Тебе судили лавр, *пророческий* и славный, |...| *Вещуньи ПАМЯти* и матери Музык. | И твой безумный плющ и ужас твой лавровый | Улыбкой озарив *Авроры* пурпуровой, | Венчальный *ПЛАМенник* вознесшему в ночи...» («Поэт», II, 498—499); «...Старинный друг, освободи меня | Пылающей, пылающей судьбою. | Пылай во мне, как... *языки огня*, | Пылай во мне: я полн судьбой — Тобою...» (Белый, 1909, 353).

Из всех символистов Иванов наиболее четко проводит различие, с одной стороны, между «душой» и «духом», с другой — в пределах симво-

лики «духа» между (космическим) «мировым духом» (в гетевском смысле, обычно пишется с большой буквы: «Дух») и микрокосмическим духом, т. е. Анимусом, «mens», «нусом» (как правило, пишется с маленькой буквы: «дух»): «Над бездной ночи *Дух, горя*, | Миры водил Любви кормилом; | Мой дух, ширясь и паря, | Летел во сретенье светилам. | И бездне — бездной отвечал; | И твердь держал безбрежным лоном; | И разгорался, и звучал | С *огнеоружным* легионом. | *Любовь, как атом* *огневой*, | Его в *пожар* миров метнула; | В нем на себя Она взглянула — | И в Ней узнал он *пламень* свой» (Иванов, «Дух», I, 518—519).

Разделение на «здесь» и «там», типичное для мифопоэтического космоса, придает сферам «верха» и «низа» равную символическую значимость: абстрактное понятие «соответствия» (т. е. столь высоко ценимых в CI *correspondences*) в CII анимистически конкретизируется, становясь выражением «ответа» либо «отзвука» и «отсвета». Бездна, т. е. метафизическая «глубина» и «беспредельность» космической сферы, соответствует бездне (под)земной «Любви». Последняя как симпатическое начало пронизывает вселенную или в качестве персонифицированной возлюбленной, Анимы соответствует земной «любви», как макрокосмический «Дух» — микрокосмическому «духу», «Пламя» — «пламени»²⁴. В последней строфе стихотворения Иванова «Дух» (I, 518—519) эта цепь полярных соответствий, по принципу амбивалентной проекции (т. е. наличия прямой и обратной связи между субъектом и объектом) рассматриваемая как взаимоотношение (посюстороннего) мира и потусторонней вселенной, выстраивается, с одной стороны, из «пожара», с другой — из «огня», из «Любви» (как Анимы) и «духа» (как Анимуса). «Огневой атом» «любви» брошен из космоса в гераклитов «пожар миров», где «Она» («любовь») может рассмотреть самое себя, т. е. объективироваться, в то время как «пожар мира», т. е. мировой дух, в «Ней» («любви») познает сам себя. Лишь эта взаимная зависимость, даже обратимость соотношения причины и следствия, воспламенения и горения, любви и вызывания любви, познания и познаваемости объясняет сделанное в начале стихотворения отождествление «Амора» (маскулинного образа «Любви») и «Духа», «движущего миры рулем любви» (ср. эпиграф из Данте: «L'Amor che muove il Sole e l'altre stelle»).

В стихотворении Иванова «Звездное небо» (I, 525—526) «дух» также соотнесен с визионерско-пророческим началом («...Духа *пламенным* *дыханьем* | Севы Божии полны»), причем «дух» и «дыханье» (или «вдохновение») причисляются к качествам Святого Духа и принадлежат к стихии ветра и дуновения: «[сердце] *Пламенеет*, и пророчит...» (*там же*), тогда как «Любовь» (или «Красота» с большой буквы = Анима) соответствует стихии огня и происходит из нее: «...Но *Вещая*: “Что видишь там, вдали?” | — “Зрю некий *вихрь*, — я молвил, — по долине | И *пламенник*, мерцающий в пыли”» (I, 663).

Поэтому сердце рассматривается, совершенно в гностико-сектантском духе, как хранитель огненного семени или «искр» (*scintillae*) и одновременно как материнское «лоно» и темница или могила «сердца»²⁵ — словом, как апофатическая бездна: «Как, *сердце-гроб*, ты глухо и темно, |...| О *солнечность* души! Твое *зерно* — | Ужели мрак?...» (*Cruх florida*, II, 493). В «глубине человеческого духа» находится частица, или «искра вечного огня»: «...но он связан с духом человеческим только так, как *невеста* связана с Женихом» (*Добролюбов*, II, 179). Значимость оппозиции огонь — свет для различения сердца и души подтверждают и следующие строки: «...*Душа*... Как *меч* — угроза | жнецов твоих, *Жених*, пресветлый *Свет!*...» (*Иванов*, II, 491); «*Душа горит* и плачет невозбранно; | *Земля* — мертва: пройдут и не *ответят*. | Но — там, смотри: там, где *заря*, — туманно. | Там, где *заря*, — иные земли светят» (*Белый*, *Урна*, 1907, 311).

Важно и соответствие солнца и «Духа», на визионерские способности которого указывает его частое отождествление с «глазами» («видением»): «*Дух пламенный*, алкаючи, вращает | В поднебесьи свой *солнцевидный* *глаз*; | *Горит* он всем исполниться *зараз*...» (*Иванов*, I, 782); «Одним *огнем* дышали мы, *сгорая* | И *возгораясь* вновь...» (II, 399); «И *пламенем* был *дух*, и *духом* *пламя* [типичный пример семантики взаимной проекции]; | И *красный* твой *костер* | На *свадьбе* третьей *брачным* стал *чертогом*» (II, 399); «...И, *лика*ми *надмирного* *огня* | *Исполнив* *дух*, *слепому* *возвращаешь* | *Сияние* *немеркнувшего* *дня*» (II, 443). Ср. также у Волошина: «...*Дух горит*... и дали без границ. |...| *Пыль* *миров* и *пламень* *белый* *звезд*. | *Вы*, *миры*, — *вы* *огненные* *гвозди*, |...| *Вот* она, как *ангел* над *мирами*, | *Факел* *жизни* — *огненная* *Смерть!*» (*Волошин*, 1907, I, 66).

«Душа» как космическая Анима («...*Пламень* *вечной* *души*, как с Востока *звезда*...», *Соловьев*, 1890, 95) и «душа» как земная психе (Psyche) могут быть определены, с одной стороны, из их отношения к «Духу» и «духу», с другой — из отношения к «сердцу»²⁶. Горение души, упрощенное до идеального типа, — это «любовь» или «жизнь», уже не обитающая в «нечистой» материальной сфере физической «страсти» («сердца») и еще не пребывающая в нематериальной, возвышенной сфере чистого огня духа.

У Блока огненный дух изначально имеет вполне земные — или, по крайней мере, эстетико-эротические — черты:

«Ты хочешь *царствовать* *поне*не, | *Поэта* *дух* *воспламенять*...» (*Блок*, 1899, I, 409); «...*Не* в *силах* *дух* *ско-*

вать поэта. | Во мне — неведомая страсть | *Живым огнем небес согрета...*» (1890, I, 23); «...Если дух твой горит беспокойно, | Отгоняй вдохновения прочь. |...| На земле не узнаешь награды. | Духом ясный пред божьим лицом, | *Догорай*, покидая лампаду, | *Одиноким и верным огнем*» (1900, I, 64); «Измучен бурей вдохновения, | *Весь опален земным огнем...*» (1900, I, 65).

Правда, иногда — прежде всего у Иванова — в противопоставлении духа и души или психики (Psyche) второй член этой оппозиции выступает в «нейтрализованном» виде, т. е. внутреннее различие «души» и «сердца» не учитывается: «...вот, Господь мой и Бог мой, душа моя, — *пламенник, огнем* снедаемый во славу Твою...» (Иванов, I, 681); «...Вот душа моя, | Дионис! | Тебе *горит* | Мой *пламенник!* | Ты веешь — | Он *сгорает!*» (I, 682). Здесь — как и в других случаях — «душой» называется все без различия психическое, и она не имеет специфически женского, мистико-эротического характера: «...Одна *душа горит душами всех огней*» (1904, I, 747); «*Душа*, — когда ее края | *Исполнит солнечная сила*, — | *Глубокий полдень затая*, | *Не знает действенного пыла*» (1904, I, 761). В последнем примере Анима изображена целиком наполненной мужским символом солнца; в «Новых газелах о розе» (II, 459—463) проецирующая и проецируемая Анима согласуются меж собой: «...Вечно в *душе* живы с тех пор — *огни розы*. |...| Пей же, любовь, солнца раствор — *огни розы!*» (II, 459). В сонетах «Душа и жених» горящая душа в виде «Розы» (= «Заре», т. е. Софии) или «Души» предстает как «сердцу мира», так и своему жениху, изображенному как воплощение света: «...Сноха вдовы, колосья сжатых лет | Идет собирать на поживье Вооза | Руфь смуглая — *Душа...* Как меч — угроза | *ЖНЕцов твоих, ЖЕНих*, пресветлый *Свет!*» (II, 491). В противоположность искривленной женской «косе» световой меч («меч» — «свет») небесного жениха отличается прямоотой и ангельски-аполлонической силой порядка.

Здесь разворачивается процесс взаимопроникновения символики огня и света, конкретизированный в форме встречи мужского солнечного света с женским образом «Розы»:

«Как пронизает *розу солнце дня*, |...| Мой крестный вихрь, взыграв в лучах с востока, | В тебя *проник* лобзанием *огня*. | *Моя невеста*, видишь ли меня? |...| *Вся мной горишь*, но мной *неопалима*; |...| В моем *огне*, как ночь, ты опочила; | Я, Ночь, — в тебе... И с твоего же дна | В тебя *глядят любви моей светила*» (II, 492).

«...В сени *смольной Роза дышит...* | В Боге мир, и в *сердце* — Бог!» (Иванов, I, 760); «Развесистое дерево |

Сияет среди Рая. |...| С багряным цветом *розы* | *Серд-ца* так вольно слиты, | Что все Твои угРОЗЫ | Мгно-венно позабыты. |...| И листья золотые, | Как *солнце золотое...*» (*Бальмонт, «Райское дерево», 1908, VIII, 15*); «Лежит под Океаном | Нетленная страна. | А древле, за туманом, | Над темным Океаном, | Незримая, она, |...| Лелейте *розу* свято: | О *сердце* мира суд!...» (*Иванов, 1910, «Атлантида», II, 470—471*); «Не ты ль поведала подругам пчелам, | Где цвет цветет, и что таит, люби-мый? |...| Мой стебель иссох, и вяну я, палимый | Луча-ми знойными на камне голом. |...| Цвети же, *сердце*, жертвенная *роза!*» (*II, 434—435*).

Блоку также знакомо противопоставление «души» и «сердца»²⁷, даже если он не всегда его реализует: «...В темном небе роскошная светит луна. | В *сердце* нашем *огонь*, в *душах* наших весна» (*Блок, 1897, I, 370*). Здесь — как и во многих других случаях (например: «...закралась в душу мне и там *зажгла* *огни*», *Блок, 1898, I, 379*) — оба понятия взаимозаменяемы, тогда как в следующих стихах Блока «душа» и «сердце» представляют собой хоть и не противоположные, но все-таки взаимодополняющие формы проявления души (психики):

«Писать ли Вам, что тайный *пламень* | *Горит в душе* моей опять [духовно-метафизическая сфера], | И *сердце*, прежде *хладный* *камень*, | Способно снова *обожать*? | К чему слова, слова и звуки, |...| Без вдохновения меч-ты |...| Сказать Вам то, что без конца | Тайлось в *серд-це* без *ответа*, | В *душе* *сгорающей* *певца*. | Восторгов *пламенных* не нужно, | Без них могу я сохранить | *Души и сердца* *пламень южный* | И счастье снова окрылить [“богиня света” = Аниме]» (*Блок, 1898, I, 394*). Еще яснее статус «души» обозначен в следующем раннем стихотворении Блока: «Моя *душа* — страна волшебных дум, | Потух *огонь* — и думы отлетели, | *Огонь горит* — и с новой силой ум | Меня ведет к моей далекой цели...» (*1899, I, 407*); «...хотел я с этой ночью слиться, |...| Позволить счастьем насладиться | *Душе* *сгорающей* *певца*... | Но все, к чему стремился *пламень* | Моей души, — разбито вновь...» (*1899, I, 413*); «...Вот он, прежний восход! Но *холодным* *огнем* | Он не тронет нам души, как прежде...» (*1899, I, 434*); «...Идет с вечерними тенями | На *душу* *пламенная* *тень*...» (*1900, I, 454*); «...Так ты, *холодная* *богиня*, | Над *вечно* *пламенной* *душой* |...| Над

вечно пламенной звездой» (1899, I, 15); «...И летней ночи влажный холод | Моей душе огонь дает...» (1899, I, 415); «...И я горел душой, а ты была темна...» (1900, I, 61); «...Боже! Боже! | О, поверь моей молитве, | В ней душа моя горит!..» (1901, I, 79); «...Ты, душа, порожденье огня, | В наступающем мраке воскресни...» (1901, I, 470); «...Горит душа и ждет возврата | В жилище прежних благ и бед...» (1901, I, 482); «...Разгорелись огненные маки, |...| Он узнал, о чем душа сгорала, |...| А за ним — росли восстаний знаки, | Красной вестью вечного огня | Разгорались дерзостные маки, | Побеждало солнце Дня» (1902, I, 513); «...Из огня душа твоя скована...» (1903, I, 293); «...Моя душа, — тобой, тобой, тобой распалена...» (1903, I, 365); «...Подошла — и покрыла Псалтирь, | И в страницах осталась душа. | Как свеча, догорала она...» (1905, II, 11).

Примеров парадигмы «душа» — «огонь», подобных приведенным здесь, кроме как у Иванова и еще у Блока, почти невозможно найти.

Ср. у Волошина: «Сердце мира, солнце Алкиана, | Сноп огня в сиянии Плеяд!» (Волошин, 1907, I, 92). Та же символика встречается уже у Коневского: «...То — солнце — кубок животворной влаги, | То — сердце мира с кровью огневой: | Впускает в нас ток пенистой отваги...» (Коневской, 1896, 11); «...Здесь весь наш мир, здесь рок неумолимый, | Каким-то жаром внутренним палимый...» (1896, 17). О «сердце земли» говорит, наконец, Ницше (Ницше, «Так говорил Заратустра», 117).

Мистическую символику сердца полностью воплощает мотив сердца в произведении А. М. Добролюбова «Из книги невидимой»: «...Расширилось сердце его, | Ты вложил целый мир в сердце его | — И видимый и невидимый» (Добролюбов, III, 15). Добролюбов проводит аналогию между «сердцем вещей» и сущностью «внутреннего человека», делая символом последнего сердце. Эта сфера истинного, внутреннего, существенного противостоит сфере теней и мнимости. В этой главе, «О последнем огне», «сердце» тоже ассоциируется с «огнем» (III, 133).

Об «огненной колеснице» в Каббале ср. фрагмент «Из книги невидимой» Добролюбова (157 и сл.): «На огненной колеснице сгорит вся тень, вся плоть, весь видимый мир, все это жизнесмертное видение». «Видимый мир» («мир вещей») преобразуется «невидимым огнем» Творца: «Невидимый огонь сильнее видимого, и огнем преображенья изменится весь мир» (Добролюбов, II, 162)²⁸.

У Бальмонта полярность «сердца» и «души» приобретает отчетливо вертикальную направленность, причем «жизнь сердцем» земного бытия приравнивается к «жизни душой» его потустороннего соответ-

ствия. Лишь дополнительная гармонизация обоих аспектов ведет к полному «оправданию мира»: «Мир должен быть оправдан весь, | Чтоб можно было жить! | *Душою* — там, а *сердцем* — здесь. | А *сердце* как смирить?..» (*Бальмонт, 1899, БП, 169*); «...Солнце — в мыслях, Месяц *сердцу* светит каждый час. |...| И Луна, побыв, как Месяц, в нежном серебре, | Станет Солнцем, чтоб тонули помыслы в заре. | И небесный серп, собравши *жатву всех сердец*, | Золотит *колосья* мыслей, их сплетя в венец. | Серебро в пресуществленьи золотом *горит...*» (*1908, VIII, 26*). В солнечном сердце мира возрождается космическое солнце; равным образом солнечная и огненная природа сердца (*сердца poeta vates* и его слушателей) гарантирует возможность взаимопонимания и воспламенения:

«*Сердце вещее* радостно чует | призрак близкой, священной войны. | Пусть холодная вьюга бунтует — | мы храним наши *белые сны...*» (*Белый, 1901, 153*); «...Шепча: Любить — мы будем! Не забудь!.. | И, тая, — тайный *знак* знаменовала, | Как будто *сердцу сердце* отдавала» (*Иванов, 1907/1910, II, 426*); «...*Сердце*, слышу. Мы сложили много звонких строк, | Юг и Север мы воспели, Запад и Восток. | Мы с тобой взрастили, сердце, красные цветы, |...| *Сердце* — *вольно*, *Солнце* — *красно*, мир согласен весь, |...| Не напрасно же раскрыл я в пеньи звонких строк | Тайну *сердца* — алость крови — солнечный цветок» (*Бальмонт, «Солнце — красное», 1904, V, 17–18*); «...В каждом *сердце* — тайный храм, |...| Сестры, будем нежны, |...| Брат с сестрою белой...» (*1908, 301*); «*Сердце острой* радостью ужалено. |...| Небо в перьях — высится и яснится...» (*Волошин, 1907, I, 67*).

В противоположность этому мотив «огня» или «пожара сердца»²⁹ оказывается одним из самых продуктивных во всей символистской мифопоэзии. И здесь бросается в глаза соответствие сотворенного, теллурического огня и «сердца», связанного с таким же животным, органически-природным миром страстей и сросшегося с физической сущностью человека («телом»). Таким образом, «сердце» (в противоположность «духу» и «душе») не является метафизическим соответствием «сердцу мира», а лишь генетически связано с последним. Понятие «горения сердца» — почти всегда выражение непосредственного, чувственного, инстинктивного, витального жизненного чувства («страсти»), имеющего самостоятельную силу, которая угрожает одухотворению:

«Зачем тебе *любовь* и ласки, | Коль свой *огонь* в *груди горит...*» (*Соловьев, 1878, 69*); «...Но *пламень страсти*

ти не в нашей власти, | И мой огонь угас...» (1878, 70); «Мы сошлись с тобой не даром, | И не даром, как пожаром, | Дышит страсть моя: | Эти пламенные муки | Только верные поруки | Силы бытия. | В бездну мрака огневую | Льет струю свою живую | Вечная любовь. | Из пылающей темницы | Для тебя перо Жар-птицы | Я добуду вновь...» (1892, 112); «...Страсть перегорела, мы свободны вновь...» (1894, 126); «От пламени страстей, нечистых и жестоких...» (230); «...Пусть жизнь — лишь злой обман, но сердце, умирая, | Томится и болит, и на пороге рая | Еще горит огнем, что в вечности погас» (1887, 233).

Эти сравнительно многочисленные примеры из лирики Соловьева однозначно демонстрируют перевес символики «сердца» (в соединении с теллурическим символом «Земли-владычицы» (Соловьев, 1886, 88)) над мотивом «души», следствием чего станет (начатая уже Соловьевым) поляризация сил и символов: радикально-земных — и (недостижимо) утонченных, небесных; конкретно-жизнейских — и абстрактно-фиктивных. Эту тенденцию, которая в конечном счете привела к «опрокидыванию» мифопоэтики в гротескно-карнавальную систему СИІІ, питал сохранившийся диаволический «эротизм» (в частности, мотив «страсти»), проявлявшийся у Брюсова, Сологуба, Гиппиус и т. д. наряду с развитием СИІ, у других — в рамках ортодоксального символизма. Особенно ярко это выражено в «виталистическом» аспекте бальмонтовского «Гимна Огню», занимающем связующее положение между обеими системами. К этому аспекту относятся такие качества огня, как «изменчивость», «мерцание», «красота», доминирующие в СИ как признаки женского непостоянства и демонизма:

«...О, красивый Огонь, | ... | Ты меняешься вечно, | Ты повсюду — другой...» (Бальмонт, 1903, 147); «О, Мария, ты — Стихия, | Ты — волна с венцом из пены! | Ты — сиянья золотые, | Что в Эдеме красят стены! | Согревая, ты — живая, | ... | Ты — молитва голубая, | ... | О, Мария, в зимы злые | Радость Мая голубая! | Сердцу мира — сны златые, | Панагия, Всесвятая!» (Бальмонт, 1908, VIII, 110—111); «Не позволяй твоему небесно-рожденному Я, погруженному в море Майи, отступить от Всемирной Души, но застав огненную власть, живущую в тебе, удалиться в сокровенную ГОРницу сердца, и тогда она сделается дыханьем единого, голосом, который наполняет все» («Кальдероновская драма личности» // Бальмонт, 1904, 39).

Огонь страсти ведет — в отличие от огня «душевной любви» — не к «слиянию» любящих, а к их безумному «сплетению»: «...Не то же ль творчество, не то же ли *горенье*, | Не те же ль *ужасы*, не та же *красота* | Кидают любящих в *безумные сплетенья*...» (*Бальмонт, «Огонь», 1905, 218*). С диаволической точки зрения эта формула — не выражение стихийной (архаически-примитивной, мифологической) естественности витальных влечений, а напротив — стилизация некоей декадентской, противоестественной, циничной и обесценившейся эротики, «движущая сила» которой («страсть») проистекает не из целокупности космических или природных энергий, а из «раскола» («двойственности») между «холодом (чувств)» («бесстрастием») и «жаром» физического переживания: «Зачем твое *имя Мария* [слово “имя” анаграмматически связано с первым женским именем — Мария], | Любимое имя мое? | *Любовь — огневая стихия*, | Но ты увлекаешь в нее. |...| И *страсть*, как *посланницу божью*, | В *горящей мечте* узнаю? | Ты шепчешь, лицо уклоняя: | “Зачем я слаба? — ты сильнее”, | И *вьется* дорога ночная | По *царству теней и огней*» (*Брюсов, I, 317*)³⁰. Это стихотворение, несомненно, выражает несогласие Брюсова, выступающего с позиций СІ, с культом Анимы-Софии, свойственным СІІ. Но (десимволизирующая, ироническая) конкретизация образа Марии (определяемой в мифопозтике как «посланница божья»), превращенной в обычную любовницу, сладострастно подчиняющуюся силе диаволического любовника, указывает и на имманентные СІІ тенденции к самопародии, гротескно-гиперболической (или сатирической) секуляризации и индивидуализации мифопозитических символов. Две последние строки стихотворения ставят символику «огня» на одну ступень с парадигмой «тени», указывая на расколотость лунарного мира теней на противоположности, между которыми «вьется дорога ночная»; эти «извивы» соответствуют змеиной природе диаволической души, а также типичному для диаволики мотиву (рокового) «сплетения».

С каким постоянством эти диаволические мотивы — пусть в слегка измененном виде — сохраняются и в поздней лирике Брюсова, показывает его стихотворение «Жизнь» (1907, 497): «...В *пустыне выжженной* встает былинкой смелой, | В ничтожной капельке селит безмерный мир, | Рождает каждый миг, вплетает тело в тело, |...| *Сверкает жизнь* везде, грочет жизнь повсюду! | Бросаюсь в глубь веков, — *она горит на дне*...»

Эта диаволическая трактовка «пламени любви» особенно разветвлена в толковании образа (уничтожающей, ядовитой, сжигающей) (з е м н о й) з м е и, «шевеление языка» которой (диаволический противополообраз «огненных языков») ассоциируется с мерцанием «пламени безумного»:

«Я любви к тебе не знаю, | *Злой и мстительный Дракон*, |...| Я облекся *знойным телом*, | *Зной лучей*

твоих во мне. | Раскален в каленье белом, | В красном часто я огне» (Сологуб, 1904, 291); «Огонь, пылающий в крови моей, | Меня не утомил. | Еще я жду — каких-то новых дней, | Восстановленья сил...» (1904, 293); «...Но кровь моя кипела | В томительном огне...» (1904, 294); «...Снова со мною острые ласки тоски. | Снова огонь сожигает | Усталую плоть, — | Пламень безумный, сверкая, играет, | Жалит, томит, угрожает...» (1904, 295); «...Змий в пылающей порфире пред моим огнем померк. | Разделенья захотел я, и воздвиг широкий круг, | Вольный мир огня, веселья, сочетаний и разлук. |...| Свет погас. | Ласки пламенные чую, вся в огне жестоком кровь...» (1904, 297).

Подборка из процитированных стихов 1904 года с характерной для СИ монотонностью развивает исключительно «гомогенную» символику «огня», в котором физически-телесная природа «сердца» однозначно доминирует над психически-духовной природой «души», а «дух», если и фигурирует здесь, то лишь как демонический посредник: «Пламенем наполненные жилы, | Сердце знойное и полное огнем, — | В теле солнце непомерной силы, | И душа насквозь пронизанная днем. | Что же в их безумном ликованье? | Бездна ждет, и страшен рев ее глухой. | В озарении, сверканье и сгоранье | Не забыть ее, извечной, роковой» (Сологуб, 1904, 299).

Мифопоэтическая символика «огня сердца» разворачивается на том самом диаволическом фоне, который позже, в рамках карнавализации СИ и превращения его в СИИ, снова — пусть и в преображенном облике — выйдет на первый план. Этот аспект в значительной мере исключен из лирики Иванова, изображающего пожар сердца как соответствие земному и небесному огню, причем стихийное горение утрачивало свою разрушительную силу благодаря спасительной миссии Диониса | Христа: «...Как зверь, терзал я плоть в дуброве; | Я стлал ей ложем углей жар |...| Горел Любви святой пожар. |...| И с неба спал огонь кровавый, | И, в нем сошед, рекла Любовь: |...| “Я — жертва — жертвенник творила |...| Я мир слезами напоила: | Их сплавит в людях жар ГОРнила | В востОРГи вечные Любви!”» (Иванов, 1890, I, 540). И в трагедии Иванова «Тантал» огненная природа сердца также доминирует над световым мифом: «...Пожаром, | В яростном сердце, роса благодатная, | воспылав, — |...| Пламень объявший, пламенем избранный, | тонет во пламени духом держающим, — | персть сожжена» (Иванов, II, 40); «Сердца — огонь!» (63).

Воплощение Диониса «освящает» нечистый земной огонь, его «жертва» («сошествие» на землю) компенсирует неудавшееся восхождение

Прометей, который хотел в одиночку вырвать небесный огонь у богов. «Воплощение» и нисхождение солнечного огня и его передача «Пламенникам» (Иванов, «Пламенники», I, 548—550) или «Огненосцам» («Огненосцы», II, 238—243) — это процессы, которые у Иванова относятся к сфере «сердца» (*cor ardens*), тогда как одухотворение, теосис, восхождение, сублимация нераздельно связаны с «душой» и «духом»:

«Мятежных пламеней | Ручьи живые! | О перья Фе-
никсов! | О вестовые! | Звездам глашатаи | О сердце
яром | Земли, ужаленной | Святым пожаром!» (Иванов,
II, 240); «...И меня, и меня, | Ненасытного семя и све-
точ огня [семя логоса и искра пневматического света, т.
е. *scintilla*, у Иванова образуют гностическое единство],
| На шумящие бурно возьми ты крыла! | Как тебя, |
несказанная воля мне сердце зажгла...» (I, 542); «...И,
туманная, синеешь | Предо мной и надо мной; | И в
груди моей земной, | Неземная, пламенеешь» (I, 596);
«...Ты красной волей ярко-властен, | О жизни замкну-
тый пожар! | Как солнце пагубное, страстен; | Как Да
пылающее, яр» (I, 754); «...Небес алкали — род Земли —
Титаны: | Подкралися к младенцу Дионису, | Пожрали
плоть его, огнем палящим | Насытились — и пали пеп-
лом дымным...» (Иванов, «Прометей», II, 145); «Два
пламени полуночного бора, | Горим одни, — но весь зай-
мется лес, | Застонет весь; — в огне, в огне воскрес!...»
(II, 412).

«Мать-Сырая Земля» — тоже одновременно могила и утроба, в которой пламя жизни и возникает, и гаснет. По вертикали она соотносится с «Богом-Духом», а значит, именно с той полностью одухотворенной божественной пневматикой, которая как неизвестный, невыразимый бог гностико-мистической апофатики полярно противостоит всеобъемлющей материальности Земли-Матери и все-таки парадоксально связана с нею. «...Я был твой свет, ты — пламень мой. УТРОБА | Сырой земли дохнула: огневой | Росток угас... Я жадною листвою, | Змеясь, горю; ты светишь мной из ГРОБА. |...| Два дРевние крыла, два огневые. |...| Дар тесных двух колец — ах, не в морские | Пурпурные струи! — огня стихия, |...| Бог-Дух, Тебе, земли КРЕститель рдяный, | Излили сок медвяный, полднем пьяный...» (Иванов, II, 418—419)³¹.

Воплощение солнечной силы ведет к некоему витальному «обновлению» тварного человека, природное существо которого спасается огнем, а существо духовное вследствие просветления (*illuminatio*) дела-

ется прозрачным, т. е. дематериализуется: «...*Юность* — новь; и кто *изменчив* — молод. | ... | Вечно жив, в ком вечен жизни голод. | *Зверь и змей* линяют в жар и холод: | О, *учитесь Фениксом сгорать!* | Дух себе лишь *вЕРный* не стареет, | Но, как *солнце* древнее всех утр [апокалиптическое “утро” соотносится с “утро-бой” и “гробом”]...» (Иванов, «Обновление», I, 774)³². Дионисийское спасение охватывает прежде всего сердце человека (символом которого также является горящее сердце Христа), тогда как аполлоническое восхождение связано с символами полета, стихией воздуха и ветра и в целом с визионерским просветлением.

Но дионисийское спасение и христианское воскрешение «плоти» также «эротизируют» физическое влечение и позволяют воспринимать Эрос как религиозно-мистическую силу: «...И Кто-то, странный, по *дОРОГе* [и здесь мотив {рог|гор}] | К нам пристаёт и *ГовОРИт* | О *жЕРтвенном*, о *мЕРтвом* Боге... | И *сЕРдце* — *дышит и горит* [нужно отметить накопление мотивов на {ер}, центральный из которых — *сЕРдце*; они образуют противоположный полюс по отношению к огненному мотиву {гор|рог}]...» (II, 264); «*Рассудит* все — *Огонь!* Нам *сЕРдце* лгать не может: | *Вождь вЕРный* нас ведет в *вечЕРний* Эммаус» (из цикла «*Солнце Эммауса*», II, 265); «...*Сердце* ж *твое огневое*, *Загрей*, нераздельное *сердце*...» (II, 298); «Ты *гРЕбнем* алым *прянул* на *БЕРЕг* мой, | *Лизнул* шатер мой, *Пламен!* | ... | В *змеиных* кольцах, *ярый* ли *Вакх* ты был | *Иль демон* Эрос, — *братской* стихии *царь*, | *Внемли* мне: *змия* змий не жалит, | *Пламени пламен* не опалает» (Иванов, «*Пожар*», II, 381).

«...Я живу между ночью и днем, | От нея мое *сердце* научилося *брезжить* | Не *победным*, но *нежным огнем*» (Бальмонт, 1895, I, 117); «...Но мечты твои будут *безпланетны*, *беззвездны*, | В *безкометное* небо ты навеки уйдешь. | О, *горячее сердце*, что ж *возьмешь* ты как долю, | *Полнозвучность* ли *ГРОма* и *сверкающий свет*...» (1903, IV, 123—124); «...И вот *половиною* шара, | В котором *Огонь* без конца, | В *гореньи* *дневного пожара* | *Земля* опьяняет *сердца*. | ... | И *Полночь*, и *День* отвечает | *Невесте* *небесной мечты*» (1904, V, 141—142); «*Место* мое — на *пОРОГе* мгновенья, | *Дело* мое — *безпрерывное* пенье, | *Сердце* мое — *из огня*, | *Люди*, любите меня...» (1908, X, 63); «...*Весь мир* для того лишь *возник*, | *Чтоб* из *сердца*, где *вспыхнул* клад, | *Где* вот эти *огни горят*, | *Вырвался* крик, | *Пламенно-жаркий*, | ... | *Когда* как *звезда* ты *горишь*...» (1908, VIII, 60).

Очищенная огнем змея — в СИ центральный символ диаволики и деструктивного солнечно-огненного дракона — стремящаяся ужалить

небесную царицу в пяду, в СII превращается в огненную змею, вновь соединяющуюся с творческим небесным и земным огнем. Иванов осмысляет катарсическое действие этого огня как *solificatio* сердца: «...С ГОР снеговых, в предозаренный срок, | *Нисходишь ты, змеей Любви ужален*, — | Взалкав *сердце*... Как пленный дол умален | Пред углием пустынных глаз, пророк! [и здесь сказалось влияние пушкинского «Пророка»]» (I, 783); «...И каждый луч мне в *сердце* водрузил | Росток *огня*, и *КОРнем* врос тягучим; | И я расцвел — *золотоцвет* мечей — | *Одним из солнц*...» (1906/1907, II, 384); «...С *сердцем* яростным, как *солнце* |...| С *сердцем* *жертвенным*, как *солнце*...» (1906, II, 228); «...*Сердце*, — милостный губитель, | *Расточитель*, *воскрЕСитель*, | Из себя *воскресший луч*!» (из: «*Солнце-сердце*», II, 233; ср. также: «*Сердце Диониса*», 1910, II, 236).

У Белого и Блока та же символика «сердца-солнца» значительно сильнее интегрирована в индивидуальный жизненный миф, чем у Иванова, притом и здесь воспламенение сердца изначально происходит из эманации небесного огня.

«...Великий полудень... как прежде, я царь... |...| Как Бог, *восседаю* на троне моем, | *Сердца* *прожигаю* *лучистым огнем*, | *Зову*, *вызываю* я *Нового Духа*, |...| И шепот, и ропот, и вздохи во храме... |...| Над *моРЕМ* *погасла* заря золотая — | Над лесом *восходит луна* *огневая* [*solificatio* луны]...» (Белый, 1901, II, 69—70); «*Солнцем* *сердце* *зажжено*. |...| В *сердце* *бедном* много зла | *сожжено* и *перемолото*...» («*Солнце*», 1903, 75—76); «...В небе свет *предвечерних* *огней*. | *Чувства* снова, как прежде, *огнисты*» (1903, 105); «...*Любовь* их, как *цветок*, | *горела* *розами* в *закатном* *фимиаме*...» (1903, 123); «...*Весь* в *огне* | и *любви* | мой *предсмертный*, *блуждающий* *взор*...» (1903, 148); «...*святи*, *златая* *ТВЕРдь*, — *святи* | *слезой* *окропленные* *веки*. |...| *Огонь* — *огонь* из *сердца* *вынут*: |...| Как *светоносный* *Люцифер*, | *спускается* на *запад* *красный*» (Урна, 1907, 321—322); «...Я *грядущей* *весне* | *свое* *жаркое* *сердце* *отдам*. |...| Ах *лазурью* *очей* | я *омою* вас *всех*. | *Белизною* *моей* | *успокою* ваш *огненный* *грех*» (1903, I, 98).

Блок уже в самых ранних стихах высказывает весьма амбивалентное отношение к одновременно разрушительной и спасительной силе огня: «...Какая боль, какая мука, | Мне в *сердце* *бросили* *огня*! | *Поддай* *спасительную* *руку*, | *Спаси* от *пламени* *меня* | О, нет! *Молить* Тебя не стану! | *Еще*, *еще* *огня* *бросай*...» (Блок, 1898, I, 387); «...Но в *сердце* *бедно*

го поэта | Вскипает страстью, горяча, | Прекрасным обликом согрета,
| Струя незримого ключа» (1899, I, 429—430).

Известный диаволический мотив «страсти» получает у Блока в рамках мифопоэтической модели новое толкование — ее символом становится «вихрь» или «буря огня»; оба ряда мотивов — мотив ветра и мотив огня — сливаются в восторге эротическо-мистической или поэтической экстастики: «Измучен бурей вдохновенья, | Весь опален земным огнем...» (1900, I, 65). Но уже очень рано Блок начинает связывать «огни любви» прежде всего с состоянием влюбленности, черты которой, правда, — с характерной для эротико-мистического дискурса двусмысленностью — могут связываться и с религиозным энтузиазмом. Именно у Блока нельзя не заметить хлыстовских черт в дискурсе экстаза³³:

«...Огонь нездешних вожелений | Вздывает девственную грудь. | Моей ли жалкой, слабой речи | Бороться с пламенем твоим...» (Блок, 1901, I, 80); «...Я сам в себе избытком заключаю | Все те огни, какими ты горишь...» (1901, I, 88); «Одинокий, к тебе прихожу, | Околдован огнями любви. |...| Только скоро ль погаснут огни | Заколдованной темной любви?» (1901, I, 93); «...Пламя алое в сумраке носится, | Потухают желанья в крови. | Вижу — к вышнему небу возносится | Безначальная дума Любви» (1901, I, 475); «...В горячем сердце — победившем | И хлад, и сумрак гробовой» (1902, I, 489); «Зову тебя в дыму пожара, | В тревоге, в страсти и в пути...» (1902, I, 510); «Я — меч, заостренный с обеих сторон. | Я правлю, архангел, Ее Судьбой. | В щите моем камень зеленый зажжен...» (1903, I, 286); «...Так гори, и яр и светел, | Я же — легкою рукой | Размету твой легкий пепел | По равнине снеговой» (1907, II, 253).

Городецкий (а также Волошин) усиливают архаически-теллурический характер «огня любви», сплавляющего тело («КРОВА») с сердцем. Тот факт, что в мотиве сердце — кровь сливаются мотивы на {ер} и мотивы на {гор|кор|кро}, подчеркивает символическое совпадение этих сфер. В анаграммах слова «п-ЕРЕ-РО-ждение» обнаруживаются также герметическо-орфические или дионисийско-христианские мотивы умирания и становления: «Ты была самой любовью, | Ты огнем ее была. | По тебе ГОРячей КРОВАЮ | Страсть бессонная текла...» (Городецкий, 1904, 64); «...Голубою весной зажжено | Девье сердце, пылающий дар» (Городецкий, 1906, 96); «...Меч лучей своих вонзила, | Сердце вольное зажгла [“воля” есть свойство “сердца”, т. е. психофизической “природы” человека — в противоположность “свободе”, которая присуща “душе” или

“духу”]. |...| Манишь в высь слепящим вихрем, | В золотом летишь огне...» («Вихрь», 1907, 189—190).

Аналогично и Волошин в чрезвычайно парадоксальном стихотворении «Кровь» развертывает оксюморонную символику апофатической тьмы Бога, отсылающую к акмеистической аллегории черного солнца: «...Слепой огонь во мне струит. | Огонь древней, чем пламя звезд, | В ней память темных, старых мест. | В ней пламень черный, пламень древний [ср. соответствие слов “память” и “пламя”], | В ней тьма горит, в ней света нет, | Она властительней и гневней, | Чем вихрь сияющих планет» (1907, 59). Здесь описанная выше полярность небесного, космического огня как источника энергии, родственного свету, и земного огня проецируется на противопоставление света сознания («меч лучей» у Городецкого в цитированном ранее стихотворении «Вихрь», 1907, 189) и «огня древнего» в архаически-бессознательной сфере психики, которая «слепа» и поэтому неспособна к визуально-интеллектуальному переживанию и познанию. Здесь мы тоже имеем дело с «обратной проекцией». Огонь — это «слепой свет», т. е. нечто, что мешает видеть, а значит, делает человека слепым («в ней света нет!»). Горящее сердце порождает, с точки зрения интеллекта, состояние бессознательности (сон, опьянение, экстаз)³⁴, а также «воплощенную» непосредственность переживания, дополняющего духовное начало и даже стремящегося заменить его: «...Пройти по всей земле горящими ступнями, | Все воспринять и снова воплотить» (Волошин 1903—1904, I, 34); «Если сердце горит и трепещет, |...| Запрокинулись головы наши, | Опьянились мы огненным сном» (1905, I, 46).

Но в процитированном выше стихотворении «Кровь» Волошин не только обращается к раннесимволистскому концепту отсутствия коммуникации — он также трансформирует диаволическую концепцию тени (как «отражающего» двойника, зеркало человека) в полярно противоположное воплощение «огня сердца» в виде «слепого двойника» (по отношению к сознательному Я), «слепого Эдипа», персонифицирующего «двойственность» бессознательного: «В моей КРОВИ — слепой Двойник. | Он редко кажет дымный лик, — | Тревожный, вещий, соКРОВенный. | Приникнул ухом... Где ты, Пленный? | И мысль рванулась... и молчит. | На дне глухая кровь стучит... | Стучит — бежит... Стучит — бежит...» (1907, 59—60). Герметичное бессознательное — одновременно объект и субъект апофатических дискурсов — не может быть вербализовано и верифицировано, так как оно слепо, глухо и немое, но проявляется в виде биоритма, в виде пульсации, энергетически соединяющей человека с землей и космосом.

С точки зрения сознания, «просветленного лика», этот огонь «бессознательного» сердца представляет собой опасность («зловещий» в противоположность «вещему духу»), это «темный свет», «черное пламя», и

поэтому он соответствует «черному солнцу» *nigredo* алхимиков³⁵, духу, погружающему в «бессознательное», и, наконец, «заходящему» в двойном смысле солнцу:

«...В какую волшебную сказку | Вольется свободное я! | Там все, что на *сердце* годами | Пугливо таил я от всех, |...| Там в дымных топазах запястий | Так *тихо* мне *Ночь* говорит [“Ночь” с большой буквы — всегда женская персонификация бессознательного, говорящая “тихим”, т. е. апофатическим, языком]; | Нездешней мучительной страсти | *Огнем она черным горит...*» (Анненский, 1904, 67); «...И струит по телу *пламень* | Свой причудливый полет...» (1910, 113); «Ее *факел* был *огнем* и ал, | Он был талый и сумрачный *снег*: | Он глядел на нее и *сгорал*, | И *сгорал* от *непознанных* нег. |...| И осталось в Эфире одно | *Безнадежное* *пламя* *любви...*» (1910, 116); «...желт и *черен мой огонь...*» (1910, 134); «Я думал, что *сердце* из *камня*, | Что пусто оно и мертво: | Пусть в *сердце* *огонь* *языками* | Походит — ему ничего. |...| *На сердце* *темно*, как в *могиле* [ср. выше сравнение “сердца” с “гробом” и “утробой”], | Я знал, что *пожар* я уйму... | Ну вот... и *огонь* *потушили*, | А я *умираю* в *дыму*» (1911, 212).

Последняя цитата из Анненского переносит нас к мотиву горения, или пребывания в пламени («гореть», «пламенеть» и т. д.), как выражению высшего воодушевления и энтузиазма духовной души, состояния высшей интенсивности жизни («я весь горел»), противоположный которому диаволический полюс заменен в рамках СИ и его символики жизни на сгорание («сгореть») как полную диссоциацию и деперсонализацию. В «декадентстве» это воспламенение редуцируется до маниакальной, бескачественной фиксации — ср. «соблазняющий» призыв Сологуба с его невольным комизмом: «Елисавета, Елисавета, | Приди ко мне! | Я умираю, Елисавета, | Я *весь в огне*» (Сологуб, 1902, 272).

На всеобъемлющий характер воспламенения в смысле духовного энтузиазма³⁶, как и жара сердца в смысле «точки кипения» психической интенсивности, т. е. жизни, в основном указывает выражение «весь», причем в этом случае уже нет однозначного различия между духовным и психофизическим аспектами этого состояния: «...*Чистым пламенем* *весь он горит*» (Соловьев, 1876, 64). Часто «жизнь» как эмфатическое выражение экзистенциальной интенсивности, «пафоса» в блоковском смысле, наполненности и энергетике просто отождествляется с горением, воспламенением, пыланьем:

«...Хоть бы искру, хоть искру живого огня [*scintilla* прасвета как семя света], | Ты холодная, злая русалка!» (Соловьев, 1892, 111); «...Я царствую. Блаженствую. Горю» (Бальмонт, 1903, 184); «...Мне чудится, будто во мгле голубой, | Во мгле голубой я горю...» (1903, 186); «...Я буду все светить, сжигая и горя...» (1905, 218); «Одним огнем дышали мы, сгорая | И возгораясь вновь...» (Иванов, II, 399); «...За тобой бежишь, | весь | горя, | как на пир, | как на пир | спеша...» (Белый, 1902, 85); «...Не успеv нас сжечь огнями, | оглушить громовым ревом...» (1902, 113); «...Все как в огне. И жду, и жду Тебя...» (1903, 147); «...Весь в огне | И любви...» (1903 148); «...Пока душа еще согрета...» (Блок, 1899, I, 32); «...Позволь же мне сгорать душою | И пламенеть огнем мечты...» (1900, I, 460); «...И я горел душой...» (1900, I, 61); «...Ты ль смыкаешь, пламеня, | Бесконечные круги?» (1901, I, 81); «...Но молитвенным миром гореть | И таиться на этой земле...» (1901, I, 84); «...И рождаюсь, зажигая | Все родные корабли, | Чтоб от края и до края, | жизнь мою огни сожгли» (Городецкий, 1904, 56); «...Ты моей не знаешь кары, | Так узнай: горю я сам» (1907, 191); «...И мы в огне, в одном огне...» (Анненский, 1910, 112); «...О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне, | Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне!» (1910, 125).

Последний пример в очень типичном виде показывает амбивалентный характер (экзистенциального) горения, высшая степень которого представляет собой переход в иное, надземное агрегатное состояние души. Однако с точки зрения земной идентичности эта точка «слияния» предстает в виде распада (сознания), в виде исчезновения и поэтому похожа на умирание. У дискурса эротического экстаза наготове подобные же метафоры «смерти от любви». Экстатическая диссоциация как признак трансцендирования и метаморфозы существеннейшим образом отличается от «угасающего» сгорания в диаволическом мировоззрении. Именно несгораемость, как и неугасимость Вечного света, является отличительной чертой «Вечности», которая, правда, может быть достигнута только посредством сгорания и прохождения через *purgatorium* огня: «...А предо мною куст тЕРновый | Огнем гоРЕл и не сгорал» (Соловьев, 1891, 101); «...Но совести укор сильнее всех сомнений, | И не погаснет то, что раз в душе зажглось» (1895, 136).

«Золотая звезда над Землею в пространстве летела,
| И с Лазури на сонную Землю упасть захотела. |...| И

горела, сгорала, в восторге любви пламеня. |...| И, Земли не коснувшись, рассыпалась яркою пылью» (Бальмонт, 1897, I, 167—168); «...Когда, воспламененным метеором, | Огни лучей стремительно дробя, | Горит — пред смертью, падает — любя!» (1897, I, 167); «...И в воздушные листочки перебросьте вы огни, | Чтоб, горя, да не сгорая, не осыпались они...» (1908, VIII, 73); «...Затем, что мы все не сгорели, | хоть были в палящей печи [переосмысление популярного в СII мотива отроков в огненной печи], | Затем что играют свирели, | И красные рдеют лучи» (1908, VIII, 99).

Примеры угасания в смысле умирания (в том числе и страсти) можно найти, в частности, у Брюсова и Сологуба, а также в ранней лирике Блока. Здесь традиционный танатический мотив потухшего факела (жизни) — столь же популярный, как сентиментальная аллегория гроба, и столь же привычный, как угасшая свеча, — приобретает эротические оттенки, вплоть до отголосков ритуала кастрации у скопцов и связанных с ним мотивов сладострастного страха:

«...Дети пламени и праха, | Мы как пламя многолики, | Мы встречаем смерть без страха...» (Брюсов, 1900, I, 334); «...Я старый пепел не тревожу, — | Здесь был огонь и вот остыл. | Как змей на сброшенную кожу, | Смотрю на то, чем прежде был...» (1901, I, 271); «...Снова кровью одежда пропитана | И во взорах свет солнца погас...» (1901, I, 315); «Опять душа моя расколота | Ударом молнии, и я, | Вдруг ослепленный вихрем золота, | Упал в провалы бытия. |...| На пепле старого пожарщика, | В дыму последнего огня...» (1904, I, 400); «...И к утру будем мы два трупа | У заметенного костра!» (1907, I, 484); «Остро и пламенно ранит | Взор твой, блестящий клинок. |...| Рыцарь — в жестокую сечу, | Верный — на ярый костер...» (1907, I, 487); «На медленном огне горюшь ты и сгораешь, | Душа моя!...» (1907, I, 488); «...Приди, — огнем любви и муки | Во мне все жажды погаси...» (1907, I, 491); «...Бросаюсь в глубь веков, — она [жизнь] горит на дне...» (1907, I, 497); «...Вся твоя жизнь погибает в огне...» (1907, 508); «...Как сладостно сгореть в огне мечты...» (1909, I, 472).

С этой однозначно диаволической точки зрения угасание и сгорание — одно и то же:

«...В безумстве дни твои сгорели...» (Сологуб, 1902, 277); «День сгорал, недужно бледный | и безумно чуждый мне...» (1905, 316); «...В гневном пламени проклятья | УМИРАет старый МИР...» (1905, 323); «Ты открывал окно. Туман | Гасил свечу. |...| и снова ночь, | Но сны — черней твоих. | Но где же ложь? Один обман | Мой факел задувал, | Когда ты пил ночной туман, | Когда я ликовал» (Блок, 1904, II, 313—314); «Явиться ль гостем на пиру, | Иль чтобы ждать, когда умру |...| Сгорать ли мне в ночи немой, | Свечой послушной и прямой...» (Анненский, 208—209).

В раннем творчестве Белого и Блока сгорание считается разрушительным только в отношении повседневной жизни, «ветхого Адама», который должен сгореть, чтобы родиться заново: «...И мир, догорая, пирует, | и мир славословит Отца...» (Белый, 1902, 78); «...Согретые жаром тепла золотого...» (1903, 119). В стихотворении «Одиночество» очень явственен переход от диаволического (лунарного) мотива угрозы огня, т. е. пожара, характерной для СІ, к модели СІІ — т. е. к позиции неудавшегося видения, возникшей после гибели мифопоэтики: «...Тому, кто пил из кубка огневого, | не избежать безмолвия ночного. |...| Уста мои кровавый огонь сожжет. | Боюсь огня... Вдали, над тополями | дву-рогий серп вон там горит огнями...» (1901, 149).

Эта тенденция представлять диаволически-деструктивные и символично-катарсические, эротические и мистико-герметические функции сгорания амбивалентными и открытыми в дальнейшем у Белого очевидным образом усиливается:

«...И вот свеча моя, свеча, | Упала — в слякоти дымится; | С чела, с кровавого плеча | Кровавая струя струится...» (Белый, 1904—1906, 243); «...Умри — гори: сгорай!...» (1908, 296); «Когда сквозных огней | Росы листок зеленый |...| И скорбно отгорел» (1907, 298—299); «...О сердце тихое мое, | Сожженное в полдневном зное, — | Ты погружаешься в родное, | В холодное небытие» (1908, 306); «...За жизнь, покрытую обманом, | Ужалит смертью огневой...» (1908, БП, 325); «Старинный друг, моя судьбина — | Сгореть на медленном огне...» (1908, 331).

У Блока также можно найти особенно много примеров этого размытого перехода между диаволическим и визионерским сгоранием: «...Там, где так глухо, некрасиво | Истлела жизнь, погаснул свет...» (Блок, 1900, I, 447). В то время как у Блока визионерски-имагинативные процессы («ждать», «встреча», «мечта», «воспоминание» и т. д.) ассоцииру-

ются с сиянием и горением — причем световой «меч» вбирается словом «меч-та» — символом всех противопоставленных им процессов («забыть», «не-встреча», «молчание») становится угасание или догорание: «...Но были новые свиданья | Так безмятежно холодны; |...| Они в скитаньи угасали | И хоронили божество» (1900, I, 455). Конструктивную пару к этому сгоранию («мечты») образуют, например, следующие строки Блока того же времени: «Позволь и мне сгорать душою, | Мгновенье жизнь торжествовать |...| И пламенеть огнем мечты» (1900, I, 460). В борьбе воспламенения (видения избранника) и угасания (под действием «толпы») поначалу победа остается за визионерами — пусть и удалившимися, оказавшимися «на вершинах гор»: «...Они [толпа] сломают твой чертог, | Погасят жЕРтвенник заветный, | Все, духом сильные, — одни |...| Одни на холмах жгут огни, | Завесы мрака разрывают» (1900, I, 50). Сгорание прежних условий жизни («...Жги же свои корабли!...», Блок, 1901, I, 136) и защитных приспособлений («...Загорелся мой тяжелый щит», 1902, I, 161) объясняет незащищенность визионера, а также его элитарную обособленность:

«...Жду — в полночной поре незаметно сгореть, | Искру прошлого дня БЕРЕгу...» (Блок, 1902, I, 498); «...Здесь — думы грЕшные, сплетаясь, пламенели. |...| Недосыгаемым тогда казалось нам | Предаться пламенеющим обетам...» (1902, I, 505); «Все огни загораются здесь. | Там — туманы и мертвенный дым...» (1902, I, 520); «Загляжусь ли я в ночь на метелицу, | Загорюсь и погаснуть не в мочь...» (1902, I, 523); «...И в страницах осталась душа. | Как свеча, догорала она...» (1905, II, 11); «...Мой факел был и глаз совиный, | И утра божия роса. |...| О, нет! Я сжег свои приметы, | Испепелил свои следы!...» (1904, II, 36); «...И в каждом — метанье огня, | И в каждом — печаль облаков. | И каждый другого зажжет | И снова потушит костер...» (1906, II, 104).

Упомянутый выше символ «костра» у Блока, а иногда и у Белого создает синтез мистико-еретического аспекта жизни художника (аутодафе, сжигание пророков, самосожжение сектантов) и садомазохистских фантазий о сжигании ведьм. Эта противоречивая символика входит составной частью в более обширную символику амбивалентности, даже обратимости жизни и смерти. Вечное «кружение» между небом и землей проявляется как в ветровой природе огня («вихрь»), так и в его водной сущности («факел-кубок»): «...Меж землей и небесами | Вихрем поднятый костер. | Жизнь и смерть в круженье вечном, |...| Гасни, гасни свет, пролейся мгла... | Ты — рукою узкой, белой, странной | Факел-

кубок в руки мне дала. | *Кубок-факел* брошу в купол синий — | Расплеснется млечный путь» (Блок, 1906, II, 105). Блок соединяет в этом символе «вихря-огня» архетипический мотив пра-ви хря или пра-огня с символикой смерти в образах снега, льда, снежной бури, с одной стороны, и деструктивной, смертельной угрозы, которую таит экстаз земного мира влечений («вихрь страсти»), — с другой. Аналогичную контаминацию обоих аспектов представляет композит «факел-кубок», в котором витальный полюс представлен топосом огненного вина (синонимом опьяняющего чувства жизни, «жизни» как «пира»), тогда как коннотацией библейского символа (горькой) чаши является аспект смерти (смерть Христа на кресте).

Ср. другие примеры мотива «кубка»: «Угнал за волны челны, | За тот за вал девятый, | ... | Валами валит волны, | Волнует кипень сонный, | Качает кубок полный...» (Городецкий, «Стрибог», 1907, 94); «... Боюсь, что в кубке расплеснется, | Мое вино. | ... | Я за тобою, гость случайный, | Как прежде — в ночь» (Блок, 1900, I, 73); «...Кубок долгой страстной ночи, | Кубок темного вина» (1907, II, 222).

Кроме того, необычная инверсия композита «факел-кубок», превратившегося в «кубок-факел», — редкий случай (перспективного, позиционного) изменения значения композита, т. е. двойного символа, с помощью перестановки (инверсии) его составных частей. (Микрокосмический) человек получает из рук не названного точнее (макрокосмического) светового явления (Софии, Анимы и т. п.) факел-кубок, и последовательность факел (1)-кубок (2) здесь соответствует точке зрения женского светового образа; но тот же (звездный) дар с позиции получателя (человека) имеет обратную последовательность компонентов (а значит, и иерархию их): кубок (2)-факел (1), который человек со своей земной позиции бросает обратно во вселенную. Такая инверсия (1)-(2) = > (2)-(1) ускоряет развитие мифопоэтического принципа амбивалентной проекции, доводя его до порога перехода к гиперболически-гротескному принципу «ротации» верха и низа, потустороннего и посюстороннего, Бога и человека и т. д. Кубок жизни (ср. уже упоминавшуюся символику «кубка» у Белого) одновременно предстает как *vas alchymicum* (символ души как сосуда энергий и элементов, которые переплавляют в квинтэссенцию) и как полусферическая чаша, или купол, звездного небосвода («кубок-факел брошу в купол синий»), охватывающий небесный огонь подобно пламенному кубку. Если в другой сфере символов кубок смерти одновременно является и кубком жизни, т. е. возрождения души в евхаристии (в метаморфозе «крови» в «вино» и наоборот), здесь этот мотив

явно не находит продолжения: «...И цельным *нектар пьет из сердца бытия*, | И никого не вспоминает» (Иванов, 1904, I, 746—747).

У Белого тоже можно найти обилие мотивов неба-кубка, выступающих — что часто бывает в мифопозитике — как в метонимической (губы на кубке), так и в метафорической (губы как кубок) форме, причем и здесь вербальный базис этого символического соответствия подкреплен омонимией «губок» — «кубок»: «Солнца эфирная кровь, | Росный, серебряный слиток |...| Вот он — пьянящий *напиток*. |...| Если ты пьешь, чуть дыша, | Венчиком розовых *губок*, — | Знай: молодая душа — | Неба взметенного *кубок*. | *Кубок* лазурный испей...» (Белый, Пепел, 264). Попутно упомянем и получившую у Белого широкое развитие ассоциацию «кубка» или «купола» с «черепом», т. е. мировым черепом, из которого проецируется макрокосм.

«...То Ночь ли томится, или шепчет *кровь* | (Ах, *сердце* — темница бессонных ключей!), — | Твой *зов* прерывный вернул мне вновь | Сивиллинские чары отзвучавших ночей...» (Иванов, II, 306); «КОРаллы, рубины, гранаты, | Вы странным внушеньем богаты: — |...| О, *кровь*, много таинств ты знаешь! |...| И любишь опять *горячо* Красоту | И *красочный* ловишь намек. |...| Я хочу, и не смею | Сорвать эту розу, сорвать, и познать упоенье, любовь. | О, *кровь*, сколько таинств и счастлих скрываешь ты, *кровь!*» (Бальмонт, 1904, V, 79—80); «...Фонарики — *кроваво-красные* пятна: их отблеск на мраморе кажется чем то ужасным. [...] это волосатик, не упившийся *кровью*, жадно кусает свои трясущиеся, вампирные губы. С отвращением отвертываются и входят на мраморную террасу встречать *красное золото* восхода за чашами вина, за блюдами солнечных абрикосов» (Белый, 1900, I, 249—251). Бросается в глаза паронимическое пересечение слов «красный» и «красивый» на фоне связи «кровь» — «крест».

К тому же кругу символов относится сравнительно распространенная ассоциация «жизни» (или «любви») со «свечой»³⁷: «О *жизни, догоревшей* в хОРе | На темном клиРОсе твоём» (Блок, 1906, II, 119); «Ты открывал окно. Туман | *Гасил свечу*. |...| Один *обман* | Мой *факел* задувал...» (1904, II, 313—314); «...Но горит *свеча земная* | Тусклым, маленьким *огнем*...» (Городецкий, 1904, 64). Наконец, у Анненского «свеча» ассоциируется почти исключительно с угасанием, т. е. смертью и уничтожением: «...Но *погребальная свеча* уж зажжена. | Без лиц и без речей

разыгранная драма: | *Огонь под розами* мучительно храним, | *И светозарный бог* из черной ниши храма...» (Анненский, 1904, 74); «...Там, качаяся, лампы | *Пламя* трепетное лили, | Душным ладаном услады | Там кадили чаши лилий. |...| Там *отрава* огневая | В кубки медные бежала [здесь яд и огонь как силы, пожирающие жизнь, соединены с символом “кубка”]» (1904, 77).

«В темном пламени свечи | зароввшись как живые [“рой” синонимичен “вихрю” и подразумевает также правихрь в противоположность “строю”, “конструктивно-му”, статическому построению рационального предметного мира], | Мигом гибнут *огневые* | Брызги в трепетной ночи...» (Анненский, «Связка газет», 1904, 82); «Когда, *сжигая* синеву, | Багряный день растет неистов, |...| И чтоб не знойные лучи | *Сжигали* грани аметиста, | А лишь *мерцание* свечи | Лилось там жидко и *огнисто*. | И, лиловея и дробясь | Чтоб уверяло там сиянье, | Что где-то есть не наша связь, | А *лучезарное* слиянье...» (1910, 110); «...В *фонарях* догорела мечта | Голубых хризантем...» (1908, 152); «Когда под черными крыльями | Склонюсь усталой головой | И молча *смерть* погасит *пламя* | В моей *лампаде* золотой...» (183); «...Я знаю: бабочки дрожащими крылами | Не в силах *потушить* *мучительное* *пламя* [гностический мотив души-бабочки, сгорающей на огне], | И знаю, кем *огонь* тот траурный раздут, | С которого они *сожженные* *падут*... | Мне страшно, что с *огнем* не спят *воспоминанья*, | И мертвых бабочек мне страшно трепетанье» (212).

Эта танатическая символика «огня» («пламени», «свечи») особо ярко выражена как у Анненского, так и у Блока и почти неотличима от диаволической, деструктивной функции огня и солнца. Еще явственней эта связь в стихах Анненского, прямо касающихся этого диаволического аспекта в творчестве Блока, аспекта, нередко связанного с парадоксальным символом темного или ледяного огня:

«...*Стихи* его [Блока] *горят* — на солнце георгина, | *Горят*, но холодом невыстраданных слез» (Анненский, 219); «Небо нас совсем свело с ума: | То *огнем*, то *снегом* нас слепило...» (1907, 102); «*Хрусталь* мой волшебен трикраты. |...| Раскидано *пламя* *костра*...» (115); «Нежны *травы*, белы плиты, | И звонит победно медь: | «*Голубые* *льды* разбиты, | И они должны *сгореть!*» (1909, 127); «...Я люблю только *ночь* и *цветы* | В *хрустале*, где

дробятся огни [“дробление”, разложение и диссоциация перво-лучей типичны для диаволики, тогда как “слияние” лучей в мифопэтике связывается с апокалиптическим огнем конца мира], Потому что утехой мечты | В хрустале умирают они... | Потому что — цветы это ты» (1910, 162); «Глаза забыли синеву, | Им солнца пыль не золотиста, | Но весь одним я сном живу, | Что между граней аметиста. |...| Огни лиловые должны | Переливаться, холодея. | И сердцу, где лишь стыд да страх, | Нет грезы ласково обманней, | Чем стать кристаллом при свечах | В лиловом холоде мерцаний» (1910, 213).

Ледяной огонь любви («...И любить, и сгорать...», Анненский, 214), т. е. высшего экстаза, нейтрализует («сплавляет») противоположности холода, т. е. смерти и околечения, и жара, жизненной энергетике: «Если любишь — гори! | Забываешь — забудь! | Замечает снегами мой путь. | Буду день до зари | Меж волнистых полян | От сверканий сегодня я пьян (214); «А ты что сберегла от голубых огней [“голубой” и “лиловый” цвета считаются здесь присущими холоду, льду, воздуху и небу], | И золотистых кос, и розовых улыбок?» (1911, 215).

Символ (само-)испепеления экстатической, выходящей за пределы земного, всеобъемлющей жизни всегда имплицитно в СII некое катартическое (само-)очищение души и в рамках символики «огня» соответствует полной сублимации просветленного в состоянии *illuminatio*, метаморфозы психических энергий в свет: «...Ты весь — огонь. И за котлом ты чист. | Испепелишь, но не оставишь пятен» (Анненский, 1910, 156); ср.: «...Я сжег свои приметы, | Испепелил свои следы!» (Блок, 1904, II, 36); «...Пусть темной памяти источенная урна | Их пепел огненный развеяла как бред — | В седмичном круге дней горит их беглый след. | О, прашур Лун и Солнц, вселенная Сатурна!» (Волошин, 1907, I, 60).

Примечания

1. Превращение слепого, земного огня в источник света (для самопознания, т.е. самообъективации субъективного) описывает Г. Башляр (Г. Башляр. Психологический анализ огня / Пер. Н. В. Кисловой. М., 1993. С. 153 и сл.): «Отвергая тяжелую массу вещества и огня, очищение чувства, однако, не сокращает, а расширяет спектр возможностей по сравнению с естественным влечением». Эта в глубочайшей мере «аполлоническая» позиция Башляра противоречит доминирующему в СII культу разрушительного, архаического огня.

2. Огонь — по сути гераклитово начало космогонии (F. Lassalle I, 18 и сл.; о Гераклитовой теории огня ср.: K. Reinhardt 1966, 41 и сл., 50 и сл.; см. также B. L. Van der Waerden 1979, 264; A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 211; E. Rohde 1925, 145 и

сл.; W. Windelband [1923] 1963, 33; R. Grübel 1995, 234 и сл.; у Платона см. «Тимей», 31a-32b; об этом ср.: G. Heil 1986, 7 и сл.; ср. о мировом пожаре: Овидий, «Метаморфозы», книга вторая, стихи 1—400). Он — не только ἀρχή (F. Lassalle I, 53 и сл.), т. е. точечное первоначало творения, он существует постоянно как «мировой пожар» (как μεταβολή воспламенения и угасания, *ibid.*, II, 126 и сл.), ведь «все неуклонно движется по обратному пути в огонь [...] равно как обязано своим существованием лишь пути огня вниз» (II, 127). В этом смысле гераклитов ἐκπίρωσις — не деструктивный, финальный мировой пожар (как у стоиков), а вечное возвращение отождествленного с космосом πῦρ ἀέ ζῶον (II, 145). Таким образом, если вода питает, как мать (II, 70 и сл.), то огонь приводит в движение и вызывает «отмену», то есть резкое превращение данности в ее противоположность — то есть становление. В отличие от воды (представляющей собой первоначало по Фалесу, *ibid.*, II, 5), огонь развивает животную динамику, присущую всем вещам. Это «не бытие, а процесс в чистом виде» (II, 6), «стойкое небытие материи», ее полная противоположность, то есть отрицание, точнее — «чистое самопоглощение», «объективно существующая отрицательность». «Огонь имеет бытие лишь в собственном небытии» (II, 28). Вода как сушее и огонь как не-сушее — два момента одного и того же (I, 259): объединение этих противоположностей типично для герметического мышления мистерий и неоплатонизма (I, 259 и сл.) вплоть до мистики и апофатки средневековья и натурфилософии романтизма. По Г. Башлярю (1993, 80—81), огонь есть форма, а вода — материя, и оба начала смешиваются в хаосе (ср. также: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 203; E. Rohde 1925, 31; E. Neumann [1956] 1985, 270). О пра-огне в космогонии Плотина ср.: Ch. Elsas 1975, 169 и сл.; Plotin I, 293 (огонь как непрерывное движение); II, 61 и сл. (огненная материя); IV, 77 и сл. (огонь и земля); по Плотину (Plotin I, 6, 27, 3; 31, 10), земля без огня невидима; огонь без земли обладает некой устойчивостью (II I, 6, 21); о мифе огня у неоплатоников ср.: J. Büchli 1987, 51; P. Crome 1970, 73 и сл., в гностицизме ср.: W. Schultz [1910] 1986, 126, в каббале ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 90.

О родстве между индийским учением о мировом пожаре и учением Гераклита см. уже F. Creuzer IV, 89. Кроме того, о космогонической функции огня ср.: J. Büchli 1987, 4; P. Deghaye 1988, 159. О работе Дж. Фрэзера под названием «Мифы о происхождении огня» ср.: Г. Башляр 1993, 58 и сл.; ср. также: J. Frazer [1922] 1989, 885 и сл. (о праздниках огня); о трансформациях мифа огня у Клода Леви-Стросса ср. обобщающую работу: M. Opitz 1975, 230 и сл.

О мифе огня (как и о других стихиях) ср. подробные замечания Белого в «Эмблематике смысла», (Белый 1909, С, 490 и сл.). Гераклит провозглашается здесь философом огня (действительно, символисты активно пользовались философией досократиков; особенно это относится к их натурфилософии).

3. Мистически-герметическая, а также алхимическая и натурфилософская интерпретация огня основывается на его катарсической силе. Об индийском мотиве огня как символа возрождения ср.: C. G. Jung VI, 224 и сл. О катарсической функции огня ср. также: А. Афанасьев II, 14; отождествление огня с человеком в древнегреческих мифах анализирует О. М. Фрейденберг (1978, 30). — Уже Гераклит отождествляет душу с огнем (F. Lassalle 1858, I, 147; 149 и сл.); у Плотина (Plotin II 3, 21) «поворот души удерживает огонь сверху» (ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 126). Катарсическое или сублимирующее действие (психического) огня объясняется его изменяющей все силой (Г. Башляр 1993, 91 и сл., 150 и сл.; о психоаналитической трактовке огня, пожирающего, переваривающего самого себя ср.: там же, 124 и сл.). В этом смысле огонь одновременно «символ греха и зла» и «символ чистоты» (там же, 154 и сл.). Его апокалиптическая функция (мирового пожара, адского огня) соотносится с космогонической (там же). Подробно об очищающей и просветляю-

шей роли огня ср.: *Origenes* 1938, 476 и сл., 484 и сл., 491; об огне Духа в чуде Пятидесятницы ср.: *R. Grübel* 1995, 234 и сл.; *Dionysius Areopagita* 1986, 64 и сл.; о герметическом толковании ср.: Фома Аквинский, «*Auroga consurgens*», по Юнгу (*C. G. Jung XIV/III*, 75 и сл., 77, 79); *M.-L. von Frank* 1971, 282 и сл.; у Я. Бёме ср.: *P. Dehaye* 1988, 163 (свет рождается от брака огня и воды, Марса и Венеры); ср. также: *Anonymus d'Outre-Tombe* 1983, III, 506 об огне как активном магическом начале; *H.-B. Gerl* 1989, 82 и сл. и *C. G. Jung XIII*, 171 (о центральной роли огня как средства разложения сигнатуры вещей у Парацельса); *Agrippa von Nettesheim* 1987, 72 (Марс и огонь); *ibid.*, 23 и сл. (огонь и земля); в «Мемориале» Б. Паскаля огонь также выступает в качестве слова-сигнала для экстатического переживания Бога (цит. по *P. Sloterdijk*, *Th. H. Macho [Hrsg.]*, II, 1991, 709); о романтической мифе огня у Новалиса ср.: *Г. Башляр* 1993, 63 и сл.; *J. Sauter* 1928, 263 и сл. (о природном символизме огня у Ф. фон Баадера).

4. Примечательно, что в религиозно-визионерских стихах Гиппиус диаволический мотив разрушительного огня в значительной мере преобладает над мотивом визионерского светового явления (*illuminatio*): «...Я верю — в Оправданье... | Люби меня, зови! | *Сожги* мое страданье | В *огне* Твоей Любви!» (1904, II, 51); «...Я властен властью — Твоего вельня, | Одет покровом — Твоего *огня*» (*Гиппиус*, 1905, II, 10—11); «...И вижу я — на ком-то *загораются* | Сияньем новым белые венцы...» (1904, II, 17).

5. Особо подчеркивает единство огня и солнца Плотин (*Plotin II*, 149 и сл., 193 и сл.); солнце как «верхний огонь» соотносится с земным, нижним (III, 115). О душе как пламени, родственном солнцу, ср.: *C. G. Jung V*, 131 и сл.; о сущностном подобии золота и огня ср.: *ibid.*, 136 и сл. По Агриппе Неттесгеймскому, огонь столь же «солнечен», как и золото (*U. Eco* 1991, 211).

6. О мифе «огня» у славян ср.: *А. Афанасьев II*, 1 и сл. и I, 203 и сл.; I, 457 (земной и небесный огонь); о славянских божествах огня ср.: *А. Афанасьев I*, 65 и сл. («Огонь» как сын Сварога); I, 204 и сл. (об Агни как боге небесного огня); Даже бог как носитель жизни и огня (*В. Н. Топоров* 1990, 17 о славянском пантеоне Кондратьева); *В. Н. Топоров* 1983, 101 (об образе Святогора и его соотношении с «горением» в качестве символа жары как бесплодия в противоположность «сырости», присущей «Матери-Земле»).

7. Мотив огня у Бальмонта исследует Лэйн (*A. M. Lane* 1986, 203 и сл.) (родство с ницшевским культом огня, который, в свою очередь, частично происходит от зороастрийского мифа); ср. также: *Марков* 1988, 36 (о заметках Бальмонта «Из записной книжки», 1904); в целом о мифопозитике «огня» у символистов ср.: *Н. А. Кожевникова* 1986, 54 и 133.

8. Герметический символ (огненной) саламандры можно встретить у Гоффмана (*E. Th. A. Hoffmann*, «*Der goldene Topf*», 224 и сл.); *C. G. Jung XIV/III*, 206; он же, 1975, 319 и сл.

9. О мифе огня у Иванова ср.: *T. Venclova* 1985, 85, 95 и сл. (в частности, об ивановском «Тантале»); *J. Holthusen* 1982, 17 (Гераклит и Иванов), 59 и сл. (о *солнце-сердце*), 66 и сл. (Иванов и Ницше).

10. Ср. у Фета: «Сад весь в цвету, | Вечер в *огне*, |...| Эта заря, | Эта весна...» (144); «Ты вся в *огнях*. Твоих зарниц | И я сверканьями украшен; |...| И я очнусь перед тобой | *Угасший* вдруг и *опаленный*» (314).

11. *E. Neumann [1956]* 1985, 51 и сл.

12. Об апокалиптической функции огня ср.: *Н. Gemba* 1990, 156 и сл. (в частности, в цикле Блока «Город»).

13. О связи земного огня (как источника зла, диаволического, хаотического) и мирового пожара в Апокалипсисе ср.: *Белый*, «*Священные цвета*», А, 126.

Оппозицию «огонь» / «влага» подробно рассматривают В. В. Иванов и В. Н. Топоров (1965, 140—147). В славянской мифологии «огонь» воплощен в образе бога Сварога, «влага» — в образе Мокوشي.

14. Соловьев («Красота в природе», 1889, VI, 33—74) попытался дать натурфилософское обоснование «чистой поэзии» (*poesie pure*) не с позиции *art pour l'art* (там же, 33), критика которого со стороны «утилитаризма и реализма» равным образом доводится до абсурда. Перед «эстетичным», по Соловьеву, не стоит задача участвовать в «реальном улучшении действительности». Между (практической) «пользой» и «эстетичностью» существует прямо-таки полярная противоположность, что Соловьев демонстрирует на примере соотношения драгоценного камня («алмаза») и угля: при идентичной материальной основе («углерод») оба имеют различное качество эстетичности, «трансформирующей» материальность как «формальную» структуру и приближающей ее к абсолютному бытию, пра-свету (за счет придания «прозрачности» вещественному, т. е. его «развеществления» без утраты материальной основы): «Красота алмаза, нисколько не свойственная его *веществу* [т. е. вещественной “материальности”] [...] зависит от игры *световых лучей* в его *кристаллах*» (39). Соловьев сталкивает здесь приписываемое Шопенгауэру представление о «призрачности» эстетических феноменов, с одной стороны, с их «прозрачностью» (прозрачностью дематериализованного вещества, т. е. одухотворением, просветлением, иллюминацией) и с другой — с символистской идеей «преломления» белого пра-света в кристалле с разложением первоединства на многообразие цветового мира. Тем самым красота становится «равнодействующей» дематериализации (кристалла) и «преломления» в нем светового луча. Тот же луч, направленный на кусок угля, «поглощается» этой темной материей, чернота которой символизирует «темные стихии природы» (39). И наоборот, простое прозрачное «стекло» не имеет способности к «преломлению» (а значит, и к «преображению») и поэтому в эстетическом смысле иррелевантно (40).

Между полюсами одухотворенного света и «вещественности», способной к преобразению (как потенциальной структуры, актуализирующейся в свете), развертывается инкарнаторная действенность эстетического: оно развеществляет низко-материальное и вызывает процесс, обратный материализации света, точнее, его «воплощению» («просветленный УГоль и окаменевшая радУГа», там же).

Вершину красоты являет соединение духа и вещества, соответствие, взаимная соотнесенность которых — в противоположность платонически-идеалистическому дуализму духа и материи — составляет основу для космогонического и сотериологического процесса реституции земного в потустороннем пра-свете. В этом смысле верна многократно варьируемая Соловьевым формула Достоевского «красота спасет мир» (*эпиграф, Соловьев, там же, 33*): «Красота как *преображение* материи через *воплощение* в ней другого, сверхматериального начала» (41). Здесь важна гностико-герметическая коррекция идеалистической эстетики: свет («светоносность») органически присущ и имманентен материи, в противном случае *illuminatio* не могла бы осуществиться. Соловьев доказывает это как формально-структурно, трактуя эту световую потенцию материи как «возможность», «структуру» (кристаллическая структура драгоценного камня), природную или искусственную, так и исходя из предположения, что в веществе — пусть в скрытой и крайне разреженной форме — присутствуют «световые частицы», «искры» или «семена» солнечного элемента. Цель «воплощения» («Богочеловека») — «освобождение» следов этого элемента как из материи, так и в материи и вместе с материей, которую в мифе персонифицирует «мировая душа», *matrix*, освобождаемая героем, рыцарем из темницы вещественного. Именно эту борьбу Анимуса за свою Аниму интерпретирует и К. Г. Юнг как

центральный миф всех героических эпосов — наряду с не менее важными перипетиями *rites de passage*. Аллегорическое изображение Соловьевым самого себя в виде «рыцаря» — что позже сделают также Блок и Белый — отсылает, помимо того, к любви трубадуров латинского средневековья и тем самым к сфере католицизма, интегрированного в русское православие в качестве западной гетеродоксии.

Поэтому, согласно Соловьеву, красота есть не свойство и не статичная данность, а «действительный факт» — и как «действенность» это тоже «действительность» — существующий реально и *in natura*, а не только как чистая фикция чистого представления. Соловьев здесь вновь полемизирует с эстетикой «видимости» и чистого «созерцания».

Прекрасное вырастает из одухотворения, *illuminatio* материального («плоти», «материи») и из «воплощения» чисто «духовного» (Соловьев, «Общий смысл искусства», 1890, VI, 78 и сл.). «Безобразия» «хаоса» уже сублимировано «природной красотой» («лучезарным покрывалом», там же, 78). Соловьев выступает против обычного в идеалистической эстетике представления о дуализме «физического» и «духовного» по аналогии со «злым» и «добрым» (там же). Зло заключается не в самой по себе материи, а в дисгармонии между «частью» и «целым», в ложном «эгоизме» одного элемента по отношению к другим («анархический партикуляризм», там же, 80). Те же черты характерны для «лжи» и «безобразия» (81). Этой односторонности противопоставлена «солидарность» части с частью и части с целым, основанная на принципе «всеединства» (там же). В одной молитве Владимира Мономаха Мария почитается как «небесный сосуд ладана», заключающий в себе божественный уголь (об этом G. Podskalsky 1982, 245).

Ср. об этом также Ницше: «Почему ты такой твердый! — сказал однажды простой уголь алмазу. — Разве мы не близкие родственники?» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 187).

О мотиве «сердца-угля» в символизме ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 133.

15. А. Эткинд 1997, 72 и сл.; Белый, 149.

16. Ср. также: «Я тебя восхваляю, о Майя живая, | Трепетом струн. | Ты свой круг завершаешь, в сияньях вступая | В тринадцать Лун. | Ты везде со мною, где любовь огневая | Мне шепчет: Ты юн. | Ожерелье сплетишь, но жемчужины, тая, | Льются в бурун» (Бальмонт, 1908, X, 45). Жемчужины, упоминаемые здесь, входят в символическую сферу Пистис Софии, хранящей — подобно жемчужине в грубой раковине устрицы, моллюска (т. е. материи) — божью искру для возврата к праву. Таяние софиологической жемчужины, превращающейся в слезы (росы), — женское соответствие «семени», в виде росы праведников падающего на землю и входящего в землю. К стати, мотив (жемчужной) цепи в специфическом преобразованном виде можно найти в знаменитом стихотворении Мандельштама «Возьми на радость из моих ладоней...» (Мандельштам, I, 84).

17. О символике (белого) мрамора ср.: G. Didi-Huberman 1995, 28 и сл.

18. Об оппозиции «льда» («лед познания») и «пламени», или «огня» («экстатическое воодушевление») как аналогии к оппозиции «знание», «созерцание» / «творчество», «действенность», присущие «жизнетворчеству», ср.: Белый, «Эмблематика смысла», 1909, С, 83.

19. Кондратьев и Городецкий среди (славянских) божеств особо выделяют божества сфер земли и огня (ср.: Кондратьев, «На берегах Ярыни», комментарий В. Н. Топорова: 1990, 48 и сл., 150 и сл.; о параллелизме Перуна и Ярылы ср.: там же, 51); о «Яри» Городецкого ср. также: С. Н. Доценко 1988, 159 и сл. О славянском культе Ярылы ср.: А. Афанасьев I, 432 и сл., 438 и сл.; О. М. Фрейдберг 1978, 93.

20. О мифе огня и о Прометее ср. «Теогонию» Гесиода (H. Görgemanns [Hg.]

1991, 115 и сл.), у славян — А. Афанасьев II, 5 и сл.; II, 471 и сл. Хранитель земного огня — это Прометей, человек прометеевского типа, воплощенный в образе кузнеца, который работает в субтеллурической пещере — прямого «антипода» высшего божества света. Эти прометеические дарители огня доминируют в символистской культовой драме наряду с дионисийскими образами — в частности, в «Прометее» Иванова: «Прометей: *Огнем* владели боги. Я принес | *Перун* земле. Из рук моих прияли | Вы светоч первый. |...| Вот вам очаг, хранилищем *огня* | Из рода в род сей *жертвенник* пребудет...» (122); «...Прометей!.. | *Пламя* дай Океанидам! |...|...изни дай *пожар* мятежных! | Дай любви залог живой! |...| *Огненосный* дай ковчег!» (II, 129). В истории Пандоры возникает характерный для СII «шестиугольник»:

«огонь»	—	«плоть»	—	«сердце»
«солнце»	—	«очи»	—	«мысли» (= «дух»)

«...Сказал ли вам ваятель, | Откуда взял он вашу *плоть*, откуда | *Огонь* — не тот, похищенный, что светит | Очам во тьме и плавит медь, — но лучший, | Пылающий в груди, кующий в *сердце*, | В *очах* светящий *солнцем*, солнцем в *мысли*?» (Иванов, II, 145). Проводится аналогия между внутренним «телесного» человека («сердце», «каморка сердца») и «земной пещерой», в которой Прометей в качестве кузнеца-героя кует «металл» (то есть арканическую субстанцию психического). Дальше (*там же*, II, 145 и сл.) Пандора рассказывает миф о прометеических титанах и Дионисе («...Древле сына Зевс родил...»).

Народ («толпа») требует от Прометея небесного огня и одновременно упрекает его в том, что тот скрыл от них свое отпадение от Зевса. На это Пандора предостерегает народ от владения огнем, которое равнозначно причастности к вине (титанов), то есть к падению с божественного неба, а значит, и к выпадению из патриархального олимпийского порядка: «...Счастливые, причастны вы *огня* | Небесного, как вы *греха* причастны. | А мы, Титаны, знаем лишь *вины* | *Ярем* извечный, да *горючий пламень*...» (II, 147).

О поэте в образе мифического кузнеца ср.: *Бальмонт*, «Кузнец», II, 87 — этот образ создан на основе обиходного выражения «ковач стихов», которое в некотором роде претерпевает ремифологизацию: «...Я хочу быть *кузнецом*, |...| Я — кую!» (Об этом мотиве ср. примеры в изд.: Н. Schneider 1970, 25 и сл.) Об этом ср.: А. Афанасьев I, 464, о выковывании луны и солнца из серебра и золота ср.: *там же*, I, 196 и сл.

Об образе «кузнеца» как главного противника змеи (дракона) ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 159 и сл. Слово «кузнец» — этимологически связанное с «искусством» — означает властелина τέχνη; в это понятие входят ремесло, искусство, а также магия. «Жрецы-кузнецы» имели непосредственный доступ к земному огню (и земной воде), считавшимся земным воплощением небесного огня (и соответственно небесной воды) (*там же*, 163 и сл.), то есть атрибутов верховного властелина космоса (Перуна, Зевса). Поэтому кузнец также рассматривается как заместитель Перуна на земле, как его земное проявление (*там же*). «Кузнец» действует в славянской мифологии также в качестве «культурного героя» (*там же*, 173 и сл.) (христианизированного в образах Козьмы и Демьяна).

21. Верховный бог молнии и грома Перун вручает земле (человеку) дар «живого огня» («дающего жизнь») — ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 18. О символическом земного огня в славянской мифологии ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 117.

22. О (солнечном) огне и горении ср.: А. Афанасьев I, 68 и сл.; I, 203 и сл.; о понятиях «гореть» и «жрать» ср.: *там же*, I, 69; о слове «гореть» в символизме ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 53 и сл., 84 и сл.

23. Ср. у Ницше: «О, благословенный час молнии! О, тайна перед полуднем! — в блуждающие огни некогда превращу я их и в провозвестников *огненными языками*: — возвешать будут они некогда огненными языками: “Он приближается, он близок, великий полдень!”» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 151). Язык как огонь или пламя рассматривает также Юнг (С. G. Jung V, 205 и сл.).

24. О психоанализе огня ср. уже ставший классическим одноименный труд Г. Башляра (1993), где, в частности, идет речь о сексуальных компонентах — о связи Прометея, Эмпедокла и эдипова комплекса (19 и сл.). На основе этой концепции можно бы реконструировать миф о Прометее в качестве одного из центральных комплексов СII, тогда как в СIII совершенно явно доминирует эдипов комплекс. Первый феномен Башляр называет словом «пиромен» (92), причем до похищения огня из небесных сфер происходит открытие огня внутри самого себя (54 и сл.). Кроме того, огневую устремленность «алхимических грез» он помещает в поле напряженности между половыми полюсами: «Женское тепло воздействует на вещи с внешней стороны. Мужской огонь воздействует на них изнутри...» (84—85), огонь способен «отворять тела», захватывать их изнутри, и этот захват «иногда предстает как откровенный половой акт [...] Членом Огня» (85). «Итак, сексуальный образ огня по преимуществу служит связующим звеном всех символов. Он объединяет материю и дух, порок и добродетель. [...] По самой своей сути он является началом двойственности. [...] Причина столь глубокой двойственности заключается в том, что огонь находится в нас и вне нас, он невидим и ослепителен, он — дух и дым» (87—88). Поэтому и для доисторического человека огонь был объектом жажды познания (88). Об огне как символе либидо ср. также: С. G. Jung V, 172 и сл., V, 190 и сл.; V, 126 (огонь — либидо — змея).

25. Для гностицизма сердце — «гроб, в котором заперта душа» (M.-L. von Frank 1971, 335), точно так же как сердце заперто в теле, а тело томится в тюрьме мира, земли (*ibid.*, 338). Телесно ориентированная мистика, совсем наоборот, ориентируется на сердце как на центр мистически-эротического приближения к Богу («истинное сокровище — в сердце», Лк 12: 34, Мф 6: 12); прежде всего это относится к исихазму и традиции сердечной молитвы (ср., например: *Kallistus und Ignatius 1955, 74 и сл.* о сердце как «престолу милости»; о мистике сердца в византийском исихазме ср.: Н. Hunger, 291 и сл. и *Kallistus und Ignatius 1955, 80 и сл.* о свете и огне в сердце; ср. также: V. Lossky 1961, 255 и сл., 264 и сл.). По Мейстеру Экхарту, в сердце горит великое «ничто» (*Meister Eckhart, 179*): «Душа означает огонь [...] Другие говорят, что она — искорка небесной природы. Третьи говорят, что она — свет» (*ibid.*, 229). Согласно Шеллингу, «вся пространственно распространенная вселенная [...] есть не что иное, как наполняющееся *сердце* божества...» (цит. по: G. Poulet [1961] 1985, 132).

В каббале и в других герметических течениях сердце мира, космоса (G. Scholem 1962, 68; Agrippa von Nettesheim 1987, 62) также приобретает черты солнечного начала. Согласно Я. Бёме (J. Bohme 1831, II, 210, 199, 297 и сл.), свет солнца и природы происходит из сердца: «Бедная душа есть огонь, горящий там» (цит. по: P. Sloterdijk, Th. H. Macho (Hg.) 1991, II, 938 и сл.). О связи сердца и бессознательного в Библии ср. также: С. G. Jung IX/I, 29 и сл.

О мистике сердца в понимании Я. Бёме ср.: *Флоренский 1914, 76 (и прим. 87)*, отождествляющий «любовь», «ипостась сына» (т. е. Христа) и логос с «Сердцем Отчим». Флоренский цитирует здесь текст позднесредневековой мистики, который в СII и в связи с его мистикой «Зари» упоминается чаще всего, — «Аврору» Якоба Бёме, по изданию: J. Bohme, «Aurora» // Bohme, «Samtl. Werke», Leipzig: K. W. Schiebler, 1831 и сл., Bd. II, 37 и сл. Наряду с главным софиологическим трудом Бёме Флорен-

ский использует также работу Джона Пореджа: *John Pordage, «Metaphysica vera et divina»* (русский перевод: нелегальное издание, М.: 1784—1786, 3 тома). Поредж называет вторую ипостась — то есть Христа-логос — «Сердцем Божиим» («сердце» = «любовь» = «внутреннейшее» = «средоточие»). Подробный этимологический разбор производных от слова «сердце» («кардия») см.: *Флоренский 1914, 187 и сл.*

Единство и целостность «мистического, внутреннего тела» гарантируются, по Флоренскому (1914, 265 и сл.), цельностью личности. Это мистическое тело, или архетип «тела», во всех культурах подразделяется на зеркально-симметричные верхнюю и нижнюю половины (Флоренский говорит о «гомотипии» верхней и нижней частей тела). Голове соответствует аспект «духа», середине тела, т. е. сердцу — душа, а животу — физические эмоции (ср. прим. 457, 458, там же, 730 и сл.). Таким образом, в центре мистического, внутреннего тела находится сердце. В этом изложении Флоренский подчеркнуто опирается на классическую символику тела, в частности, каббалистическую (ср. прим. 462), которая приписывает сердцу силу «руах», соединяющую «верхнюю» и «нижнюю половины». (О мистико-окультистской функции *solar plexus* как аналогичного жизненного центра ср.: там же, 731 и сл.). Флоренский противопоставляет мистику сердца как мистике «живота», так и мистике «головы», т. е., с одной стороны, нечистому, оргиастическому, еретическому культу, а с другой — чисто интеллектуальному спиритуализму тессофов (ср. также: там же, 733 и сл.). Мистика сердца («мистика средоточия») — это истинная, ортодоксальная, церковная мистика (ср.: П. Д. Юркевич, «Сердце и его значение в духовной жизни человека по учению Слова Божия», Киев, 1860). Сердце — это центр и энергетический источник духовной жизни (там же, 268), в самом общем виде — символ центральности, середины (269), жизненной силы.

Мистика сердца играет важную роль и в «религиозной эротике» Франца фон Баадера, приобретая вид «центрального сердца» (*Coeur-Centre*), к которому субстанциально сопричастны все (любящие) люди (F. von Baader 1966, 123; ср. также противоположный мотив «холодного сердца» в романтизме: М. Frank 1989, 11 и сл., 17 и сл.). Ассоциацию между огнем и сердцем подробно рассматривает Г. Башляр (G. Bachelard [1949] 1990, 34 и сл.).

26. Различение духа (νοῦς) и души (ψυχή или πνεῦμα) играет важную роль в неоплатонизме и у Плотина (*Plotin, I, 109 и сл.*; о мировой и индивидуальной душе у Плотина ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 114, 119). Во всех герметических системах мировая душа (женская или demiургическая) рассматривается как «полная аналогия космоса» (например, у Дж. Бруно — ср.: Н.-В. Gerl 1989, 196 и сл.).

27. Об аналогии микрокосма и «сердца», пронзенного солярным световым мечом (как глаз — световой молнией абсолюта), ср.: Блок, «О современном состоянии русского символизма», 1910, V, 427 и сл.

Об отождествлении «солнца» и «сердца» у Иванова ср.: Брюсов, 1911, VI, 308 и сл., и о значении христианской мистики в символике Иванова — там же. Об амбивалентной символике сердца ср.: Иванов, II, 701: «Как улыбочиво и подневольно сердце! [...] Сердце — чаша хмеля, чаша яда...» Дионис гарантирует соединение «мирового сердца» и «сердца человеческого» (Иванов, «Ницше и Дионис», 1904, I, 719).

Подробно об ивановской символике *cor ardens* ср.: J. Houthusen 1986, 59 и сл., и он же, 1982, 21 и сл., 27 и сл. (о «сердце-солнце»); А. Б. Шишкин 1996, 333—352; ср. также влияние этой концепции через посредство Иванова на Бахтина (М. Бахтин 1979, 377, 379 и сл., в том числе о католическом культе сердца в позднем средневековье). О «душе» и «сердце» в символизме (в частности, у Блока) ср.: Н. А. Кожевнікова 1986, 80 и сл.

28. Ср. также еще очень традиционные формулировки Фофанова: «...Моя душа тобой согрета...» (Фофанов, «Тени А. С. Пушкина», 1887, 73); «...Душа моя в огне; в ней пламень и недуг, |...| И холодно в огне, и ропотно в тиши...» (1896, 186) и Фета: «Пропаду от тоски я и лени, |...| Сердце пышет все боле и боле, | Точно уголь в груди я несущ...» (Фет, 136—137); «Горел напрасно я душой, | Не озаряя ночи черной...» (317).

29. М. Гершензон (1922, 31 и сл.) рассматривает мотив «огня», в частности, пушкинский топос «пламени-сердца», как центральную гераклитову символику мифопоэзии. Ср. у Пушкина: «...И сердце вновь горит и любит — оттого, | Что не любить оно не может» (III, 114).

Миф о самосожжении как предпосылке возрождения и самоспасения в форме, которую ему придал «Заратустра» Ницше, стал парадигматическим для всего символизма (об этом применительно к Бальмонту ср.: Н. Schneider 1970, 50).

Символический человек в своем житетворчестве должен полностью исчезнуть, «сгореть»; он должен возложить свою «сожженную душу» на жертвенник — топос, который наряду с воплощением у Иванова, изобразившего поэта в виде дионисийской «жертвующей жертвы», пародийно разоблачается и интерпретируется Маяковским в поэме «Облако в штанах» (ср. пассаж, где развернута метафора «пожара сердца»: «...Мама! | Ваш сын прекрасно болен! | Мама! | У него пожар сердца...» (Маяковский, I, 179—180)).

Конструктивное и деструктивное (диаволическое) горение души соответственно как катарсис и как смерть Белый связывает между собой в статье «Священные цвета», 1903, А, 120 и сл. О катарсическом действии огня в мифе о Фениксе ср.: Белый, «Феникс», 1906, А, 149 и сл. Очень сходные идеи развивает и Г. Башляр (1993, 43) в своей книге об огне: «Если же ты разожжешь огонь, этот сфинкс сам тебя поглотит. Любовь — не что иное, как огонь, которым необходимо поделить себя. Огонь — не что иное, как любовь, которую надо пленить».

Ср. также: Иванов, «Ницше и Дионис», 1904, I, 716, о дионисийской природе мифа огня («огня сердца», аналогичного земному огню): Дионис воспламеняет сердца, биение которых воспроизводит космический ритм. Душа возрождается в огне («в Фениксов костер мирового трагизма», там же, 717); «пафос» (экстаз) — состояние воспламененности души.

О самосожжении души, т. е. об экстатической жизни, ср.: Блок, 1906, V, 35. Самопожертвование поэта — для Блока всегда самосожжение его сердца (Блок, 1908, V, 278). Мифологему сожжения у Блока рассматривают Минц и Лотман (1974, 168 и сл.). Мотивы огня и борьбы были для Блока всегда тесно связанными (там же, 171 и сл.). Ср.: З. Г. Минц, А. П. Юлова 1983, 102 и сл. о дионисийской символике огня и пожара у Блока; подробно о том же у Сологуба ср.: Н. Г. Пустыгина 1989, 125 и сл., 133 и сл.

О символике горящего сердца как очищающего «подвига любви» ср.: Соловьев, «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина», 1899, IX, 332. Флоренский (Флоренский 1914, 227 и сл.) интерпретирует огонь прежде всего как чистилище, катарсический суд божий. «Самость» человека (иницианта) «очищается» огнем (там же, 240); человек проходит сквозь огонь «нагим», т. е. в состоянии «чистой потенциальности самосознания». В этом огне «призрачная самость» в творческом акте отделяется от субстанциальной, сущностной «самости». Таким образом, этот катарсический огонь выявляет душу в ее «самости», раздетой и освобожденной от «бури страсти» (241). Двойную, «небесную» и «адскую», природу огня различает Юнг (С. G. Jung XIV/II, 206 и сл.).

Об огненной жертве ср.: А. Афанасьев II, 14; II, 26 и сл.; II, 36; II, 39; О. М. Фрейденберг 1978, 91 и сл.; 551; Г. Башляр 1993, 124 и сл.

30. Ср. также у Балтрушайтиса: «...Чудо прозренья | Нам не даровано, | *Пламя* стремленья | сковано, сковано!» (*Балтрушайтис*, 1912, 273); «Дитя судьбы, свой долг исполни, | Приемля боль, как высший дар... | И будет мысль — как *пламя* молний, | И будет слово — как *пожар!*» (1912, 257); «...И на костре, где *сердце сожжено*, |...| что долг *огня* — единое зерно, | В ткань Вечности вплетающее нас» (1914, 337); «Как бы ни цвел неизмеримо | в пыланье мира каждый миг, |...| И все встречают вихрь мгновенья | Холодным взглядом сироты, | И что ни доля, то — *дробленье* | невозвратимой полноты... |...| сверкает в доле человека — | живое *пламя* — чудо дня!» (1912, 233).

31. Множество примеров символики огненной жертвы можно найти у Балтрушайтиса: «Жертву живую | Ведут к алтарю... | В сумрачном храме | Не я ли *горю!* | Грозно мелькает | сквозь жертвенный дым | Древняя жрица | со взглядом седым... |...| В храме пустынном | Безмолвен и строг, | Каменноликий, | Неведомый Бог... | Зарево смерти | Над зыбким *огнем* | Красной улыбкой | Пылает на Нем...» (1911, 212—213); «...Миг и век, струя святая | Длит свой ток живой, | строясь к солнцу, рея, тая, | слившись с синевой... |...| Тает плоть, теряя грани | В *жертвенном огне...*» (1912, «Дым», 198—199); «...Где ни луны, ни солнца нет, — |...| Увидишь Ты запретный край, | Где зреет звездный урожай, — | И — только *пламя*, только дух — | Рождаясь вновь, рождаясь вдруг» (1912, 183—184); «Учись у *пламени* живого, | Как в час ушерба вспыхнуть снова...» (1914, «Огненный невод», 325).

32. О том, что солнечный миф Белого коренится в египетской мифологии, ср.: Белый, «Феникс», 1906, А, 147—157. Феникс — символ возрождения души (J. J. Vachofen [1861] 1975, 102) после ее спуска в бездну земного огня (дионисийский аспект), т. е. после ее покраснения в пламени и *albedo* в золе. «Феникс» (как и все световые образы, т. е. как Дионис или Христос) есть «душа самого солнечного бога» (*там же*), которая — персонифицированная в облике птицы (здесь в качестве символа используется птица мужского рода, «орел» — парадигматически демонстрирует спуск и подъем (мифологическая функция птицы женского рода — голубки — здесь остается за скобками!): «...не раз отсюда [т. е. из Египта] вылетал *Феникс* религиозного *пожара*, снова и снова возрождаясь из пепла истории» (147).

Образ, противоположный Фениксу (огненной птице, символу «страдающего» и «воскресающего бога»), — Сфинкс, образующий с Фениксом парадоксальное, дополнительное единство (*там же*, 148 и сл.). Сфинкс — это то, что остается непознанным в Фениксе: животная сторона его (ее) существа («живое становится животным», *там же*). Отсюда вытекает следующее противопоставление:

ФЕНИКС

«орел»
Анимус, логос
«цельность»
«будущее»
эсхатология
возрождение
добровольность
любовь
жизнь, благо
экзистенция («творческая жизнь»)

СФИНКС

«зверь» (апокалиптический)
«гад», «дракон», «бес»
«половинность»
«прошлое»
архаика
смерть
сопротивление
ненависть
танатический инстинкт
вitalность («жизнь вообще»)

Соотношение между Фениксом и Сфинксом — неравновесное и дополнительное, причем в этой схеме Феникс имплицитно Сфинкса, однако Сфинкс не имеет своей доли в Фениксе, поскольку объединение обоих еще впереди. Иванов в другом месте описывает это отношение как парадоксальное единство «жертвы» и «жреца».

Белый связывает мифологическую функцию Феникса с мифопоэтической и экзистенциальной функцией креативного художника (Феникс = «творцу», «Феникс», 1906, А, 152), тогда как Сфинкс изначально воплощает диаволически-женское начало, способность «различать добро и зло» (как змей на райском древе, которое одновременно — древо познания и древо жизни). Но Феникс нуждается в Сфинксе, потому что тот — возникший из зла и диаволического начала — инициирует в нем *recreatio*. И здесь Белый реабилитирует, в полном соответствии с традицией гностически-герметического мышления, конструктивную функцию змеинного яда, диаволического начала, как предпосылку «катарсиса» в смысле «воскресающей ценности» (153). Но подлинная тайна Сфинкса — это сам Феникс, который — будучи проглочен («сожжен») Сфинксом, т. е. «животным началом», и отделен от плотского — вновь освобождается. «Если Сфинкс — олицетворение темной *бесконечности бытия и хаоса*, Феникс — олицетворение иной, вечно возносящей орлиной бесконечности. [...] *Феникс — солнце*» (154).

У индийцев Агни как бог огня тоже одновременно является небесным орлом, сражающимся с хтоническим змеем (R. Wittkower 1984, 32). Соединение «огня» и «птицы» часто символизирует сказочный мотив «Жар-птицы» («Огненного Змея»). Маскулиная огненная птица соединяется с фемининной огненной змеей (Белый, «Феникс», 1906, А, 142). Отсюда образ «Змея-жениха» в сказках. Ассоциация «любви» (или «страсти») с земным огнем также очень распространена.

33. О «сектантстве» у Блока ср.: А. Эткинд 1994.


34. Многочисленные примеры экстатического сгорания сердца у хлыстов приводит Грасс (K. Grass 1907, 271 и в др. местах).

35. О «черном солнце» как символе танатопозтики у Мандельштама ср.: А. Hansen-Löve 1993с.

36. У сектантов — в частности, у хлыстов — состояние экстаза также ассоциируется с воспламенением; об этом ср.: А. Hansen-Löve 1996.

37. О символике «свечи в огне» ср.: Блок, 1903, V, 525: «...как свеча, колеблемая ветром на огне, я смотрел вперед...».

6. СВЕТ — ЛУЧ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ

«гонь» и «свет» как в мифологии, так и в мифопозитике СII символизируют два аспекта одной и той же первоэнергии, причем свет соотносится со сферой визуального и интеллектуального, сознательного или сверхсознательного познания. В то время как динамика огня ассоциируется с любовью, витальной силой и бессознательным, свет и истина (*lux intellegibilis, lumen intellectualis*) образуют символическое единство, из которого следует и аналогия между внешним зрением («видением») и внутренним, имагинативным созерцанием («видением» в смысле сверхъестественного явления). В сфере света доминируют благоразумие и излучение сверхсознательного, в сфере огня властвуют подсознательные силы глубины и тотальности, порожденные хаосом. Земные манифестации пра-огня суть «пламя» и горение («гореть»)¹: оба этих феномена имеют характер динамичный, пульсирующе-ритмичный, «извивающийся», «вьющийся» и в конечном счете бессистемный, в то время как для (пра-) света в виде «луча» (лучей) или «лучезарности» характерна прямолинейная, устойчивая, непрерывная форма эманации, которую по этой причине — как уже неоднократно было показано — сравнивают также со звуками или струнами гармонии сфер (небесной лиры). В этом смысле природа огня тяготеет к дионисийскому («творчество»), а сфера света — к аполлоническому, к «видению», к «созерцанию».

В противоположность метафизике света СII («свет иного мира») в диаволическом космосе СI свет выступает как чистая видимость, главнейший признак которой — неустойчивость, выглядящая как «мерцание» и осцилляция, как фальшивое, обманчивое, холодное сияние. В этом отношении диаволический свет не имеет ни свойств, ни характера: он только имитирует просветление, в действительности воплощая лишь неясность, неопределенность и пустую трансценденцию. Здесь, в промежуточной области некоего (под)лунного мира, области «ни того, ни сего» и сумерек, качества видимости (мнимости) конвергируют и даже смешиваются со свойствами тени. В символистском космосе свет² и «тьма» («сумрак», «тьма») — как они ни были бы комбинированы — прежде всего противопоставляются как полярные противоположности с сильной напря-

женностью поля между ними, причем все дальнейшие сотериологические акты, продолжающие и дополняющие либо завершающие космогонию, должны служить разделению света и мрака, *detractio* теневого начала из чистого света. Темнота, тень, ночь вместе составляют подземный мир архаического или субтеллурического, противопоставленный надземному космосу; в человеческой самости подземному миру соответствуют бессознательное (подсознательное) и его принадлежность к ночной стороне³.

Бальмонт, стремившийся синтезировать самые разные полярности — экзотические, славянско-фольклорные и эллинско-гностицистские — дает прекрасный пример такого строения: «...Я раздвоил весь мир. Полярность. Свет и мрак. | Вновь слил я свет и тьму. И цельным сделал Зданье. | Но жить в нем не хочу. Я знаю все углы. | Святая летопись, но на звериной коже. | Все — безразлично, что кроты или орлы — | Чудовище с клеймом: Всегда-Одно-И-То-Же» (Бальмонт, «Чудовище с клеймом», 1905, БП, 330).

Символистская символика света постоянно обращена — наряду со многими другими мифологическими источниками — к двум противоположным типам гностико-герметической метафизики света⁴ (это относится как к религиозно-философским высказываниям, так и к рассматриваемой здесь системе прагматики символов). Во-первых, это сирийско-египетская метафизика света (получившая дальнейшее развитие в христианском гностицизме и ортодоксии), в которой прасвет изначально доминирует и в качестве отправной точки всякого бытия и излучается в земные, сотворенные, космические сферы; при этом, правда, по мере проникновения в материальную сферу, происходит снижение энергетической интенсивности.

В таком понимании темнота предстает как редуцированный свет, а зло — как ослабленное, ушербное добро (*privatio boni*). Этому типу I, некоторым образом воплощающему «ортодоксальную» традицию гнозиса, как идеальный тип соответствует система мифопоэтического СII, тогда как тип II соответствует дьяволическому мировоззрению и «гетеродоксальной» (еретической) линии гностико-герметической традиции. Этот тип II, опирающийся на иранскую, мандейскую и в дальнейшем на манихейскую (световую) метафизику, исходит из того, что в космосе уже изначально заложена двойственность света и тьмы, добра и зла, духовного и материального.

В то время как в типе I космогоническое и сотериологическое движение всегда идет сверху вниз — т. е. эманативно⁵, в типе II «движение ужасает восстанием пратьмы против светового мира» (H. Conzelmann IX, 324): тьма предсущностна и изначально разделяет космос, а значит, и человека. Именно эта еретическая манихейская линия образует исход-

ную систему, после секуляризованную в раннем символизме до дуалистичного, диаволического миропорядка («двойственность», не-тождество, детерминизм и т. д.). Упомянем здесь лишь тот факт, что Ницше (в частности, в «Заратустре») обратился именно к этому гетеродоксальному иранскому типу религиозного мышления, оказавшему огромное влияние на программатику СІ; своеобразная традиция русских сект основательно подготовила почву для усвоения этого мышления, основы которого Ницше изложил незадолго до появления символизма. Однако это «подземное течение» религиозной мысли, эстетизированное и секуляризованное в СІ, продолжает жить — именно благодаря своей литературной форме, уже воспринимаемой как каноническая, — и в рамках СІІ; тип ІІ как бы являет собой вездесущую «тень» утонченной метафизики света типа І, еще, правда, доминирующей в СІІ, но при переходе к карнавальному СІІІ утрачивающей господствующее положение и поэтому встречающей конкуренцию со стороны манихейско-дуалистического типа ІІ, царящего в «нижнем мире и антимире»⁶.

В гностическом дуализме тьма — «активное начало»; основной миф — это не эманация сверху вниз⁷ с обратным движением обожествления человека (Gottwerdung) (θεῖωσις), а борьба двух полярных космических начал. Этот миф получил гностико-сотериологическое истолкование лишь на поздней стадии его развития, причем солнце, луна и звезды как носители света, а также их многочисленные люциферические или софиологические персонификации одерживают окончательную победу над тьмой. Особенность этой дуалистической концепции — наличие в типе ІІ богато разработанных функций и мотивов «небесного двойника», космогонически дублирующего внутриспихический процесс исцеления; это представление в секуляризованной и эстетизированной форме находит свое соответствие в диаволическом «двойнике» СІ и, сверх того, в разнообразных формах празднует свое возрождение в СІІІ. И агонический принцип, столь характерный для дуализма, в рамках СІІІ возникает вновь (правда, в трагикомическом облике) как состояние неразрешимой (полярной) напряженности и амбивалентности.

Символистские световые мотивы исключительно последовательно воплощают (нео)платоническую и гностическо-христианскую традицию⁸ метафизики света, мифологические, религиозно-исторические и философские основы которой благодаря исследованиям Вл. Соловьева (обобщенным⁹ прежде всего в его статьях для словаря Брокгауза и Ефрона), Мережковского и Иванова стали прочной базой для создания мифопоэтической теории и системы мотивов СІІ¹⁰. Здесь будут описаны лишь важнейшие черты этой концепции, усвоенной символистами настолько, что — в сравнении с ее значением для всей модели в целом — темой для стихов в СІІ она становилась сравнительно редко и рассматривалась в

лаконичной форме. В этом случае можно с основанием говорить о взаимодополнении художественно-философской теории и поэтических мотивов, наблюдая, что эксплицитное присутствие световых мотивов — не считая синонимических мотивов «огня», а также символики солнца, луны и других небесных тел — наличествует сравнительно редко (у Блока и Белого — даже крайне редко).

В амбивалентной проекции, характерной для архаически-мифологического мышления, свет изначально воспринимался, с одной стороны, как средство и условие визуально-визионерского восприятия, с другой — как объект этого восприятия, как «творящее» и как «сотворенное», как *ἐνέργεια* и как *ἔργον* (Н. Conzelmann IX, 306 и сл.). Это архаическое представление о свете и зрении, уравнивающее субъект и объект, нашло свое выражение в зафиксированном очень рано понятии «света очей» (*φάος ὀφθαλμῶν*); это понятие исходит из принципа аналогии познающего (органа, интеллекта, субъекта) и познаваемого (природы, космоса, мира объектов)¹¹: «Подобное познается подобным» (Парменид). «Спрошу ли ум, в чем желтый ЦВЕТ, |...| Я вижу круг, сиянье, сферу, | Не золото, не блеск его, |...| Подсолнечник, ЦВЕТок из Перу, | Где знали, как лазурь очей | Нежна от солнечных лучей» (Бальмонт, «Желтый», 1904, V, 82). Свойство «нежности» и здесь маркирует мистико-эротическое соотношение познающего и познаваемого, между которыми возникают «нежные» узы макро-микрокосмического переплетения. То, что архаически-примитивному символическому мышлению представляется как реальная *analogia entis* (онтология познания), для новейшего, рационального мышления выглядит гомологическим соотношением ментальной структуры и мира реальных объектов. Мифопоэтический мир находится в поле напряжения обоих полюсов, и они оба оказывают на него свое влияние.

Уже Платон — на полпути между мифом и логосом — развивает светометафизическое учение об идеях, которое осмысляет созерцание идей как акт видения на основе припоминания и тем самым изначально визуализует *ἔνδον εἶδος*, а также всю систему философских понятий. Бытие тем самым всегда означает еще и «быть светом», развитие космически-природных событий, равно как внутренние изменения и метаморфозы человека, — «стать светом»; таким образом, *illuminatio* равнозначно «превращению» в свет, обожению просветленного¹². Этот «путь просветления» от Парменида и Платона вплоть до натурфилософии романтизма и идеализма толкуется как процесс перемены (превращения), а имманентная ему противоречивость, или «диалектика», объясняется тем, что познавать свет, и тем самым «становиться» им, может лишь уже просветленный, потому что он и постигаемый им мир делаются прозрачными, просвечивающими.

Таким образом, в человеке, а также в сотворенном мире должна быть заложена некая врожденная светоносность, «лучезарность», символом

которой часто становится сокрытая в материи (женственная) «искра»¹³ (*scintilla*, «искра» = «икра»), нуждающаяся в спасении; она традиционно идентифицируется с $\lambda\omicron\upsilon\omicron\sigma$ $\sigma\pi\epsilon\rho\mu\alpha\tau\iota\kappa\acute{o}\varsigma$ и воплощает маскулинного Анимуса. В (нео)платонизме принцип просветления (*illuminatio*, «освещение») фигурирует как в образе властвующего над всем переходного процесса энергетического «излучения», так и в виде $\xi\rho\upsilon\omicron\nu$, в виде объекта просветления («видение»). Двигаясь сверху вниз, «световое бытие» эмануирует сквозь сферы бытия, специфическая структура каждой из которых отсеивает определенные качества пра-света, делая тем самым их воспринимаемыми. Феномены (онтологически) «содержат», в зависимости от принадлежности к той или иной сфере бытия, соответствующую долю света, означающую не что иное, как причастность к их врожденной идее, а значит, к самой истине; и напротив, эта световая идея — в соответствии с принципом «прозрачности» — сама становится видимой в феноменальном мире и тем самым постижимой. «Истина» энергетически понимается как выявление правды, как акт анамнесиса, и наоборот — $\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha$ предстает просветленному мышлению как «несокрытое», если выразиться в христианско-гностическом духе — она становится в прямом смысле «апокалиптической», т. е. открытой и очевидной¹⁴.

Если в платоновской метафизике света — парадигматичной вообще для герметического художественного мышления СII — местом пребывания «свето-бытия» является поверхность или внутренность познаваемых (т. е. становящихся просвечивающими) феноменов, то Аристотель обосновывает существование дополнительного аспекта ноэзы, в которой свет познания (*lux intellectualis*) понимается как активность нуса ($\nu\omicron\upsilon\varsigma$, *mens*), который делает «предмет» сияющим, воспринимая его как составную часть некой категории и тем самым познавая: $\phi\acute{\omega}\varsigma$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota\nu$ η $\tau\omicron\upsilon\tau\omicron\upsilon$ $\acute{\epsilon}\nu\acute{\epsilon}\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$ $\tau\omicron\upsilon$ $\delta\iota\alpha\phi\alpha\nu\omicron\upsilon\varsigma$ η $\delta\iota\alpha\phi\alpha\nu\acute{\eta}\varsigma$ («свет же есть деятельность этого светящегося, светящаяся»; ср.: *H. Conzelmann IX, 307*). В конечном счете это ноэтическое положение метафизики света, как и учение об идеях — во всяком случае, в отдаленных последствиях — влились в маньеристский концептуализм, на который опять-таки мог опираться диаволический феноменализм CI, а с еще большим правом — футуристско-формалистическая эстетика отчуждения¹⁵.

Общим для всех гностико-эзотерических концепций является представление о том, что человек становится богом и светом и что этот процесс есть восхождение (*ascensus*), причем в нехристианском или, во всяком случае, гетеродоксальном гнозисе преобладает аспект самосохранения «иллюмината» и эзотерического визионера. В этом отношении просветленный — еще и «мудрец» (любитель Софии, т. е. *filovsofo*), когда в состоянии высшего просветления (экстаза, энтузиазма) он соединяет своего Анимуса с женской ипостасью пра-света, то есть с Софией-Ани-

мой, и тем самым становится одновременно мудрым и белым: ведь зенит просветления он испытывает в состоянии белого жара (*albedo*)¹⁶. Если солнце-царь как «творящий свет» испускает лучи на созданную им материю (персонификацией этой эманации является Бог-Сын, так же обретающий материальное бытие, как и павшие титанические или люциферические демоны), спасенный таким образом «новый Адам» проходит обратный путь развития, стремясь к полюсу, противоположному предвечным временам, то есть к эсхатологическим конечным временам и «царству света».

Можно не сомневаться, что набор мотивов и магически-гностическое мышление «*Corpus hermeticum*» были как прямо, так и косвенно известны русским символистам¹⁷; но это знакомство следует воспринимать не только как фактическое «знание» в смысле информированности о конкретных текстах (доказательства последней нетрудно найти у Соловьева, Мережковского, Иванова, Белого, Блока, Брюсова, позже также у Флоренского и других религиозных философов обстоятельно излагаются гностико-герметические сочинения и концепции). Основываясь на этих, действительно богатых источниках, можно рассматривать основные гностико-герметические идеи и структуры мышления, а также связанные с ними мотивные комплексы как род культурного, коллективного сознания, которое может выражаться вовне как информативным, интеллектуальным, так и интуитивным, имажинативным способом. Если принять в расчет колоссальное влияние «*Corpus hermeticum*» (и других гностических трудов) на христианскую мистику света — в частности, в ее византийско-православной традиции вплоть до Дионисия Ареопагита, Григория Паламы и исихазма, а также в ее дальнейшем существовании в мире русской ортодоксальной (православной) и гетеродоксальной веры и теологической символики вместе с иконографией, — рассматриваемый здесь возврат к истокам утрачивает характер просто реминисценции духовно-исторического характера¹⁸. Во всяком случае, архетипическая память, связанная с символикой света, относится к самым продуктивным и экспансивным мотивным комплексам и имеет принципиальное значение как для метафорического, так и для философского понятийного мышления¹⁹.

Подобно тому как (ортодоксальный) гностицизм (тип I) на место полярной противоположности света и тьмы ставит аналогическое отношение, противопоставляющее в вертикальной иерархии пластов бытия небесный, космический свет (свечение) — земному, а в дальнейшем духовному световому глазу смотрящего, так и символистская поэзия предпочитает такое аналогическое отношение, кульминационной точкой которого является миф о том, как человек «становится» светом, а свет — человеком (эпифания Диониса или Христа либо обоих сразу в виде некой

гибридной фигуры мессии). Но, как и в рамках архаического гностического мышления, этот процесс трактовался не как абстрактная нозза, а как превращение познающего в познаваемое, как «субстанциальное уравнивание» (*Substanzangleichung*) созерцателя и созерцаемого (ср.: *A. J. Festugière IV, 241—257*). Но небесное световое видение, световое царство небесных сфер «беспредметно», поскольку лишено объектного синтеза в человеческом интеллекте; в конечном счете световые видения остаются «бесформенными», потому что не поддаются классификации по категориям психического восприятия. В этой герметической апофатике — особенно свойственной художественному мышлению Белого — коренится та «беспредметность», которая позволяет соединять в символизме нозтику и поэтику, философию и эстетику. В постсимволистском абстракционизме Кандинского или Малевича эта беспредметность одновременно подвергается дальнейшей демифологизации и ремифологизации: она расчлняется и поднимается до полного охвата некой трансцендирующей самое себя современности.

Для словесного выражения «абстрактности» абсолюта с давних пор характерно использование словообразований, в которых перед каждым позитивным по природе высказыванием или обозначением ставится *alpha privativum*, в результате чего выражение (абсолютного, вечного, потустороннего) приобретает характер «проецирующего отрицания»: то, с чем соотносено это выражение, не то чтобы отрицается, но парадоксальным образом изображается или по крайней мере обозначается как невыразимое²⁰, т. е. безреферентное. Таким образом, отрицание отменяет не саму референцию (т. е. реферирующую предметность), а исключительно процесс ее (вербального) выражения. Именно этот метод использования *alpha privativum* характеризует парадоксальный дискурс религиозного языка и совершенно в особой мере — парадоксальный дискурс негативной теологии, апофатической герметики, а также их секуляризованных порождений. Точно так же, как парадигматическое для гностических текстов выражение ἀγνώστως, т. е. «непознаваемое» или «неизвестное», аналогичное выражение ἀφώτιστος («непросветленное», буквально «не-свет») означает некую «беспредметность», которой недостает не бытия, а скорее земной, человеческой познаваемости. Тот же тип отрицания присущ всем характеристикам *Deus absconditus* в катафатике, насколько она используется повсюду в гностико-герметическом и мистическом мышлении — вплоть до его секуляризованных форм в спинозизме и деизме. В человеческом субъекте (в познающем и говорящем) это основополагающее отрицание становится сложным, потому что (опять-таки в духе взаимной проекции) земной носитель света определяется как σκότης, т. е. «тенево́й», «черный свет»; этим выражением пользуются для обозначения «дефектных», ослабленных, редуцирован-

ных яркости и бытия «сотворенного света». И наоборот, «потусторонний свет» называют «темным», чтобы обозначить его непознаваемость. Значит, «темнота» — в обоих случаях модальное качество, идентификация которого зависит от того, с какой позиции (человеческой или неземной) осуществляется проекция или восприятие.

Абстрактный, нефигуративный характер пра-света в ветхозаветном рассказе о сотворении мира особенно явственен там, где говорится, что свет существовал еще до сотворения небесных тел и был «выделен» Творцом непосредственно из хаоса: именно таким абстрактным предсуществованием объясняется и тот факт, что символисты сравнительно редко обращались к этим предпосылкам всей мифопоэзии СП, воспринимая их как «сами собой разумеющиеся». И наоборот, легко понять, что эманация света и его многообразные проявления во все более земных сферах бытия влекли за собой все более широкое использование света как символа. Для (нео)гностиков «явление» (эпифания) света в сферах, доступных человеку, часто представляется в виде кругообразного «обрамления» тьмы (ср. архетипическое изображение в «*Coprus hermeticum*», гл. I), и отсюда тип мандаловидной флюоресценции, который постоянно встречается на изображениях (мистических) световых видений. Это то самое световое существо, от которого видно лишь «световое облачение» («И совлек я тьму и облачился в свет», Соломон, 15: 2, сказано о Спасителе в образе солнца-царя), тот образ, часто женский (Софии-Марии), который является в виде фигуры, стоящей в свету или перед светом, отчего выступает в тени лишь ее силуэт²¹.

Подобная фигура, являющая собой *σκιὰ σῶμα*, воплощает и платоническую аналогию первообраза и отображения (ср.: *σκιὰ* у Платона как метафору мира видимостей в иносказании о пещере), а также лежащий еще глубже архетип световой мандалы, представленный как действие в канонизованной формуле (присущей и христианскому мистическому мышлению) «облачения» в свет (или: в дух, в солнце), если здесь можно говорить об «одежде». Сюда же относится и выражение, постоянно связываемое с топосом «облачения»: «царица небесная» (София), «облеченная в свет» (или: светом)²² — вспомним о фосфоресцирующем ореоле лучей, в котором предстает женский световой образ в Книге Бытия и в Апокалипсисе Иоанна Богослова. Эта кольцевидная или кругообразная флюоресценция (вокруг всей фигуры или только вокруг «лучистого лица») — парадоксальное выражение того противоречивого факта, что нечто потустороннее в явленном мире или даже на его границе приобретает облик, то есть очертание, контур, однако без конкретного, «вещественного» содержания, которое можно было бы идентифицировать с земной точки зрения. Поэтому чем ярче светится контур, тем более темной выглядит окруженная им фигура, чем могущественней ее «со-

держание», тем более пуста «форма», пока наконец в герметическом мышлении всемогущество не обращается в ничто — например, в мистике Мейстера Экхарта.

В воплощении Бога-Сына, а также Матери Марии в аспекте религии откровения реализованы земные соответствия неземным эпифаниям Бога или женского начала (Софии), тех, которые в гностико-герметической религии просветления лишь являются в видениях:

пра-свет (гермафродитичный)

Бог-Отец (царь, солнце)	:	Богоматерь (царица)
Христос (логос, Анимус)	:	София (Анима)
Иисус (Сын Человеческий)	:	Мария (Мать)

В «*Corpus Hermeticum*» «свет-нус» — двуполоый (1,9), «жизнь» (огонь, любовь) соответствует «женскому началу», в то время как свет приобретает маскулинный характер (*ibid.*, 1,17). Божественная искра в человеке присутствует и в той, и в другой форме, поэтому с точки зрения гностиков «самопознание» — это соединение обоих начал, то есть «зачатие» в момент сизигии Анимуса и Анимы и логически следующее из него возрождение. Но в сфере земного оно бывает лишь мгновенным и внезапным: «вдруг» — типичный пароль этой мистической «встречи» (соединения), в частности, у Блока, тогда как у Достоевского то же слово служит индикатором резкого изменения действия или мотивации.

Какую роль в метафизике света гностико-герметической системы играет дух²³ (гипостазированный в христианской Троице в образе Святого Духа) и насколько он слит с проекцией Софии (вплоть до нераздельности), показывает дальнейшее, конкретизирующее развитие мифопоэтической софиологии с актуализацией мотивов учения духовных сект²⁴ и хлыстов в рамках СIII, происходящей как результат еретизации и герметизации мифопоэтического СII, как видно, например, по «романам-мифам» Белого. Вспомним, к примеру, трансформацию Софии-Анимы на религиозно-метафизическом уровне (серебряного) голубя, т. е. в ипостась Святого Духа, а на эротически-психическом уровне — в Коломбину, образ которой — этимологически и символически — разворачивается из «голубиной природы» духа (*colombe* / «голубь»). Но здесь уже следует отметить: когда начало Анимы предстает в сверхсублимированной форме, когда преобладает ее абстрактно-метафизическая неприродность, начало Анимуса всегда актуализовано как нечто конкретное (это возвышенная любовь преданной души, «рыцарь», странник-визионер, пророк и т. п.); и наоборот, если одухотворяется начало Анимуса (как *sanctus spiritus*),

Анима конкретизируется, персонифицируется и проецируется в облике (чрезмерно) земной «жены». Этот принцип перекрестного взаимовлияния, характерный для мифологически-магического мышления, при переходе от СII к СIII получает все более широкое распространение и все полней охватывает весь космос символов СII, пока наконец не происходит перверсия последнего.

Как и при описании символики огня (пусть менее подробно, из-за недостатка материала для цитирования), при представлении радиальной символики света следует начать с «непосредственной» функции света — как космического или небесного источника освещения. И здесь тоже — в типично ортодоксальном духе — обнаруживается трехчленная иерархия световых категорий, среди которых различаются космогонический пра-свет (*forma formans*, «творящий свет»), земной свет («сотворенный свет» как небесное явление, *natura naturata*) и психически-пневматический свет (*lux intellectualis*, носители которого — «дух» и «душа»). Еще одна, четвертая форма проявления («редуцированного») света — это «теллурический свет» (сохранившийся и в СII), то есть сфера фосфоресцирующих блуждающих и болотных огней, а также всевозможных форм мнимого просветления.

Большую часть мотивов «света» включает в себя солнечная символика, чрезвычайно продуктивная в СII, поэтому в дальнейшем мы будем приводить лишь те места, где речь эксплицитно идет о «свете» и «луче» или «лучезарности». Для классификации символов по функциям и для соотнесения их с той или иной космической или природной сферой всегда надо принимать во внимание аналогичный комплекс психических мотивов, и наоборот: «...И в лучах восходящего дня | Тихим светом душа засветилась...» (Соловьев, 1875, 62). Метонимическую перифразу солнца как «восходящего дня» дополняют как гностическая формула *ánatéllein* (в смысле «воскресения»), так и соотнесенность «души» с *figura etymologica* «светящегося света», точно так же имеющей свойства формулы («светом... засветилась») и указывающей на гностически-визионерский, а не на психически-визуальный контекст. Именно к этому (теллурическому) аспекту обращается поэт в следующем стихотворении:

«...Вот грохот под землей и гул прошел далеко, | И меркнет солнца свет...» (Соловьев, 1882, 75); «Лучей блестящих полк за полком | Нам шлет весенний юный день, | Но укрепляет тихомолком | Твердыню льда ночная тень. |...| Когда победными лучами [эпитет *Sol invictus*] | Весны грядущей [апокалиптической весны] | он залит» (1895, 143).

Еще ясней этот земной аспект в следующих строках Соловьева, в космической символике которого всегда присутствует отчетливый хтонический оттенок:

«...А вот и *солнце* вдруг взглянуло из-за туч. | *Владычица-земля!* Твоя краса нетленна...» (1886, 169). Здесь небесный образ Владычицы, т. е. небесной царицы, совершенно однозначно скомбинирован с образом Земли-Матери и в то же время занимает солярную позицию. «...И *водопад лучей* струится с высоты...» (Бальмонт, 1905, 235).

В этом стихотворении Бальмонта топоним светового водопада — это редуцированная до метафоры конечная стадия исходной символики «струящегося света», указывающей на присущий свету мистико-герметический «водный» характер и вместе с тем отсылающей к символике эманации, а также часто используемой в гермети=ко-мистическом дискурсе «бессознательного переживания света». Ср. также: «Сквозь каждые двери, | Стенные разломы, | Сквозь трещины, щели | Вырвались *лучи*» (Бальмонт, 1909, 305); «...диск *лучезарный пал* | И в пурпурных *волнах*, как слиток раскаленный...» (Иванов, I, 605); «...*Луч* — вспышка дымных пожариш» (I, 773).

«Пустота» вселенной «пьет» свет небесного «огненосца» (буквально: *fwsfovno*), а сердце Диониса «пожирают»; так носитель света становится «страдающим богом»:

«...Пустые дали пьют твой свет, |...| О, *страдальный Свет!*» (Иванов, «Тантал», II, 66); «*Чу, свет!* | *Отзвук — луч! Луч — ответ!*...» (II, 67); «Ах, кто свет, тому — чуждый не *светит свет!* | *Солнце осветит кто? — Отзвука солнцу нет*» (II, 69); «*Светись, страдальный!* Ах, твой *свет* — тебе *тюрьма!*» (II, 69). «Угасание» и «умирание» для природы света — одно и то же: «...*Свет* твой, *свет угас!* |...| *Тантал*, где твое *солнце?* где?.. | *Смеркнул Тантал, родитель солнц!* | Кто бросил *семя*, — мертв...» (II, 73). Иванов изображает Тантала солнцепоклонником и визионером (*там же*, 25), узнающим себя в зеркальном образе солнца: «...мой образ — *Солнце!*» (*там же*, 25). Тантал предстает братом солнца, посланцем солнечного «царя»: «...Мы сплели тебе, *Тантал-царь, венец* | из росистых роз...» (*там же*)²⁵.

«Свет», часто также «яр», прежде всего становится самостоятельным мотивом у Городецкого, легко отличимым от сферы символов

носителей света («солнца», «луны», «звезд», «огня» и т. д.): «Утро. Лазурное утро. Как ясен | Словно *впервые* *увиденный свет!*» (Городецкий, 1907, 59); «...В недрах бескрайних | *Ярь* родников...» (1906, 63); «В гулкой пещерности, |...| Богом зачатая | *Ярь* непочатая» (1906, 65). Понятие славянской мифологии «ярь» соединяет в своем звучании весеннюю символику «яры» (в старом широком смысле — Великий год, время года) со световыми качествами «яркого» и хтонической дикостью «ярого»²⁶. В цикле «Ярь» (82—84) Городецкий развивает символику света, которую определяет исключительно «земной огонь»: «В ГОРенке малой | У бабы беспалой |...| *Весною* зеленой | У *ЯР*Очки белой | Ягненок РОженный; |...| У пегой кобылы | *Яр-тур* жеребенок...» («Рождество Ярилы», 82—83).

«Свет», «сияние» в качестве визионерского света, т. е. в качестве «средства» и «медиума» просветления или в качестве видения (объекта видения), имеет, как правило, женские черты: «...*Вся сияя* склонилась над ним | И *покрыла* его, тихой ласки полна, | *Лучезарным покровом* своим» (Соловьев, 1876, 64). В этой цитате христиански-гностическая интерпретация «светового образа» узнаваема прежде всего в аспекте символики светового одеяния, уже упоминавшейся выше. В отличие от диаволического мотива покрывала Майи (охотно заменяемой в С1 библейским образом «декадентской» Саломеи), символизирующего как «иллюзорность» мира, так и инстинктивный аспект эротики (полуобнаженность усиливает сексуальную притягательность), в мифопоэтическом символе светового облачения (Софии или же Христа) угадываются как солярный мотив световой ткани, так и христианская аллегорика защитной мантии («покрова»). Формула «вся сияя» в точности соответствует по всеохватности выражению «весь в огне» в символике огня. Во всяком случае, световое облачение небесной царицы служит не для увеличения чувственной привлекательности, а для обнаружения сверхчувственных энергий (Мадонна «милосердного покрова»), приобретающих визионерскую действенность: «...Неясный *луч* знакомого *блистанья* [земное свечение], |...| И прежний мир в немеркнушем *сияньи* |...| Ты будешь *ждать* с томительной тоской | *Вновь отблеска* *нездешнего виденья*...» (Соловьев, 1883, 80); «...И в *явном таинстве* *вновь* вижу сочетание | *Земной души со светом неземным*» (1886, 88). В этой формулировке «сочетание» душевного и небесного света — совершенно в духе парадоксального мышления — предстает в виде столкновения «яви» (которая в С1 всегда выступает как противоположность «сну», «мечте» имажинативно-переживания) дневного мира с «тайной» небесной эпифании. Утонченная «Явь» Соловьева или Белого соотносится с земной «Ярью» Городецкого и Иванова, и таким образом реализуются варианты герметического «Я» — как Я с большой буквы, венчающего процесс индивидуации, и как «я» с маленькой буквы, коснеющего в декадентском эгоцентризме.

Световая аура²⁷ и вообще аура тическое (как свойство солнечного *aigim'a*) в герметике всегда считается «таинственным», «тихим» и «неподвижным» — в противоположность «изменчивости» «мерцающей», диаволической видимости огня и присущей ему (фемининной) «измене»: «...Смерть и Время царят на земле, — | Ты владыками их не зови: | Все, кружась, исчезает во мгле, | *Неподвижно лишь солнце любви*» (Соловьев, 1887, 93); «...И над разбитою скорбью поднимется | Лик твой, как *солнце в лучах*» (1890, 94).

В гностически-мистическом световом видении у Соловьева солнце и луна выглядят равными по происхождению, тогда как на историософском уровне «свет с Востока» — и тем самым вся герметика и мистика восточного происхождения — «указывает путь домой» Западу: «*С Востока свет, с Востока силы!*» [ἐνέρχεται] |...| Но не напрасно Прометея | Небесный дар Элладе дан. |...| И слово вещее [λογος] не ложно, | И свет с Востока засиял, | И то, что было невозможно, | Он возВЕСТИл и обещал [гностическое представление о свете как об «обещании» и о «благе», к которому он выводит]. |...| Тот свет, исшедший от Востока, | С Востоком Запад примирил. | О Русь! в предвиденье высоком | Ты мыслью гордой занята...» («*Ex Oriente lux*», 1890, 96—97); «...Сквозь тьму издалика *таинственная сила* | Мне шлет твой *тихий свет*. | Края разбитых туч сокрытыми *лучами* | Уж месяц серебрит...» (1891, 99).

Световой образ (на фоне тьмы) сам представляет собой источник света и визионерское явление, магически освещаемое этим светом: «...*Свет из тьмы* [т. е. Анима, в противоположность воплощенному логосу, приходящему не из тьмы, а «во» тьме и не воспринимаемому последнею!]. Над черной глыбой | Вознестися не могли бы | Лики роз твоих, | Если б в сумрачное лоно | Не впивался погруженный | Темный корень их» (1892, 112); «...И в этот миг незримого *свиданья* | *Нездешний свет* вновь озарит тебя...» (1892, 113). Только у Соловьева (уже благодаря обстоятельному изучению им гностической космогонии) подчеркнута констатируется происхождение светового образа из «темного хаоса»: «...*Вся ты в лучах, как полярное пламя, | Темного хаоса светлая дочь!*» (1894, 133).

Дополнительную часть по отношению к происходящей из мрака и хаоса Аниме у Соловьева составляет световая природа иоанновского Христа, скрытая нестойкость которого словно «бомба замедленного действия» — совершенно в духе Белого — была передана следующим поколениям символистов:

«...Родился в мире свет, и свет отвергнут тьмою [начальная формула Евангелия от Иоанна], | Но светит он во тьме, где грань добра и зла. | Не властью внешнюю, а правдою самую | Князь века осужден и все его дела» (Соловьев, «*Ночь на рождество*», 1894, 136).

Ср. также проекцию признаков женской апокалиптической фигуры на образ Христа у Белого:

«Он — букет белых роз. | Чаша он мировинного зелья. | Он, как новый Христос, | просиявший учитель веселья. |...| всех дарит *лучезарностью* кроткой» (*Белый, 1903, I, 97—98*).

Языческий вариант этого «дарителя света» есть у Городецкого:

«...Ах, ты ходишь, вижу, ходишь, | Белый латник Светозор, | За собою денно водишь | Освященный девий взор. | Если б я в глаза дневные | Заглянуть себе могла, | Светы лика огневые | Увидала б, обмерла...» (*Городецкий, 1907, 116—117*); «...Светозор пожаром пышет, | Жаром-пылом дует, дышит, |...| Змей-зимовник Самосон. | И взлетает белый латник, | Светозор, весенний ратник, | На высокий небосклон. |...| Змей не стерпит, распалится, | С вешним солнцем будет биться, — |...| Свет весенний, Светославна, | Из затворов теремка» (*1907, 117—118*); «Я полюбил тебя в янтарный день, | Когда, лазурью светозарной |...| Тянул, смеясь, веселый Лель | Лучи волосьев черных...» (*1906, 125*).

«Черные кудри» образуют противоположный, теллурический полюс по отношению к «золотым кудрям» женского светового образа (или розовой окраске «зари»):

«...Неба пламенные розы | Отражаются в волне, | И разносит дух березы | Лес в прозрачном полусне...» (*Соловьев, 1895, 142*); «...В свете лазурных очей, | Отблеск отчизны в эфирных лучах, | В золоте чудных кудрей...» (*1876, 232*); «Все нити порваны, все отклики — молчанье, | Но скрытой радости в душе остался ключ, | И не погаснет в ней до вечного свиданья | Один таинственный и неизменный луч. | И я хочу, сред царства заблуждений, | Войти с лучом в горнило вещих снов, | Чтоб отблеском бессмертных озарений | Вновь увенчать умолкнувших певцов...» (*1897, 153*).

Луч света образует энергетический «провод» между космической Анимой и душой, т. е. ее имагинативной сферой «вещих снов», предельно четко отделенной здесь от отношения Анимус — логос, отношения «вещих слов», «умолкающих» при восприятии видения («молчание», «умолкнувшие певцы»): «...Прямо в душу глядят *лучезарные очи* | Тем-

ной ночью и днем. |...| И в *прозрачной* тиши неподвижных созвучий | Отражаешься ты» (Соловьев, 1898, 181). В этой постоянно повторяющейся синэстетической формуле эпифания светового явления представлена как следствие полной прозрачности (Diaphanie) акустического и визуального пространства между видением и визионером, зеркальными по отношению друг к другу. Анима отражается в душе (*Psyche*) (или находит там соответствующий отзвук) потому, что обе родственны по сути и в этом также вместе противостоят материальному, вещественному миру и его мнимости: «Когда душа твоя в одном увидит свете | Ложь с правдой, с благом зло, |...| Твой свет одним лучом | Рассеет [высевание световых семян] целый мир туманного виденья | В тяжелом сне земном; | Преграды рушатся, расплавлены оковы | Божественным огнем, | И утро вечное восходит жизни новой | Во всех и все в Одном» (Соловьев, «Прометею», 1874, 223).

У Бальмонта свет, луч света и свечение также символизируют эротическо-мистическое явление небесной царицы, но их хтоническая природа все-таки связана с мифом о севе и жнецах (жницах). А потому с неба, как с поля, можно собрать урожай, когда световые семена взойдут в эфире золотым зерном: ведь по мифологически-герметическим представлениям «Великое Вверху» соотносится с «Великим Внизу». Тому же способствует и эквивалентность «света» и «цвета» (или: «рассвет» — «расцветиться»), когда в обоих случаях свет (излучение) отождествляется с расцветом растительного и земного мира:

«Горящий атом, я лечу | В пространствах — сердцу лишь известных. | Остановиться не хочу, | Покорный жгучему лучу, | Который жнет в полях небесных | Колосья мыслей золотых | И с неба зерна посылает...» (Бальмонт, 1895, I, 138—139); «Сонмом духов окруженная, | В ярком свете чистоты, | Тихим вихрем вознесенная | За пределы высоты, | Над уснувшим полусонная, | Мать Бога, это Ты! |...| Вечно-девственная Мать, |...| Вечный луч над вечным тлением, | Мать Бога, это Ты!» (1897, I, 205); «Любовь есть свет, что сходит к нам оттуда, | Из царства звезд, с лазурной высоты, | Она в нас будит жажду чуда | И красоты. | И красота есть луч, который тонет...» (1903, IV, 60); «...И девушка в расЦВЕТе красоты, | На утре дней, смотря *прозрачным* взором, | Преображала все свои черты. |...| К твоей душе я лгну своей душой, | С тобой я слит, как луч с лучом, *согласный* [ср. выше соответствие симфонии и синэстезии, светового луча и звукового колебания, световых волн и волн в жидкости], | Как свет в волне, я нежно, вольно твой» (1904, V, 25—26).

Иванов связывает восхождение и возврат одухотворенной души или духа в световые сферы с высоким полетом «окрыленного духа», световой природе которого предстоит выдержать испытание огнем в эмпириях: «...Блажен, чьи крылья | Царственный дух | От пажитей смерти | Возносятся по воле | К пламенным сферам!» (Иванов, I, 546; ср. также: «На крыльях зари», I, 600—601); «Играет луч, на гранях гор алея; | Лучится дум крылатая беспечность...» (I, 605).

Хотя у Белого и Блока²⁸ мотивы космических носителей света и занимают чрезвычайно много места, «световые» мотивы — как уже говорилось — представлены у них необыкновенно слабо. У Блока видение вечной женственности приобретает аспекты световой метафизики, рассматриваемой здесь, только с 1902 года: «...В лучах божественного света | Улыбка вспомнилась Жены. |...| В одних лучах, в одних стенах, | Постигли солнечные волны | Вверху — на темных куполах...» (Блок, 1902, I, 160); «Ты была светла до странности |...| Я в лучах твоей туманности | Понял юного Христа. | Проглянул сквозь тучи прежние | Яркий отблеск неземной...» (1902, I, 166); «...Мы помчимся к бездорожью | В неск'азанный свет [герметическая формула апофатики света]» (1902, I, 169).

Белый последовательно акцентирует египетский аспект световой герметики: «“Наин” — святой гиероглиф; | “Наин” — магическое слово; | “Наин” скажу, мой пепел снова | В лучистый светоч обратив. |...| Пирей с озолощенной урной | Над пологом ненастных туч | Не пепел изольет, а луч | Из бездны времени лазурной» (Белый, Урна, 1909, 346). На связь «света» и пророчески-визионерской «вести» у Белого указывают и анаграммы: «...Залижет тень. А мы все ждем, | Что в свете весть того, что будет. | Мы долго ждем. Вздохнем: пойдём... |...| Пусть сердце тайну сохранит, | Но сердцем тайны не обрящем. | Века купается гранит | В кольце лучей — в кольце слепящем» (Белый, «Урна», 1907, 313—314).

В этих немногих примерах легко заметить стремление к индивидуализации световой символики. Совершенно противоположная установка проявляется в стихах Городецкого с их тяготением к реархаизации: «...Верю светам изначальным, | Изливаемым во тьму. | Сумрак — женское начало, | Сумрак — вечное зачало, | Верю свету и ему. | Свет от Света оторвется, | В недра темные прольется, | И пробудится яйцо» (Городецкий, 1905, 55). В этом примере явственно видна манихейско-дуалистическая символика света (тип II), традиционно сильно представленная в языческом и сектантском фольклоре, мотивы и приемы которого вновь и вновь стилизует ранний Городецкий.

У присущего световому видению «немногого излучения», противопоставленного или дополнительного по отношению к вербальному началу (т. е. логосу, Анимусу) и словесному откровению (посредством «вопло-

щенного слова»), есть соответствие в вербальной и вообще в акустической области, синестетическая символика которой уже упоминалась в связи с изображением гармонии сфер. Для возникновения аналогии между «лучом» и «звуком» (как двумя формами проявления одной и той же энергетики) важное значение имеет их автономная, нереперенциальная, внекоммуникативная функция неземного, космического звучания или же сияния. В любом случае *tertium comparationis* — это уже многократно отмеченная аналогия между упомянутыми струнами и лучами небесного света или же световым аккордом космической радуги, соединяющей землю и небо подобно мосту²⁹. При этом «ра-дуг-а», «л-ук», «зв-ук» и «луч» либо «луг» (как Licht-ung, просека или поляна в лесу) образуют анаграмматическую связь со множеством пересечений:

«Радуга — лук, | Из которого Индра пускает свои громоносные *стрелы*. | Кто в мире единый разведает звук, | Тот услышит и все *семизвучье*, раздвинет *душой* звуковые пределы, | Он войдет в *восьмизвучье*, и вступит в *ЦВЕТистость*, где есть фиолетовый полюс и белый, | Он услышит *всезвучность* напевов, |...| Радуга — огненный лук, | Это — оружие *Перуна*, | Бога, который весь мир оживляет *стрелой*, |...| Радуга — мост, | Радуга — *Змей*, | Пояс *цветной* из играющих звезд, | Царский убор из *небесных лучей*...» (*Бальмонт*, «Радуга», 253—254); «И милость *радуги* сияет | Над озаренной высотой, | И растворенной красотой | Ткань влаги тонкой напояет. | И с круч *смарagdных* дым прозрачный | Висит и веет, и *лучи* | Робеют в дол добрызнуть мрачный, | Где, рай покинув *огнезрачный*, | Седые прядают ключи» (*Иванов*, «*Духи и души*», I, 604); «Миротворите *звон* волнения! | К вам путь ему *заря мостит*...» (I, 802); «...хоть *преломлен* в их зрящих чашах *свет*, | Но чист кристалл эфирноносных граней. |...| Что радостен в росах и солнце луг; | Что звездный свод — *созвучье* всех разлук...» (1904, I, 785); «Чу, гребни-ль отронул Люцифер ясный? | Чей луч проник до моих глубин? | О властного строя *невец* прекрасный, | Сойди на кручи склоненных спин! | И вал расступчивый, вал непокорный | Тебя, о *звук золотой зари*, |...| И главы *змей* моих не ужалят | Твоей *ноги, огневзвучный День!* [женский световой образ гениев]» (I, 802); «...Как *звон струны* заунывной, | В затвор из затвора ведет, | Мерцай, *луч прерывный*, — | И пряха-Ночь прядет...» (II, 275); «*Вечерний луч*, как дальний плач *свиристелей*, | По сумеркам моих угрюмых келий | *Отзвучия*

роняет; и лучу | Певучему я внемлю и молчу, | И каплет мед в отраву темных зелий...» (II, 487).

«Преломление» пра-света в сферах различной структуры (как в кристалле, ср. выше: *Иванов, I, 785*) — аналогично «разложению» перво-звука (статично парящей гармонии сфер) на отдельные тона или мелодии либо на вербальные знаки — в конце времен вновь возвращается к первоединству и вливается в него. Душа визионера, а значит, и творчество *poeta vates* напрямую причастны к этому «слиянию» звуков и лучей. В результате «множественность», дробление первоединства, неминуемо следующие за актом творения, вновь исчезают: «О, жалобы на множество лучей | И на неслитность их! |...| Ключи нашел я, и вошел в чертог, | И слил я все лучи. | Во мне лучи. Я — весь. Я — только бог. | Слова мои — мечи...» (*Сологуб, 1904, 296*); «...Но наскучила мне радость переменчивых лучей, | Я зову иную сладость, | слитность верную ночей...» (1904, 297); «...Уже и самые острые, | Самые длинные | Лучи | Растаяли в мглистом безмолвии...» (1904, 298).

Слияние спектральных цветов радуги дает тот самый белый свет, который символизирует высшую степень потустороннего и высшую степень мистического соединения: «...И, к ним склоняясь, Семизрачность | Возжаждет слиться в белый луч. |...| Поет всерадостное Да!» (*Иванов, I, 756*); «...Все ж ночью вешней колокол пасхальный, | Как белый луч, в тюрьме сердец страдальной | Затеплит Новый Иерусалим...» (*Иванов, «Пасхальные свечи», II, 265*).

Во всех этих случаях герметическое «слияние лучей» в белый, нейтральный пра-свет или слияние звуков и вербальных знаков — в «безмолвную» гармонию сфер связано со сравнительно широко представленным в СИ мотивом сравнения «лучей» с «мечами» или «стрелами»³⁰ — прием, нашедший широкое распространение уже в греческой поэзии. Таким образом пассивное, «женское» слияние и экстатическое самоугашение в белом упоении вечности сочетается с активным, «мужским» («радиальным») излучением — в виде «воинского» акта солнца либо фаллического доминирования³¹. Библейская автохарактеристика Христа как приносящего принести не мир, но меч, приобретает здесь все новые вариации, в которых *vita contemplativa* соперничает с *vita activa*:

«Мы препоясаны мечом | И клятвой связаны отныне; | Одной обречены святые, | Пронизаны одним лучом...» (*Иванов, II, 353*); «...Ужасный луч!.. |...| Пожар сапфирный! Луч глубин! | Осколок неба! Ужас неба синего! | Надменный луч! Луч благосклонный! Нежный луч! | Неумолимый, неизменный! Луч суда! | Священный луч [корреляция “свет”- и “свят”-, аналогично не-

мецкому *hell* и *heil(ig)*! Непостижимый, правый *луч!* | *Меч* голубой!.. *Лазурь-Сирена!* *Сфинкс-лазурь!*.. | *Дверь* в хаос синий и в паденье вечное!..» («*Тантал*», II, 67); «...Что выковал твой молот? | Прометей: | Плуг и серп. | 2-я Эринния: | *Плуг* перекуй в *мечи*...» («*Прометей*», II, 110); «Любовью лунной млея, | Безумная лилея | Тоскует в полдень знойный, | Томительно белея. |...|...А роза, пчелке | Льет нектар, не жалея, | И грезит жала солнца, |...| Та — *меч* лобзая жгучий, | Та — бледный *луч* лелея» («*Роза пчелиного жала*», II, 461—462); «...Поют боевые рога! |...| *Меч* мой железный | Утонул в серебряной вьюге... | Где *меч* мой? Где *меч* мой! |...| Слушай, слушай трубные звуки!..» (Блок, 1907, II, 233); «...жду прекрасного ангела | С благовестным *мечом*...» (1901, I, 79); «...Я — царица, ты — пришлец. |...| В тело нежное вопьется | Острым жалом длинный *меч*...» (Белый, 1906, II, 72—73); «...Обломок месячного рога | Сквозь облако немое. |...| Стою с блеснувшим копием, | Подобным утренней звезде | Своим алмазным острием, | Пронзившим веющий туман» («*Пепел*», 1905, 241); «Там ветер дохнет: в полях поет — | Туда зовет. | Там — твердь. Как *меч*, там твердь — как *меч* — | Звезда сечет» (Урна, 1907, 301); «Я нарезал алмазным *мечом* | себе полосы солнечных бликов...» (1903, I, 121); «...С *мечом* огненным и с огнем во взоре | Архангел встретил меня. | Прочь, крикнул он, сын ослушной Евы, |...| Нам жителям неба — жизни Древо, | Тебе, червь земли — *гробовая* мгла...» (Минский, 355). Здесь, как и в других местах, угадывается древняя магическая формула, соединяющая огонь и меч — в том числе и в искусстве врачевания («что не исцелит огонь, исцелит меч»); оба аспекта образуют и еще одно единство — в архаической мифологии огненного меча, которая, впрочем, породила множество ассоциаций в ветхозаветной иконографии ангелов-воинов и вообще Христовых ратей. Кстати, можно вспомнить об аллегорике пылающего меча, например, в ритуалах тайных союзов и в масонской геральдике³².

Световые лучи и солнечные стрелы — как вестники и знаки Эроса и Танатоса — появляются все в новых контекстах, где мистическое приобретает эротический оттенок, а эротическому приписывается качество герметическо-магической вестии: «*Лучами стрел Эрот* меня пронзил, | Влача на казнь, как связня *Севастьяна*; |...| Росток огня, и корнем врос

тягучим; | И я расцвел — *золотоцвет мечей* — | Одним из *солнц...*» (Иванов, 1906/07, II, 384). Как в уже рассмотренном мотиве «костра», в данном случае также происходит и эротизация, и мистификация «любовного страдания» («пламя любви») на костре, подобно мученичеству святого Себастьяна, которого пронзают смертоносные стрелы «божьей любви». Их эротически-земной противоположностью — стрелы Эроса, наполняющие сердце «влюбленностью». Все эти мотивы объединены в VII сонете «Золотых завес» Иванова и сжаты в некий синтетический неомиф: «Венчанная крестом *лучистым лань* — | Подобие тех *солнечных оленей*, |...| Сбираешь умилений *светлых дань*, | *Росу любви*, в кристаллы горных лилий | И сердцу шепчешь: *угаси пожар!*» (II, 387).

Примечания

1. Огненной природе света откровенно отдается предпочтение не только в романтизме (Г. Башляр говорит о настоящем «комплексе Новалиса»), но и в символистском толковании света (в частности, у Иванова): «Феномен Новалиса столь характерен, что представляется возможность типизировать его в качестве особого комплекса. [...] Комплекс Новалиса как бы синтезирует импульс к возгоранию от трения и потребность разделить пламя. [...] Комплекс Новалиса характеризуется сознанием внутреннего тепла, всегда преобладающим над чисто визуальным познанием света» (Г. Башляр 1993, 65 и сл.). Ср. у Новалиса: «Природа [...] то же для нашей души, что тело для *света*. Тело удерживает *свет*, преломляет его в своеобразные краски; оно зажигает вне или внутри себя *свет*, который, если он равен темноте тела, делает это тело ясным и прозрачным; если же он превосходит темноту тела, то выходит из него, чтобы осветить другие тела» (Новалис, «Гейнрих фон Офтердинген», 84). Ср. также у Гете: «Робко скрылась тьма впервые, | Бурно *свет* рванулся ввысь, | И распались вдруг стихии | И, бунтуя, понеслись» (Гете, «Воссоединение», пер. В. Левика, Собр. соч., I, 386). О Новалисе и Гете в символизме ср.: М. Wachtel 1994.

2. Метафизика света у Гераклита использует египетские и орфические жреческие учения (F. Lassalle I, 15 и сл.), то есть изначально опирается на мистериальную сферу. О свете и тьме в античных космогониях ср.: А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 204; у Бахофена — М. Schroeter 1926, CCLXXXIX. Об учении Платона о свете и отображении (в связи с иносказанием о пещере) ср.: Н. Blumenberg 1989, 91 и сл. Героя или божество в качестве носителя света анализирует О. М. Фрейденберг (О. М. Фрейденберг 1978, 231 и сл.; 536, 561).

3. Диалектика зеркала («отражения») и глубины, «бездны» и «прозрачности», к которой то и дело обращаются в СII, в диаволизме рассматривается в негативном аспекте, и ее парадигма — миф о Нарциссе: последний принял отражение на водной поверхности за реальность, упал в глубокую воду и утонул (ср.: Н. Blumenberg 1979, 87).

4. Религиозный аспект метафизики света особенно резко выражен в философии Плотина и неоплатоников. О великом свете как центре вселенной ср.: Plotin, II, 208 и сл., II, 277; далее: VI, 8, 18; VI, 7, 16 и VI, 7, 21—22 (об этом также P. Crome 1970, 112 и сл.); о свете и круге ср.: Plotin II, 208 и сл., II, 277; душа и свет — Plotin, IV, 3, 22—34; P. Crome 1970, 114; первообраз (как свет) и подобие (тьма) — Plotin, II,

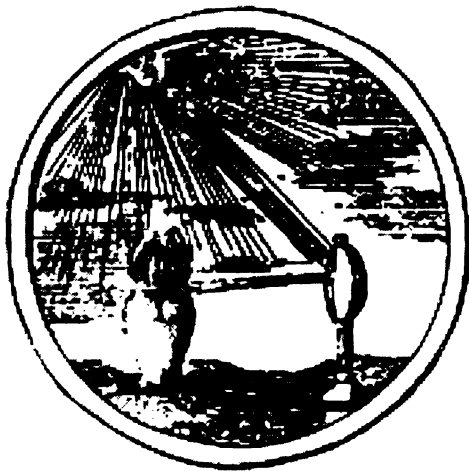
27 и сл., II, 99 и сл.; 135 и сл.; *Jamblichus* 1922, 19 и сл. (ср. также: *P. Crome* 1970, 36 и сл., 70 и сл.); о свете и просветлении в гнозисе и неоплатонизме ср.: *Ch. Elsas* 1975, 112 и сл., 166 и сл.

Подробно о неоплатонизме и об учении Плотина ср.: *Соловьев*, «Плотин», 6, 477—482. Центральные принципы плотинизма оказываются тождественными основным понятиям символизма: это «неизреченная» природа абсолюта, «экстаз» как освобождение от рассудка и соединение с «Единым» (τὸ ἕν), а также восхождение и нисхождение души в ее странствии «вверх» или «вниз», к пра-свету (солнцу) или от него, последний же проявляется как текучая «эманация» («излияние») или «радиация» («излучение») в бытие и его иерархические сферы. «Нус», мыслящий «бытие», сам приходит в «движение» и, воспринимая абсолют как «тождество», сам становится «другим». Душа находится в состоянии «устремленности» к Единому (к соединению) и вследствие этого сама воспринимает себя как принцип «другого». По Плотину, «Единое», «душа» и «дух» — три «ипостаси», на основе которых объясняется мироздание (*ibid.*, 480). Душа разделена на «высший», визионерский, и «низший», природный, аспекты. В иерархии сфер бытия на ступени, самой удаленной от перво-бытия, находится «не-сущее», которое приравнивается к «злу» и «тме». Красота — это проникновение лучей пра-света в земной чувственный мир. (О неоплатонизме ср. также статью Соловьева: *Solowjev*, «*Proklus*», *ibid.*, 501—507).

Вершина новозаветной метафизики света — первые фразы Евангелия от Иоанна (Иоан. 1: 4—5). О световой сфере потустороннего Бога в гнозисе ср.: «*Die Gnosis. Erster Band. Zeugnisse der Kirchenväter*», 11; о «духовном свете» у Дионисия Ареопагита см. *A. Freiherr von Thimus* [1868] 1972, II, 268 и сл. Теологию света в средневековой живописи рассматривает *G. Didi-Hubermann* 1995, 201 и сл.

Вновь и вновь обнаруживаются следы знакомства Блока с неоплатонической герметикой, в частности, с Плотиним, — несомненно, по соответствующим работам Соловьева (*Блок*, «*Дневники*», VII, 37): «Ибо недаром же открывал Плотин пути к самопоглощению в божестве». О метафизике света как сотериологии ср.: *Белый*, «*Священные цвета*», А, 115 и сл.

Метафизику света (или мистику света, конкретно — в связи с фаворским светом) подробно рассматривает также П. Флоренский (1914, 96; а также очень подробное прим. 125, там же, 656 и сл. и следующие примечания — до 662). Верующий «видит внутри сердца своего» Бога как визионерский фаворский свет (который также часто называется ипостасью Святого Духа или Христа: вспомним вступление к Евангелию от Иоанна). В сочинениях мистиков понятие света приобретает также определение «тихий» («тихое Солнце миру», там же, 97). «Учение о Боге как неизреченном свете» пронизывает все мистические сочинения; Флоренский цитирует — как уже много раз в других местах — «Метафизику» английского мистика Джона Порреджа, тайно изданную в Москве в XVIII веке (там же, 656—659). — Интересно указание Флоренского на частое использование символики света в романах Достоевского (в частности, в форме «свет вечерний», 659 и сл.), которую он интерпретирует совершенно в духе апокалиптического-мифологического толкования Достоевского символами. Об исихастически-паламистской мистике света ср.: *Флоренский*, прим. 127, там же, 660—661. Мифологическое и богословско-философское толкование понятия «свет истины» Флоренский (1914, 70 и сл.) подробно рассматривает в соответствующей главе («Письмо четвертое»), которую украшает соответствующим эмблематическим изображением:



Эта нидерландская эмблема взята из книги «*Symbola et Emblemata selecta*» (Флоренский 1914, 807 и сл.). В эмблеме сочетаются «воспламеняющий» (*cor ardens*) и «просветляющий» (*speculum*) аспекты светового символа, объединяющего «огонь» и «луч».

О каббалистическом учении о развитии сефирот из неопределенного пра-света ср.: Соловьев, «Каббала», 6, 188.

5. Об истекании света (солнечного и лунного) ср.: А. Афанасьев II, 287 и сл.; платоновско-платиновское учение об эманации изложено, в частности, у Плотина (*Plotin*, II, 29); ср. также: Н. В. Gerl 1989, 61 (о соединении у Фичино учения об эманации с концепцией идей и фантазии).

6. Ср. описание дуализма света и тьмы в гнозисе и в еретических течениях: Н. Jonas 1934, 5; 39 и сл., 46 и сл., 103 и сл.; о борьбе света и тьмы как манихейской драме спасения — *ibid.*, 288; о полярном дуализме света и тьмы в гностической космогонии ср.: Н. Jonas 1934, 149 и сл., К. Rudolph 1980, 65 и сл., 77 и сл., 239, 361 и сл. и P. Sloterdijk, Th. H. Macho (Hg.) 1991, 118. О тьме в орфических космогониях ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 274. Гете тоже отражает этот дуализм в знаменитой формулировке черта: «...Я — части часть, которая была | Когда-то всем и свет произвела. | Свет этот — порожденье тьмы ночной | И отнял место у нее самой» (Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака, Собр. соч., II, 51).

О двойственности или же о борьбе Демиурга и Сатаны за мировую душу ср. вполне гностическую интерпретацию у Соловьева, цит. в издании: С. М. Соловьев 1977, 138 и сл.

В «Эмблематике смысла» Белый (С. 81 и сл.) очень ясно вскрывает еретические корни современной теософии (в частности, у Иванова) и теургии символизма. Однако понятие ереси Белый оценивает положительно и подчеркивает ее значение для современности. Предпринятая Белым попытка синтезировать новую (философскую и символистскую) систему теософии из гностицизма, магии, «мистического критицизма» и «теургии», правда, уже не относится непосредственно к модели СII. Итак, если порядок символов «старой теософии» (то есть суммы гностическо-герметической традиции) наряду с классическим мифологизмом и христианской теологией составляет основу космоса символов CI и СII, то венчать «драму» человеческого стремления к познанию, по мысли Белого, должна «новая теософия» (там же, 82 и сл.), которую еще только предстоит создать.

О влиянии манихейского и герметическо-гностического дуализма на раннее творчество Э. Гиппиус ср.: *T. Pachmuss 1971, 52 и сл.* (в частности, упоминаются гимны Ефрема Сирина, Андрея Критского, «Книга Премудрости Соломона», Сведенборг, Элифас Леви и т. д.).

7. Об античном мифе света в христианской и мистической интерпретации ср.: *H. Rahner 1989, 11 и сл.* Иоанновский «свет во тьме» рассматривает *R. Bultmann 1978, 3, 26 и сл., 33.* О гностических элементах Евангелия от Иоанна в этом аспекте ср.: *J. Buehli 1987, 36 и сл.* и *R. Bultmann 1978, 22, 136 и сл., 260 и сл.; R. Assunto 1963, 59 и сл., 95 и сл.* (о гностической интерпретации христианского платонизма); об эстетике света в средние века и, в частности, у Фомы Аквинского ср.: *U. Eco 1991, 67 и сл. и 137 и сл.;* об антигностической символике света ср.: *Origenes 1959, 122 и сл., 159 и сл.* и у Августина — *K. Ruh 1990, 107 и сл.;* изложение мистики света Дионисия Ареопагита — *K. Ruh 1990, 48 и сл., E. H. Gombrich 1986, 182 и сл.; Dionysius Areopagita 1988, 21 и сл., 113 и сл.; H. Theill-Wunder 1970, 37 и сл.* Мистике света у Дионисия известны (в этом она следует неоплатонической метафизике света) три стадии эпифании божественного — покой и пребывание в себе, «исход» и «возврат», в конечном итоге выливающийся в «спасение» (ср.: *H. U. von Balthasar 1962, 200*). Подробно о метафизике света в христианской эстетике в целом ср.: *ibid., 130 и сл.* О герметическом толковании дуализма света и тьмы ср.: *J. Buehli 1987, 31 и сл.* Для Гермеса Трисмегиста Бог тождествен свету, субстанция которого есть и в человеке (*ibid., 32*); ср. также: *Marsilio Ficino 1984, 43 и сл.; Jakob Bohme 1831, II, 200 и сл., 205 и сл.* (создание мира из света сердца божьего); о свете тьмы ср.: *C. G. Jung XIII, 180 и сл.* и в целом о символике света и огня — *C. G. Jung V, 114 и сл.*

Н. Л. Мушеллишвили, В. М. Сергеев (1983, 285 и сл.) формализуют онтологическую эманационную модель неоплатонизма и Плотина, получая схему, которая в принципе воспроизводится и у Соловьева: на вершине иерархии бытия находится перво-Единое, эманлирующее в логос и Аниму; и напротив, возврат обоих в перво-единство означает их объединение, упраздняющее половые различия.

О византийско-православной метафизике света (начала которой восходят к гнозису и неоплатонизму) ср.: *Vi. Lossky 1961, 276 и сл.* Подробное рассмотрение значения «энергетики» в византийско-православной пневматологии и мистике света ср.: *ibid., 87 и сл.* и *H. Hunger 1965, 291 и сл.*

8. Соловьев (Соловьев, «Валентин», X, 285—290) обнаруживает глубокое знание гностических источников. Поскольку статьи Соловьева для словаря Брокгауза в значительной мере носят описательно-реферативный характер, здесь они могут служить лишь подтверждением осведомленности символистов в сфере истории религии и философии, гностико-герметических и мистико-окультистских текстов. Систематический обзор энциклопедических статей Соловьева дает том 6 немецкого издания его работ (676 и сл.), по которому и приводятся цитаты. Собственные космогонические и теогонические идеи Соловьева в значительной степени совпадают с изложенными здесь гностико-герметическими и неоплатонистскими концепциями, которые у Соловьева лишь сильно упрощаются — что относится, например, к сложным промежуточным стадиям эманации пра-эона в подчиненных сферах бытия.

О фундаментальном противоречии гностической картины мира, расколотой на духовную и материальную сферы, ср.: Соловьев, «Гностицизм», X, 325 и сл. «Высший» Создатель («Архон») непримиримо противостоит здесь «низшему», «Демииургу». Этот дуализм присущ, правда, не всем гностическим системам (свойствен, в частности, сирийско-халдейскому направлению).

О «магической» и «герметической» литературе в александрийском Египте ср.: Белый, «Комментарии», С, 619 и сл. Из этих указаний следует, что Белый был очень хорошо знаком с сочинениями Гермеса Трисмегиста. Далее Белый приводит

данные об оживлении герметизма в эпоху Возрождения (*там же*, 620). Отношение мифопоэтики и теургического символизма к гностическо-еретической, дуалистской и манихейской традициям Белый рассматривает в статье: «Священные цвета», *А, 121*. Согласно Белому («Эмблематика смысла», *С, 118*), существует связь между «гностицизмом» и «александрийской» эпохой эллинизма.

О гностицизме в мировоззрении Белого (в частности, в его прозе, начиная с «Котика Летаева») ср.: *А. Л. Сrone 1982, 77 и сл.* Важно отметить интерес декадентов и символистов к «Искушению святого Антония» Флобера, где подробно рассматриваются гностицистские школы маркионитов, валентиниан и манихеев (*ibid.*, 79).

Очень подробное, хотя и насквозь католическое изложение «эстетического» мифа гностиков дает Г. У. фон Бальтазар (*H. U. von Balthasar 1962, 33 и сл.*, в частности, в главе об Иринее). Г. У. фон Бальтазар в своем масштабном изложении теологической эстетики христианства пытается оправдать религиозно-эстетическое с католической точки зрения. При этом Бальтазар ограничивается ортодоксальными, догматически адекватными христианскими течениями, отмеченными гностическо-герметическими тенденциями. Обобщающее описание гнозиса (гностицизма) и герметизма сделал Фрик (*K. Frick 1973, 9 и сл.*). О гностическом характере мифологической психологии К. Г. Юнга ср.: *С. С. Аверинцев 1972, 124 и 153*.

9. Обобщающее толкование теологии Соловьева дает Г. У. фон Бальтазар (*H. U. von Balthasar 1962, 647—716*) в своей теологической «Эстетике». Бальтазар видит в Соловьеве одного из «величайших художников порядка и организации в истории мысли» наряду с Фомой Аквинским (*ibid.*, 649). Об эстетике Соловьева ср. обобщающее описание в книгах: *J. West 1970, 35 и сл.* и *А. Knigge 1973*.

10. О символике света у славян ср.: *А. Афанасьев I, 56 и сл.; I, 151 и сл.; II, 375 и сл.* («свет» — «цвет»), об этимологии слова «свет» ср.: *В. Н. Топоров 1987а, 184—252* («свет» — «свят»).

11. Платоновско-гетевская формула «солнечности глаза» лежит в основе всякой аналогичной космологии. Идея света глаз особенно выражена у Плотина (*Plotin II, 4, 5, 10; VI, 9, 55 и сл.*; см. об этом *R. Harder, W. Theiler 1971, 134 и сл., 165*), в частности, *Plotin V, 4, 1 и сл.* (об общности ощущений между воспринимающим и воспринимаемым), *Plotin I, 23* говорит о катарсическом превращении человека в свет (зрение и восприятие на основе симпатии всех вещей, *II, 385 и сл.*); ср. раздел «Зрение» (*Plotin II, 361 и сл.*). Свет глаза соответствует отображению реальности в глазу (*II, 369, 371*); ср. также: *Dionysius Areopagita 1986, 28; Hermes Trismegistos, 51; «Der Sohar», 1986, 76* («Божественный глаз») и в романтической мистике глаз (*Г. Башляр 1993, 73*). Мышление аналогиями пронизывает всю гармонически-космическую эстетику античности и герметизма: «Ведь подобное познается подобным, и сообразно своей форме сама душа есть число...» (*А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 127*).

12. Подробно о понятии просветления и традиции иллюминатов ср.: *K. Frick 1973*.

13. У гностиков (божественная) искра также играет роль, сходную с ролью *scintilla vitae* у мистиков (ср.: *C. G. Jung IX/II, 235*). Абсолютный свет как бы распределен в человеке в виде «следов элементов» и уже в этой небольшой дозе создает предпосылку для «превращения в свет». Ср. также идею искры света в «*Corpus hermeticum*» (*J. Büchli 1987, 33*). О мотиве семени света в фольклоре и мифологии ср.: *О. М. Фрейденберг 1936, 77, 84 и сл.*; Юнг (*C. G. Jung XIV/III, 263*) идентифицирует солнечные световые искры (*scintillae*), рожденные в душе, с самими архетипами, которые находятся в бессознательном и подлежат «извлечению» оттуда (ср. также у Плотина: *Plotin II, 9; M.-L. von Frank 1971, 253*).

Христианско-гностицистская идея *λόγος οτερματικός* восходит к стоической концепции (*C. Schneider 1978, 127*) — мир пронизан «семенами» логоса; оказывает свое

действие и платоническая идея о «божественной материи» (в виде частиц света). По мнению гностиков, «божественная искра» (пневма) должна быть возвращена из тюрьмы мира (тела) в пра-свет (K. Rudolph 1980, 65 и сл.); это «возвращение частицы света» происходит в ходе «репатриации души» (ibid., 137). Аналогично в истинной мифопоэзии романтиков ощущаются «искры энтузиазма» (F. Schlegel, «Rede über die Mythologie», [1800], II, 10 и сл.).

Этому дословно соответствует формула Коневского: «...Как собрать в одно все части света? | Что свершить, чтоб не дробился год?» (Коневской, 1899, 61).

14. Символистскому языковому мышлению также в значительной мере соответствует этимологическое понятийное мышление Хайдеггера (ср.: O. Poggeler 1990, 268 и сл.).

15. Ср.: G. R. Hocke [1957|59] 1987, 64 и сл., 70 и сл., 198 и сл., 234 и сл.

16. Представление о «белом свете» пра-бытия, «текущем» или «струящемся» потоками над различными сферами бытия, — одна из центральных идей гнозиса (ср.: C. G. Jung IX/II, 236; о «световой росе» в гнозисе ср.: H. Jonas 1934, 360).

17. Соловьев («Hermes Trismegistos», 6, 108—112) рассматривает основные черты классической герметики и теософии и их египетское и греческое происхождение, а также их влияние на средневековую алхимию и гуманистический оккультизм. Для всех видов герметизма характерна вера в самообожествление человека благодаря совершенному знанию, достигаемому погружением «души и сердца».

О теории «соответствий» в теософии ср.: Соловьев, «Эммануил Сведенборг», 6, 528 и сл. (ср.: Swedenborg, «Clavis hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam repraesentationum et correspondentiarum», 1741). О связи между теософией Сведенборга и гностицизмом, а также каббалой ср.: ibid. В качестве русских свиденборгианцев Соловьев упоминает В. И. Даля и П. Д. Юркевича (ibid., 540).

О происхождении софиологии как центральной части учения Вл. Соловьева ср. изложение С. М. Соловьева (1977, 90 и сл.; написано в 1923 г.). Согласно этому тексту, Соловьев мог очень рано, уже во время обучения в Духовной академии, познакомиться с классическими трудами гностико-герметической традиции (в частности, с сочинениями Якоба Бёме, Сведенборга и т. д.). На начало 70-х годов приходится знакомство с мифологическими исследованиями Шеллинга, Крейцера, Адальберта Куна и Хомякова (там же, 91 и сл.).

Об оккультизме и современной теософии ср.: Соловьев, «Рецензия на книгу Е. П. Блаватской: "The key to Theosophy", 1892, VI, 287—292». От «спиритизма» Соловьев в значительной мере дистанцируется, тогда как теософию Блаватской в ее религиозно-исторической основе он признает. Отношение Соловьева к спиритизму и теософии во время его пребывания в Лондоне в 1875 г. рассматривает С. М. Соловьев (1977, 121 и сл.). Уже тогда в изображении мистицизма и оккультизма у Соловьева возникает легкий иронически-сатирический оттенок (там же, 122 и сл.). О мистико-оккультистских штудиях Соловьева (в частности, в Британском музее в Лондоне), а также о его контактах с оккультистскими кругами ср.: Knigge 1973, 17 и сл. Об алхимии (в частности, у Раймунда Луллия) ср.: Соловьев, 6, 316 и сл.

Подробный перечень литературы (в том числе русской) о мистико-герметических, оккультистских и спиритических сочинениях приводит Флоренский (1914, прим. 28, 622 и сл.); здесь указаны, в частности: П. Д. Успенский, «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира», СПб., 1911; произведения Е. П. Блаватской; А. И. Введенский, «Религиозное сознание язычества», М., 1902, и русский перевод Р. Штейнера (СПб., 1910) (ср. также данные Флоренского: 1914, 699 — о спиритизме). О влиянии теософии (в частности, сочинений Блаватской) на Бальмонта ср.: R. L. Patterson 1972, 246 и сл. (в отношении теории метемпсихоза, вечного возвращения).

В «Эмблематике смысла», С. 490 (прим. 4) Белый рассматривает средневековую алхимическую символику стихий (упомягая и стихийных духов, соотносимых с ними) и возрождение этих идей в новейшем оккультизме. В том же примечании Белый описывает основные черты средневековой алхимии, учение которой о стихиях исходило из представления о сводимости всех вещей к одной первопричине и об аналогии всего «низшего» в чем-то «высшем». Конкретно Белый ссылается на книгу Фердинанда Мака «Золотая цепь Гомера» (F. Maak, «Die Goldene Kette Homers», 1905) (другие источники — см. там же, 491) и распространенную в то время «Тайную доктрину» Блаватской (подробно изложенной Белым в прим. 5, там же, 491—495; кроме того, ср.: M. Carlson 1992; B. Glatzer Rosenthal 1997). Эта гераклитова идея подъемов и спусков (Heraklit, «Fragmente» // H. Görgemanns [Hg.] 1991, 577) в сжатом виде изложена в «Фаусте» Гете: «В каком порядке и согласье | Идет в пространствах ход работ! | Все, что находится в запасе | В углах вселенной непочатых, | То тысяча существ крылатых | Поочередно подает | Друг другу в золотых ушатах | И вверх снует и вниз снует» (Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака; собр. соч., II, 23).

О возврате гуманизма к (нео)платонической традиции ср.: Белый, «Комментарии», С. 460 (с подробными указаниями на литературу по герметическо-гностической традиции в европейском мышлении, на Парацельса, Агриппу Неттесгеймского и т. д.). Эти течения (мистику, алхимию, каббалу и т. д.) Белый относит к предвестникам символизма. Многочисленные ссылки на литературу этого тематического круга свидетельствуют о чрезвычайной начитанности Белого в области герметическо-гностических текстов и их новейших продолжателей — представителей оккультизма, мистицизма и масонства рубежа веков.

«Комментарии» Белого к его «Символизму» (С. 457—633) содержат такое гигантское количество ссылок на религиозно-философские, мифологические, ересиологические, мистико-оккультистские тексты, что лишь из одного этого можно сделать вывод (справедливый, впрочем, и в отношении Мережковского, Соловьева, Иванова и других представителей символистской мифопоэзии): тогдашним символистам были не просто доступны, но досконально известны главные исследования в соответствующих областях культуры. Уже на этом основании нет необходимости и смысла приводить список источников познаний символистов в каждом отдельном случае.

О мистико-алхимических сочинениях Генриха Кунрата и их воздействии на русских оккультистов и масонов Соловьев пишет в соответствующей статье для словаря Брокгауза: Соловьев, б, 296. О значении мистицизма и оккультизма, а также каббализма и розенкрейцерства для символизма рубежа веков ср.: С. Wallrafen 1982, 65 и сл., в частности, о восприятии идей розенкрейцеров Волошиным и их распространении в России.

В примечаниях 3, 4, 5 к «Эмблематике смысла» (С. 485—495) Белый очень подробно излагает содержание алхимико-астрологической, гностико-герметической и оккультистской литературы к тому разделу своей работы (там же, 72), где он пытается дать герметическое обоснование «мистицизма жизни», то есть мифопоэтико-мистического аспекта «жизнетворчества». Магия, астрология, алхимия — так же как досократики и современные (герметические) натурфилософы — все исходят из единства «бытия» и «познания» (Белый, «Эмблематика смысла», С. 75 и сл.).

Подробное описание гностическо-герметических и каббалистических корней «оккультной философии» Агриппы Неттесгеймского дается в комментариях Новотного (К. А. Nowotny 1967, 387 и сл.). Поскольку Агриппа стал прообразом героя в ключевом оккультистском романе Брюсова «Огненный ангел», можно предположить, что философия Агриппы была знакома не только Брюсову, но, прямо или косвенно, и другим символистам. Герметическо-гностическую традицию оккультной философии

фии Агриппы Неттесгеймского рассматривает Новотный (К. А. Nowotny 1967, 391 и сл.). О Гермесе Трисмегисте как легендарном основоположнике алхимии ср.: К. Frick 1973, 71 и сл.

18. Довольно подробно о каббале ср. одноименную статью Соловьева для словаря Брокгауза (*Соловьев, «Каббала», 6, 183—190*). Его сведения в значительной степени совпадают с данными современных исследователей каббалы (ср.: G. Scholem 1962, 309 и сл.; 1973 и 1980; прежде всего ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 23; I, 180 и сл.). Соловьев указывает на глубокое влияние каббалы на гуманистско-окультистскую традицию (Агриппа Неттесгеймский, Якоб Франк, Рейхлин и т. д.). Подробно рассматривает Соловьев схему Сефирот и ее исходную точку — «неизреченный Эн-Соф» (абсолютное ничто, или индетерминированное), из которого развертывается десять Сефирот (*ibid.*, 187 и сл.). Обобщающее изложение герметического учения каббалы ср.: К. Frick 1973, 89 и сл. (о «Зогаре» — 97 и сл. и о схеме Сефирот); ср. также: *«Der Sohar», 1986*.

Подробно о каббалистической герметике ср. примечания к «Эмблематике смысла» (*Белый, С. 485 и сл.*), показывающие, что Белый был чрезвычайно начитан в этой области. Сначала Белый излагает (в прим. 4) каббалистический космогонический миф (Гермеса-Тота) о создании макрокосмических сфер из «Слова». Важное значение имеет указание Белого на наличие аналогии между астрологией и антропологией, макро- и микрокосмом, Адамом Кадмоном и Адамом земным, «творческой мыслью» и «бытием» (как символом креативной мысли логоса). Ядром этого каббалистическо-герметического учения об аналогиях является, по Белому, представление о реальности как о системе «символов», которая одновременно представляет собой систему «переживаний». Тем самым Белый установил связь этого учения со своим экзистенциальным символизмом, определяющим символ как «переживаемый образ»: «система переживаний развертывалась в *мистерии*». Та же система развернута в каббалистической магии, приложение которой к антропологии достигнуто в теории «гороскопа». Далее Белый излагает магическо-астрологическую (каббалистическую) систему, теософски переосмысленную как некую философию истории (*там же, 486*) с апокалиптической (пророческой) и адвентистской ориентацией. В целом Белый дает понять, что его отношение к этим магическо-астрологическим схемам — очень положительное (489): «... научился понимать эстетическую прелесть ее [т. е. астрологии] метода...».

Каббалистическую и ветхозаветную эмблематику Белый подробно рассматривает в *«Комментариях», С. 622 и сл.* (в частности, о схеме Сефирот ср.: 623). О каббалистической символике Адама Кадмона ср.: *Белый, «Эмблематика смысла», С. 72 и 494 (прим. 5)*: Белый излагает здесь том III «Тайной доктрины» Блаватской.

А. Добролюбов в «Из книги невидимой» среди множества эпиграфов из Ветхого Завета, Корана, индийских и арабских мифов, мистических и философских текстов использует также цитаты из «Зогара» и других каббалистических текстов (например, *Добролюбов, III, 31 и 32: «Песня брака»*).

Об изучении Флоренским каббалы, книги «Зогар» и иудейской герметики ср.: С. С. Аверинцев, *«Примечания» // П. Флоренский, «Строение слова», [1922] 1973, 373 и сл.*

О занятиях Соловьева Якобом Бёме, Сведенборгом, Шеллингом, каббалистическими и теософскими трудами в Британском музее пишет С. М. Соловьев (1977, 120 и сл.): «Учение Бэма и Сведенборга суть полное и высшее теософическое выражение старого христианства [...] Каббала и неоплатонизм. Бэме и Сведенборг. Шеллинг и я...» (*Вл. Соловьев, там же*). О Якобе Бёме и Баадере ср.: *Соловьев, «Разбор книги кн. Сергея Трубецкого: «Метафизика в древней Греции», VI, 299*.

Чрезвычайно положительную оценку в энциклопедической статье Соловьева «Любовь» получает мистико-эротическая философия Франца фон Баадера (Соловьев, 6, 310—311). Влияние Якоба Бёме на метафизику воли у Волошина рассматривает Валльрафен (Wallrafen 1982, 234). Если первое русское издание «Утренней зари в восхождении» Я. Бёме вышло только в 1914 г., то благодаря изложению Соловьева основные идеи Бёме были широко известны и ранее. Ср. также влияние Бёме на символизм в трактовке Борна (E. Born 1997).

19. Об этом О. М. Фрейденберг, «Метафора» // Кирай, Г., Ковач, А. 1982, 60—78.

20. О позитивной, катафатической, и негативной, апофатической, теологии ср.: Соловьев, «Веданта», 6, 34 и сл. («двойное познание брахмана» в индийской философии). «Скрытность» лирического языка соответствует «неопределенности» и «неизреченности» лирического чувства, в котором «никакого определенного содержания еще нет» (Соловьев, «О лирической поэзии», VI, 244 и сл.). Лирика говорит о «неизреченности бытия», создавая язык, который «почти сливается с музыкой» (там же). Для Соловьева Фет — мастер такого «скрытого языка» лирики, мастер «безглагольных и беспредметных стихотворений» (245), которые «находятся на границе между поэзией и музыкой».

О «неизреченности» абсолютного бытия в гностицизме и родственных ему системах ср.: Solowjew, «Валентин», 6, 11 и сл. и «Василид», 23 и сл. Сущность божественного негативно определяется как «Неизреченность», «Невидимость», а позитивно — как «Тайна» — «Прекрасная», «Неизреченная», «Непостижимая разумением» (Добролюбов, III, 177).

Переосмысление индетерминированного, «Неизвестного» в «Дао» китайской философии — см. Белый, «Окно в будущее», А, 138. Белый (Белый — Блок, ПП, 157) критикует в стихах Блока периода «негативного символизма» «туман несказанного»; эти стихи якобы «полны скобок и двусмысленных умалчиваний». По мнению Белого, «нельзя быть одновременно с Богом и чертом».

«Катафатическое» понятие «божественной тьмы» как символа «неизреченности абсолютного» играет в византийско-православной мистике, заимствовавшей его у неоплатоническо-гностической метафизики света, одну из центральных ролей. О различении позитивной, катафатической, и негативной, апофатической, теологии в религиозном мышлении и в мистике византийско-православной церкви ср. классический труд Лосского (Vi. Lossky 1961, 31 и сл.). — О негативной теологии мистики ср. Г. У. фон Бальтазар (H. U. von Balthasar 1962, 208 и сл.), в частности, о понятии «темноты» божественного и его «темного луча».

21. Так уже у Платона, Филона, в Новом Завете, в средневековой литературе; подтверждения см. Н. -J. Spitz 1972, 47 и сл.

22. О световом облачении души в каббале ср.: «Der Sohar», E. Müller [Hg.] 1986, 180 и сл.

23. О понятии «вдохновения» ср.: Соловьев, X, 229 и сл. Соловьев указывает здесь на аполлоническое происхождение вдохновения.

24. О световой мистике русских сект ср.: A. Hansen-Löve 1996.

25. О символике света у Иванова ср.: G. Langer 1990, 83 и сл., 109 и сл. Ницше тоже различает свет и огонь, причем первый относится к аспекту Анимы, а второй связан с мужским началом — Анимусом, как ясно видно из следующего места в «Заратустре»: «Не свет ли ты моего пламени? Не живет ли в тебе душа, родственная моему разуму?» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 142).

26. R. Jakobson, IJSLP, I|2, 1959, 278.

27. О визионерском сиянии («лица» визионерского явления) ср.: Флоренский 1914, 100 и сл. (и прим. 147, там же, 672—674, о «нимбе» или «световой ауре»

святого). Примеры «обретения статуса прозрачности» святыми приводит, в частности, исихастическая агиография (вплоть до XIX в.), представляющая святого «духоносцем» и в иконографической форме (*там же*, 105 и сл.). Редуцированный символ световой ауры, «венчик» — последний остаток мистики света («нимб» как реальное излучение космического света) и (плотиновско-неоплатонической) метафизики света. Символическое (а не просто аллегорическое) понимание «нимба» ассоциирует его с концентрическими «кругами» космических сфер (ср.: *прим.* 148, *там же*, 674 о Плотине).

28. Символику света у Блока подробно рассматривает Петерс (*J. Peters 1981, 75 и сл.*). В ранней космогонии, созданной по образцу космогонии Соловьева, Блок предполагает, что свет происходит «из мрака». Петерс включает эту общую символику света в символику солнца и луны, отчего ее функции теряются (*ibid.*, 79 и сл.).

29. О «радуге» ср.: *А. Афанасьев I, 356, 361 и сл.* (радуга как «мост»), *I, 340 и сл.* (как «лук», «арка», «дуга») и *I, 356 и сл.* (как «коромысло»); как лестница, по которой душа восходит на небо, — *I, 124 и сл.*

30. Об ассоциации лучей света со стрелами ср. также: *Белый, «Маска», А, 136*: «Струи света впились в сердце — золотые стрелы, золотые!» Мережковский (*Мережковский, «Не мир, но меч», X*) под многократно варьируемую в СИ символику «меча» подводит теологическую базу. Если в мифопоэзии «меч» и «луч» составляют одну из центральных парадигм метафизики света, то Мережковский актуализует метафору меча в рамках полемики с «созерцательностью» традиционной религиозности и искусства: меч означает «творчество», «деятельность», теургическую активизацию «жизнетворчества» (*там же, 5 и сл.*) и направлен против болезней цивилизации — пассивизма и пессимизма, увенчанных модным среди интеллигенции обращением к буддийскому «нигилизму» (*там же, 10*), к «созерцательной религии небытия».

Гиппиус (*З. Гиппиус, ЛД, 221*) определяет высшую форму любви как «горячий меч», рассекающий мир и побеждающий смерть.

Об аналогии «луча» и «меча», т. е. о солнечном световом мече, ср.: *Блок, «О современном состоянии русского символизма», V, 427 и сл.*

Флоренский (*П. Флоренский 1914, 244*) из библейской (апокалиптической) символики выводит связь слова Божьего и «меча», а также «слова-меча» и божественного «взора-пламени»: меч отделяет в человеке подлинную самость от мнимой, тогда как луч света, постоянно ассоциируемый в СИ с мечом, производит тот же эффект благодаря «сжиганию». Аналогичное действие оказывает слово как «язык» (орган), входящий в число атрибутов божественной энергии в виде огненного языка или «пылающего меча». Результатом воспламенения под действием «слова» — «меча» — «пламени» — «языка» становится «вечное горение» души: «...«Сгорать», но не «сгореть», — таково «вечное горение»» (*там же, 244*). Тем самым Флоренский на основе библейской символики формулирует главную посылку символистского мифа огня — о горячей, но не сгорающей душе. Идея «негативного огня», центральная идея в представлениях о Гадесе или аде, противопоставлена в Библии «позитивному» огню духа (*248 и сл.*): если первый разрушает и уничтожает, то второй очищает и сублимирует. Лишь «нечистый огонь» воспламеняет в сердце «страсти» (*256 и сл.*).

О мотивах светового меча или меча-языка ср.: *C. G. Jung XIII, 93; V, 458 и сл.* (меч-язык апокалиптического Христа); ср. также: *А. Афанасьев I, 260 и сл.*; об огненном мече Ильи-пророка ср.: *I, 283 и сл., 303 и сл.; I, 245 и сл.* — о солнечных стрелах Дажьбога; *I, 244 и сл.* — «меч» и «серб» новолуния; мотив «меча» у Блока рассматривает Н. А. Кожевникова (*1986, 175*).

31. Бросается в глаза крайне слабое развитие в символизме мотивов молнии. О фаллическом характере молнии ср.: *А. Афанасьев I, 436*; о «мече» как символе молнии — *I, 462*. Молнии суть стрелы Перуна, бога грома (*бог-громовник* — ср.: *Афанасьев I, 246 и сл.; I, 251 и сл.*). Молния выполняет функцию посредницы между верхним и нижним мирами (*М. -L. von Frank 1971, 294*), для Франца фон Баадера молния — «отец света» (*P. Sloterdijk, Th. H. Macho [Hg.] 1991, II, 591 и сл.*).

32. Ср.: *E. Lenhoff, O. Posner 1932, 1444*.

7. ДЕНЬ И НОЧЬ

7.1. ВЕЛИКИЙ ДЕНЬ СОЛНЦА

День и ночь¹ в рамках символистской мифопоэтики воплощают чрезвычайно плодотворный символ противоположностей, интегрирующий свет и тьму в большой и малый циклы мирового времени и времен года. Космическому Великому дню, имеющему положительный знак, противостоит — пусть не столь ярко выраженная — символика негативного, деструктивного, банального (повсе)дневного мира. Еще сильнее выражена амбивалентность и противоречивость оценки ночного мира. Под возвышенной сферой космической ночи разворачивается теллурическо-витальный, а в конце концов — эротический или танатическо-разрушительный ночной мир. При окончательной реконструкции тех мест в текстах, где происходит конъюнкция или дизъюнкция полярных противоположностей — ночи и дня, вновь встает вопрос об их сложной взаимосвязи. При этом бросается в глаза, что ночь — во всяком случае, по интенсивности образования символов, а также разнообразию оценок, — все больше оттесняет дневной мир, и наконец, при переходе к СIII, в этом мире окончательно «темнеет». При этом ночная сторона жизни, доминирующая в романтизме и, кроме того, во всех герметическо-апофатических и маньеристских аллегориях, в символизме закономерно торжествует над рационализмом и прагматикой дневного мира, которые именно в этой культурной традиции — в противоположность, например, классицизму или реализму — решительным образом дискредитируются или, по крайней мере, обесцениваются с точки зрения искусства.

Исходя из мотива дней творенья (здесь — прежде всего дня седьмого), символика дня в космической сфере облекается всеми атрибутами солнечного золота, «прозрачностью» и «лазурностью» того визионерского мира, где сияет (солнечный) свет, противодействующий безднам ночного мира. В начале дней расположен предвечный «Единый День» (Иванов), из которого произошли все дни мирового времени и который разворачивается в семь дней творенья и семь дней недели². Этот архетипи-

ческий пра-день порождает некое пра-время, предшествующее обычно-му времени — линейному и направленному — и соединяющее в своей архаичности изначальное с ахронностью Великого времени:

«...Над временами живых | Стоит неподвижное *Вре-*
мя; |...| *День* громопучинный, | *Разверзшийся день!*
|...| Четыре реки [реки рая] | Из тайных недр |...| На
восход и *день*, | И закат, и *ночь* | Струит, обильный:
|...| Ты, многоочитый | Созвучных солнц | Единый
День!» (Иванов, I, 548—550).

Здесь Великий Восток (потусторонний для земной топографии) однозначно ассоциируется с днем как следствием восхода солнца, тогда как Запад и западное направление связаны с ночной стороной. Этой повышенной оценке дня противостоит отождествление Востока с исконным (архаическим) и ночным, которое в конечном итоге — как будет показано — со времен романтизма и вплоть до СII соотносится с бессознательностью и креативностью земной ночи. Для Иванова в аспекте истории спасения человечества день седьмой — это также день рождения и смерти дионисийско-христианской добровольной жертвы, Солнца-царя. Бросается в глаза частое употребление символов на {вол} и {лов}, всегда распространенных там, где речь идет о родовом и о мифах происхождения: «...Кто царь — и нищ? Кто щедр, | Как *Солнце-царь*, один непо-бежденный? |...| Людей ЛОВец, кто ВОЛит — челОВека? | Кто в *день седьмой* послышит зов “Умри”?...» (I, 784). До этого дня седьмого, в который был создан человек, мироздание было безлюдным: «Мира *день шестой* — тогда и ныне, | И не создан человек досель. | *День седьмой* — в почившей святыне | Вечного всезрящий хмель. | Избранным дано вку-шать мгновенья | От его высоких благостынь...» (I, 770); «...Но *день седьмой* пустой зияет, — | Так *воля* волила моя...» (Городецкий, 1907, 70); «И в *день седьмой* почил навек. |...| Куда течет, куда стремится | С шестого дня отплывий...» (1906, 70—71).

Великий день залит светом, возвышенный дневной мир существует в высших сферах и источает энергию той символики, что непрерывно побеждает и торжествует в солнечном световом мире. В этом отношении Великий день — это непрерывный воскресный (Sonntag)* и праздничный (огненный) день**, не желающий кончаться. Космогонический День солнца отличается апофатическим качеством — «неведомостью», т. е. он так же невыразим, как потусторонний *Deus ignotus*, сохраняющий свою неизреченность в чистом мире света: «Из глубин своих рас-паленные | Небеса льют пламени ток. | ВОЛны — СОЛнцем все опы-

*Sonn-Tag (нем.) — день солнца; Sonntag (нем.) — воскресенье (прим. перев.).

**Игра слов: Feiertag (нем.) — праздник; Feuertag (нем.) — день огня (прим. перев.).

ленные, | Как блестящей пылью — цветок. |...| *Лучезарный день, день неведомый...*» (Коневской, 1898, 42). Победоносный световой день освящает и ту «серую зону», которую в диаволическом, демиургическом космосе СИ занимает теневой мир вселенского безразличия; для герметического языкового мышления рифма «день» — «тьень» обязывает к гармонической созвучности: «...Пока торжественно сияет день, |...| И по горам прострет святую тень» (Коневской, 1898, 40). Для герметической апофатики с ее парадоксальной природой характерно, что один свет гасит или поглощает другой, как это происходит со светом звезд (или луны) перед лицом дневного света. Под знаком этой тотальной светоносности снимается столь продуктивная полярность «день» — «тьень»:

«В ясном сиянии дня незримы бледные звезды: | Долу таинственной тьма — ярче светила небес» (Иванов, I, 640); «...Когда последний луч погас, | На небо сумерки взошли |...| Тогда погас последний час | Небесно-белых первых дней, | Настали дни иных огней» (Городецкий, 1907, 204); «...Над ним горит бессмертный день | В огнях лазури и кристалла, | И окровавленная тень | Там тенью розовую стала...» (Анненский, 1899, 89).

Солнечное золото дня — залог существования *lumen intellectualis*, проективная способность которого и создает мир; правда, с угасанием света, разуму грозит опасность ослепнуть в царстве теней:

«Сияет день золотолатый, | Пока сияет — разум жив. |...| Исчезнет мир, погаснет разум. | Как жалкий гад, забывши день, | Я буду под слепящим глазом | Переползть из тени в тень» (Городецкий, 1907, 59—60). Ср. также: «...День опять разверзнет нам и внешний мир, и внутренний, | День — с улыбкой розовой на синих небесах» (Минский, 353); «...Бессмертное влиянье | Немеркнувшего дня! | Яви свое сиянье, | Пересоздай меня!» (Бальмонт, 1903, БП, 207).

В солнечном мире каждый день — именно «тот (предвещающий или предсказанный) день», в который исполняется или по крайней мере приближается ожидаемое. «Ви-ДЕНЬ-я» в конечном счете содержат тот самый «День», который метафорически и метонимически воплощает виденье или делает его возможным: «...Где люди в бреде и в виДЕНЬях весь год, — | Там день есть меж днями, когда небосвод...» (Бальмонт, 1903, БП, 207). Великий день истории спасения имеет одно апокалиптическое измерение и одно, закрепленное памятью, причем — как часто бывает в СИ — оба эти аспекта образуют одно целое:

«...Ближе вечер... Солнце клонит | Возрастающую
 тень... | Пусть же в памяти потонет | *Золотой и белый
 день*» (Брюсов, 1902, I, 341); «...И в *Оный День* — один
 участник Встречи — | Я этих Встреч ни с кем не разде-
 лил» (Блок, 1902, I, 239); «...В *Оный День* — знакомым
 словом | Снова сердце оглуши! | И тогда — в гремящей
 сфере | Небывалого огня — | Светлый меч нам вскроет
 двери | Ослепительного *Дня*» (1903, I, 297). Ср. также:
 «Он шел на отдых. Новый *день* | Развевал утреннее зна-
 мя, | Но медленно сходила *тень*...» (1900, I, 451); «...За-
 кивает над нами сирень... |...| И приблизится *день* — |
день восстаний из гроба» (Белый, 1903, 135).

Великий день высшего ожидания или исполнения содержит *in писе*
 всю жизнь, «умри и стань» символического человека. Здесь любой день —
 не «повседневность»: он так же «вне времени», как и постисторическое
 состояние исполненности и визионерского присутствия. Поэтому день
 смерти в линейном времени жизни — одновременно день рождения а по-
 калиптического состояния:

«Каждый *день* я умираю, каждый *день* рождаюсь
 вновь. |...| Слышу, слышу — волны звона, то двенад-
 цать бьет часов, | С голубого небосклона льются хоры
 голосов, — |...| Море времени и мысли бьется в бездне
 голубой...» (Бальмонт, 1903, 202); «Я — отошедший
день, каких не много было...» (1901, БП, 206); «Целый
день мне слышатся эти голоса...» (Городецкий, 1907,
 177); «...Я, сам создавший имя Бога, | Чей голос *днем*
 так вятен...» (1907, 60); «То будет таинственный миг
 примирения, | Все в мире воспримет восторг красоты,
 |...| То будет мистический *праздник* слияния, | Все крас-
 ки, все формы изменятся вдруг, | Все в мире воспримет
 восторг обаяния, | И воздух, и Солнце, и звезды, и звук.
 |...| И *день* не умрет никогда, никогда!» (Бальмонт,
 1899, II, 141); «...Сын земли я и *дня*, — | Неразрывно
 звено. | И в душе у меня | Золотое зерно» (1905, БП,
 325—326); «Сгушался мрак церковного порога | В *дни* сва-
 деб, в *дни* рождений, похорон...» (Блок, 1902, I, 157).

Этот день исполнения часто приобретает атрибуты светового неба («лу-
 чезарность», «лазурность» и т. д.) и его синеву⁴: «...Как *синий* лед мой
день... Смотри!...» (Волошин, 1907, I, 55); «В ароматном краю в этот *день*
 голубой | Песня близко...» (Анненский, 194); «*Синеет* *день* хрустальный;
 | В холодных зовах высоты | Встает, горя, закат печальный...» (Блок,

1898, I, 396); «...У склона воздушных небес | протянута шкура гепарда. | Не веришь, что *ясен* так *день*...» (Белый, 1902, 81); «...На пыльной дороге гремели колеса. | Так *ясен* был *день*, но тревогой невольной...» («Пепел», 1906, 260). Именно прозрачность этого дня дает возможность звездам, поглощенным (как показано выше) светом солнца, стать видимыми — хотя бы солярному орлиному взору: «...Орел вознесся в звездный *день* |...| Твоя распластанная *тень* | Сечет ледник зеркально-белый. |...| Но в море золотого льда | Падет бесследно солнце злое. | Промчатся быстрые года | И канут в небо голубое» (Белый, «Поэт», 1904, 279—280). Блок тоже наделяет световой день всеми известными признаками солнечного или софиотического сияния. В этом отношении Великий день — сразу и солнечный день творения, и день Апокалипсиса:

«Где ты паришь теперь, | О, *девственная тень*... |...| Мой *лучезарный день*!...» (Блок, 1899, I, 445); «Медлительной чредой нисходит *день* осенний, | Медлительно крутится желтый лист, | И *день* прозрачно свеж...» (1900, I, 34); «Как мимолетна *тень* осенних ранних *дней*, |...| И этот *чистый день*, исполненный *теньей*...» (1900, I, 446); «Восходишь ты, что строгий *день* | Перед задумчивой природой. |...| Твой *день* и *ясен* и велик | И озарен каким-то светом...» (1900, I, 36); «Прошедших *дней* немеркнушим *сияньем* | Душа, как прежде, вся озарена. |...| Близка разлука. *Ночь* темна...» (1900, I, 46); «Синие горы вдали — | Память *горячего дня*...» (1901, I, 476); «...Смейся же, светлая *тень*! | В небе купаться устанешь ты — | Вечером сменится *день*...» (1902, I, 500); «...И *день* иной родится в свете воли [аналогия герметическому “миру иному”]. | И легок будет труд в *ином мире*» (1902, I, 487); «...И *день* всходил — величав и строг. | Она заглянула в высь...» (1902, I, 487); «Снова ближе вечерние *тени*, | Ясный *день* догорает вдали...» (1901, I, 130); «...Дождусь ли здесь условленного знака, | Или уйду в ласкающую *тень*, — | Заря не перейдет, и не погаснет *день*...» (1903, I, 526).

Великий день, день Господа («божий день») у Блока заключен между двумя визионерскими промежуточными периодами — между утренней и вечерней зарей; как апокалиптический («грядущий день»), он всегда предстоит, — как сохраненный памятью, он всегда уже прошел:

«...Мне жаль, что *день великий* [курсив в оригинале] скоро минет, |...| О, жаль мне, друг, — *грядущий* пыл остынет, | В прошедший мрак и в холод уходя! | Нет,

хоть в конце тревожного скитанья | Найду пути, и не
вздохну о дне!...» (Блок, 1901, I, 115); «...Благословлен
грядущий день. | Ты, в алом сумраке ликуя, | Ночную
миновала *тьень*. |...| Мой *день* с тобою проведен...» (1901,
I, 80); «Будет *день* — и свершится *великое*, | Чую в буду-
щем подвиг души...» (1901, I, 142); «...О, лучших *дней*
живые были!...» (1901, I, 75); «Сладко найти нам звезду.
| Вот она — в небе видна. | Я осторожно приду — | Бу-
дем шептать имена. |...| Вечер мой снова в огне, | *День*
мой свершает круги» (1902, I, 509); «Сны раздумий не-
бывалых | Стерегут мой *день*. | Вот *видений* запозда-
лых | Пламенная *тьень*...» (1902, I, 164).

Здесь, как и в других случаях, диаволическая призрачность полнос-
тью исчезает в соляном огненном дне. Ср. также:

«На весенний *праздник света* | Я зову родную *тьень*. |
Приходи, не жди рассвета, | Приноси с собою *день*! |
Новый день — не тот, что бьется | С ветром в окна по
весне! | Пусть без умолку смеется | Небывалый *день* в
окне!...» (1902, I, 165); «...Так, сливаясь с милой, даль-
ной, | Проводил я *день* весенний | И вечерней светлой
тени...» (1902, I, 174); «Его встречали повсюду | На ули-
цах в сонные *дни*. | Он шел и нес свое чудо, | Спотыка-
ясь в морозной *тени*...» (1902, I, 235); «Ты — божий *день*.
Мои мечты — | Орлы, кричащие в лазури. | Под гневом
светлой красоты | Они всечасно в вихре бури...» (1902, I,
173); «...Поет, что будет новый *день*, | Иной рассвет,
иная *тьень*...» (Балтрушайтис, «Полночь», 1911, 154).

Рифма «день» — «лень», напоминающая о раннем символизме (анало-
гично куда более частой «день» — «тьень») ⁵, относится не к деструктивной,
танатической «вялости», а к утонченному, мистическо-эротическому со-
стоянию нецеленаправленного ожидания или визионерской интензивнос-
ти; «леность» в этом смысле соответствует «нежности» и является при-
знаком некоего апокалиптического состояния тотальной бесцельности,
когда третье царство Духа началось или по крайней мере возведено:

«...*Ленивым* золотом текло | Весь *день* и капало све-
тило, | Как будто влаги не вместило | Небес прозрачное
стекло...» (Иванов, II, 310); «...Когда б я мог дохнуть ей
в душу | Весенним счастьем в зимний *день*! | О, нет,
зачем, зачем разрушу | Ее младенческую *лень*?...» (Блок,
1898, I, 10); «...Там вечно *тьень*. | Вокруг — ручья живая

влага | журчаньем нагоняет *лень*. |...| Лишь тихо катится вода...» (1898, I, 11); «*День* таит в себе часы | Неизведанной красы. | Душный зной, *дневная лень*, | Отблеск дальних деревень» (1902, I, 511); «Облака небывалой улады — | Без конца их лазурная *лень*. | Уходи в снеговые громады | Розоватый приветствовать *день*...» (1903, I, 300); «...Не я возмущал Твою гордую *лень* — | То чуждая сила его. | Холодная туча смущала мой *день*, — | Твой день был светлей моего...» (1903, I, 296); «Я полюбил тебя в янтарный *день*, | Когда, лазурью светозарной | Рожденная, сочилась *лень*...» (Городецкий, 1906, 125).

Эквивалентности «ночь» («ночи») — «очи» (см. ниже) соответствует в дневном мире метонимическая ассоциация между солнечным глазом и глазом дня⁶. Дневной свет — согласно принципу амбивалентной проекции — считается как средством, так и объектом и субъектом зрения (визионерского созерцания), позволяющего видеть все и ничего («всезрящее око»):

«Святое *око дня*, тоскующий гигант! | Я сам в своей груди носил твой пламень пленный, |...| Но ты, *всезрящее*, покинуло меня, | И я внутри ослеп, вернувшись в чресла *ночи*. | И вот простерли мы к тебе — истоку *Дня* | Земля — свои цветы и я — *слепые очи*...» (Волошин, «*Солнце*», 1907, I, 61); «Равнина вод колышется широко, | Обведена серебряной каймой. |...| Туманный *день* раскрыл золотое *око*, | И бледный луч, расплесканный волной...» (1907, I, 73); «... Как аметист, глаза бессонны | И сожжены лиловым *днем*» (1907, I, 63); «...На ланитах заискрится пламень | Самоцветной, как *день*, слезой» (Белый, «*Пепел*», 1907, 250).

Высшей точкой Великого времени является полдень (у масонов — «высокий полдень»)⁷, которому вертикально противостоит низшая точка (полу)ночи — обоим равно присуща высшая интенсивность витального или визионерского: «...То *полдень*, то *полночь* равняет весы, | И те же часы бьют другие часы» (Минский, 177). Визионерский полдень⁸ имеет то в большей мере аполлонические, то — как час Пана — в большей мере дионисийские черты; у Иванова однозначно преобладают последние, царит белый зной экстаза, объединяющий «лень» и «ужас»: «*День* белогонный палил; | Не молк цикады скрежет знойный; |...| Пчела вилась над жарким лугом, | И сох, благоухая, чобр...» (Иванов, I, 519). У Иванова в период между полуднем и полночью преобладает гераклиново состояние встречных потоков, и поэтому пики и впадины циклов

времени соответствуют друг другу: «...Поверху ВОЛны стремятся на ПОЛдень, ниже — на полночь; |...| Так из грядущего Цели текут навстречу Причинам, | Дщерям умерших Причин, и Антиройя Ройю встречает» (Иванов, «Сон Мелампа», II, 295—296).

«В полдень жадно-воспаленный, | В изможденье страстных роз, |...| Золотые реют пчелы...» (Иванов, II, 364); «...Неземной сменяла день | Полутень [соответствует “полудню”] | И сияли, с небом слиты, | Крайних холмов хрисолиты...» (I, 795); «Я — Полдня вещего крылатая Печаль. |...| Я — Полдня белого небесная Печаль...» (I, 780); «Ярким солнцем, синей далью | В летний полдень любоваться...» (Блок, 1900, I, 35); «Помню я полдень блаженный | В тихом преддверье весны, — | В сердце моем загорелось | Солнце нетленной страны...» (Сологуб, IX, 216).

Диаволический «час Пана», преобладающий в СИ, ставит в центр антидиллии эротическую экстастику и связанную с ней смертельную опасность:

«Она, как полдень, хороша, | Она загадочней полночи» (Минский, III, 102); «Тайнство душеное дышит | В полдень, в сосновом бору. | Зноем так воздух и пышет, | Небо в кипучем жару» (Коневской, 1897, 26).

От этой паники, т. е. зноя, остается лишь небольшой шаг до карнавализации СИИ:

«...И полдня вешее молчанье | Таило жгучую печаль...» (Волошин, 1904—5, I, 51); «...И танцоры идут в ряд, | Облитые красным светом, | И гитары говорят | В такт трескучим кастаньетам, | Словно шелканье цикад | В жгучий полдень жарким летом» (1901, I, 9); «...В майский полдень там девушка шляпу сняла, | И коса у нее распустилась...» (Анненский, 1910, 153); «То полудня пламень синий, | То рассвета пламень алый...» (1910, 165).

Угасание дня, с одной стороны, как бы образует рубеж между дневным и ночным мирами, с другой — является декорацией для визионерского зрелища в черной зари; в целом сумерки соответствуют переходу к разрушительной, девальвирующей символике дня:

«...Над простором приветствовал пламень я | Договавших, вечерних пожарищ. | Ветерки прошумели побегами. | Мы, вздохнув, о страданье забыли. | День по-

гас...» (Белый, «Пепел», 1904, 256—257); «Запевающий сон, зацветающий цвет, | Исчезающий день, погасающий свет. | Открывая окно, увидел я сирень. | Это было весной — в улетающий день...» (Блок, 1902, I, 257) «Дела свершились. | Дни сочтены. |...| Там льды носились | В дни весны. | И дни забылись! | Как далеки! | Мой день свершенный | Кончил себя...» (1903, I, 270); «День меняется на вечер, коротается, | Солнце красное на Запад содвигается...» (Бальмонт, 1905, VI, 82); «Запал багровый день. Над тусклою водой | Зарницы синие трепещут белой дрожью...» (Волошин, 1907, I, 75); «Когда, сжигая синеву, | Багряный день растет неистов, | Как часто сумрак я зову, | холодный сумрак аметистов...» (Анненский, 1910, 110); «Город-Змей, сжимая звенья, | Сыпет искры в алый день. | Улиц тусклые каменя | Синевой прозрачит тень. | Груды зданий, как кристаллы...» (Волошин, «Париж», 1904, I, 13); «...Был в свитках туч на небе явлен вновь | Грозящий стих закатного Корана... | И был наш день одна большая рана, | И вечер стал — запекшаяся кровь...» (1909, I, 77). То же относится к зрелищу безнадёжной утренней зари: «День тяжелый, мутно-серый | Настает. | Кровь земли одервенелой | Плуг дерет. |...| Петухи кричать устали | На плетнях» (Городецкий, 1909, 223).

Привычная для СИ деструктивная ассоциация «день» — «тьень», т. е. поглощение светлого дневного мира диаволическим теньвым (прежде всего у Волошина, Анненского и Блока), у Волошина дополняется еще и анаграмматическим включением слова «день» в слово «ПАДЕНЬЕ». Вообще в этом контексте бросается в глаза частое использование слов на {ен | ем} — например, в таких центральных мотивах, как «врЕМя», «забв-ЕН-ье», «перемЕНа» и т. д. С герметическо-гностиической точки зрения день, как и миг, занимает свое незыблемое место, подобно жемчужине в мировой цепи, одновременно связывающей и держащей человека:

«Быть заключенным в темнице мгновенья, | Мчаться в потоке струящихся дней. | В прошлом разомкнуты древние звенья, | В будущем смутные лики теней. |...| Память — неверная нить Ариадны — | Рвется в дрожащих руках. | Время свергается в вечном паденье, | С временем падаю в пропасти я. | Сорваны цепи, оборваны звенья — | Смерть и Рожденье — вся нить бытия» (Волошин, 1905, I, 27); «Нерасцепленные звенья, | Неосиленная

тень, — | И забвенье, но забвенье, | Как осенний мягкий день...» (Анненский, 1910, 159); «У излучин бледной Леты, | Где неверный бродит *день*, | Льются призрачные светлы, | Веет трепетная *тень*. | В белой мгле, в дали озерной, | Под наметом тонких ив, |...| Я солью в сосуде медном | жизни желчь и смерти мед...» (Волошин, 1908, I, 91); «...О, перемена времен! — слать? |...| *День* свой забывчивый смех гонит грустной улыбкой заката...» (Иванов, 1892, I, 639—640); «...Как птица белая, крылами | Бьет Непогода в темный берег. | Спит и кажет *день мгновенный*...» (I, 587). Цепь дней или мгновений непременно имеет и диаволическое, демоническое измерение: «...Будет *день*, и распахнутся двери, | *Вереница* белая пройдет» (Блок, 1902, I, 233). Как в гностической «Жемчужной песни», в земную ночь сыплют Софию — ср. библейское «метать бисер перед свиньями»: «...Я буду верить: не растает | До утра нежный облик твой; | То некий ангел расстилат | *Ночные* перлы предо мной» (1900, I, 45).

Мотивы депрессии в духе СІ незаметно переходят в мотивы меланхолии и *vanitas* СIII:

«...Но светлеет и нехотя *тень*, | И банальный, за сетью дождя, | Улыбнуться попробовал *День*» (Анненский, 1910, 81); «...В черно-синем огне расцветают медные тучи. |...| Душный шлем фимиам — благовонья сладкой отравы | В море расплавленных *дней*» (Волошин, «Полдень», 1907, I, 92); «Слава богу, снова *тень*! |...| Надо мною целый *день* | Длится это умиранье, | Целый сумеречный *день*!...» (Анненский, 1910, 142); «...Бледный *день* встает сердито, | Не успев стряхнуть дурман...» (1910, 136).

У Блока изначально очень сильно выражена деструктивная дневная символика, приобретающая все больше (негативных) черт ночи — например, ее черноту. Таким образом, солнечному дню или воскресному противостоит «черный день», отбрасывающий вперед и тянущий за собой свою *тень*. Такие примеры чрезвычайно часты у Блока, и встречаются почти исключительно у него:

«...В окно глядит угрюмый *день*, |...| Прошедших *дней* младая *тень*...» (Блок, 1899, I, 445); «...Придет на смену этих *дней* | Суровый *день* и вечер сонный, | И будет легче и светлей, | Воспоминаясь окрыленный. | Когда настанет *черный день*, | Зови, зови успокоенье, |

Буди прошедшей скорби *тень...*» (1900, I, 348); «... Тогда мы вместе *день* встречали | В лазурный час. |...| Мы шли под меркнувшие звуки | Печальных *дней...*» (1901, I, 352); «*Дни* текут молчаливо, | Непонятные *дни...*» (1901, I, 477); «Жду я холодного *дня*, | Сумерек *серых* я жду...» (1901, I, 140); «Как сон, уходит летний *день*, | И летний вечер только снится...» (1902, I, 511); «Бегут неверные *дневные тени*. | Высок и вятен колокольный зов...» (1902, I, 156); «...Над зыбью *Дня* Твоего... | Мы были страстные и бесстрастные...» (1902, I, 525); «...И, дрогнув, пробежала *тень*, | Спешил рассеянный прохожий. | Там смутно нарождался *день...*» (1902, I, 521); «...Весенний *день* сменяла тьма, | И только разжигала жажду...» (1902, I, 181); «Там сумерки невнятно трепетали, | Таинственно сменяя *день* пустой. |...| Кто, проходя, тревожно кинул взоры | На этот смутно отходящий *день?* |...| Здесь, на земле, — как сон, и свет и *тень...*» (1902, I, 175); «Я знаю *день* моих проклятий, | Бегу в мой довременный скит, |...| И страх, и стыд, и ужас дикий, | И обнаженная тоска...» (1902, I, 188); «...И седые головы наклонялись в *тень*. | Думали: за утром наступит *день*. |...| И понял, что будет темно» (1902, I, 248); «Горит мой *день*, будя ответы | В сердцах, приявших торжество. | Уже зловещая комета | Смутилась заревом его...» (1903, I, 536); «*День* был *нежно-серый*, серый, как тоска. |...| Усталые от нежной тоски без конца...» (1903, I, 284); «...В душе — кружащийся танец | Моих улетевших *дней...*» (1903, I, 299); «...Но в *день последний*, в час бездонный...» (1902, I, 211); «...У меня в померкшей келье — | Два меча. | У меня над ложем — знаки | *Черных дней*. |...| То горят и дремлют маки | Злых очей» (1907, II, 229).

Тем самым «черный день» (как и серый) оказывается под влиянием ночной черноты с ее танатической безнадежностью, свойственной нижнему миру: «...Пробежали в космах *белых* | *Черной* ночи трубачи. | Пронеслась, бесшумно рея, | Птицы траурной фата. | В глуби меркнувшей аллеи | Зароилась *чернота*. | Разметались в тучах пятна, | Заломились руки *Дня*. |...| Невидимкам *черномазым* | Кто там будет трубачом?» (Блок, 1905, II, 60).

7.2. НОЧНОЙ МИР

Если мифический или герметический день, прежде всего в своем светлом, космическом аспекте, воспринимается как мужское и солнечное начало, то мифическая ночь — уже вследствие своего грамматического рода как в русском, так и в немецком языках, — принадлежит к женской сфере лунного, с одной стороны, и матерински-земного, с другой. Макрокосмическая ночь небесной сферы соответствует микрокосмической ночи земли: в обеих объединено темное, порождающее, бездонное и подсознательное, и это сочетание оценивается то как позитивно-конструктивное («креативно-эротическое»), то как негативно-деструктивное (танатическое)⁹. Здесь также доминирует гераклитовская картина космоса: «Разверзнет *Ночь* горящий Макрокосм, — | И явственны небес иерархии. |...| И Микрокосм в *ночи глухой* нам внятен...» (Иванов, II, 267).

Мать-Ночь — это (слепая или глухая) «дочь» хаоса, и высшим ее моментом может являться герметический ритуал «высокой полночи», соответствующий «высокому полдню» дневного мира и инициирующий подобные же дионисийские процессы возрождения. С этой точки зрения космическая ночь порождает световой мир дня, она претендует — как хаос по отношению к космосу — на женский приоритет, на «архаичность» в буквальном смысле по отношению к мужскому световому миру дня с его рациональностью и сознательностью. Поэтому она, как и луна в качестве космической или теллурической проекции, пригодна для проявления всевозможных темных, подсознательных и бессловесных инстинктов; она — первооснова и фон для небесных тел, видящих в ней одновременно невесту и мать¹⁰. При этом «ГЛУ-бина» ночного хаоса соответствует ее матриархально-архаической апофатике и до-либо посткультурной безмолвности («ГЛУ-хоте»), когда мать-дочь-возлюбленная царит в качестве «царицы-Ночи» (или «царицы ночи»)¹¹:

«...Ключарница ГЛУбин ГЛУбоких — *Полночь* чарая, | Росы усладной хмель устам палимым даруя, | Во-
жатая *владычица* неотвратимых встреч, | Заклятий Сол-
нца разрешительница — *Матерь Ночь*, | Слепого связня,
Хаоса, ГЛУхонемая *дочь*: |...| *Ночь*, *Матерь* чарая, —
ГЛУха, тиха, хмельна, жадна...» (Иванов, II, 366); «...И
снова миг у Вечности, у темной, | Отъемлет Свет; | И
Матерь-Ночь ему, в тоске истомной: | Мне мира нет!..
|...| И снова миг у *Ночи* Свет отъемлет...» («*Ночь*», I,
697—698); «...Моя *невеста*, видишь ли меня? | Ты вся
прекрасна; нет в тебе порока! |...| В моем огне, как *ночь*,

ты опочила; | Я, *Ночь*, — в тебе... И с твоего же *дна* | В тебя глядят любви моей светила» (II, 492).

Ночи-Матери действуют в сфере норн, тех до- и надбожественных инстанций, которые прядут нити судеб либо ткнут мировой текст, закрывая тем самым (свою) бездну. Эта текстура соткана из «Да» и «Нет», белого и черного, дня и ночи, света и тьмы, и все они как в архаическом, так и в герметическом понимании творят по ту сторону добра и зла:

«...Да и Нет рыдало | Над пучиной черной. | *Сестры ночи ткали*; |...| Чередой прибои | Да и Нет плескали...» (Иванов, I, 758); «...И в *кружево* облачных окон | Глядят ГОЛУБые сны. |...| Мерцающая, луч прерывный, — | И *прыха-Ночь* прядет...» (II, 275); «...Идешь, бела, где *ночь ткала обманы*, | Лила дурман. |...| Ах, розы мед, что пчел зовет, аляя, — | Земле милей!» (II, 329—330); «...*Ночь мировая* венчает | Невесту небесной мечты. | Сплетает в союзе небесном | То с Солнцем ее, то с Лунной, |...| И *Полночь*, и *День* отвечает | Невесте небесной мечты» (Бальмонт, 1904, V, 141—142).

В ночи сливаются смерть и возрождение, гроб и колыбель, глубина и высота. Ночь — это тотальное безразличие и одновременно первоначало различного, небесное, космическое «поле» всего сотворенного. Ассоциация этого архаического мифа ночи с христианской пасхальной ночью у Иванова соответствует слиянию Христа и Диониса, ортодоксии и гетеродоксии, Эроса и Танатоса, природы и культуры:

«...Кто хладный холм лобзал в *ночи пасхальной*, | Когда святится славой | *Невеста-Ночь*, и *смертью смерть поправый* [православная формула пасхальной ночи] | Ей зрим *Жених*, и рвется *погребальный* | В могилах, на святых останках, лен» (Иванов, II, 421). Ночь — то плодородное лоно, из которого исходит «божественный сев» звезд: «...Но не умрете вы, | Не прозябнув | Для *жатвы* Божьей | На *ниве Ночи* родимой, | Звездные севы!..» (I, 684); «...в *ризы Ночи* | Божественные власти облачились, | И *лоном* откровений стала *Ночь*, | Обителью и очагом святым...» (Иванов [Новалис], IV, 191); «...Все ж *ночью* вешней колокол пасхальный, | Как белый луч, в тюрьме сердец страдальной | Затеплит Новый Иерусалим...» (II, 265); «*Лоном* *ночи* успокоен, | Ты с утра ушел в дозор...» (Городецкий, 1906, 71); «Зачатый в *ночь*, я в *ночь* рожден, | И вскрикнул я, прозрев: |...| В ту *ночь* был белый ледоход, | Разлив осенних вод...» (Блок, 1907, II, 130—131).

Принадлежность ночи к женскому началу доказывают и следующие строки, выявляющие также, что под звездным севом — в духе формулы «ночи» — «очи» — понимаются видящие и увиденные глаза, украшающие, «усеивающие» мантию девы Ночи:

«...Лисса | Я *Ночью* рождена... Ты угадала, | *Красавица*... Но я не призрак... Нет...» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 378); «...Мы завеем, закидаем. | Кто *ко*сою золотою | Чуть заденет *деву Ночи*, | Кто кисейною фатою | Залепит безумной *очи*...» («Царь Иксион», 381—382); «...О, *ночь!* | О, *ночь* волос твоих благоуханных, | Сквозь эту *ночь* глядеть на *звезды глаз*...» («Царь Иксион», 411); «Ты мне была *сестрой*, то нежною, то страстной, | ... | Мне хочется, чтоб *Ночь*, раскинувшая крылья, | Воздушной тишиной соединила нас...» (Бальмонт, 1903, IV, 63); «...Ты видишь — *мантия ночная* | Пространством ниспадает с плеч...» (Белый, 1907, 260—261); «И взвился костер высокий | Над распятым на кресте. | Равнодушны, снежнооки, | ходят *ночи* в высоте. | Молодые ходят *ночи*, | *Сестры* — прахи снежных зим...» (Блок, 1907, II, 252).

Ассонанс «ночь» — «дочь» переносит акцент с материнской женственности ночи на невестинскую или сестринскую, у Блока указывающую прежде всего на темную и подсознательную природу его обличий Софии. Хлыстовский мотив облачения в белые ризы — аналогичные ортодоксальному покрову девы Ночи — соединяет символику «надевания» одежды и символику «привлечения» духа или объятий Софии. Последняя — одновременно сестра (в хлыстовском духе)¹², дева и мать, а если говорить апофатически — одно око, одна тьма:

«...*Ризы* длинные белей | Херувимских нежных крылий. | Ах, в объятиях у ней | Сонмы девственные лилий... | Загадай и скройся в *ночь*, | ... | Выйдет северная *дочь*...» (Блок, 1902, I, 501); «Загляжусь ли я в *ночь* на метелицу, | Загорюсь и погаснуть не в мочь. | Что в очах Твоих, красная девица, | Нашептала мне синяя *ночь*. | ... | Нагадала Большая Медведица, | Да колдунья, морозная *дочь*, | Что в *очах* твоих, красная *девица*, | На челе твоём, синяя *ночь*» (1902, I, 523—524); «...И в окна смотрит всё тот же сад, | Зеленый, как мир; высокий, как *ночь*; | *Нежный*, как отошедшая *дочь*...» (1905, II, 64); «...Смотри: он несет по волнам | Нам светлым — темную *ночь*... | ... | — *Дочка*, то сирена поет. | ... | Ко-

рабль стал совсем голубой... | Но дочка плачет навзрыд,
 | Глубь морская ее манит...» (1905, II, 71); «...А другая —
 в черном... Твоя ли дочь? | И одна — дрожала слабень-
 ким телом, | А другая — смеялась, бежала в ночь...»
 (1905, II, 167); «...Светлый и упорный, луч упал бессмен-
 ный — | И мгновенно женщина, *ночных* веселий дочь, |
 Бешено ударилась головой о стену, | С криком истступ-
 ленья, уронив ребенка в ночь...» (1905, II, 163); «...За то,
 что связала нас тайна и ночь, | Что ты мне сестра, и
 невеста, и дочь...» (1906, II, 102); «...Что пили *ночь* и за-
 бытье, | Но день их опалил... |...| Ты, безымянная!
 Волхва | Неведомая *дочь!* | Ты нашептала мне слова, |
 Свивающие *ночь*» (1906, II, 181—182); «...Мельник, ах,
 мельник, судил ты иначе: | Отдал ты пахарю *дочь*. |
 Горьки мои похоронные плачи, | Тягостна старая *ночь*...»
 (Городецкий, 1906, 100); «...Но *ангел Ночи* бледнолицый
 | Еще кафизмы не читал...» (Анненский, 1904, 87); «...И,
 вещей снов иероглифы раскрыв, | Узорную пишу я чет-
 ко фразу. |...| Твои мечты — менады по *ночам*, |...|
 Моей мечты бесследно минет *день*... | Как знать? А
 вдруг с душой, подвижной моря, | Другой поэт ее полюб-
 бит *тень*...» (1910, 156).

Мужские персонификации ночи встречаются разве что у Бальмонта — в прямой связи с восточнославянским фольклором (дуализм Белбога и Чернобога)¹³. При этом фигурирует (черный) ворон — как символическое животное, олицетворяющее (мужскую) мудрость и невербальное слово апофатического тайного языка («безмолвное слово»):

«...Уж *Ворон* тьмы *ночной* | Прокаркал час *ночей*.
 |...| Но хитростью Бога *Ночного* | Несчетности ярких
 лучей | Зажглись — как *безмолвное слово* | Во влажност-
 ях темных очей. | И ежели Небо красиво, | *Ночной* оно
 чарой зажглось, |...| И *День* полюбил *Чернобога*, | И
 Сумрак в *Белбога* влюблен» (Бальмонт, «Белбог и Чер-
 нобог», 1907, 257—258); ср. также попытку Анненского
 ввести параллелизм в образы дня и ночи, сделав их сы-
 ном и дочерью: «Лисса, богиня безумия, *дочь Ночи*. [...]
 Сон, сын *Ночи*» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 373).

Прямая связь ночи (дочери-Ночи) и луны (лунной богини) доминирует над довольно редкой символической маскулинного лунного образа, противостоящего фемининной ночи:

«...Ты отверг меня, *лунную дочь*, | Золотую богиню серпа, | И напрасно к тебе в эту *ночь* | Пролегла небесами тропа...» (*Городецкий, 1906, 96*); «...В море вспыхнул мертвый вал. |...| *Месяц* *ночь* освободил, | Месяц море победил» (*Бальмонт, 1898, БП, 160*); «*Ночь* осенняя темна, уж так темна, | Закатилась крутоРОГая Луна. | Не видать ея, Владычицы *ночей*, | *Ночь* темна, хоть много звездных есть лучей. |...| А ДоРОГа-Путь, Дорога душ ГОРит...» (*1908, X, 8*); «Мой месяц в царственном зените. | *Ночной* свободой захлебнусь...» (*Блок, 1903, I, 291*).

С Матерью-Ночью часто связаны «глубина» и бездонность («бездна») — то есть черты изначального хаоса, которые воспринимаются сразу и как деструктивно-пугающие, и как арханчески-креативные. В духе мифопоэтической этимологии «без-дна» соотносится с «днем», как если бы бездне было присуще «отсутствие дня». Во всяком случае, язык ночи — герметический, шепчущий, скрытный:

«...Ты все сказала — солнечность и муку, | И тишину, и *ночь* *глубин* моих...» (*Иванов, II, 330*); «...Завершительный ропот шуршащих листвою ветров. |...| О, глубокая *ночь*! О, холодная осень! *Немая!*...» (*Бальмонт, 1905, БП, 357—358*); «Но, как опал, луна — луна. | Над пенным морем покати́лась. |...| Там пляшут, плавно пляшут в *ночь* | Разорванные колеса света. | То световые письма | Еще *несказанных сказаний* | Несутся в *ночь*. А *ночь* — без *дна*» (*Белый, Урна, 1907, 313—314*); «...Ниспала *ночь*, и давит *ночь*. | Уносит прочь воспоминанья. |...| А *Ночь* над ним — *утес* огромный: |...| Древес взметенных хлынет *день* | Воздушным током яркой лавы; |...| Но рухнет *Ночи* *черный пласт*, | Осыплется туманным прахом» («*Приход ночи*», *Урна, 1908, 329*); «*Ночью* сумрачной и дикой — | Сын бездонной *глубины* — | Бродит призрак бледноликий...» (*Блок, 1901, I, 85*); «Пристань безмолвна. Земля близка. | Земли не видно. *Ночь* глубока...» (*1903, I, 285*); «...Песни воды и хрипящие звуки | Тут же вблизи расплывались в хаос. |...| *Черная* *ночь* неподвижно, бездонно — | Лопнувший в бездну ремень увлекла...» (*1903, I, 310*).

Как и ассонанс «ночь» — «дочь», для возникновения парадоксального выражения «зрячее невидение», связанного с ночным (визионерским) созерцанием, важное значение имеет ассонанс «ночь» («ночи») — «очи». Эта апофатическая символика соединяется и с другими признаками от-

сутствия чувствительности, присущего ночному началу, с точки зрения которой восприятие при дневном свете — темное и мистическое. То же относится к глухоте и немоте ночи, перво-язык которой — аналогичный шепчущей речи природы — равно отсылает и в архаические предвечные времена, и в апокалиптические конечные. В этом смысле ночь одновременно невидима и «безлика», бессловесна и неизреченна:

«...*Ночь безлика!* Встань узреть | наших сынов, о Адрастея!.. |...|...Свой рок | ты узнал, о Тантал! Ибо *Ночь* узреть — твой рок...» (Иванов, «Тантал», II, 68); «...Мотыльком живое отлеТЕЛО. | И — как саван — укутал *покой* | ОпустЕЛОЕ тело. | Но бессонные очи | Испытуют лик *Ночи*...» (II, 307); «...И стук колес во тьме *ночей!*.. |...| *Слепых* предутренних *очей!* |...| В свое *дневное* входит тело | *Ночная* вольная душа...» (II, 309); «Пламенной, |...| В дебри *ночей* | *Око очей*, |...| Вея, *немей!* | Эхо дубрав, | Отзвуки гор — | Племя Мэнад — |...| Раздирай | Ризу *ночей*, | И озирай | *Бездну* и твердь! |...| и до зари, | Феникс, гори!...» (I, 682—684); «...По-медли, *ночь!* Небесный луч! |...| Лишь *звезды* — *очи* *ночи* бурной!» (Блок, 1899, I, 335); «...*Ночью* безгласной лелеял мечтанья. | Звезды смотрели мне в *очи*, — |...| В *шепоте* девственной *ночи*...» (1899, I, 439); «Я проснулся внезапно в *ночной* тишине, | И душа испугалась молчания *ночи*. |...| Без конца на пустой и безмолвной стене | Эти полные скорби и ужаса *очи* | Всё мерещатся мне в *тишине* | Леденеющей *ночи*» (1899, I, 432); «...Я не могу постичь *очей*, |...| В них излучение *ночей*...» (Бальмонт, 1908, 271).

Мистериальная святая ночь — это всегда и «Тихая ночь»; что для глаз темнота, то для ушей тишина, молчание, которое, правда, для «имеющего уши, чтобы слышать» (эзотерика) вполне «красноречиво». «Письмена ночи» немые, ткань выглядит темной и беспредметной, как «узор» мира¹⁴:

«*Ночная ТЕМь*, и *нЕМоТа*, | И слитое души дыханье [дыхание и дуновение пневмы]...» (Иванов, II, 509); «Над серой бездной вод означилась луна, |...| Ветр мечет мертвый лист по отмели зыбучей, | Где начертал отлив *немые* *письмена*. |...| За гулким зовом волн зияет *ночь* *немая*...» (I, 613); «...Ткет и стелет царевна Заря. | Вышивает цветы голубые. |...| Отрок, нимбом наивным сияя, | Созерцает *ночное* *молчанье*» (Городецкий, 1905,

74—75); «...О нет, Баян, не соловей, | Певец волшебнострастный, | Нас жег в *безмолвии ночей* | Тоскою нежной и напрасной...» (Анненский, 1899, 88); «Мы на полустанке, | Мы забыты *ночью*, | *Тихой* лунной *ночью*, | На лесной полянке...» (1906, 106); «...Глуши, *глухая ночь!* Глотая темень | Хладный, |...| Забудь — | Ее забудь. |...| Там — смерть, там — *ночь*: ты — там, за гранью | Роковою...» (Белый, Урна, 1907, 304); «...*Глухою* тяжестью *ночей* | Раздавлены лежат равнины...» («*Ночь*», 1907, 295); «...И в блеске утренних лучей, | Казалось, *ночь* была немая...» (Блок, 1900, I, 53); «Я помню час *глухой*, бессонной *ночи*, | Прошли года, а память всё сильна...» (1901, I, 104); «...*Ночь* полыхнет зеленым светом, — |...| Но если *ночь*, встряхнув ветвями, | Захочет в небе изнемочь, | Я загляну в тебя глазами | Туманными, как эта *ночь*...» («*Иванова Ночь*», 1906, II, 96); «...Уста *Праматери*, которым *слова нет!* | Дитя *ночей* призывных и пытливых, | Я сам — твои глаза, раскрытые в *ночи* |...| Я сам — уста твои, безгласные как камень! | Я тоже изнемог в оковах немоты...» (Волошин, 1906, I, 70); «*Вещий* крик осеннего ветра в поле. |...| Раздирая тьму, облака, туманы, | Простирая алые к *Ночи* руки...» (1908, I, 79).

Ночь включает в себя не только молчание и речь, но также жизнь и смерть, рождение и умирание; она сама должна умереть (родами), чтобы произвести на свет день и утреннюю зарю, которые продолжат ткать ее ткань:

«...*Ночь* пронесется. *Утро* настанет. |...| В Небе глубоко звездная тишь...» (Бальмонт, «*Ночь*», 1895, I, 82); «*День* погас, и *ночь* пришла. | В черной тьме душа светла. | В смерти жизнь, и тает смерть. | Неба гаснущая твердь | Новой вспыхнула красой: |...| Слезы счастья шлют земле, | Славят светлого Творца, | Любят, любят без конца» (1895, I, 130); «...*Ночь* умирает... И вот уж одета, | В нерукотворные ткани из света, | В поясе пышном из ярких лучей, | Мчится *Заря* благовонного лета... |...| В небе — и блеск изумруда, и блеск янтаря, | Нежных малиновых песни кристальные льются: | Кончилась *Ночь!* Пробудилась *Заря!*» (I, 31); «...В *Ночи* родится *полдень* отраженный, | Твоим янтарным шаром он зажжен; |...| Лампада *Ночи*, украшенья *Ночи*...» (1907, 386); «Я помню... *Ночь* кончалась, | Как будто таял дым. |

И как она смеялась | *Рассветом* голубым...» (1900, БП, 166); «Еще поля лежат в туманах, | И на холмах *ночная тень* | Блуждает в призрачных обманах, | Пугая подошедший *день*. |...| Заря, седую *ночь* пугая, | Цветет рассветом *огневым*» (*Городецкий*, 1907, 135—136); «Настал желанный час. Природа, |...| Зажгла *ночные* неба своды | Сверканьем звездным — без конца. |...| Природа *ночи* дух подьемлет... | Терзают вас творенья зла, |...| И *ночь* глубокая светла! | Покойтесь, добрые! Вы, злые, | *Всю ночь* очей вам не сомкнуть! |...| Когда такая *ночь*, как эта, | Пробудит в вас довольно сил | Не бить каменьями поэта, | Который вас добру учил» (*Блок*, 1899, I, 423—424); «...Близок пламенный *рассвет*, | Мертвецу заглянет в *очи* | Утро после долгой *ночи*... | Но бежит мелькнувший свет...» (1901, I, 150); «...Ах, *ночь* длинна, заря бледна | На нашем севере угрюмом. |...| Заря бледна и *ночь* долга, | Как ряд заутрень и обеден...» (1902, I, 198).

«Белые ночи» в этой связи играют на удивление второстепенную роль:

«...Качались волны, шитые шелками, | Лиловым, красным, желтым, золотым, |...| И падало безумье *белой ночи*...» (*Брюсов*, 1905, I, 380); «Придут незаметные *белые ночи*. | И душу вытравят белым светом. | И бессонные птицы выключат *очи*. |...| Да вот — помешала белая *ночь*!» (*Блок*, 1907, II, 129); «...С каждой весной ясней и певучей | Тайнства *белых ночей*. |...| Видишь, и мне наступила на горло, | Душит красавица *ночь*...» (1907, II, 132); «ВОЛшба ли *ночи белОй* приманила | Вас маревом в ПОЛн ПОЛярных див...» (*Иванов*, II, 323).

Высшая или низшая точка ночи — полночь¹⁵ (аналогичная полудню). Все качества ночи достигают в этот момент высшей интенсивности — идет ли речь о космических свойствах или мистико-эротических качествах символистского культа ночи. При этом — как уже упоминалось в другом месте — мотив {пол-} связан как с символикой полноты, наполненности (времени), так и с символикой «половых половин», вечно стремящихся соединиться:

«...Сколько тайнства было в *полночной* тиши! |...| Целый мир задремал, не вставала волна...» (*Бальмонт*, 1895, I, 111—112); «Символ смерти, символ жизни, бьет

полночный час. | Чтобы новый день зажегся, старый день угас. |...| Каждый день поныне видим чудо из чудес, | Выходит Солнце, светит миру, гонит мрак с Небес. |...| Видя тайну превращения тьмы в лучистый свет» (1895, I, 138); «В глухой полночный час взгляни на лес цветущий, | Потом в лучах утра на тот же лес взгляни. |...| И волны ожили, и каждый лист воскрес...» (Минский, «Искусство», 181); «...жду полночной поры. | Кто-то шепчет и смеется...» (1901, I, 154); «...И росистая полночь тиха. |...| То — ночные цветы — не слова. | Их росу убелила луна...» (1903, I, 528); «Она, как полдень, хороша, | Она загадочней полночи...» (186); «...Полночь в стекла сонно бьет. | Ночь свершает свой обход...» (Брюсов, «В полночь», 1908, I, 483); «В полночь глухую рожденная | Спутником бледным земли, | В ткани земли облеченная, | Ты серебрилась вдали...» (Блок, 1900, I, 71); «Я недаром боялся открыть | В непогодную полночь окно...» (1901, I, 84); «Гадай и жди. Среди полночи | В твоём окошке, милый друг, | Зажгутся дерзостные очи...» (1902, I, 177).

Чернота связывает ночь с (черной) землей, порождающей и погребавшей глубию теллурического («лоном» и «пещерой» в одном), материнские свойства которой соотносятся со свойствами ночного мира. В этом отношении ночь — поле или сад, где прорастают (световые) семена дня, либо возрожденной души:

«Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь |...| Быть Матерью-Землей. Внимать, как ночью рожь | Шуршит про таинства возврата и возмездья, |...| По небу черному плывущие созвездья» (Волошин, 1906, I, 57); «...Бессонный ключ в ночи пещер! | На высотах шумящий кедр!...» (Иванов, I, 812); «...О Ночь-садовница! и щедрым садом | Раздвинула блужданий зыбкий лес...» (II, 391); «...Нисходит Ночь, | И с черного неба...» (I, 546); «...Виноград бывает черный | Оттого, что Ночь черна, | хоть бросает в сад узорный | ЗЕРна звездные она. | Виноград бывает белый | Оттого, что белы мы...» (Бальмонт, 1908, 303); «Темной ночью в лес вошла | Листик, ветку подожгла | И ушла. | Тлею ночью, вспыхло утром...» (Городецкий, 1905, 74).

Ассоциация ночи с водной сферой напоминает, с одной стороны, о плодородной «влажности», свойственной «Матери сырой Земле», с дру-

гой — о (смертоносной) черноте ночного моря, в котором тонет и возрождается душа, совершив мифическое путешествие по ночному морю и тем самым — нисхождение в нижний мир (свой «подвиг») ¹⁶:

«...В такую ночь | Росистую и лунную, когда | Черней вода и ярче ароматы...» (Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 312); «Небо в тонких узорах | хочет день превозмочь, | А в душе и в озерах | Опрокинулась, ночь. |...| Знаю... знаю... все знаю, — | Шепчет вода. | Ночь темна и беззвездна. |...| Опрокинута бездна | На водах и во мне» (Волошин, 1905, I, 48—49); «...Часы идут, сменяя в небе числа, |...| Струится ночь, журчит и плачет влага. |...| И чуток сон в водах Архипелага, |...| И ночь текла, золотые зерна сея...» (1908, I, 93); «Какая ночь! Все звезды. Полны числа. | Узоры дум, что мыслятся не здесь. |...| И влагой звездной мир обрызган весь...» (Бальмонт, 1908, 338); «...Надежды нет: вокруг и ветер бурный, | И ночь, и гребни волн, и дым небесных туч | Разгонят все, и образ Твой лазурный | Затмят...» (Блок, 1898, I, 392); «...Если спустится мрачная ночь — управляй им тревожно, | Якорь спасенья ищи...» (1898, I, 386); «...И летней ночи влажный холод | Моей душе огонь дает. |...| Многообразье неба ночи, | Угас серебряный извив...» (1899, I, 415); «...Ночью бурною вал | Налетел на волну молодую |...| Тихо шепчет волна: | Унеси меня, темное море...» (1899, I, 435); «...Безводный сон мгновенней и короче, | Мой сон продлит зеленая вода. | Настанет ночь — и влажно вскроешь очи | И ты на дне заглохшего пруда...» (1902, I, 499); «...В гроздно-синюю ночь морей... | Увей кипарисов ночь...» (Иванов, I, 686); «Уж ночь зажигает лампы | Пред ликом пресветлым Творца. |...| И водная даль — без конца. | Мечта напевает мне, вторя...» (Бальмонт, 1895, I, 112); «Над пустыней НОЧною морей альбатрос одинокий, |...| ОдиНОЧество! Мир тебе! Море, покой, тишина!» (1900, 136); «...В морях ночей недостижимо дно. | Нет в мире власти — миг вернуть недавний!» (1905, VI, 69); «...И тысячами глаз взирающая Ночь, | И тысячами уст глаголящее Море» (Волошин, «Mare internum», 1907, I, 74).

Ночь — не только визионерская область или «период» встречи с космосом или потусторонним, она и сама — мистическо-эротическое состояние, предвкушаемое и адвентистски закликаемое:

«...К моим сомненьям на пути, | Пока ты *ночь* в себя вдыхаешь...» (Блок, 1900, I, 45); «...Звезды — лампы зажженные, | И *ночь* — алтарь...» (Брюсов, 1903, I, 311); «Во храме *ночном* | Бряцают кадила. |...| Несокрушимость, основа | Для золотого, | Жданного, | Столь осиянного, | Храма...» (Бальмонт, «Во храме *ночном*», 1908, VIII, 60—61); «...*Ночь-Грааль*, из уст твоей Лилеи | Пью алмазы влажной синевы!» (Волошин, 1907, I, 93); «...И дерзаем бег свободный | В неразгаданную *ночь*...» (Иванов, I, 594).

У Блока *ночь* перерастает из (временных) рамок визионерской встречи в само ожидаемое видение и наконец сливается с (женственным) световым явлением или другими образами встречи:

«Темна и сумрачна была | *Июля ночь*. Я ждал свиданья...» (Блок, 1899, I, 427); «Распаленная зноем июльская *ночь*... |...| В эту *ночь* беспредельную, дева моя, | Мое сердце больное тебе передам...» (1899, I, 411); «...Ангел навевает рукой белоснежную | Сон золотой! | Каждую *ночь* над землею туманною | Ангелы веют крылом...» (1899, I, 405); «...Привет тебе, привет прощальный | Шлю в эту *ночь*. | А я все тот же гость усталый | Земли чужой. |...| Я за тобою, гость случайный, | Как прежде — в *ночь*» (1900, I, 73); «...А там, в неведомой дали, | Где небо мрачно и зловеще, | Немые грозы с вихрем шли, |...| И ветер *ночи* к нам донес | Впервые — слезы грозовые» (1899, I, 425); «...Мне кажется, что *ночь* близка...» (1900, I, 340); «Ищу спасенья. | Мои огни горят на высях гор — | Всю область *ночи* озарили. |...| Торжественно звучит на небе звездный хор...» (1900, I, 68); «Неотвязный стоит на дороге, | Белый — смотрит в морозную *ночь*...» (1901, I, 147); «...И протекала *ночь* туманом сневидений...» (1901, I, 100); «...Но и *ночью* нет ответа, | Ты уйдешь в речной камыш...» (1901, I, 99); «...Из отголосков далекой речи, | С *ночного* неба, с полей дремотных, | Все мнятся тайны грядущей встречи...» (1901, I, 108); «...*Ночью* холодом веет с земли; |...| И близка и ясна очертаньем...» (1901, I, 121); «*Ночью* вьюга снежная | Заметала след. |...| Встали зори красные, | Озаряя снег...» (1901, I, 144); «Всю *ночь* я слышу вздохи странные...» (1902, I, 499); «...Я за нею — горящим следом — | *Всю ночь, всю ночь* — у окна!» (1902, I, 167); «...Вот

скоро вечер придвинется, | И *ночь* — навстречу судьбе: | Тогда мой путь опрокинется, | И я возвращусь к Тебе» (1902, I, 196); «...Исполнение всех заветов | Для меня — в *ночи*» (1904, I, 600); «Говорили странные речи, | К *ночи* ждали каких-то вестей...» (1905, I, 608); «...Красивую птицу мы увидим во сне. | Всю вчерашнюю *ночь* она пела с мачты, | А корабль уплывал к весне...» (1905, II, 80); «...И краток путь средь долгой *ночи*, | Друзья, близка *ночная* твердь!...» (1907, II, 128).

Выход в *ночь* — аналогичный судьбоносному вступлению на (жизненный) путь — возвещает начало визионерского переживания или странствия по ночному морю; здесь также «*ночь*» означает не столько период времени, сколько мистическое состояние:

«Сегодня в *ночь* одной *тропою* | Тенями грустными прошли...» (Блок, 1900, I, 41); «Медленно, тяжело и верно | В черную *ночь* уходя, |...| Мерю ночные пути...» (1900, I, 69); «...А если звезды изменили — | Один сквозь *ночь* свой крест неси» (1900, I, 342); «Темно в комнатах и душно — | Выйди *ночью* — *ночью* звездной, |...| О, зачем в *ночном* сиянье | Не взлетят они над бездной...» (1901, I, 145); «Я вышел в *ночь* — узнать, понять | Далекий шорох, близкий ропот...» (1902, I, 215); «...Если знал я твои имена, — | Для меня они в *ночь* отошли... | Я с Тобой, золотая жена, | Облеченная в сумрак земли» (1902, I, 361); «Ушел он, скрылся в *ночи* | Никто не знает, куда...» (1902, I, 229); «...Выйдя в *ночные* поля, | Мы углубимся в века» (1902, I, 509).

Не у одного Блока есть множество примеров персонифицированного явления *ночи* — в качестве символического понятия часто пишущейся с заглавной буквы: «*Ночь*», — которая тем самым начинает воплощать уже не только условия, но и содержание видения:

«...*Ночь* спускалась, и отблески дальних зарниц | Зажигали огонь из-под темных ресниц... | И *ночной* ветерок пробежал среди ржи...» (Блок, 1898, I, 370—371); «...Скажи мне, *ночь*, когда же вновь | Вернутся радостные муки?...» (1899, I, 409); «Уходит день. В пыли дорожной | Горят последние лучи. |...| И *ночь* моя другой навстречу | Плывет, медлительно ясна...» (1902, I, 163); «...Живая *ночь* заглянет скоро | В твои бессонные глаза...» (1902, I, 159); «...Стали на рейде и ждали рассвета,

| *Ночь* возвращенья мечте уделя...» (1904, II, 56); «...В бледно-фосфорном сиянье — | *Ночь* плывет путем цариц...» (1904, II, 48); «...Волосы *ночи* натянуты туго на срубы |...| Издали начинаем вникать в отдаленные трубы. | Приближаются новые дни...» (1905, II, 12); «...Петухи поют к заутрене, | *Ночь* испуганно бежит. | Хриплый рог туманов утренних | За спиной ее трубит...» (1906, II, 108); «...И я позабыл приметы | Страны прекрасной — | В блеске твоём, комета! | В блеске твоём, среброснежная *ночь!*...» (1907, II, 218); «...Ты измерила даль страны, | Откуда звучали рога | Снежным, метельным хором. |...| Летели снега, | Звенели рога | Налетающей *ночи*» (1907, II, 219); «...Ладьи *ночные* пролетели, | Ныряя в ледяных струях...» (1907, II, 224).

Ср. также:

«...А над нами, вешая | О роке, ропшет | Стройная *ночь* кипарисов» (Иванов, I, 593); «...И в окна *ночь* глядела... | Чу, — молвили оба, — звон...» (II, 273); «...*Ночь* взглянула мне в лицо. | Черны ветви кипариса. | А у ног, свернув кольцо, | Спит театр Диониса» (Волошин, 1900, I, 13); «...А *Ночь* придет, а *Ночь* темна, — | В душе есть светлая страна, | И вечен светоч золотой | В стране, зовущейся Мечтой...» (Бальмонт, 1904, V, 5); «...Когда *дневное* отшумело, и *Ночь*, во сне, бодрей, | И все *ночное*, незаметно, идет скорей, скорей...» (1904, V, 92); «...Но за лесом темный лес, шепчет лес, |...| Но над садом — садом *Ночь*, ширь Небес, | Мир зовет к святым забавам. Он воскрес» (1908, VIII, 72); «О *ночь*, молю, — | Да бледный серп заблещет... |...| Души, души | Заоблачные двери | В простор иных пространств. |...| Сойди, о *ночь*, — скорей!» (Белый, «*Ночь*», 1907, 318—319); «...*Ночь* возвестила | Колокола медь. | *Ночь* гасит звезды | Бледной позолотой; |...| Зеленых волн, | Во тьме *ночной* взлетевших, | Извечный лепет | Емлют небеса» («*Урна*», 306—307).

В противоположность мотивам дневного мира, преимущественно позитивно окрашенным, в СИ в изобилии разрабатывается ночная негативная символика как состояние «ужаса», повергающего в панику, или как состояние пленения души в удушливую тюрьму мира — погребения заживо. Не случайно в этом контексте часто встречаются мотивы раннесимволистской клаустрофобии («замкнутости»):

«Я тихо, тихо притворил | *Ночную дверь*. | Замкну-
лась глухо дверь. |...| Как тесен потемнелый путь | Чрез
лабиринт гробниц» (Иванов, II, 373); «...Зато что *Ночь* во
все концы пронзают | Лучи Креста, |...| Мы, что из
солнц Разлуки совлеченный | Твой Крест творим, — |
Тебя, с Собой на Древе разлученный, | Благодарим! |...|
За *ночь* потерь, |...| И смерти *дверь*...» (I, 704); «...И,
беспощадная, коварно | Везде стоит на страже *Ночь*...»
(II, 264); «...И *ночь*... | И *ночь* вокруг, как *день* без сол-
нца... Губы | Беззвучные... Шаги как шорох...» (Аннен-
ский, «Лаодамия», 1902, 488); «...Мерцает бледное лицо
| Среди ядовитого болота, | И солнце, *черное как ночь*, |
Вбирая свет, уходит прочь» (Волошин, 1904, I, 42); «...И
рвется к *мертвым* небесам | Душа, — а *ночь* ползет, как
тать. | В унынье я глаза смежил. | Но и внутри объем-
лет *ночь*...» (Коневской, 1897, 33); «...Душе опять чего-
то жаль. | Сырым туманом сходит *ночь*. |...| И снова
шум среди аллей | о близости *священных дней*» (Белый,
1901, 137); «...закачает лес, | склон *ночных* небес | зате-
нит бедой. | Страшен мрак *ночной*, |...| *Ночь* летит на
нас... | Сквозь туман горит | пара красных глаз — | стра-
шен мрак *ночной*, | коли нет огня... |...|...Вон там |
великан стоит | и кивает нам» (1903, 113—114).

Как в танатопэтике раннего символизма, *ночь* жизни символи-
зирует солнечное затмение (души), смерть и погружение в бездну черно-
го хаоса:

«...В *темной ночи* этой жизни | Дышит зов к иной
отчизне, | Звон заоблачных соборов, | Ткань светлей зем-
ных узоров...» (Бальмонт, 1898, 107); «...Я — буря, я —
пропасть, я — *ночь*, | Кого обнимаю — гублю...» (1900,
БП, 252); «Как, *сердце-гроб*, ты глухо и темно, |...| О,
солнечность души! Твое зерно — | Ужели мрак? И мерт-
вую хвалу я | Несу, лучась, в причастье поцелуя? | И мед
мой — *смерть*? И *ночь* — мое вино?...» (Иванов, II, 493);
«Я шел сквозь *ночь*. И бледной *смерти* пламя | Лизнуло
мне лицо и скрылось без следа...» (Волошин, 1904, I, 59).

В следующих примерах космическая *ночь* локализуется до смертель-
ного переживания ночного одиночества и бессонницы; у Анненского во-
обще едва ли возможно разграничить диаволические и мифопэтические
мотивы *жизни-ночи*:

«...Но... в блекло-призрачной луне | Воздушно-черный стан растений, |... | Как *ночь* напоминает *смерть* | Всем, даже выцветшим покровом...» (Анненский, «*Nox vitae*», 1910, 123); «...Схоронили пепелище | Лунной *ночью* в забытье... | Здравствуй, правнуков жилище, — | И мое, и не мое!» (1904, 76); «О, как я чувствую накопленное бремя | Отравленных *ночей* и грязно-бледных дней!...» (1906, 114); «...И этот свод картонно-синий... | Пусть будет солнце или *ночь*!...» (1910, 131); «...На бледном куполе погасли облака, | И *ночь* уже идет сквозь черные вершины...» (1910, 133); «В аллею черные спустились небеса, | Но сердцу в эту *ночь* не превозмочь усталость...» (1910, 138); «...Надо только, черна и мертва, | Чтобы *ночь* позабылась полнее, | Чтобы *ночь* позабылась скорей...» (1910, 151); «...Я люблю только *ночь* и цветы | В хрустале, где дробятся огни, | Потому что в утехой мечты | В хрустале умирают они... | Потому что — цветы это ты» (1910, 162); «...Просыпаюсь. *Ночь* черна. | Бред то был или признание? |... | В тихий мир воспоминанья | Забежавшая волна? | Нет ответа. *Ночь* душна» (186); «Под стоны тяжкие метели | Я думал — *ночи* нет конца: | Таких порывов не терпели | Наш дуб и тополь месяца. |... | И пусть, как *ночью*, ветер рыщет, | И так же рвет, и так же свищет, — | Уж он не в гневе божество. | Кошмары *ночи* так далеки...» (190); «...О белая, о нежная, живи! | Тебя сорвать мне страшно, хризантема. |... | И чтоб одна тобою любовалась | В немую *ночь* холодная луна...» (1906, 202); «...Сгорать ли мне в *ночи* немой, | Свечой послушной и прямой...» (209); «...О, печальная, тихая *ночь*, | О, гнездо разоренной семьи! | Не на радость тебя на земле | Свил когда-то небесный орел. | Над тобой, о безумная дочь, | Плачут *нежные* очи мои...» («Меланиппа-философ», 1901, 366); ср. в этом духе С1 также: «Доброй *ночи*?... Нет, друг мой! Та *ночь* не добра, | Что велит от тебя идти прочь. |... | Лучше добрую *ночь* подари!» (Минский, 159); «...Но лишь, предвечная колдунья, | Начертит *Ночь* волшебный круг...» (Брюсов, 1906, I, 477); «...Тихая *ночь*. Над высоким дворцовым балконом |... | Лебедь, прекрасный спускается ниже и ниже, |... | Чутко внимает он голосу птицы! | Ужас! И вечная *ночь*!...» (Белый, 1897, II, 58—59); «Всю *ночь* дышала злобой выюга, |... | Я чуял, гибла в эту *ночь*! | В тяжелом вихре сновидений...» (Блок, 1899, I, 403); «На небе

зареву. Глухая *ночь мертва*. | Толпится вокруг меня лесных деревьев громада...» (1900, I, 49); «...Земля пустынна, *ночь бледна*, | Недвижно *лунное сиянье*...» (1900, I, 47); «Здесь *ночь мертва*. Слова мои дѣки...» (1903, I, 259).

Непоявление видения может обернуться негативной, дьяволической сценой, в которой ночь является развенчанной или демонизированной. Ночь внезапно редуцируется до лунного мира снов, который населен теньями и приобретает черты символики Гадеса. Именно эти аллегории нижнего мира при переходе к СIII (и к акмеизму Мандельштама) носят, особенно у Блока, явственные черты черно-белого мира раннего символизма:

«Я шел во тьме дождливой *ночи*...» (Блок, 1900, I, 40); «...Ты — во *сне*. Моих объятий | Не дарю тебе в *ночи*...» (1902, I, 245); «...Укрываюсь в *ночные* пещеры | И не помню суровых чудес. | На заре — голубые химеры | Смотрят в зеркале ярких небес...» (1902, I, 236); «...Всю *ночь* кружились в шумном танце, | Всю *ночь* у стен сжимался круг...» (1902, I, 227); «Ты открывал окно. Туман | Гасил свечу. |...| И снова сон, и снова *ночь*, | Но сны — *черней* твоих. | Но где же ложь? Один обман | Мой факел задувал, | Когда тыпил *ночной* туман, | Когда я ликовал» (1904, II, 313—314); «*Ночью* пыльной легла | Девушка в *белый гроб*. | *Ночью* встала белая мгла, | Никто не расслышал слов. |...| Только призраком *белый* конь | Мог в тумане гривой взмахнуть...» (1905, II, 317); «И *ночь*, зевая, отошла, | И *серый день* повлек | Однообразные дела, | Которым имя — Рок...» (1907, II, 412).

Развенчание или переоценка визионерской ночи до катастрофического разочарования и унижения, захватывает и (женские) ее персонификации, которые — прежде всего у Блока — в конечном итоге выступают в одеждах падших ангелов, *femmes fatales*. «Непонятность» апофатической ночи проявляется как великая «Незнакомка», мистическо-эротическая непознанность которой соответствует таинственности ее существа:

«Непонятною тоскою | Дышит *ночь*. Приди, мой друг! |...| *Ночь темна и непонятна*...» (Блок, 1899, I, 412); «...Эти ласки и песни *ночные* — | Только *ночь* — загорятся опять...» (1902, I, 525); «...Ты просияла мне из *ночи*, |...| Мне золотой косы *девичьей* | *Понятна* томная игра» (1902, I, 516); «Кто заметил *огненные знаки*, | Не уйдет *безмолвный* прочь. | Ты светла — и в светлом зраке | Отражаешь *ночь*...» (1903, I, 529); «Всё бежит,

мы пребываем, | Вервий *ночи* вьем концы, | Заплетаем, расплетаем | Белых ландышей венцы...» (1904, II, 44); «...А *ночь*, как *блудница*, смотрела бесстыдно | На темные лица, в большие глаза. |...| И к порту всю *ночь*, как багряные птицы, | Летели, шипя и свистя, поезда...» (1904, II, 53); «А под *маской* было звездно. | Улыбалась чья-то повесть, | Короталась тихо *ночь*. |...| *Ночь* сходила на чертоги, | Замедляя шаг...» (1907, II, 236); «...Ты кому открыла двери, | Задремав, служанка-*ночь*? |...| Знали тихий лёт *ночей*!...» (1907, II, 228); «...Кубок долгой страстной *ночи*, | Кубок темного вина» (1907, II, 222).

«Урбанизация» ночного мира, превращающегося в демоническую или банальную картину, отсылает через границы СП в гротескно-карнавальный нижний мир и антимир, где макрокосмические сферы предстают, как в кривом зеркале:

«...И она вышла за мной, покорная, | Сама не ведая, что будет через миг. | И видела лишь *ночь городская*, черная, | Как прошли и скрылись: невеста и жених. | И в *день* морозный, солнечный, красный — | Мы встретились в храме...» (Блок, 1903, I, 283); «*Ночь*. Город угомонился...» (1906, II, 196); «Вечер за днем беспокойным. | Город, как уголь, зардел, |...| Высятся дуги собора | К светлым пространствам *ночей*...» (Волошин, «*Ночь*», 1906, I, 62); «...Пока с разбитым фонарем, |...| Среди кошмара дум и дрем | Проходит *Полночь* по вагонам. |...| Но тает *ночь*... И дряхл и сед, | Еще вчера Закат осенний...» (Анненский, 1910, 130).

7.3. ДЕНЬ И НОЧЬ: КОНЬЮНКЦИИ И ДИЗЬЮНКЦИИ

Первоначально, то есть в архаическом перво-состоянии хаоса или первоединого («Единое»), между днем и ночью не было разделения — так же как между Нечто и Ничто. Нераздельное, безразличное изображается — при ретроспективном взгляде из сферы различий и раздробленности первоединого в вещественном («множественность») — лишь средствами апофатической риторики оксюморона либо противоречивого мышления парадоксами:

«В том изначально не существовали | Ни Что-нибудь, ни темное Ничто. |...| *Меж Днем и Ночью не было черты.* | Единое одно, само собою...» (Бальмонт, «Изначальность», 1907, 371); «Бог любит день и ночь, иначе бы не было смены дня и ночи. Будем как Бог, любим свет и тьму» («Кальдероновская драма личности» / Бальмонт, 1904, 40—41).

Все плавало в одном-единственном первобытном море и находилось в состоянии полного слияния в том самом первоедином (*ἕν καὶ πᾶν*), еще не знающем ни двойственности, ни тем более множественности (сотворенного):

«...Те, что двойственность в слитность слагают, | *Ночи и дни,* | Мрак и огни...» (Бальмонт, 1904, V, 144); «...Увидал себя в огромном | Море, Море всеедином, слившем день и ночь в волнах...» (1907, 243); «Братия, едина только вечность, |...| Множественна дольняя конечность. | *Дня равна и ночи* быстротечность: | *Ночь — за днем,* но свет сменяет тьму...» (Иванов, I, 774).

Соединение дня и ночи происходит по образцу *coniunctio solis et lunae* — или солнца (неба) и земли, в частности, в славянском фольклоре: мужественный день сочетается браком с женственной ночью. Таким образом оба совершают великое дело соединения, стоящее в центре символистской мифопоэтики. При этом день и ночь, как и другие архетипические символы, находятся между собой во взаимодополняющем или гармоническом отношении, т. е. в состоянии равновесия (для поддержания которого служит и созвездие Весов), которое после дробления пра-единого во множественность сотворенного должно было претерпеть всевозможные деформации и нарушения. Близнецы или новобрачные обращались в конкурентов или даже в смертельных врагов.

«...Да видим славу дня и звездный хор *ночей*, | И в строгой прелести возвышенных речей...» (Иванов, I, 786); «...Меж тем, что — *Ночь*, и тем, что — *День*, | Рей, молчаливая! медли, благая! | Ты, что держишь в руке из двух пламеней звездных *весы!* | Теплится золото *чаши* в огнях заревой полосы; | *Чаша ночи* восточной звездой занялась в поднебесье! — | О равновесье! — | Миг — и одна низойдет, и взнесется другая... |...| В час, как отсветом *ночи* небес светло | Влажное стекло | В сумраке сонном ив!» (I, 740). Орфическо-герметический характер этой прагармонии дневного и ночного миров особенно ясно виден в следующей цитате: «...Взор созерцал Олимп, и *Ночь*, и

Океан! | Звучал треножник твой, семи согласный струнам. |...| И в дыме жертвенном царил победным ликом | Подобный богу Дня...» (I, 573—574).

С дионисийской точки зрения день и ночь — это небесная и земная части Мирового древа, крона которого (дневной мир) и корни (ночной) зеркально симметричны: «...О Дионис! не сам ли | Ты — Смерть, Светоч | Двоезарный, | Теней Солнце? | Где ветвь Древа? | Где корень темный? | Растешь ли ты в День | Иль в Ночь, Свет полунощный?» (I, 685). Эта пра-гармония — в герметическом выражении подобная отношениям брата и сестры — в конечном счете разбивается о *terror antiquus*, сеющий во всем раздор, и о всеобщее раздвоение вселенной:

«Времени двух близнецов роди Природа-Всематерь: | Сын огневласый был День, дочь синекудрая — Ночь. |...| Трепетно дети летят в объятии смешанном слиться: | Вовремя стала меж них ужаса полная мать. | Брак, вопиет, преступный ценой искупите жизни: |...| Горе! С тех пор, только близится День, разгораясь, к Ночи — | Звездная дева бледна и бездыханна пред ним! |...| Миг — и в объятиях ее хладный до срока мертвец!» («День и Ночь», I, 635).

С тех пор и мужская половина цикла Великого времени (день) неизбежно отделена от женской половины — ночи:

«Я — день мгновенный | В тебе, ночном; | Лик сокровенный | В лице земном. | В тебе мой тайный | Лик обличу...» (II, 268); «...Усладой роз устлали мы порог, | Положенный меж наших двух дорог: | Моей — к ночным, твоей — к дневным селеньям...» (II, 425); «Царь-Огонь с Водой-Царицей — | Мировая Красота. | Служит День им белолицый, | Ночью нежит темнота, | Полумгла с Луной-Девницей...» (*Бальмонт, 1906, IX, 118—119*); «Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть, | Свет Луны они забыли, потеряли Млечный путь. | Развенчав Царицу Воду, отрекаясь от Огня, | Изменили всю Природу, замок Ночи, праздник Дня...» (1904, V, 1); «...На небе осеннем густеет завеса, | И Ночь в двоечасьи длиннее пред Днем. | В том суточном *нощно-денном двоевластье* | На убыль пошли чарования Дня. | И в Небе Велес, в этом зримом ненастье, |...| хоть Ночи и Дня в полноте *равномерен*, | Вновь сдвинут, — у Дня больше света в очах...» (1907, 259); «...Мы уйдем чрез *слияние*

ночи и дня, | Чтоб угаданный свет был как будто гадательным, | Чтоб мы оба зажглись от того же огня. | Я тебя обожгу поцелуем томительным, |...| *Между ночью и днем*, у заветной черты...» (1899, II, 39—40); «...Приходите же, грозы, и колдуй мне, о, *Ночь*. |...| Все что к сердцу подходит, я встречаю ответом, | И мне сладко отдаться *золотистому Дню*» (1903, IV, 124).

Первоначальное космогоническое слияние дня и ночи находит свое (пусть ослабленное) соответствие в равноценности дневной и ночной символики в творчестве или «жизнетворчестве» символического человека. У Брюсова еще ясно различима диаволическая исходная точка этой эквивалентности — вечная смена времени суток, обращающаяся в некое пустое, индифферентное вечное возвращение:

«...*Ночь* канула в года, свободно и безумно. |...| Два равных мира есть, две равные стихии: | *Мир дня и ночи мир*, безумства и ума, | Но тяжки грани их — часы *полночные*, | Когда не властен свет и расточилась тьма. | С последним чаеньем, свою мечту *ночную* | Душа стремится влить в пустые формы *дня*, |...| Ты, *день*, могучий враг, вновь покоришь меня!» (Брюсов, 1902, I, 329); «...Есть любовь, похожая на тень: | *Днем* у ног лежит — тебе внимает, | *Ночью* так неслышно обнимает... | Быть как тень, но вместе *ночь и день*...» (Анненский, 1910, 155); «*Ночь* *ночи* открывает знание, | *Дню* *ото дня* передается речь...» (Бальмонт, 1895, I, 133); «Шумящий *день* умчался к *дням* отшедшим. | И снова *ночь*. Который в мире раз? |...| Я твой опять, я твой, *полночный час*. |...| И *днем* и *ночью* — в них правдивость снов, | В одном — всех красок скрытое убранство, | В другом — вся отрешенность от цветов...» (1903, 181—183); «...Справа поле, слева лес, | живо поле, лес воскрес, | Светел *день*, и *ночь* светла, | Богу вечному хвала» (1908, VIII, 18); «Небо, и снег, и Луна, |...| *Ночь*, это — бледная сень, | *День* — запоздавшая *ночь*...» (1908, 317); «...И сок течет. И Юдо жив. | Сосет и пьет. Вот *день* ушел. | И сеет *ночь* по черни нив. | И *ночь* ушла. Вот *день* опять, | Листва шуршит и кроет мох. | И *ночь* и *день*. Пора отстать...» (Городецкий, 1907, 106); «...И *ночью* покоился с *ночью*, | И утром туманился с утром, | И *днем* выпускал на молитву...» (1905, 75); «И *день* и *ночь* шумит урюмо, | И *день* и *ночь* на берегу | Я бесконечность стере-

гу...» (Волошин, 1903, I, 27); «...День, опрозраченный тайнами сна, | Станет подобным сапфировой чаше. | Ночь придет...» (1905, I, 53—54); «...Ловлю я *день* и мрак *ночной бужу*...» (Блок, 1899, I, 401); «*Ночь* грозой бушевала, и молний огни | Озаряли гряды отдаленных холмов; |...| *День*, прошел молчалив и таинственно свеж...» (1900, I, 58); «...Мне понятны бездны, содрогания, | Тишина, и *день*, и *ночь*, и ты» (1902, I, 507).

Исход прямой конфронтации ночи и дня — явно в пользу ночи, как мы уже показывали, рассматривая эти мотивы по отдельности. Великая Ночь-Матерь старше и сильнее, чем (маленький) день, возникающий из нее и в своей неосуществленности терпящий постоянное поражение от ее бесспорной очевидности:

«Ветер перелетный обласкал меня | И шепнул печально: *Ночь сильнее дня*. |...| *Ночь* царила в мире. А меж тем далеко, | За морем зажглось огненное око. |...| Ветер изменился, и пахнул мне в очи, | И шепнул с усмешкой: *День сильнее ночи*» (Бальмонт, 1895, I, 70); «Помните *день* безотрадный и серый, |...| Помните лунную *ночь* голубую...» (Блок, 1899, I, 406); «...Как сизый пепл, над влагой рея, | *Ночь* сторожит *огнистый день*...» (Иванов, I, 591); «...*Двойная ночь* времен — былых и предстоящих — |...| В Четвертом Времени приют от дней грозящих...» (Минский, 364); «И пылок был, и грозен *День*, | И в знамя верил голубое, | Но *ночь* пришла, и нежно *День* | Берет усталого без боя...» (Анненский, 1904, 78); «Я видел мрак *дневной* и свет *ночной*. | Я видел ужас вечного сомненья. |...| То был рассвет великого рожденья, | Когда миров нечисленный хаос | Исчезнул в бесконечности мученья...» (Блок, 1900, I, 56); «...И *черной ночью* белый призрак ждет | Других теней безмолвно и уныло. | Ты обретешь, белеющая *тьень*, | Толпы других, утративших бывшее. | Минует *ночь*, проснется долгий *день* — | Опять взойдет в своем палящем зное | Светило *дня*, светило *огневое*...» (1900, I, 52); «В часы безмолвия *ночного* | Тревоги отлетают прочь. | Забудь событья *дня* пустого | И погрузись в родную *ночь*...» (1900, I, 346); «...Думай *день* и молись ввечеру. |...| Лишь единая мудрость достойна | Перейти в неизбежную *ночь*...» (1900, I, 64); «В *день* холодный, в *день* осенний | Я вернусь туда опять |...| Самый *день* — темнее *ночи* | Усып-

ленному душой» (1901, I, 86); «Уходит день. В пыли до-
рожной | Горят последние лучи. |...| И ночь моя другой
навстречу | Плывет, медлительно ясна...» (1902, I, 163);
«Мы ли — пляшущие тени? | Или мы бросаем тень? |
Снов, обманов и видений | Догоревший полон день. |...|
Разметались космы ночи...» (1907, II, 248); «Ушла. Но
гиацинты ждали, | И день не разбудил окна, | И в лег-
ких складках женской шали | Цвела ночная тишина...»
(1907, II, 258).

Обратный случай — преимущества дня над ночью — встречается существенно реже; часто здесь подразумевается предсказанный «грядущий день» некоего визионерского явления или некоей *vita nuova*, наступающей после ночи духовной тьмы:

«...И Ночи пленный сонм, тоскующий о Дне, | Зови
на праздник воплощений! |...| Есть много солнц в ночи, в
деннице — робких грез, | В зефире — тающих созвучий...»
(Иванов, I, 536); «Вот, мы одни в ночной тиши... |...|
День будет: вольно в груди горной...» («Ночь в пустыне»,
I, 528); «...Вкруг помрачался, вкруг зиял | Недвижный хаос
Колизея. |...| День бурь истомных к прагу ночи, | День
алчный провождали мы...» (I, 521); «Еще поля лежат в
туманах, | И на холмах ночная тень | Блуждает в при-
зрачных обманах, | Пугая подошедший день. |...| Заря,
седую ночь пугая, | Цветет рассветом огненным» (*Горо-
децкий*, 1907, 135—136); «...Послушай только раз безум-
ный бред ночной, — |...| Грядущий день зарю выводит за
собой...» (*Блок*, 1901, I, 471); «...Прощай, идет ночная
тень, | Ночь коротка, как вешний сон, | Но знаю — завт-
ра новый день, | И новый для тебя закон...» (1901, I, 352).

На переходе к СИИ вновь начинается типичная для СИ нейтрализация противоположностей, причем между «ни то, ни другое» и «как то, так и другое» тоже больше нет разницы. Правда, это уже не пустая взаимозаменяемость полярных положений в рамках индифферентного мира теней и иллюзий, как в СИ, а все более парадоксальная амбивалентность оценочных позиций, развивающаяся на основе их изначальной взаимодополнительности. Но случаи исключительно негативной оценки как ночи, так и дня в СИ встречаются крайне редко: «...Как День, ты новой мукой молод; | Как Ночь, стара моя печаль» (*Иванов*, II, 290).

Все случаи «ни дня, ни ночи», несомненно, насыщены декадентской атмосферой раннесимволистского нигилизма и тем самым — некоего вселенского равнодушия:

«...Солнце не вернется, счастье не проснется, | В сердце у меня *ни ночи нет, ни дня...*» (Бальмонт, 1902, БП, 202); «...То не был день. *Ни день, ни ночь.* | Я был на бархатном лугу. | О, пой, орел! Пророчь, пророчь!...» (1908, 313); «Прошедших *дней* немеркнувшим сияньем | Душа, как прежде, вся озарена. |...| Близка разлука. *Ночь* темна...» (Блок, 1900, I, 46); «...Здесь между небом и землею | живет угрюмая тоска. | Она и *днем и ночью* роет | В полях песчаные бугры...» (1901, I, 122); «...С той поры, что ни *ночь*, что ни *день*, | Надо мной твоя легкая *тень*, | Запах белых цветов среди садов, |...| Не прогонишь в прозрачную *ночь*» (1903, I, 366); «...Там нет — там *ночи нет.* Но *дня* | Там нет. И жаль. | Моя стезя, о, *ночь*, меня | Ведет туда ль?» (Белый, «Урна», 1907, 301).

Вариант «и день, и ночь», т. е. их пустая взаимозаменяемость, по большей части окрашенный негативно, происходит из того раннесимволистского «равенства», которое особенно часто встречается в раннем творчестве Бальмонта, нередко, правда, приобретая виталистические черты некоего аморального неопримитивизма:

«...И в Небесах, из темных туч, уныло | Взошла кроваво-красная Луна. |...| Придет ли *день*, ты будешь жаждать *ночи*, | Придет ли *ночь*, ты будешь ждать утра, | И всюду зло, и нет нигде добра...» (Бальмонт, 1895, I, 119); «*Смешались дни и ночи*, | Едва гляжу на свет, | Видений ищут очи, | Родных видений нет. |...| И Солнца больше нет, | Смешались *дни и ночи*, | Слились и тьма, и свет» (1895, I, 97—98); «*Между ночью и днем*» (заглавие стихотворения) (I, 115); «Восходящее Солнце, умирающий Месяц, | Каждый день я люблю вас и жду. |...| Я живу *между ночью и днем*, | От нее мое сердце научилось брезжить | Не победным, но нежным огнем» (1895, I, 117); «Воздух стал прозрачней и печальней, | *Умер день, а ночь не родилась...*» (1902, III, 95); «Мы *зависим от дней и ночей*, | От вещей, от людей, и погоды...» (1906, IX, 46); «...Увы, и предо мной блистали краски *дня*. | Мой *день* давно погас. Со мною тьма *ночная*. |...| Когда-то и ко мне склонялась мать родная...» (I, 26).

Почти барочные мотивы *vanitas* у Иванова и других символистов транспонируют диаволическое равенство в герметическо-апофатическую гармонию дня и ночи, в которой оба полюса дополнительно воздействуют друг на друга:

«...Смерть — жизнь, жизнь — смерть; и жизнь, и смерть — обман. |...| Зачем очей мы угасили свет? | И древней тьмы прияла нас утроба? |...| Кричим: тебя, ужасный призрак, нет! — | Вотще! *Ночь* — свет... Безвечных глаз вперенье | В недвижный смотрит *день*... И все светлей | Бесплотное, безжалостное зренье!...» (Иванов, I, 656); «Уж черной *Ночи* бледный *День* | Свой факел отдал, улетаая...» (Анненский, 1901, 85); «Летят метели, снега белеют, поют века. | Земля родная то *ночи* мертвой, то *дню* близка...» (Городецкий, 1909, 221); «...Дракон — Мое *дневное* сердце, | Змея — *ночная* грусть Моя. | Я полюбил отраду *ночи*, — | Но в праздник незакатный *Дня* | Ты не найдешь пути короче | Путей, ведущих от Меня...» (Сологуб, 1906, 332—333); «...Попало Слово в сеть хаоса злую |...| *День ночи*, *ночь* вослед нисходит *дню*...» (Минский, 371); «...Восходит серп, как острый нож. | Ты видишь — я. Ты слышишь — зов. |...| И тот же *день*, и та же *ночь*; | И прошлого докучный рой... |...| Кольцом теней, о *ночь*, покрой!» (Белый, 1907, 313—314); «И *ночь*, и *день* бежал. Лучистое кольцо | Ушло в небытие. |...| В синеющую *ночь* прольется жизнь моя, | Как в *ночь* ведет межа. | Я это знал давно. И *ночь* звала меня, | Тиха, свежа, — | Туда, туда...» (1907, 319); «...На востоке проснулся алеющий *день*, |...| Одинокая, бледная, робкая *тень* | Промелькнула и скрылась за мной... |...| Ни призыва, ни звука, ни шепота слов | Не слышал я в *ночной* тишине, |...| Погасил этот пасмурный *день*... | Я не вспомнил про час одинокий *ночной*, | Про ее быстрокрылую *тень*...» (Блок, 1898, I, 380—381); «Смотри — я отступаю в *тень*, |...|...И все боишься встретить *день*, | Не чужа *ночи* приближенья...» (1901, I, 125); «*Ночи* стали тоскливее, | Безысходнее — *дни*...» (1902, I, 516); «*Дни и ночи* я безволен, | жду чудес, дремлю без сна...» (1904, II, 144); «Миновали случайные *дни* | И равнодушные *ночи*...» (1905, II, 26).

Примечания

1. О мифологии дня и ночи ср.: F. Lassalle 1858, II, 108 и сл. (у Гераклита); J. Grimm [1835] 1981, 613 и сл. и в мистике — J. Bohme 1831, II, 220 и сл. У славян «день» и «ночь» считаются братом и сестрой; день — бог солнца, ночь — богиня тьмы, породившей день (А. Афанасьев I, 102 и сл., 106 и сл., 110). «В гинекократии

ночь господствует над днем, который она рождает из себя, как мать — сына; при отцовском праве день властвует над ночью, которая прилагается к нему, как отрицание к подтверждению» (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 99 и сл.*). У Бахофена противоречие между ночью и днем создает мифологическую *coincidentia oppositorum* — ср.: *M. Schroeter 1926, CCXC1*.

Белбог или Бальдр — бог белого дня (*А. Афанасьев 1, 95*). Да и сам Зевс, уже этимологически, был богом дня (*М. Р. Nilsson 1951, 365 и сл.*); не случайно Белый называет себя Блоку Бальдром, видимо, и этимологически намекая на свой псевдоним. О дне и ночи у Блока ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 70 и сл., 150 и Н. Gemba 1990, 342 и сл.*

2. О символике дней недели ср.: *А. Афанасьев 1, 241 и сл.* На божественность «Великого дня» указывает и этимологическая связь слов $\theta\acute{\epsilon}\omicron\varsigma$ и *dies* (ср.: *А. Афанасьев 1, 65, 127*). О мифе дня и ночи ср. также: *E. Th. Reimbold 1970, 86 и сл.*

3. Ср. у Тютчева: «Еще шумел веселый день, |...| И мне казалось, что меня | Какой-то миротворный гений | Из пышно-золотого дня | Увлеч, незримый, в царство теней» (*Тютчев, 1, 23*).

4. Ср. другие примеры у Балтрушайтиса: «Простор! Раздолье дикое! | Безмерна глубь небес... | День — таинство великое, | День — чудо из чудес... |...| Я в светлом море плаваю, | Мой парус — мысль моя!» (*1903, 48—49*); «Блажен, чей день лазурным кругом | Облек поля, венчал простор...|...| Блажен, кто, жизнью ослепленный, | Весь предан мигу, с мигом слит, | По краю пропасти бездонной | Без дум и ужаса скользит...» (*1912, 237*); «В безбрежность дня | Один плыву — | В кольце огня, | Сквозь синеву!...» (*1912, 205*).

5. В качестве одного примера из многих ср. у Пушкина: «...С небес уже скатилась ночи тень, | Взошла заря, блистает бледный день...» (*Пушкин, 1, 206*).

6. И здесь упомянем лишь «узловые точки» той дуги, что протянута через всю русскую лирику, отмечая использование рифмы «очи» — «ночи»: «Душа хотела б быть звездой, | Но не тогда, как с неба полуночи | Сии светила, как живые очи, | Глядят на сонный мир земной, — | Но днем, когда, сокрытые как льдом | Палящих солнечных лучей, | Они, как божества, горят светлей | В эфире чистом и незримом» (*Тютчев, 1, 79*). Ср. также у Балтрушайтиса: «...Помню золото рассвета, | Знаю дым и кровь заката, | Помню пламя, пламя света, | Трепетавшее когда-то... |...| Знаю трепет солнца в пене, | Знаю гаснущие очи | И великие ступени | В беспредельность звездной ночи...» (*1912, 180*).

Возможно, на символистов оказала влияние мифологизация ночного глаза у Ницше: «В твои глаза заглянул я недавно, о жизнь: золото блистало в твоих темных, как ночь, глазах, — мое сердце остановилось перед этой неюго: — золотой челнок блистал на ночных водах...» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 197*).

7. О масонском смысле ритуального «высокого полдня» ср.: *E. Lenhoff, O. Posner 1932, 704*. Впрочем, «высокий полдень» — это верхнее соответствие «высокой полночи».

8. О полдне как о часе Пана, или «тихом часе», ср. Белый, «Сфинкс» в связи с мотивом «ужаса» (*E. Schmidt 1986, 209 и сл.*). Ср. уже у Тютчева: «Уже полдневная пора | Палит отвесными лучами, — |...| Горé, как божества родные, | Над издыхающей землей | Играют выси ледяные | С лазурью неба огневой» (*Тютчев, 1, 20*).

Дионисийский час Пана находит свое аполлоническое соответствие в масонской символике «высокого полдня», того вневременного «зенита», под знаком которого начинается ритуальная деятельность лож. У Ницше этот полдень, правда, стоит однозначно под знаком Диониса: «В полуденный час, когда солнце стояло прямо над головой Заратустры...» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 239* — ср. об этом: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 164 и сл.*) — или: «О, благословенный час молнии! О, тайна перед

полуднем! — в блуждающие огни некогда превращу я их и в провозвестников огненными языками: — возвещать будут они некогда огненными языками: “Он приближается, он близок, великий полдень!”» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 150—151).

Чрезвычайно ярко выражен мотив полдня у Балтрушайтиса: «Полдень... меры нет простору! | Высь и доли — круг огня... |...| Вихрь примчится ль, луг ероша... | Мир — ромашка, ты — пчела...» («Полдень», 1906, 52); «...Единая в проклятии дробленья, | Ты в полдень — тень, а в полночь — как звезда, | И вся в огне отдельного томленья | Не ведаешь покоя никогда...» (1907, 118); «Лишь высь и глубь!.. Лишь даль кругом... Напрасно | Дерзая взглядом, в полдень, в час безгласный» (1911, 181); «...В синий полдень, в поле льна, | ходит синяя волна...» (1913, 55); «...Вспыхнул полдень яркий | Красными кострами... | Сердце — трепет жаркий! | Дух мой — пламя в храме! |...| Труден путь над бездной | К неземному краю... | В вечной тайне звездной | Руки простираю!» (1912, 230—231); «...И в полдень мой — я с солнцем пламенею... | И в полдень мой | В полях земли упорствую и сею» (1914, 318).

9. У Гесиода Эреб представляет собой гнетущую тьму (или туман); его супруга — Ночь (*núx*), из которой (как у Гомера) были порождены Эфир и День (*héméra*) (F. Creuzer III, 56 и K. Kerényi 1966, 21). Ср. также из «Теогонии» Гесиода: «...Черная Ночь и угрюмый Эреб родились из Хаоса. | Ночь же Эфир родила и сияющий День, иль Гемеру: | Их зачала она в чреве, с Эребом в любви сочетавшись» (Пер. В. Вересаева // «Эллинские поэты», М.: Ладомир, 1999, 31). В других космогониях богиня Никс (*Núx*) предстает чернокрылой птицей: «Оплодотворенная ветром, отложила пра-Ночь свое серебряное яйцо в земное лоно тьмы» (K. Kerényi 1966, 20, 90 и сл.; E. Th. Reimbold 1970, 24 и сл.). По Бахофену (J. J. Bachofen [1861] 1975, 52 и сл.) ночь идентифицируется с землей и вообще с материнско-хтоническим (что связано с символикой левой стороны как ночной, *ibid.*, XVI); по аналогии с первобытным матриархатом и ночь поначалу доминировала «над вышедшим из ее материнского лона днем» (*ibid.*, 10; о Ночи-Матери у Бахофена ср.: M. Schroeter 1926, CCLXXXIX). «Ночь порождает из себя самую судьбу, смерть, сон, сновидения, тяготы, Немезиду, обман, любовь, раздор» (F. Creuzer III, 56 и сл.). Обстоятельную интерпретацию космогонического значения ночи ср.: E. Th. Reimbold 1970, 15 и сл.; о пра-космической ночи — *ibid.*, 18 и сл.; о «всеобъемлющей ночи и хаосе» — *ibid.*, 21 и сл.; «ночь и всемирный потоп» — *ibid.*, 36 и сл., 41 и сл., 81 и сл. О мифе ночи у Овидия ср.: Овидий, «Метаморфозы», книга четвертая, стихи 91 и сл., 214 и сл.

Православное христианство и отчасти — недуалистический сиро-египетский гностицизм, напротив, считают тьму (или мир мрака, ср.: J. Büchli 1987, 39) вторичной, возникшей из света (*ibid.*, 37 и сл.). О символике ночи у орфиков и каббалистов ср.: E. Wind 1981, 320 и сл. и у Бёме — J. Böhme 1831, II, 225 и сл. В целом об ассоциировании ночи и бессознательного в мифологическо-религиозном мышлении ср.: E. Th. Reimbold 1970, 53 и сл. и E. Drewermann 1984, 131.

10. Под этим знаком столь высоко развитый культ ночи существует и в романтизме. Об этом ср.: A. Béguin [1937] 1972, 236 и сл. (у Новалиса) и 357 и сл.; H. Hillmann 1971, 60 и сл., 213 и сл.; D. Arendt I, 12 и сл. (ночь и ничто) и 216 и сл. (ночная мистика у Новалиса и других романтиков; ср. «Гимны к ночи» Новалиса и о них ср.: M. Wachtel 1994, 181 и сл.). Ср. также у Гете: «...Как женщина дана мужчине | В качестве прекраснейшей половины, | Так и ночь — это половина жизни, | Притом прекраснейшая» (Goethe, I, 345).

В русском романтизме, в частности, у Тютчева или Одоевского (В. Ф. Одоевский 1844, 181 и сл.), ночь — совершенно в духе немецких романтиков — играет центральную роль как сфера хаоса, бессознательного, поглощающего и одновременно сфера возрождения (ср.: B. Zelinsky 1975, 85 и сл.; S. Pratt 1984, 146 и сл.): «Есть

некий час, в *ночи*, всемирного молчания, | И в оный час явлений и чудес |...| Тогда густеет *ночь*, как *хаос* на водах» (*Тютчев, I, 17*); «Как океан объемлет шар земной, | Земная жизнь кругом объята снами; | Настанет *ночь* — и звучными волнами» (*I, 29*); «О чем ты воешь, ветер *ночной*? |...| Понятным сердцу языком |...| Как жадно мир *души ночной* | Внимает повести любимой!...» (*I, 57*); «Как сладко дремлет сад темно-зеленый, | Объятый негой *ночи* голубой, |...| как сладко светит месяц золотой!.. |...| Мир бестелесный, слышный, но незримый, | Теперь роится в хаосе *ночном*?...» (*I, 74*); «На мир таинственный духов, | Над этой бездной безымянной, | Покров наброшен златотканый | Высокой волею богов. | *День* — сей блистательный покров — | *День*, земнородных оживленье, |...| Но меркнет день — настала *ночь*; | Пришла — и с мира рокового | Ткань благодатную *покрова*, | Сорвав, отбрасывает прочь... | И бездна нам обнажена | С своими страхами и мглами, | И нет преград меж ей и нами — | Вот отчего нам *ночь страшна!*» («*День и ночь*», *I, 98*); «Святая *ночь* на небосклон взошла, | И день отрадней, *день* любезней | Как золотой *покров* она свила, | Покров, накинутый над бездной. |...| И в чуждом, неразгаданном, *ночном* | Он узнает наследье родовое» (*I, 118*).

У Лермонтова *ночь* — не только в метафорическом смысле период доминирования демонического начала, смерти и антимира (по отношению к дню): она еще и метонимически маркирует тот контекст полусознательного состояния, в котором лирический дискурс разворачивается как цепь навязчиво-параноидных ассоциаций (например, в стихотворении «*Ночь*», 1830: «Я зрел во сне, что будто умер я»; «Один я в тишине *ночной*»). Лермонтовский миф *ночи* оказал глубокое влияние на соответствующий миф у Блока — ср. знаменитое: «Выхожу один я на дорогу; | Сквозь туман кремнистый путь блестит; | *Ночь* тиха. Пустыня внемлет Богу, | И звезда с звездой говорит» (*Лермонтов, II, 89*); «Очи юга, черны *очи*, |...| Звезды дня и звезды *ночи* | Для меня вы стали с этих пор!» («*Черны очи*», *I, 146*).

Ср. также у Фета: «Благовонная *ночь*, благодатная *ночь*, | Раздраженье недужной души!» (*Фет, 215*) и Балтрушайтиса: «Звездным миром *ночь* дохнула... | Среди смолкающего гула | В лунном поле я брожу... |...| Здесь и там — огонь далекий, | Вспыхнув искрой одинокой, | Кротко зыблет мрак *ночной*...» (93).

11. Ср.: *G. Langer 1990, 135*.

12. *A. Hansen-Löve 1996, 217*.

13. О славянской символике *ночи* ср.: *С. Н. Доценко 1988, 161* (в частности, в сделанной Городецким переработке Афанасьева); о «мраке» («маре») ср.: *А. Афанасьев I, 101*; о *ночи* и как нижнем мире ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 70*; *ночную* символику у Бальмонта и ее мифологически-фольклорные истоки подробно рассматривает Марков (*В. Марков 1988, 39 и 155*); то же у Блока (*Н. А. Кожевникова 1986, 183*).

14. Об этом ср. у Фета: «*Ночь* и я, мы оба дышим, |...| И, безмолвные мы слышим, | что, струей своей колышим, | Напевает нам фонтан. |...| И заря потушит *ночь*» (*Фет, 123*); «*Тихая*, звездная *ночь*, | Трепетно светит луна; | Сладки уста красоты | В тихую, звездную *ночь*» (167); Балтрушайтис: «...Далекий вихрь увел свой пестрый шум, |...| Раскрылась *ночь* с безмолвием своим, | В ее тени, | Толпа детей, без крова мы стоим, | Одни, одни!» (1906/8, 147); «В тягостном сумраке *ночи немой* | Мерно качается Маятник мой, |...| Шестые часа в пустыне времен...» (1906, 156—157); «...И снова я — как арфа золотая, | Послушная таинственным перстам. | И тайный вихрь своей волною знойной | Смывает бред *ночного забвения*» (1912, 229); «Раскрылась *ночь* своей великой тьмой... | Подходит час *полуночи немой!*» (383).

15. «Долго время в Замке Страха, | Где я в полночь света жду, |...| В долгий час ночного круга | Скорбно смотрит в лунный прах | Мука детского испуга...» (*Балтрушайтис, 1912, 258*).

16. Путешествие солнца по ночному морю (солнце купается в ночном океане, прежде чем снова воскреснуть утром) принадлежит к числу центральных ночных мифов (*E. Th. Reibold 1970, 105 и сл., 117 и сл., 142 и сл.*).

8. АТМОСФЕРА И ВОЗДУШНЫЙ МИР

8.1. НЕБО И ЭФИР

В мифопоэтическом мире СII небо¹, небосвод оказывается то сценой для космических процессов — таких, как игра красок солнца и луны, золота и лазури, зарева утренней и вечерней зари, — то поверхностью, на которую проецируются метаморфозы символического человека или его визионерских персонификаций². Кроме того, небесный шатер в вертикалях подлунного творенья являет собой полюс, противоположный полюсу хтонической природы («земли»). Верхняя полусфера противостоит нижней как возвышенное — материнско-материальному, мужское (небо как даритель воды и жизни) — женскому, аполлоническое — дионисийскому. Однако эта вертикальная полярность неба (Неба-Отца) и земли (Матери-Земли) может символизировать и архетипическое объединение противоположностей по образцу *coniunctio Solis et Lunae* и их химической свадьбы, причем посредником (ре-медиумом) между обеими полусферами выступает дождь, а также солнечные лучи и другие «небесные посланцы». Так, с предпочтением лунного начала в раннем символизме в определенной мере согласуется космическая формула Бальмонта (1908): «...Свадьба Месяца и Солнца, зов звезды к звезде. |...| Только будь как пламень Солнца, луч среди лучей, | Не найдешь раздельность Неба и Земли родной, | Если разум обвенчаешь с царственной Луной» (Бальмонт, 1908, VIII, 26).

В CI возвышенные, пиковые точки («высоты», «горы», «хребты»), а также небосвод маркируют порог, за которым — абсолютное ничто: «...Я на тех бесконечных высотах, | Где небо и лед, |...| Выше нет ничего. Небо сине. | Вдалеке очертанья таких же вершин. |...| Как и ты, я с высоты | Вижу горные хребты...» (Брюсов, 1902, III, 274—275). А в СII небо выступает в качестве сферы «прозрачности», разделяющей *realia* и *realiora*, поюстороннее и потустороннее; поэтому небо (метонимически) приобретает и те качества, которые оно одновременно воплощает метафорически или символически — солнечный *aureum*, неземную синеву (или лазурь), беспредельность и вечность макрокосма.

В этой связи повсеместно встречается крайне продуктивный набор мотивов на {г(о)луб-}, в котором значимый цвет неба — «голубой» сочетается со зрительной глубиной небосвода («глубокий») и небесными посланцами — «голубьями». Кроме того, слово «не-бес-а» анаграмматически указывает на двойное отрицание в герметическо-апофатическом дискурсе потустороннего:

«...Летит за улыбкой | *Прозрачных небес...* |...| В огне запоздалом | *Отсветных небес...*» (Иванов, I, 562); «...Лейтесь в *золото небес!* | День грядет, Аврора блещет...» (I, 525); «...Кругом был вечного дом под шатром *золотой полусферы:* | Кругом — владенье земли под *полусферой небес...*» (Иванов, 1892, I, 636—637); «...Под *НеБОм ГЛУБОким* с его облаками, | Меж гор многоснежных, в раздумьи стою. |...| Я жду. Все *воздушной* оттенки *Лазури.* |...| В *небесном пространстве* заискрился день...» (Бальмонт, 1895, I, 88); «Три *Неба* ведали прапрадеды мои, |...| И *Небо* первое сияет белизной, | Второе — *синюю* недвижною волной, | А третье — *золотом*, бессмертьем, *глубиной...*» (1906, VII, 52); «Из *ГЛУБин* своих распаленные | *Небеса* льют пламени ток...» (Коневской, 1989, 42); «...С *небосклона* | *ГОЛубого* | *Золотого* | Самострела | *Золоченая* стрела | *Сорвалась...*» (Городецкий, 1907, 114—115); «...Излом волны | Сияет аметистом, |...| О, эти сны | О *небе золотистом!* | О пристани | Крылатых кораблей!..» (Волошин, 1907, I, 79—80).

Именно в восточнославянском фольклоре и мифологии небо — не только сцена для космической свадьбы, т. е. соединения противоположностей, но и арена космической борьбы между солнцем³ и луной, а также место жительства мужских божеств:

«Два врага — Луна и Солнце. | Поле битвы — *синий свод.* | За горою медлит Солнце. | Лунный ворог Солнце ждет. |...| Бог *Перун* владеет миром, | Ясен, грозен и могуч» (Городецкий, 1907, 93—94); «...И в *Небе Велес*, в этом зримом ненастья, |...| ход Ночи и Дня в полноте равномерен, | Вновь сдвинут, — у Дня больше света в очах...» (Бальмонт, 1907, 259); «*Небо*, носящее имя *Сварога*, | Небо, верховная степь голубая, | Небо, родившее Солнце, Дажьбога, |...| Небо, носящее имя *Сварога*, | *Бездна* верховная, *ГЛУБЬ ГОЛУБая...*» («*Сварог*», 1906, VII, 156); «Ваши на сводах *небес* бремена престольные, боги!..» (Иванов, I, 64)

По ту сторону этого, обращенного к земле, мира богов и неба находится абсолютное потустороннее — «небо небес», или седьмое небо⁴, простирающееся «за» видимым небесным шатром и представляющее собой сферу несотворенного светового мира. Эта абсолютная потусторонность, не имеющая отношения к творению, провоцирует на апофатический слог, использующий прежде всего тавтологические фигуры («глаголов глагол»):

«...Донесся откуда-то гаснущий звон, | И стал вырастать в высоту *небосклон*. |...| Что в *небе* есть тайны, но нет в нем границ [безразличность тотального потустороннего]. | И образ пустыни от взоров исчез, | За *небом* раздвинулось *Небо небес*...» (*Бальмонт, 1897, БП, 145*); «Господи Боже, склони свои взоры |...| Словом Твоим подвигаются горы, | Камни как тающий воск пред Тобой! |...| Создал Ты *небо, и Небо небес*, | Землю, что трепетом жизни согрета, | Мир, преисполненный скрытых чудес!...» (*И, 6*); «...Любовь, |...| (О, день денниц!), | В *небесах небес* |...| Я твой отзвук вял, | *Глаголов глагол* | И уст уста | И любви любовь, — | Ты, многоочитый | Созвучных солнц | Единый День!» (*Иванов, I, 550*); «Когда раскрылись нам *Седьмые Небеса*, |...| Промчались в высоте толпы крылатых птиц, |...| Был ГОЛУБЬ, словно снег в нагорной красоте...» (*Бальмонт, «Седьмые небеса», 1908, 308*); «*Седьмое Небо*, блаженный Рай | Не забывай. |...| Несчетны Солнца, жемчужность Лун — | Для всех, кто юн. |...| Он здесь, Эдем...» (*1908, VIII, 133*).

«Эфир» относится к возвышенной области неба, это в наибольшей мере дематериализованное вещество, входящее в сферу «прозрачности», расположенной между потусторонним и посюсторонним, и все-таки «непроницаемое» для земных глаз. Эта ограниченная прозрачность в визуальной сфере соответствует непрозрачности герметических высказываний о непостижимости эфирного.

«...Исполнен обликов *непрозрачных эфир*, |...| Есть много солнц в ночи, в деннице — робких грез, | В *зефире* — тающих созвучий...» (*Иванов, I, 536*); «...Пора птенцам, Орлица, | Очами пить *эфир* | Яви теням — их лица, | И странным мира — мир!...» (*И, 749*); «...В полудне моря свет полночи, | *Небес сгустившийся эфир*! | В *прозрачной* мгле и тайне влажной |...| О камень-волхв, о Даиное, | Чем наших уст неверных Да! |...| Ты — вечный

синий путь... куда?» (I, 755); «...Рдеет роз осенительный снег; |...| Веет хлад... веет мрак... веет мир... | И зарей безмятежности бледной | Занялся предрассветный *эфир*» (I, 565—566); «...Мыслью моею я все достаю, | В царствах бездонных *Эфира*. | В кузницах тайных незримо кую | Звенья богатого мира...» (*Бальмонт, 1903, 203*); «Пустынями *эфирными*, *эфирными*-сапфирными, | Считается бесчисленность различно-светлых звезд. |...| Но синий цвет — небесный цвет, и грезю ответною...» («*Синий*», 1904, V, 87); «...А влажное и все | Что жаркого таили зерна мира | И тонкого, и легкого, в *эфир* | Ушло от нас и стало *синим небом*. | А смерть?.. О, смерть — разлука, но и только...» (*Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 345*); «...Дымные тучки плывут под луной, | Видишь, прорезал *эфир* бестелесный | Свет ее бледный, бездушный, пустой?..» (*Блок, 1898, I, 7*); «Завтра с первым лучом | Восходящего в *небе* светила |...| Дух всколеблет *эфир* | И вселенной *немое* забвенье, | Придвигается мир...» (1900, I, 70); «...И луна, как фонарь, | озаряла нас отсветом красным. |...| И заластился к нам | *голубеющий бархат эфира*» (*Белый, 1903, 71—72*); «Солнца *эфирная* кровь, | Росный, серебряный слиток, |...| Знай: молодая душа — | *Неба* взметенного кубок. | Кубок *лазурный* испей...» («*Пепел*», 264); «Молчит усмирённый, стоящий над кручей отвесной, | любовно охвачённый старым пьянящим *эфиром*...» (1903, I, 113).

В целом небесный свод является резонирующим пространством камерой для музыки сфер, которая — аранжированная макрокосмическим абсолютным потусторонним на земной лад — исходит от струн световых лучей, натянутых между небом и землей. При этом эфир становится средой распространения звуковых и световых колебаний, вместе порождающих симфонию и синестезию некоей всемирной эоловой арфы:

«...Струны всемирные, | Вас, *семицветные*, | Арки *эфирные*, | Ярко-просветные!...» (*Иванов, I, 750*); «...И струи небес прозрачных | ВГЛУБЬ до дна оживлены...» («*Звездное небо*», I, 525); «В *прозрачных* пространствах *Эфира*, | Над сумраком дольного мира, | Над шумом забытой метели, | Два светлые духа летели...» (*Бальмонт, 1897, I, 196*); «...Влажная пропасть сольется | С бездной *эфирных высот*...» (1903, 191); «В *эфире* | Дель-

фийской не внемлю я лире... | Безмолвны | Померкшие синие волны | В эфире...» (Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 315); «В дрожащем эфире | Светила купались чудесно...» (Блок, 1902, I, 508).

Воздух⁵ принадлежит именно к этой сфере — эфира, «воздушность» соотносится с возвышенным состоянием «прозрачности» соляных высот:

«Наш Воздух только часть безбрежного Эфира, | В котором носятся бессмертные миры. | ... | В долинах Воздуха есть призраки-травинки, | Взрастают-тают в нем, в единый миг, цветы...» (Бальмонт, «Воздух», 1905, 235); «...Будем, как солнце всегда молодое, | Нежно ласкать огневые цветы, | Воздух прозрачный и все золотое...» (1902, БП, 204); «...В пространстве много воздуха и света, | И каждый день, в определенный час, | Земля огнем рубиновым одета...» (1903, 193).

У Белого и Блока на первом плане — преобразование космической «воздушности» в экзистенциальную воздушность *poeta vates* или пневматика, «дух» или «душа» которого причастны визионерски-посреднической, даже мантической природе «воздуха» и «вздоха»⁶. Тесная связь веющего духа с дыханием отсылает к сфере мистических или сектантских дыхательных техник, которые всегда имеют целью пневматизацию тела и установление обратной связи микрокосма с макрокосмом. Кроме того, направленная изнутри наружу экспрессивность пневматического дыхания дополняется обратной символикой, воздействующей извне вовнутрь и присущей мотивам воздушных одежд⁷. Мистико-эротическое измерение «надевания» духа (как одежды) остается на заднем плане. Бросается в глаза, что у Белого носитель световых и эфирных одежд имеет аутомессианские черты и тем самым сопутствует софиологическому световому образу («Жены, облеченной солнцем»):

«...Воздушность мчалась тканью вечно-пьяной. | Иисус Христос безвременной свечою | стоял один в своей одежде льняной, | обвитый золотистою парчою...» (Белый, 1903, I, 210—211); «Лежал в гробу, одетый в саван белый. | ... | И восставали мертвые из гроба. | ... | Сияло небо золотой парчою. | Воздушность мчалась тканью вечно-пьяной...» (1903, I, 211—212); «Скоро, скоро — сквозным я духом | Неотвратно приду за ней, | Облеченный бледным воздухом, | Как вуалью все тех же дней. | И к ней — воздушный скиталец...» (Пепел, 1907, 250); «Крылья легкие раскину, | Стены воздуха раздвиги»

ну, |...| Вьюги дольные, вздохните! |...| Сны метели светлосмемой, | Песни вьюги легковейной...» (Блок, 1907, II, 221); «Небо нежной пеленою | Уж синеть над нами стало...» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 377); «...Вышла ткани ткать на небо, | Ткала ало-ало-ало, | Небо тканью покрывала | И пурпурно-красные | Вышивала зоречеты...» (Городецкий, 1905, 74).

Именно в этих сферах реют мантические птицы-вестники; с одной стороны, их воздушность указывает на ту среду, которая для них является носителем; с другой — они символизируют «дух» и «душу», восхождение (*ascensus*) которых в сферы предполагает «окрыленность» и способность к сублимации («воздушность»):

«...А в бушующей облачной влаге | Проясненные сферы синют. | И великие древа глаголят, | На приволье небесном витая, | Там, где птиц легкокрылая стая | О попутном поветрии молит...» (Коневской, 1899, 94); «...Тает в небе журавлиный | Удаляющийся крик...» (Блок, 1902, I, 212); «...Где я прежний, ярко-алый, | Небо знающий орел?...» (Городецкий, 1904, 136); «...Небо — голубь, филин, ворон... | Лес под шапкой-невидимкой... | Кто задул огни на небе? | Кто промчался белой дымкой? | Красный терем, красный терем...» (1905, 121); «...Оберни крылатым змеем, | И сама взлети змеей: | Игры на небе затеем, | Пляску — вихорь змеевой...» (1907, 122); «Вам, птицы поднебесные, | Насыпал я пшена | За те прутья железные | Тюремного окна...» (1907, 179).

В противоположность неземной «лазурности» (и солярному *aureum*'у) синий и голубой цвет небес⁸ отсылает скорее к сфере дневного мира и земной обращенности «неба». Высшей ценностью обладает синева мистически-визионерского неба, часто ассоциируемая с (марианской или ветхозаветной) небесной царицей. Покрывало Богоматери, для изображения которого в христианской иконографии каноническим считается синий цвет, в микрокосме символизирует макрокосмический покров синего шатра небес, свод которого поднимается над материнским лоном земли:

«...Ты да я, — не веря тучам, | Веря синим небесам. | Вот и выси, где Мадонна | В глубь разверстую глядит...» (Иванов, I, 759); «...К вечно-синим Небесам!» (Бальмонт, 1897, I, 195); «...Я верю в Небо, синее, родное, | Где ясно все неясное пойму. |...| Я с ним, я с

Белым Ангелом встречаюсь, | Таинственным и близким с давних пор» (1903, IV, 38); «...Наш Сад посребряет Луна, | Позлащает горячее Солнце, |...| хороводно-раскинутый *Синь-небосвод*, | И с бессмертной усмешкой Адам | Повествует о Еве пленяющей нам...» (1908, VIII, 143); «...День опять разверзнет нам и внешний мир, и внутренний, | День — с улыбкой розовой на *синих небесах*...» (Минский, 353); «...Но в море *золотого льда* | Падет бесследно *солнце злое*. | Промчатся быстрые года | И канут в *небо голубое*» (Белый, 1904, 280).

В противопоставлении (небесной) синевы и зелени природы, которое столь последовательно проводит Городецкий, можно увидеть универсальную полярность неба и земли. При этом актуализуется поэтическая этимология ассоциации «глубина» — «голубой», маркируя двойную глубину по вертикали (вверх и вниз):

«ГЛУБИНА твоей стихии — *синева*. | Цвет души твоей летящей — *синева*, | Темнота твоих мгновений — облака. | По твоей моря тоскуют *синеве*, | Во твоей светила светят *синеве*, |...| жизнь твоя — привольно *синяя* река. | В *небесах* чего так мало? — *Синевы*. | Желтизны зачем так много у травы? |...| Чей я, *синяя*? Ты знаешь, знаешь! — Твой...» (Городецкий, «Синяя», 1907, 197); «Леса вековые сосновые, | Луга зеленее *зеленого* | И *неба*, *лазурью* вспоенного, | Края, засмеяться готовые, | Нежно-лиловые...» (1906, 163); «...Белело тело, белое, как хмель | Кипучих волн озерных. | Тянул, смеясь, веселый Лель | Лучи волосьев черных. |...| И, улыбаясь, разметал | В *лазури неба* цвет зеленый» (1906, 125); «...*Зелено зелен* цвет темницы, | Лишь черен шпиль-громоотвод. | Глядит в отверстие бойницы | Все тот же *синий небосвод*. | Все тот же *синий* и безглазый, | И в *синеве* своей пустой...» (1906, 66—67); «Промсвет *зелено-золотистый* | С кусочком *голубых небес* — | Весь полный утра, весь душистый, | Мой сад — с подушки — точно лес...» (Анненский, 185).

У Блока эта вертикальная оппозиция неба и земли входит составной частью в амбивалентность человека символа, которому присущи и возвышенные, и земные стремления⁹:

«...Но было смутно, было слито, | Терялось в *небе голубом*...» (Блок, 1904, II, 312); «...В простом окладе *синего неба* | Его икона смотрит в окно. | Убогий ху-

дожник создал *небо*. | Но лик и *синее небо* — одно...» (1905, II, 84); «...И означился в *небе* растворенном | Проходящий шагом ускоренным | В *голубом, голубом*, | Зарыто лицо щитом...» (1905, II, 317); «...Будет *свод* голубой — | Полно соснам скрывать *синеву!* | Это *небо* — твое! | Это *небо* — мое!...» (1906, II, 98); «...*Синий, синий, синий* взор. | Меж *землей* и *небесами* | Вихрем поднятый костер. |...| Кубок-факел брошу в купол *синий*...» (1906, II, 105); «В *синем небе*, в *темной ГЛУБИ* | Над *собором* — *тишина*...» (1906, II, 121).

Как и следовало ожидать, при переходе от СII к СIII возвышенный небесный цвет по мере снижения символики и как отражение девальвации возвышенного превращается в буднично-банальный. Изменение цвета неба или его обесцвечивание — например, до серого, — свидетельствует об утрате его одухотворяющего действия:

«...А там, в *неведомой дали*, | Где *небо* мрачно и зловеще, | *Немые грозы* с вихрем шли...» (Блок, 1899, I, 425); «...Снова *нахмурилось небо*, и будет *ненастье*...» (1903, I, 268); «Еще прекрасно *серое небо*, | Еще *безнадежна* серая даль. |...| И в *небе* сером *холодные* светлы | *Одели Зимний дворец* царя...» (1905, II, 176); «...А в *небе* *золотом* *расшитый* | *Наряд бледнеет* голубой. |...| И в *бледном небе* — *тихим дымом* | *Голубоватый дух* певца | *Смешается* с тобой, *родимым*, | На лоне *Строгого Отца*» (1906, II, 197); «...*Небо* — в *зареве лиловом*, | *Свет лиловый* на *снегах*...» (1906, II, 91); «...О, *дубрав* *необъятных* *прохлада*. | *Неба* *летнего* *пыл!*...» (Коневской, 1897, 23); «...И этот *свод* *картонно-синий*... | Пусть будет *солнце* или *ночь!*...» (Анненский, 1910, 131); «На *синем куполе* *белеют* *облака*, |...| На *бледном куполе* *погасли* *облака*, | И *ночь* уже *идет* *сквозь* *черные* *вершины*...» (133); «...*Небо* *целый* *день* *моргает*, | (*Прыснет* *дождик*, *брызнет* *луч*)...» (Волошин, 1902, I, 15); «*Парижа* я *люблю* *осенний*, *строгий* *плен*, |...| И *небо* *серое*, и *веток* *переплеты* — | *Чернильно-синие*, как *нити* *темных* *вен*. |...| И *зелень* *черную* и *дымный* *камень* *стен*...» (1909, I, 20); «*Небо* *свинцовое*, *солнце* *неверное*, | *Ветер* *порывистый*, *воды* *холодные*, |...| *Здесь* *даже* *чайками* *даль* *не* *осветится*...» (Бальмонт, 1905, БП, 330).

Полярность неба и земли соотносится с полярностью дневного и ночного неба. Утреннее небо — это кулиса или поверхность для проек-

ции мистико-эротической драмы восхождения зари-Эос, причем черноту ночи или синеву дня здесь заменяют красные и розовые тона:

«...И как будто с *Небес* чуть послышался зов, | Чуть послышался зов неземных голосов. |...| В *небесах* потускнел, побледнел Скорпион, | И пурпурной зарей был Восток напоен...» (*Бальмонт, 1895, I, 111—112*); «...В *небе* — и блеск изумруда, и блеск янтаря, | Нежных малиновок песни кристальные льются: | Кончилась Ночь! Пробудилась Заря!» (*«Заря», I, 31*); «...Вышла ткани ткать на *небо*, | Ткала ало-ало-ало, | *Небо* тканью покрывала | И *пурпурно-кровяные* | Вышивала зорцветы...» (*Городецкий, 1905, 74*); «Трубу к устам твоим, | Забывшим крики. | Закрыты *небом* огненным | Иные лики. |...| Дари сияньем огненным | Сердца и лики» (*1905, 76—77*); «...Змеей завита нетугою, | Снопом рассыпалась коса. | А в *небесах* коса другая | Снопом рассыпалась другим: | Заря, седую ночь пугая, | Цветет рассветом огненным» (*1907, 136*); «Жарки зимние туманы — | *Свод небесный* весь в *крови*...» (*Блок, 1902, I, 245*); «Еще бледные зори на *небе*, | Далеко запекает петух...» (*1902, I, 241*); «...*Небо горит* на рассвете. | Песню цветы разбудили — | Песню о белом расцвете...» (*1903, I, 529*); «Сердце острой радостью ужалено. |...| *Небо* в перьях — высится и яснится...» (*Волошин, 1907, I, 67*).

Встречаются и мотивы угасания синевы небес или света дня и их превращения в красный цвет вечерней зари — процесса, часто интерпретируемого как умирание и погружение в глубину ночи:

«День *погас*, и ночь пришла. | В черной тьме душа светла. | В смерти жизнь, и тает смерть. | *Неба гаснущая твердь* | Новой вспыхнула красой...» (*Бальмонт, 1895, I, 130*); «Гаснет *небо голубое*, | На губах застыло слово; |...| Но помедли, день, врачуя | Это сердце от разлада!...» (*Анненский, 1904, 75*); «Я шел к блаженству. Путь блестел | Росы вечерней красным светом, |...| И *неба* вышние моря | Вечерним пурпуром горели!.. |...| Я шел к блаженству. Путь блестел | Росы вечерней красным светом» (*Блок, 1899, I, 20*); «Лениво и тяжело плывут облака | По синему зною *небес*. | Дорога моя тяжела, далека, | В недвижном томлении лес...» (*1900, I, 37*); «...Перед Тобой синеют без границы | Моря, поля, и горы, и леса, | Перекликаются в свободной выси пти-

цы, | Встает туман, *алеют небеса...*» (1901, I, 107); «...По-
гасло *небо* осеннее | И розовый *небосклон*. | А я считаю
мгновения | И думаю: где же сон?» (1902, I, 518); «...Сол-
нце *небо* опояшет, | Вот и вечер — весь в огне...» (1904, I,
313); «...Ночью | Ночью дождливой люблю я. | Зарево с
небом слилось... | Сумрак то рдяный, то синий...» (*Во-*
лошин, 1905, I, 17); «*Небо* в тонких узорах | хочет день
превозмочь, | А в душе и в озерах | Опрокинулась ночь.
|...| Знаю... знаю... все знаю, | Шепчет вода. | Ночь
темна и беззвездна. |...| Опрокинута бездна | На водах и
во мне...» (1905, I, 48—49); «...Где *небес* крутые выи |
Режет луч. | Горы витязю — пороги, | Лес — ковер. |...|
Неба прервана дремота, | Вздрогнул зной...» (*Городец-*
кий, 1909, 217).

В СII ночное небо часто ассоциируется с женско-лунарным бес-
сознательным, причем границы между ночным и теллурическим при
этом размываются; ночное небо становится местом осуществления при-
зыва «умри и стань» для мужественного светового духа, который погру-
жается во мрак и возрождается в нем. В этой связи мифопоэтический
принцип обратной проекции предстает большой инверсией микро- и мак-
рокосмических сфер, низа и верха, глубины и высоты, могилы и колы-
бели, черной земли и черного неба:

«...Чуть за морем сойдешь ты [ночь], бранник блед-
ный, | В *эфирный гроб*, — | Дрожь чутких сфер и ржа-
ные груди медной...» (*Иванов, I, 698*); «Быть *черною зем-*
лей. Раскрыв покорно *грудь* |...| И чувствовать, как плуг,
вонзившийся глубоко | В живую плоть, ведет священ-
ный путь. | Под серым бременем *небесного* покрова |...|
По *небу черному* плывущие созвездья» (*Волошин, 1906,*
I, 57); «...Крепнут силой лунной | *Неба* паутины, |...| В
глубь, где *ночь* пустила | Синию излукой...» (*Иванов, I,*
739); «...Стремил ты к *небу* родному объятья и гасну-
щий взор: | К далекому *небу* ночному объятья тоски я
простер...» (*I, 541*); «...В молчаньи веЧЕРних *небес*, |...|
ЧЕРнеется никнувший лес | В убранстве из листьев увя-
лых...» (*Блок, 1898, I, 395*); «На *небе* зарево. Глухая ночь
мертва. | Толпится вокруг меня лесных деревьев громада...»
(1900, I, 49); «...Из отголосков далекой речи, | С *ночно-*
го неба, с полей дремотных, | Все мнутся тайны грядущей
встречи...» (1901, I, 108); «Мой вечер близок и без-
волен. | Чуть вечереют *небеса*, — |...| Когда окутан-

ные тенью | Мои погаснут небеса» (1902, I, 179); «Мы отошли — и тяжело поднимали | Веселый флаг в ночные небеса...» (1902, I, 255); «...закачет лес, | склон ночных небес | затенит бедой. | Страшен мрак ночной...» (Белый, 1903, 113); «В аллею черные спустились небеса, | Но сердцу в эту ночь не превозмочь усталость...» (Анненский, 1910, 138); «...Даль небес беспредельна. |...| В небе царствуют луны...» (Бальмонт, 1900, 139); «Небо, и снег, и Луна, |...| Ночь, это — бледная сень, | День — запоздавшая ночь...» (1908, 317).

Звезды на ночном небе символизируют, с одной стороны, глаза неба (аналогичные солнечному глазу дневного мира), с другой — глаза-звезды макрокосма соответствуют светилам в груди, в сердце, т. е. звездам микрокосма. Звездные знаки на небе складываются в герметическое послание, судьбоносно предопределяющее жизненный путь:

«...Чутко безмолвные ждут пилигримы, | В небе и в сердце — все та же звезда» (Иванов, 1907, II, 394); «...Светлеет ночь. Горит звезда | В дали святой небес. |...| Потир земли, потир небес | Испили мы до дна. | О, крест земли! О, крест небес!...» (I, 521—522); «...Звезда, как перл слезы, на бледный лик небес [гностицическая Жемчужная песнь] | Явилась, и дрожит...» (I, 523); «...Часы идут, сменяя в небе числа, |...| Струится ночь. журчит и плачет влага. |...| И чуток сон в водах Архипелага, |...| И ночь текла, златые зерна сея...» (Волошин, 1908, I, 93); «Небо запуталось звездными крыльями | В чаше ветвей. Как колонны стволы...» (1902, I, 25); «...Но в небе времени снопы иных планет | Несутся кольцами и в безднах гибнут бурно...» (1907, I, 60).

Эта символика звездных знаков ярко выражена у Блока, который, правда, распространяет классическое соответствие верха и низа, микро- и макрокосма на все природные сферы — прежде всего на сферу воды:

«В море одна лишь волна — быстротечная, | В небе одна лишь звезда — бесконечная, | В мире одна лишь душа — вечная» (Блок, 1898, I, 383); «Настал желанный час. Природа, |...| Зажгла ночные неба своды | Сверканьем звездным — без конца. |...| И выплыл месяц. Нивы, доли, | Равнины, горы и леса | Внимают вещи глаголы | И, молча, славят небеса...» (1899, I, 423); «Ок-

рай небес — звезда омега, | Весь в искрах, Сириус цветной...» (1899, I, 15); «...И летней ночи влажный холод | Моей душе огонь дает. |...| Многообразье неба ночи, | Угас серебряный извив...» (1899, I, 415); «Ищу спасенья. | Мои огни горят на высях гор — | Всю область ночи озарили. |...| Торжественно звучит на небе звездный хор...» (1900, I, 68); «...А на небесном просторе — | Ты — золотая звезда» (1901, I, 353); «Сладко найти нам звезду. | Вот она — в небе видна. | Я осторожно приду — | Будем шептать имена. |...| Вечер мой снова в огне, | День мой свершает круги» (1902, I, 509). О шепоте как о тайном языке ночного неба ср. также: «Шепчутся тихие волны, | Шепчется берег с другим, |...| В небе, в траве и в воде | Слышно ночное шептание...» (1898, I, 395).

Наряду с потусторонней великой космологией солнца и луны (планет) *coniunctio* неба и земли¹⁰ образует малую космологию природного мира, и при этом иногда маскулинное небо противопоставляется материнскому лону земли, иногда само небо как (фемининное) поле соединяет в себе символику нивы и могилы: «...Тебе — гроба | И колыбель! тебе — небес алчба! |...| Но Небом был зачат | Наш темный род — Титанов падших племя...» (Иванов, I, 742); «Я называюсь Красотою, | Я — строгой Истины сестра. |...| Наш храм — земля, жрецы — народы, | И небо — наша колыбель...» (Минский, I, 130). Для Бальмонта «воздух» — «всеокружная колыбель-могила, саркофаг-альков, легчайшее дунновение Вечности, и незримая летопись открыта для глаз души» (Бальмонт, «Из записной книжки», 1904 // В. Марков 1988, 36).

Верхняя (небесная) нива, засеянная звездами, соотносится с нижним земным полем; эта ПОЛ-яризация объединяет — как уже отмечалось в других местах — эротически-мистическую гетеросексуальность широко разветвленной символики на {пол} с танатической сферой Божьей нивы. При этом небесное поле может приобретать и свойства «Матери-Земли». Таким образом «пол-е» становится «лоном», то есть материнским лоном возрождения, зеркально-симметрично происходящего в земном и небесном царствах, причем «лоно» скрыто и в слове «небоскЛОН»:

«...Мир не расколот на двое, | Слито с небесным земное...» (Городецкий, 1904, 58); «...О яБЛОНь в доле | Весенний цвет! — | О снежный свет | В небесном ПОЛе!...» (Иванов, I, 757); «...Воссев над влагой, гладит. — Ясно ЛОНО | Глубоких вод. Спят лотосы... — “Что нет, | Адам, тех звезд на поле небоскЛОНа?..”» (I, 651); «...то-

ком отчим | животворящего Неба | в лоно струятся Земли | божьи силы!..» («Тантал», II, 54); «Хвалите, лилии небес, |...| Где небом дышит сельный крин, | Разоблачится сад небес! |...| Несите Имя на устах | Сладчайшее лилей небес! | Музыка сладчайшее небес | Благоухание Души...» (I, 815); «Новый блеск излило небо | На небесные поля...» (Блок, 1900, I, 456); «...Где монастырь мой новый? | Не в небесах, где гробовая тьма, | А на земле — и пошлый и здоровый, | Где все найду, когда сойду с ума!..» (1900, I, 67); «Но когда своей косою | Заметешь и небеса...» (Городецкий, 1907, 194); «Вот, с поморьями, морями, островами, | Небо, словно мир весь, надо мной...» (Коневской, 1897, 24); «...И все тона, и все цвета, | Какие только в небе слиты...» (Бальмонт, 1903, 166).

В этом контексте слияние неба и земли (как *coniunctio*) есть высшее выражение гетеросексуально осмысленного возврата в первоединство. «Возврат» неба к земле воспринимается как возвращение домой, восстановление первоначального состояния, а также как апокалиптическое второе пришествие Спасителя, ступающего на землю: «...Все житейское — в сладостной мгле, | Побежали святые дороги, | Словно небо вернулось к земле» (Блок, 1902, I, 201). И наоборот, небо может стать материнской утробой зачатия, в которую погружается земля и из которой она возрождается: «...Неба зачатия, | Дух умоля, | В древнее чрево | Присмет Земля. |...| Листовою Древо | Жизни оденется, | Юной корой» (Иванов, I, 750). Архетипический символ Мирового древа связывает земную и небесную сферы¹¹ и при этом выполняет ту же функцию посредника между небом и землей, что и символика пути, либо символика световых колебаний между потусторонним и посюсторонним, подобно натянутым струнам космической лиры: «...И оборвали в ночь свистевшие буруны | Меж небом и землей натянутые струны...» (Анненский, 1910, 148).

«...Лучшие в темных коронах творений земных и небесных | Яркие три метеора среди безотрадной пустыни...» (Блок, 1898, I, 380); «...Здесь между небом и землею | живет угрюмая тоска. | Она и днем и ночью роет | В полях песчаные бугры...» (1901, I, 122); «...Остановясь на перекрестке, в поле, | Я наблюдал зубчатые леса. | Но даже здесь, под игом чуждой воли, | Казалось, тяжки были небеса...» (1902, I, 178); «...И вдали, вдали, вдали, | Между небом и землей | Веселится смерть...» (1907, II, 230); «Небо четко, небо синее, | Жгучий луч палит поля...» (Брюсов, 1904, I, 383).

Кроме полярных отношений неба и земли, упоминаются — хотя и реже — взаимоотношения неба и воды (моря)¹², причем и здесь варианты мужественно-женственной взаимодополнительности соперничают с вариантами отождествления. Художник сам становится воплощением этого слияния неба и воды, при этом доминирует платоническо-герметическое представление об эманации «текучего пра-света» в космос:

«Туда, где *небо* с океаном | Слилось в неясную черту, |...| Несу души моей мечту... |...| С *небесной твердью* чистой, ясной | Одной душой моей сольюсь...» (Блок, 1898, I, 397); «Светел, мир отразив, как *волна*, бескорыстный художник. | В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс. | Грустно-блажен художник-поэт! Он — *небо и воды*...» (Иванов, «Художник и поэт», I, 775); «В начале времен | Везде было только лишь *Небо да Море*. |...| Бог плывал в ладье, в неприютном, в безбрежном просторе...» (Бальмонт, «В начале времен: Славянское сказание», 1906, VII, 42).

Логике парадоксального, обратного смысла архетипических символов соответствует небесный шатер, предстающий также в образе савана или гробового покрова, но одновременно в нем узнается и свадебный наряд души, возрожденной из воды (и облачение воскресшего Христа): «Солнце на вершине мачты. | Мы за ним летим. | Ветр, заливыстый трубач ты, | Ветра мы хотим. | *Небо* — жизни плащаница. | *Воды* — *риз*ы волшебной ткань...» (Коневской, 1900, 121).

Встречаются также случаи переноса признаков воды (моря) на небо, которые можно сравнить, например, с только что представленной метафорикой небесного поля¹³:

«...*Небо* хочет быть прекрасным. | *Море* хочет быть — как *небо*!...» (Брюсов, 1906, I, 455); «...Где ярко-красные зарницы | Мрачили *неба океан*. | Теперь я понял тайну ночи, | Нашел Тебя, мой Идеал...» (Блок, 1898, I, 383); «Ленивым золотом текло | Весь день и капало светило, | Как будто *влаги* не вместило | *Небес* прозрачное стекло...» (Иванов, II, 310); «Облаки — парусы | *Влаги* лазоревой, — | Облаки, облаки | *По небу* плавают. |...| С небом целуется | *Влага* разливная... |...| *Небом* любуются | *Невеста небесная*...» (Иванов, I, 553); «...И черней твоих не видел *вод*, | На твоём линияло-ветхом *небе* | Желтых туч томит меня развод...» (Анненский, 1910, 104).

Если небо или солнце смотрят на землю (или море) как глаз, то и водная поверхность может, отражая небо, охватывать его и одновременно рассматривать. В этом также проявляется мифопоэтический и герметический характер универсальной инверсии всех иерархий. Лишь для герметического взора символического человека, «имеющего глаза, чтобы видеть», эта тотальная взаимность и аналогичность всех феноменов и укладов становится прозрачной и видимой:

«...Сияют глубоко | *Очи — озера*, | И в небо глядят-ся; | И вниз с уступов | Прядают, блеща, | живые воды...» (Иванов, I, 602); «...У меня душа как море, полноводный океан, | Что под льдинами синее у полярных белых стран. | С каждым часом льдины тают, обнажая синеву. |...| Только море, только небо и взирающий мой взор. |...| Только волны ходят вольно, как хотят и где хотят, | И серебряные брызги к небу синему летят...» (Городецкий, «Море», 1907, 183); «...Меж земель и лицом небес | ...Небо — влажный взор Зевеса, |...| Возгрустил пустынный неба, |...| Вечных сфер святой порядок | И весь лик золотых Идей...» (Иванов, I, 778—779); «Безмолвно она [вода] под землю таятся, | Ей Солнце и Небо, там в сумраке, снится, |...| Но в нем не отражен глубокий небосвод. | Кто в реку заглянул, тот Небо видит ближе, | Лазури хочется безмолвствующих вод...» (Бальмонт, 1904, V, 111—113).

Иногда синева глаз (небесных возлюбленных) и небесная синева их окружения сливаются с визионерским куполом: «...И уста твои — гвоздики, | Нежный голос — пенье птиц. |...| Глаза твои — как небо, | Где бездонна глубина» (Бальмонт, БП, 285); «...Небо закрывалось | Над морской равниной |...| Мчались отраженья, | Тени кораблей...» (Блок, 1904, II, 51).

Наряду с космической или природной символикой неба и в тесной связи с ней в СИ в изобилии развертываются и мотивы неба как визионерского пространства, сцены для мистико-эротических встреч. При этом природно-космические небесные мотивы («прозрачность», «ясность» и т. д.) играют роль атрибутов видения или визионерского образа (чаще всего женского), в парадоксальном существе которого апофатически соединяются «ясность» и «непонятность». Следовательно, «открытость» неба апокалиптична в двойном смысле — она лишает покровов явление небесной царицы и становится сценой для ее откровения:

«...В Небе — видения облачной млечности, | Тайное пение — в сердце и в Вечности, | Там, в бесконечно-

сти — свет обаяния...» (*Бальмонт, 1903, IV, 53*); «Я вновь хочу быть *нежным*, | Быть кротким навсегда, | Прозрачным и безбрежным, | Как *воздух и вода*. |...| Непонятым и ясным, | Как *небо* и цветы...» (*1904, V, 39*); «...Вот цветет, раскрылся, нежный, | Ласку Солнца жадно пьет, | Видит *Небо*, мир безбрежный, | *Воздух* вокруг него поет. | Сну цветения послушный, | Лотос с *Воздухом* слился...» («*Воздух*», *1904, V, 126*); «Ты — молитва *лазурная*, |...| В это *небо* безбурное | *Молчаливо* глядишь...» (*Блок, 1902, I, 497*); «...Красный шлем острокопечный | Бороздит *небесный свод*...» (*1904, II, 48*); «Все отошли. Шумите, сосны, |...| Над одиноким веют весны | И торжествуют *небеса*...» (*1904, II, 58*); «Осень поздняя. *Небо* открытое, [под “открытием” имеется в виду именно Апокалипсис (Откровение) в прямом и переносном смысле], | И леса сквозят тишиной...» (*1905, II, 22*); «Свободны дали. *Небо открыто*...» (*1905, II, 320*); «Свет *зеленый*, свет *небесный* | Входит в узкое окно. |...| Я в тумане голубом. | Дух мой, *небом* не смущенный, | *Видит* божие лицо...» (*Городецкий, 1904, 64*); «...Знаем сиянье *небесных* утех, | Знаем ключи золотые...» (*1906, 63*); «С тобой узнал я близость *неба*, | В тебе приял воды и хлеба | Неизреченной красоты. |...| И твой ребенок златокудрый | Своим младенчеством премудрый, [“премудрость” — намек на софиологическую природу Мессии], | *Родился* от моих *небес*...» (*1906, 66*); «...И *неба* взор не покидает, | И мир для *неба* позабыт. |...| Глядишь на светлое *виденье* | И видишь в синих парусах | Ушедшей юности волненье | Былого счастья милый прах» (*1907, 167*); «Ты отошел в кривые тени, | А на челе *небес* взошла | Передрагсветных *откровений* | Чуть зацветающая мгла...» (*1907, 58*); «...Лучами храм *небес* залит. | Душа лучами залита [отождествление храма небес и души, визионерски связанных падением на них света]. | Весь мир — *безмолвные* уста [апофатическая молчаливость вселенной после Мирового дня истории, т. е. на переходе к Апокалипсису] |...| Когда последний луч погас, | На *небо* сумерки взошли |...| Тогда погас последний час | *Небесно-белых* первых дней, | Настали дни иных огней» (*1907, 204*); «...Был в свитках туч на *небе* явлен вновь | Грозный стих закатного Корана... |

И был наш день одна большая рана, | И вечер стал — запекшаяся кровь...» (Волошин, 1909, I, 77).

У Белого и Блока в большей степени, чем у других символистов, небо предстает пейзажем души, причем оно приобретает черты души («одушевление»), а душа — черты неба. Местом этой символической метаболы, т. е. опрокидывания микрокосма в макрокосм, душевного — в космическое, биографии — во всемирную историю является грань небосклона, горизонт, где небо и земля сходятся и образуют эквиваленты и аналогии, подобные рифмам некоего всеохватного текста мира: «...Там за гранью небосклона — | Небо, небо наших душ: | Ты его в земное лоно | Рифмой пламенной обрушь» (Белый, 1904, 282). Следовательно, мифопоэтическая или герметическая «зеркальность» — в противоположность ситуации в диаволике CI — оказывается гарантом *analogia entis* между небесными и земными иерархиями и полусферами, а символическая зеркальность символизирует при этом не «половинность», а «цельность» и «полноту»:

«...Я в мире знаю только *цельность*, | Во мне *зеркальность* тихих вод, | Моя душа как *небо* звездна, | Кругом роет родная *бездна*, — | Я весь и ржанье, и полет!» (Волошин, 1904, I, 43); «...Ангел навеет рукой белоснежную | Сон золотой! | Каждую ночь над землею туманную | Ангелы веют крылом: | Небо покоит нас негой желанною — | Радостным сном!» (Блок, 1899, I, 405); «...Зарделось нежное лицо, | Вздохнул холодный снег. |...| Как опрокинулся в воде | *Лазурный сон небес*» (1902, I, 209); «...Там приснилось, ветром нашептало: | Отрок, в *небо* поднимись. | Милый, милый, вечные надежды | Мы лелеем посреди *небес*...» (1902, I, 513); «...Куда? Не знаю. Знаю — на приволье, | В лесные чащи и поля пустые | Под *синим небом жизни*, | В море, гулкое, цветное море...» (Городецкий, 1907, 188—189); «...Бывает такое *небо*, | Такая игра лучей, | Что сердцу обиды куклы | Обиды своей жалчей...» (Анненский, 1910, 105).

Небо — не только визионерская область, оно и само может воплощать (женское) видение — Аниму:

«...Там *купол небо* раскрывал, | И *богородица* молилась» (Блок, 1902, I, 514); «...Я покорно смотрел в *небеса*, | Где Она расточала туман. |...| Там поют среди серых камней, |...| Переплески далеких морей, | Голоса кора-

белых сирен» (1904, II, 39); «...Белые волосы, | Длинные волосы | Небо прядет. | Небо, без голоса, | Звонкого голоса, | Молча прядет» (Городецкий, 1905, 125).

Таким образом, в мифопоэтическом и герметическом пространстве символов низ и верх могут меняться местами, восхождение и нисхождение оказываются тождественными друг другу, и в результате вершинной экстатического опыта — полностью в апофатическом духе отмены категорий и референций — становится чистая интенсивность падения в вверх. Экстатик соединяет потерю сознания при падении — с полетом, падение — главный тип движения в декадентстве — с воспарением ввысь, смерть и нисхождение в нижний мир, в чрево земли — с восхождением и воскресением. Поэтому и небо отражается в «двойной бездне»¹⁴, а качества глубины и высоты выгорают до одной-единственной точки экстремума, что Иванов в стихотворении под названием «Небо — вверху, небо — внизу» выразил в меткой герметической формуле: «Разверзнет Ночь горящий Макрокосм, — | И явственны небес иерархии. | Чу, Дух поет, и хоровод стихии | Ведут, сплетясь змеями звездных косм» (Иванов, II, 267). В этом «Мистическом триптихе» Иванов соединяет мифологические элементы (например, образ аполлонического Мусагета) с герметическими и христианско-мистическими («Дух»), а также с мотивами раннего символизма (Медуза, змееглавость, «сплетение» прядей волос), которые в СИ часто переносятся в сферу нижнего мира и дионисийско-земного начала. Вслед за этим макрокосмическим событием — Великой и написанной с заглавной буквы «Ночью» первой строфы — появляется маленькая (и написанная со строчной буквы) «ночь» микрокосма, в которой вместо звучания космических сфер слышно звучание внутреннего звездного неба, звездного неба души: «И Микрокосм в ночи глухой нам внят: | Мы слышим гул кружащих в нас стихий, — | И лицезрим свой сонм иерархий | От близких солнц до тусклоюких пятен» (там же). Небесным иерархиям противопоставляются не только — как у Дионисия Ареопагита — земные (церковные) иерархии, но и иерархии внутреннего мира человека, «стихии» которого соответствуют «стихам» *poeta vates* («хоровод стихии»): «Есть Млечный Путь в душе и в небесах; | Есть множество в обеих сих вселенных: | Один глагол двух книг запечатленных...» (там же). Зеркальные по отношению друг к другу вселенные души и космоса пересекаются в логосе («один глагол»), который апокалиптически выявляет, вскрывает тексты обеих запечатанных книг мира. *Poeta vates* в перспективе конца времен предстает логосом-Христом обеих книг мира, пересекающихся в Слове как его сущности: «И вес один на двойственных весах. | Есть некий Он в огнях глубин явленных; | Есть некий Я в глубинных чудесах» (там же).

Вертикальной полярности верхней и нижней небесных бездн, макро- и микрокосма соответствует горизонтальное равновесие (созвездия) Весов, на чашах которых лежат равные грузы: на одной — Он с большой буквы, Мессия, Христос, логос, на другой — Я с большой буквы, взаимно уравновешиваясь. Он соответствует пламени глубин и бездн феноменального мира (*realia*), а Я — глубинам ноуменальной сферы чудес и *realiora*, и оба взаимно выявляют друг друга. Таким путем вертикальное соответствие (бездн) преобразуется в горизонтальную взаимодополнительность, и это символизирует универсальный характер гармонии вертикального и горизонтального, верха и низа вместе с левым и правым, либо «Я» и «Он», мужское и женское.

Знаменитая формула Мережковского — «двойная бездна» — соответствует пустой герметике и нигилистической бесконечности, присущим тотальной ауторефлексивности космического симулякра, отражающего и воспроизводящего самого себя¹⁵. Удвоение бездонности у Иванова, Бальмонта или Блока произведено для того, чтобы преодолеть редупликацию, кружащую в себе самой *ad infinitum*, и сделать ее символической, заменив оксюморон апофатики Ничто — парадоксом тайной речи индивидуации и самостановления как результата слияния с другим (другими):

«*Небо* — сверху, *Небо* — снизу, | *Небо* хочет быть двойным. | ... | *Небо* каждое мгновенье | На Земле и вокруг Земли. | ... | *Небо* так же вечно с нами, | Как доступная Земля...» (*Бальмонт, «Земля», 1904, V, 139*); «...Влажная пропасть сольется | С бездной эфирных высот...» (*1903, 191*); «...С голубого небосклона льются хоры голосов, — | ... | *Море* времени и мысли бьется в бездне голубой...» (*1903, 202*); «...Если хочешь покоя, не заглядывай в бездны, | ... | Но мечты твои будут беспланетны, беззвездны, | В бескометное *небо* ты навеки уйдешь. | ... | И мне сладко отдаться золотистому Дню» (*1903, IV, 124*); «...Забыл, глядел ли в *Небо*, в свою ли *глубину*, | ... | В душе моей раскрылся неведомый цветок, | ... | О, таинство венчанья созвездий и цветов!» (*1904, V, 40*); «Триглав, царящий троекратно, | Над *Небом, Бездной, и Землей*, | ... | Ужели в *Небе* те же мысли, | Что в *Бездне бездн*, и на Земле?...» (*1907, 255*); «...*Небо*, носящее имя Сварога, | *Бездна* верховная, ГЛУБЬ ГОЛУБая...» («*Сварог*», *1906, VII, 156*); «...Укрываюсь в ночные пещеры | И не помню суровых чудес. | На заре — голубые химеры | Смотрят в зеркале ярких *небес*...» (*Блок, 1902, I, 236*); «В синем *небе*, в темной ГЛУБИ | Над собором — тишина...» (*1906, II, 121*); «...Там, где люди сиротливо

берегут и помнят | *Царствия небесного ключи.* |...| Так, как я, *тонуть* в небесном равнодушном взгляде | Не умел никто, Свободная, поверь!...» (1904, II, 43); «...Он, как звезда, *утонет в небе,* | И новая звезда взойдет...» (1907, II, 128); «...Бесцельно жду какого-то свиданья. | Касатки тонут в *небе бирюзовом*» (*Белый*, 1903, I, 208); «*Небо* в тонких узорах | *хочет* день превозмочь, | А в душе и в озерах | *Опрокинулась* ночь. |...| *Знаю... знаю...* все знаю, | Шепчет вода. | Ночь темна и беззвездна. |...| *Опрокинута бездна* | На водах и во мне...» (*Волошин*, 1905, I, 48—49).

Но как «состояние» души небо также может — на переходе к СIII — свидетельствовать о полном опустошении и самозабвении:

«Ты пришла с лицом веселым, | Розы — щеки, бровь — стрела. | И под *небом-нёбом голым* | В пасти улицы пошла...» (*Городецкий*, 1906, 146); «Как взлетают эти листья | К *небесам пустым*; | Как себя роняют листья | Вихрем золотым...» (1907, 189); «...В новом *небе* забудем, | Что прошло, — навсегда...» (*Блок*, 1906, II, 93); «*Небо* нас совсем свело с ума: | То огнем, то снегом нас слепило...» (*Анненский*, 1907, 102).

Примечания

1. В космогонии Гесиода Гея порождает небесный свод (Урана) из себя самой (*Гесиод*, «*Теогония*» / Пер. В. Вересаева // «*Эллинские поэты*», 31); *F. Creuzer III*, 58 и сл.; ср. также: *J. Grimm [1835] 1981*, 582 и сл.; *R. Eisler 1910*, 206; о сотворении неба ср. также: *J. Bohme 1831*, II, 211 и сл.; *E. Th. Reimbold 1970*, 64 и сл.; *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972*, II, 296 и сл.; о небесном куполе как полушарии ср.: *M. Lurker 1981*, 100 и сл.; как о скале, в орфической космогонии — *G. R. S. Mead 1964*, I, 273.

Представление о сферическом небесном своде издавна связывается с представлением о чаше или «кувшине для смешивания вина» (кратῆρ), который в платоническо-орфической традиции отождествляется с эфиром (*G. R. S. Mead 1964*, I, 314 и сл. — ср. «Федон» Платона); о «кратере» как монаде у Гермеса Трисмегиста ср.: *ibid.*, II, 56 и сл. и о святом Граале — *ibid.*, II, 61; сюда относится и архетипическое одождествление: женщина = тело = сосуд = мир (*E. Neumann [1956] 1985*, 51 и сл.).

О небе как доме и куполе в славянской мифологии — ср.: *А. Афанасьев I*, 114 и сл.; II, 277 и сл.; II, 476; I, 543 и сл.; как о «шатре с плоским верхом» — ср.: *О. М. Фрейденберг 1978*, 203. По *Фрейденберг 1978*, 81 и сл., в мифе диаметрально противостоят друг другу «сфера неба и сфера нижнего мира»; поэтому небо находится на «горе» — Олимп, Парнас, рай (*там же*, 82 и сл.) или на правой стороне (154), тогда как на левой расположен нижний мир. О небосводе как «своде тюрьмы» в гнозисе ср.: *H. Jonas 1934*, 163.

2. О небе как о книге (*небо-книга*) в символистской мифопоэзии ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 55 и сл.*
3. Связь царя (*rex Sol*), неба и золота рассматривает Фрейденберг (*О. М. Фрейденберг 1978, 538*).
4. О мифологеме «трех небес» у Бальмонта (основанной на: *А. Афанасьев II, 277 и сл.*) ср.: *В. Марков 1988, 308*.
5. Воздух как αἶθρ, πρῶστῆρ у Гераклита ср.: *F. Lassalle II, 75 и сл.*; в греческой космогонии это «первоматерия, из которой происходит все» (так и у Джордано Бруно, ср.: *Н.-В. Gerl 1989, 197*). О воздухе и воде в космогонии ср.: *Jakob Vöhne 1831, II, 23 и сл.* и *Agrippa von Nettesheim 1987, 28 и сл.*
6. Связь души (пневмы) и воздуха описывает *M.-L. von Frank 1971, 294* и *Hermes Trismegistos, 63*: «И потому наитончайшее в материи есть воздух, наитончайшее в воздухе — душа, наитончайшее в душе — характер и наитончайшее в характере — Бог».
7. *U. Bianchi 1975, 713 и сл.*
8. Мотив небесной синевы у Блока рассматривает *Н. Gemba 1990, 127 и сл.* (как символа Софии).
9. О «небе» у Блока ср.: *Н. Gemba 1990, 127 и сл., 147 и сл.*; *F. Jaeger 1970, 150 и сл.*
10. Соединение неба и земли как алхимический *coniunctio* описывает *M.-L. von Frank 1971, 228*; о свадьбе неба и земли ср.: *А. Афанасьев I, 127 и сл.* (небо как мужчина, оплодотворяющий землю дождем — *там же, I, 64*; *О. М. Фрейденберг 1936, 77 и сл., 90 и сл.*); о небе как отце и земле как матери у славян ср.: *Н. Ф. Сумцов 1996, 37 и сл.* Ср. изображение свадьбы неба и земли у Вергилия (*К. Alpers 1988, 70*).
11. О небе и дереве ср.: *E. Neumann [1956] 1985, 235*.
12. Роль «неба» и «моря» (воды) в славянской мифологии рассматривает Фрейденберг (*1978, 206*) (солнце как корабль, идущий по небесному океану); ср.: *В. Н. Топоров 1994, 141 и сл.*; о Блоке ср. также: *Н. Gemba 1990, 84 и сл.*; о стихотворении Тютчева «Как океан объемлет шар земной...» ср.: *S. Pratt 1984, 109 и сл.*
13. О небе как («райском») саде ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 82*.
14. Глубина (βυθός) божества у греков связана с мужеско-женской символикой (*А. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 166*). — О головокружительной глубине неба, парадоксально связанной с глубиной земли, ср., в частности, у Тютчева: «Как сладко дремлет сад темно-зеленый, |...| Таинственно, как в первый день создания, | В бездонном небе звездный сонм горит...» (*Тютчев, I, 74*); ср. также у Балтрушайтиса: «Простор! Раздолье дикое! | Безмерна глубь небес...» (*48—49*).
15. *А. Ханзен-Лёве 1999, 111 и сл., 363 и сл.*

8.2. ПРОСВЕЧИВАНИЕ И «ПРОЗРАЧНОСТЬ»

Как и все мифопоэтические символы, «прозрачность» означает как метафизическое качество просвечивания, проницаемости визионерского или имагинативного видения, так и свойство феноменов представлять в этом аспекте (*sub specie aeternitatis*) преобразенными, т. е. «очевидными» как символы некоего «мира иного» и потому в буквальном смысле «апокалиптическими»¹. Здесь становится явной связь между просвечиванием и эпифанией, между самоспасающим превращением души в свет и спасением извне благодаря пришествию (παρουσία) воплощенного Логоса. «Прозрачность», выходящая за пределы земного пространства, соотносится с эпифанией возвращения Мессии по окончании мирового времени и истории и с наступлением царства Духа. Кроме того, определение «прозрачный» связано с той небесной сферой, которая обращена к космическому, абсолютному бытию, а то же выражение, отнесенное к земным, природным феноменам, означает лишь теллурическое «подобие» небесной прозрачности.

В паронимическом варьировании «прозрачности» и «призрачности», действительности знамений и обманчивости² мировых знаков («признаки», «знаки») и состоит метаморфотическая динамика СИ, лишаящего сферу «обмана» и снижения («тонуть», *decadence*) ее тотальности и подчиняющего ее миру *realia*, «призрачность» же последнего в перспективе «прозрачности» открывает взгляду *realiora*. Сфера мотивов на {про-}, высший из которых — «прозрачность», всегда относится к динамике движения вперед и перехода (границ), в смысле мета- или *trans*-: трансценденция, трансгрессия, метабасис, метанойя, метабола и т. д. — то есть ко всем движениям и фигурам, отмечающим или воплощающим перелом, резкий переход из земной сферы в космическую или наоборот.

Мотивы на {при-}, исходящие из «призрачности», маркированы миром видимостей и иллюзорностью всего на рага-, то есть неподлинного и мнимого, о чем свидетельствуют термины вроде «парапсихология». Кроме того, как уже неоднократно отмечалось, в мире СИ на {ПРО-} доминируют генеративные, естественные, креативные и продуктивные качества мотивов на {ро | ор}, т. е. мотивов *origo*, происхождения («род», «рождение», «народ», «при-рода» и т. д.). Ср., например, следующее сочетание мотивов у Иванова, обладающее свойствами формулы: «...В Родной *ПРОзрачности* торжественных небес...» (II, 237). Интерференция «прозрачности» и «призрачности» знакома и Бальмонту: «Неясная радуга. Звезда отдаленная. |...| Лазурь непонятная, немая, безбрежная. |...| И Море бессонное, как сон — беспредельное. | *Виденья прозрачные и призрачно-нежные*» (Бальмонт, «Неясная радуга», 1897, I,

199). Визионерское созерцание и сквозная видимость (прозрачность) в и дения — для Бальмонта тоже корреспондирующие величины: «Прекрасен лик звезды с *прозрачным* взором, | Когда она, не рдея, не скорбя, | И зная только Небо и себя, |...| Когда, воспламененным метеОром, | Огни лучей стремительно дРОбя, | ГОРит — пред смертью, падает — любя!» (1897, I, 167); «...И девушка в расцвете красоты, | На утре дней, смотря *пРОзрачным* взОром, | Преображала все свои черты...» (1904, V, 25—26).

В наибольшей мере выражена и обоснована символика «прозрачности» в лирике Иванова, особенно в его «Второй книге лирики», так и названной — «Прозрачность» (1904, I, 737—819); здесь концепция прозрачности сделана центром герметико-мифопоэтического символистского учения. Во втором, программном, стихотворении этого сборника («*Прозрачность*», Иванов, I, 737—738) четырем сферам проявления прозрачности посвящено по одной строфе. Первая строфа обозначает диаволические черты лунарной прозрачности в духе СИ, и на ее фоне во второй строфе выступает солярная функция «прозрачности». При этом — как часто бывает в СИ — диаволические мотивы и грамматика интегрированы в мифопоэтический космос и ограничены некой витально-подсознательной, дионисийско-хаотической сферой: «*Прозрачность!* купелью *кристальной* | Ты твердь улегчила — и *тонет* | *Луна в среброзарности* сизой. | *Прозрачность!* ты *лунною* ризой | Скользнула на влажные лона; |...| И *призраки* тихого звона. | Что полночь в твой сумрак уронит, | В *бездОНности* *ТОНет* *зеркальной*» (I, 737).

«Падение в зеркало» феноменального — в СИ как *descensus* души в земное и подземное — выявляет парадоксальную «бездонность»³ мирового зеркала и его *vanitas*. И напротив, прозрачность кристальной «зеркальности» небосвода, в который луна как бы «падает вверх» (парадоксальный *ascensus*), говорит не о том, что небесное, неземное бытие (как в СИ) видно насквозь, а о безвоздушности и «разреженности» бытия до такой степени, что оно превращается в ничто.

Над этой лунарной композицией, после ее изображения, т. е. во второй строфе, торжествует солнечная символика, к которой ради усиления контраста добавлены уже известные черты мотива «огня»: «...*Прозрачность!* колдуешь ты с *солнцем*, | Сквозной раскаленностью тонкой |...| Под дальним осенним *солнцем*» (I, 738). Определение «сквозной» подчеркивает, что «прозрачность» проникает сквозь все, пронизывая своими радиальными лучами все сферы и переплетаясь с солнечным началом.

Третья строфа посвящена эфирной сфере («воздух») и символике ветра, дуновения («ветер», «веять»), к которым добавляется мотив крыльев (полета в высоте) Анимуса, чья «воздушность» сливает дыхание и одушевление. Кстати, для этой сферы окрыления характерно обилие мотивов на {вол-|вел-|вал-} и на {ве-}, таких, как «вол-я»,

«ве-тер», «веять», «ве-чность» и т. д.: «...Прозрачность! воздушною лаской | Ты спишь на челе Джоконды, | Дыша покрывалом стыдливым. | Прильнула к устам молчаливым [апофатическая природа мистерии] — | И вечностью веешь случайной; | Таящейся таешь улыбкой, | Порхаешь крылатостью зыбкой, | Бессмертною, двойственной тайной. | Прозрачность! божественной маской | Ты реешь в улыбке Джоконды...» (I, 738). Доминирующая в СИ негативно-деструктивная или демонически-обманчивая и пустая «двойственность» мнимого мира Ничто переосмысливается в аспекте «прозрачности», преображаясь, с одной стороны, в двойственную природу *realia / realiora*, феноменально-ноуменального космоса, с другой — в аналогичную неоднозначность герметической речи и пророческой поэзии; то же относится к мистическо-пневматическим текстам (и толкованиям), равным образом освящающим и сублимирующим демоническую или вообще неполноценную «двусмысленность» диаволической речи.

Здесь «двойственная» природа эфирной динамики соотносится то с деятельностью Анимуса, «веющего духа», *spiritus* («вечность», «бессмертная тайна»), то с «анимальным», которое культивируется и эстетизируется в образе Джоконды — столь популярном в СИ. «Дуновение покрывала», осязаемая в двояком смысле слова «мимолетность» эфирной, «замаскированной» эротики («случайность», «зыбкость») проявляется и в знаменитой «улыбке Джоконды», доминирующей в СИ в своем эротическо-демоническом диаволизме, а в СИ — в своем герметико-мистическом и сфинксовом символизме. Улыбка как убранный внутрь, нереализованный смех (М. Бахтин) принадлежит к области неявных, замаскированных жестов калиптического (намеки): лишь обозначенная, наполовину проявленная, наполовину скрытая герметика этих жестов состоит в том, что содержание тайны — нагота возлюбленной или очевидность божественной тайны — не открывается напрямую, а лишь угадывается символически, т. е. виднеется сквозь прозрачное покрывало (ср. изображение Сауса у Новалиса)⁴. Таким образом, «прозрачность» — одновременно средство калиптики и апокалиптики, небесно-земное облачение и разоблачение мистерии, которая «как таковая», вне визионерского зрения или герметического взгляда, остается совершенно невидимой, либо чисто материальным веществом, «пустой рудой». С одной стороны, покрывало на аполлонический манер прикрывает бездну дионисийского хаоса (по Ницше), но в духе господствующей в СИ мифопоэтической этимологии слово «по-кры-вало» родственно «крыльям», окрыленности, герметическому одушевлению и оживлению, то есть противообразу падения в бездну.

Под таким углом зрения все эфирные феномены выглядят «летучими», «туманными», они, подобно «прозрачной маске», застилают не-

бесный световой образ. И, видимо, последний — вызванный ожидающим визионером — сам является в четвертой и последней строфе стихотворения под «покрывалом Майи», одновременно заставляя посредством «божественной маски» умолкнуть земной мир желаний: «...Прозрачность! улыбчивой сказкой | Соделай видения жизни, | Сквозным — покрывало Майи! | Яви нам бледные раи |...| Прозрачность! божественной маской | Утишь изволения жизни» (I, 738). «Прозрачность», делая «сквозным» зрелище жизни, одновременно приглушает невыносимость прямого столкновения с очевидностью абсолюта, надевая «божественную маску». В этом она обнаруживает и одно из основных свойств герметической апофатики, которая в эстетике раннего символизма стала искусством намека высшей пробы.

Таким образом, Иванов в одном-единственном стихотворении показывает — исходя из диаволического подлунного мира (CI) — четыре степени трансформации (четыре метаморфозы) «становления прозрачности», причем солнечная и эфирная символика CII в последней строфе, казалось бы, доходит до кульминации в форме визионерской встречи со световым образом; однако двусмысленность его маскировки уже предвещает развенчание эпифании в CIII, где улыбка Джоконды-Анимы-Софии исказится, превратившись в разоблачительный, вызывающий, убийственный смех-плач карнавализованных световых образов, вновь возникающих Арлекином и Коломбиной, а то и как безумец и проститутка. Символика проникновения, присущая «прозрачности», снизится до всепроникающей «пошлости» и до пронзания девственной плевы, вместе с которой девушка утрачивает и свое небо.

В другом стихотворном цикле Иванова под названием «Царство прозрачности» (I, 754—756) разные состояния прозрачности воплощаются в различных драгоценных камнях⁵: по свойствам отражения и «преломления» света, присущим тому или иному камню, выбираются их аналогии (как теллурических *scintillae!*) среди космических светил. Здесь выявляется другой аспект «прозрачности»: не столько ее линейное, радикальное, фаллическое проникновение в разные сферы, сколько трансформация и метаморфоза исходной энергии и первообраза (архетипического) на пути — в ходе *descensus* — сверху вниз, из предсущего, наддемиургического светового космоса в слишком земное, вещественное чрево земли.

Старинное герметико-алхимическое представление о «зачатии» (порождении) драгоценных камней (теллурического золота) под действием световых лучей, исходящих от солнца и светил, возрождается здесь в виде уже знакомой нам ассоциации драгоценного камня с его противоположением — «углем». При этом омонимия слов «уголь» и «угол» (дополнительная ассоциация: «угол отражения» или «падения» света на кристаллические тела) указывает на то, что поверхность кристалла од-

новременно обладает свойствами и «отражения», и «прозрачности»⁶. Если «отражение» (или «отблеск») являет диаволический принцип (внешний «блеск», «изменчивость» и «обман», связанные с «красивой видимостью» драгоценных камней, на самом же деле — дешевых побрякушек), — то прозрачность символических или герметических камней свидетельствует об их далеко уводящей дематериализации и одухотворенности. Аналогично и сердце (мира, человека), сквозь которое, подобно мечам или стрелам, проходят лучи небесного света, преобразуется и сублимируется (как «уголь» и «алмаз»). Это «преображение» соответствует герметическо-мистическому преобразению в фигуративном религиозном искусстве средневекового Востока и Запада⁷ и противопоставляет упорядоченность гротескному или хаотическому «безобразию» (под этим понимается бесформенная, аморфная «пошлость» фундаментальной безобразности и имажинативной первертированности) СIII: «Когда, сердца *пронзив, Прозрачность | Исполнит солнцем* темных нас, | Мы возблестим, как *угля* мрачность, | *Преображенная в алмаз.* | *Взыграв* игрою *встреч* небесных, | *Ответный крик твоих лучей* [ответный крик творения — это акустический эквивалент визуального «отражения»], | *О Свет,* мы будем в *гранях* тесных. | Ты сам — и *цель твоих мечей* [т. е. отраженный свет падает обратно в исходную точку]! | *Всепроницаемой* святыней | *Луча* божественное Да, | *Стань в сердце жертвенном* твердыней, | *Солнцедробящая* звезда!» (Иванов, «Аметист», I, 754)⁸. Символическая радиальность космогонии вновь обнаруживается в сотериологической иконографии, где сердце христианско-дионисийского «страдающего бога» и его последователей пронзают лучи-мечи Вечного света. Это проникновение сублимирует маскулинно-патриархальную символику фаллического до полуфемининных, мазохистских жестов пассивного самопожертвования (ср. женоподобный образ св. Себастьяна в иконографии).

«Цельность» (солнечного) пра-света и тотальность божественного, вторгаясь (фаллически) в сферы сотворенного мира, а также в психическую сферу, с одной стороны, «дробятся», т. е. разобщаются, объективируются, «индивидуализируются» в результате «отражения» от поверхности предметов, с другой стороны, благодаря прозрачной природе творения — а значит, и визионерской души — являются в своей абсолютности. Это становится возможным потому, что прозрачные творения («сердце» как единство природы и духа) в силу своей «прозрачности» превращаются в свое божественное первоначало, что соответствует гностической и вообще орфическо-мистеральной идее обратного преобразования твари в лоно Творца. Божество, ставшее явленным (epiphany), и твари, на вид прозрачные (diaphany), как бы «встречаются на полпути»: «...*Нисходишь ты* до сферы низкой, | *Одет прозрачностью* и тьмой...» («Аметист», I, 756).

Ту же гностическую «диалектику» одновременного «отражения» и «преломления», «дробления» небесных лучей и их «слияния» (в твари, «ставшей светом») развертывает и стихотворение «Искушение прозрачности», завершающее цикл: «Когда нас *окрылит Прозрачность* [здесь очень явственна ассоциация между “открытием”, т. е. апокалиптикой, и “окрылением”, т. е. пневматизацией], | *Всех бездн зияющая мрачность* [“бездна” — в гностицизме βαθύς, т. е. глубина|высота, где живет «темное», т. е. непознаваемое божество] | Обнимет радужную кручь — | И, к ним склоняясь, *Семизрачность* [“семи небес” и Семи струн музыки сфер] | *Возжаждет слиться в белый луч*» (I, 756). «Белый луч» — это непреломленный, неразложенный пра-свет, в котором все цвета, а значит, и все элементарные свойства отдельных феноменов ноуменально слились воедино. В этом отношении парадоксальное соединение «прозрачности» и «тьмы» в процитированном выше отрывке из стихотворения «Аметист» соответствует апофатической не-сущности безымянного и неназываемого как свойств божественного абсолюта *ἐν καὶ πᾶν*.

В элегическом дистихе «Нарцисс» (Иванов, I, 774—775) двойственность «преломления» в материи и «проницания» сквозь нее светового луча или звука, с одной стороны, и «отражения», с другой, передана в виде противоположности флейты Пана («свирели») — всегда соотносящейся с фаллическим проникновением — и эха, либо «говора» и «шепота» демонического мира. Дионисийская инструментальная символика флейты (и «трубы»), также во многих мифологиях связанная с фаллическим, в мифопоэзии СII совершенно отчетливо противостоит аполлонической символике «лиры» и вообще струнных инструментов. В этой связи понятна и женско-рецептивная природа «эха», воспринимающего луч света или звука и делающего его плодоносным: «... Пана ли вял ты свирель, иль Эхо [здесь персонифицировано] влюбленные стоны? | *Говор ли резвых Наяд? шепот ли робких Дриад?* |... | Ах, если ты не Нарцисс, то свой лик *отраженный* увидев, | *О незнакомец*, — дрожу, — новый ты станешь Нарцисс» (I, 774—775). Таким путем мифологическо-герметический «чужак», «Незнакомец», соотносящийся со столь важной в СII фигурой «Незнакомки», также оказывается центральной фигурой в изображении символистской символики жизни.

В эпиграмматическом дистихе «Художник и поэт» (I, 775), относящемся к тому же циклу, аналогами полярных «зеркальности» и «прозрачности» выступают, с одной стороны, «художник» (здесь, видимо, как «мастер изобразительного искусства»), а с другой — «поэт» (персонифицированный в образе Нарцисса), стремящийся поймать собственное изображение («образ», «лик»). Тем самым он оказывается противоположностью художнику-живописцу, для которого важно не самопознание — герметическо-орфическое «познай самого себя» — а псевдопознание феноме-

нального мира. В парадоксальном сочетании обоих аспектов двойная сущность «художника-поэта» включает в себя как эфирную, так и водную природу («он — небо и воды»), причем вода здесь соотносится с «отражением», а небо — с «прозрачностью»; следовательно, он может поймать свое отражение — а значит, себя самого — и вместе с тем мир посредством одного акта восприятия: «Светел, мир отразив, как волна, бескорыстный художник. | В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс. | Грустно-блажен художник-поэт! Он — небо и воды; | ЛО-Вит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и — мир» (I, 775). Остается упомянуть, что распространенные мотивы на {лов|вол} часто имеют отношение к ловле и рыболовству (или собиранию), столь же характерным для символистского «че-лов-ека», как и для «чело-века» постсимволистского неопримитивизма (например, у Хлебникова)⁹: «...И в прозрачной воде серебристый ручей | Ловит отблеск кудрей и чела» (Соловьев, 1876, 63); «...Богини тень прекрасной, бездыханной. | Чей саван был, прозрачный у чела...» (Иванов, I, 665).

И «черная вода» (*aqua nigra*) также символизирует глубочайшую бессознательность в противовес высшей сверхсознательности «черного света» (апофатической ἀγνοσία бога), причем прозрачность и рефлексивность становятся неразличимыми: «...Сойди ты в дебрь, где черная вода; | Брось плод в струи, — и узришь невредимый, | Что отразит прозрачная среда...» (Иванов, I, 663). Как инструменты для передачи «прозрачности» и «отражения» все «стихии» «медиально» одарены, т. е. обладают «даром при-общения» к пластам бытия и фазам жизни. В этом смысле все вещи и объекты феноменального мира в аспекте своей «прозрачности» действуют как посредники; они передают энергетику и имажинативность архетипической символики и тем самым делают ноуменальное доступным или хотя бы угадываемым.

Распространенная на сферу космогонического, та же оппозиция символизирует отношение Бога и творенья, которое толкуется как визуально-визионерская проекция и означает ее же, причем визуальное соответствует «зеркальности», а визионерское выявляется в «прозрачности»: «...И в камне — ключ [*lapis philosophorum*]? Кто держит власть улик — | Изобличить явленья многозначность? | Пустых зеркал стооумная мрачность [“пустое, темное зеркало”, аналогичное упоминавшейся выше “черной воде”] | В ста бликах пьет днй первый робкий блик, | В ста откликах рассветный множит клик. | Глядится Бог в свой мир, и мир — прозрачность...» (Иванов, I, 784).

Из следующего стихотворения того же «Триптиха» следует, что Бог, глядящий на землю, — это солнце-царь («Солнце-царь», I, 784), собственный образ которого в «воображении» и тем самым в архетипе мира становится прозрачным: «...Не солнце радугой прозрачность напояет —

| *Глядится Вседуша* в расцветший водопад. | Среди *синеструйных* скал и чар *ответных* грота, — | Где в окрыленной мгле, что зыблет *волн* дремота, | *Дробится, преломлен, подводный солнца снап* [соответствует гностической *scintilla*-искре]...» (I, 782). Символика «от-света», «отражения» — вплоть до «от-рицания» — соединяется здесь с аналогической сущностью Бога-Сына, или *filius regius*, персонифицирующего отсвет и от-звук Великого Пра-света.

И сама «душа» не может не обладать собственной «прозрачностью», чтобы прозревать прозрачность феноменального мира. У других символов прозрачность тоже сравнима с «солнечностью» визионерского глаза и его созерцающего взгляда, и напротив, герметический символ цветения или цветка поднимается до образа апофатической белой окраски и софиологической «Премудрости» и в этом качестве изображает «прозрачность» души:

«...Что ты *цветок* воздушный и сладостный родник.
| В твоей *душе* так много *прозрачных* светлых вод, | И над водой *зеркальной* цветок-мечта живет. | Весь белый, белый, белый, он лишь в себя влюблен...» (*Бальмонт, 1902, III, 93*); «*Душа — прозрачная среда* [здесь совершенно явственно видна “медиальная”, посредническая природа души как символа], | Где светит *радуга* всегда, | В ней свет небесный *преломлен*...» (1902, III, 155); «...По-медлим немного в преддверьях Искусства, |...| Есть много *прозрачных* воздушных *мечтаний* | В начальных исканьях *наивной души*...» (1903, IV, 36); «Я вновь хочу быть *нежным*, | Быть кротким навсегда, | *Прозрачным* и безбрежным, | Как воздух и вода. |...| Непонятым и ясным, | Как небо и цветы. |...| Быть в грезе *голубой*...» (1904, V, 39).

Только «наивная», т. е. мифопоэтически или в мистическом плане девственная душа в ее имажинативной незапятнанности может постичь или породить «эфирные мечтания» («греза», «мечта», «сон») герметического искусства, в котором «непонятность» и «ясность», а также «сон» и «явь» предстают парадоксально пересекающимися. В этом отношении эфирная душа сама является Голубым Цветком, когда она в «грезе голубой» сопричастна мистико-эротической утонченности («нежность» — «безбрежность»): «В закатном зареве мгновений, твоих или моих, | Я вижу, как сгорает гений, как возникает стих, |...| Воспламененное Светило ушло за грань морей, |...| *Прозрачность, нежность* и чрезмерность, все слито в забытьи...» (1904, V, 91—92). Для Бальмонта «прозрачность» — один из главных признаков (эфирной) небесной сферы, где

ставшая прозрачной душа экстатически растворяется и возрождается в коллективном «забвении»: «В прозрачных пространствах Эфира, | Над сумраком дольного мира, | Над шумом забытой метели | Два светлые духа летели» (*Бальмонт, 1897, I, 196*); «Воздух стал прозрачней и печальней, | Умер день, а ночь не родилась» («Прозрачность», 1902, III, 95).

«...И разносит дух березы | Лес в прозрачном полусне...» (*Соловьев, 1895, 142*); «...Прозрачных рук молящее сложенье...» (*Иванов, I, 666*); «...Вейся прозрачнее, | Пламень души!» (*I, 750*); «...Вы растворением | Светлой прозрачности...» (*I, 751*); «...вечного прозрачный хмель [“хмель” — мистическо-визионерский экстаз, но все же не инстинктивный, т. е. не “темный”, а “прозрачный”, в соответствии с мистической формулой “пьяной трезвости” созерцания]» («Хмель», *I, 753*); «...А в сердце — прозрачность забвенья [в противоположность диаволическому забвению, равносильному омертвлению, здесь имеется в виду мистико-эротическое “самозабвение”]...» (*Блок, 1898, I, 395*); «Час придет — исчезнет мысль о теле, | Станет высь прозрачна и светла. | Так светла, как в день веселой встречи, | Так прозрачна, как твоя мечта» (*1902, I, 161*); «Дитя! Твоим прозрачным словом | Я окрылен [Блок контаминирует здесь аспект “логоса” с аспектом пнеумы, “духа”, как правило, изображаемого “крылатым” и “окрыляющим”]...» (*1899, I, 413*); «Народилась волна — |...| Все, чем дышит она, — | Дух прозрачный и чистый. |...| Оттого так бледна, | И, прозрачного полная горя, | Тихо шепчет волна: “Унеси меня, темное море...”» (*1899, I, 435*).

В эпилоге «*Cor ardens*» Иванов намечает некий синтез архаической прозрачности (солнца-царя) и классического образа Аполлона, при котором мифологическая религия природы (*прадионисийство*) должна быть связана с христианско-эллинистической культурой логоса: «...А Геликон растет дубравный | Горой прозрачной до небес. | И стало небо нам открытым [“открытие” означает Апокалипсис], | И дольний жертвенник угас [дионисийский принцип, “нисхождение бога” как “жертва”]... |...| Кто вещей Дафн в эфирный взял полон, | И в лавр одел, и отразил в кринице | Прозрачности бессмертной? — Аполлон» (*Иванов, II, 358—359*). Примечательно, что собственно «прозрачность» Иванов помещает в непосредственной близости от солнечного золота: «...В хоровод рыжекосмый соплелись Ореады; | Древний мир — священный пожелтый свиток. |...| И пред взорами Чистой — золотая прозрач-

ность...» (Иванов, II, 269). Древний мир, то есть архаика и античность, превращается обратно в свиток и тем самым — в некий текст мира, свиток, который так же делает проницаемой космическую книгу мира, как должен в Тайном Откровении поглотить небесный свиток и свиток Иоанна — автора Апокалипсиса. Таким образом языческая античность становится пред-текстом христианского откровения, равно как последнее (в гностико-герметических представлениях) стало пред-текстом царства Духа.

Из элементарного различия между «небом» («воздухом») и «водой» вытекает и различие между высокой сферой «прозрачности», соответствующей визионерскому, солнечному сверхсознательному началу, и низкой сферой, соотнесенной с «луной» или «водой», сферой, из которой происходит подсознательное воображение¹⁰:

«Тебя полюбил я, красавица нежная, | И в светло-прозрачный, и в сумрачный день» (Соловьев, 1894, 132); «...Веет не смертью здесь воздух лучистый, | Эта прозрачная, белая тишь [здесь происходит конвергенция мистических качеств — белого и прозрачного]...» (1894, 133); «...Гармоний прозрачных | Покой воздушный...» (Иванов, I, 548); «...И ризу пурпура прозрачного влекли...» (I, 610); «...В прозрачный зиждет свод — и бурю ревучей...» (I, 613); «...Пленили сени чар и призрачный ручей...» (I, 616); «В прозрачный, сумеречно-светлый час, | В полутени сквозных ветвей, | Она являет свой лик и проходит мимо нас...» (I, 740); «...Небо — влажный взор Зевеса, | И прозрачный грустит Зевес...» (I, 778); «...Жизнь затаил прозрачный лес...» (I, 808); «И в тень удолий, опечалены, | Нисходим от прозрачных нег...» (I, 811); «...В родной прозрачности торжественных небес...» (II, 237); «...Небес прозрачное стекло...» (II, 310); «Тебя Франциск узнал и Дант-орел унес | В прозрачно-огненные сферы» (II, 449); «...Прозрачны небеса. | Звезда любви — как парус в ясном море...» (II, 496); «...И день прозрачно свеж, и воздух дивно чист...» (Блок, 1900, I, 34); «...Высь прозрачна, даль чиста...» (1901, I, 128); «...Затерявшись где-то, | Робко верим мы | В непрозрачность света | И прозрачность тьмы» (Волошин, 1905, I, 48).

В этой последней цитате двойственная природа прозрачности связана с гностико-мистическим парадоксом «темного света» и светлой, прозрачной темнотой божества: «...Весь прозрачный — утром рано, | В белом пламени тумана | Он [тьень Орфея] проходит, не помяв | Влажных стеблей белых трав» (Волошин, 1905, 49).

Примечания

1. З. Г. Минц (1966, 96 и сл.) исследует категорию времени в лирике Соловьева в рамках его модели мира, основные семантические оппозиции которого: «небо», «дух» / «земля», «материя», «чувственность»; «незримое» / «видимое»; «истина» / «ложь»; «добро» / «зло»; «красота» / «безобразия»; «гармония» / «хаос»; «свет» / «тьма»; «синтетичность» / «раздробленность»; «вверху» / «внизу»; «вдали» / «вблизи»; «безвременье» / «время» (99 и сл.); «вечное» / «временное»; «бесконечное» / «конечное»; «недвижное» / «движущееся»; «неизменное» / «изменяющееся»; «верность» / «измена»; «вечная жизнь» / «смерть». «Панхронность» вневременного противостоит «мигу», «мгновенью» (101). О «прозрачности» в «*Cor ardens*» Иванова ср.: J. Holthusen 1986, 65 и сл.; в символистской эстетике в целом — ср.: Ju. Striedter 1966, 263 и сл.

2. В романтизме «прозрачность» — аполлонический гарант солнечной очевидности: «...Мне мил и виноград на лозах, |...| Краса моей долины злачной, | Отрада осени златой, | Продолговатый и прозрачный, | Как персты девы молодой» (Пушкин, II, 203); или Веневитинов: «...Люблю цвет радуги прозрачной...» («Любимый цвет», 67). У Полонского и особенно у А. Фета «прозрачность» переосмысливается в импрессионистско-чувственном духе: «На скамье, в тени прозрачной | Тихо шепчущих листов, | Слышу — ночь идет, и — слышу | Перекличку петухов» (Полонский, «Лунный свет», 69); «...В радугах ваших, прозрачно-воздушных, | Неба родного мне чудятся ласки» (Фет, 120); «Снился берег мне скалистый, | Море спало под луною, |...| В дым прозрачный и волнистый | Шли алмазной мы стезею» (179).

3. Поэтому черта «призрачности» у Тютчева воспринимается еще и как элемент некой аполлонической угрозы со стороны «прекрасной видимости»: «Дума за думой, волна за волной — | Два проявления стихии одной: | В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, | Здесь — в заключении, там — на просторе, — | Тот же все вечный прибой и отбой, | Тот же все призрак тревожно-пустой» (Тютчев, I, 137); «Певучесть есть в морских волнах, |...| Лишь в нашей призрачной свободе | Разлад мы с нею сознаем» (I, 199).

4. О символике «прозрачности» в мифопоэзии Иванова ср.: Блок, V, 16 (амбивалентность «прозрачности» и «покрывала»).

5. Очень подробно о метафорике кристалла как парадигме эстетического принципа «отражения» и «преломления», света и материи, «прозрачности» и «вещества» ср.: Соловьев, «Красота в природе», VI, 35 и сл. Ср. об этом также: M. Wachtel 1994, 108.

Юнг (C. G. Jung 1975, 256) толкует символику углерода и алмаза как выражение материального единства творения при морфологическом его многообразии (ср. также многообразие форм проявления *lapis philosophorum*). «Преломление светового луча в драгоценном камне» соответствует «преломлению духовного света абсолютно-го идеала в воображении художника» (ср.: Соловьев, «Общий смысл искусства», V, 89–90).

6. Символ как состояние «вечного света», соответствующее прохождению последнего через «прозрачные» стекла космических сфер (Белый, «Окно в будущее», А, 139 и сл.). По Белому, это «стекло» неизбежно должно превратиться в «зеркало»: «Только тогда безмерность мира опрокинется в зеркальной поверхности».

Мифопоэтическое понятие зеркала устраняет паразитический, уничтожающий характер мотива зеркала, характерный для С1, и интерпретирует его в платоновском духе как «отражение» макрокосма (мира идей) в земном микрокосме (аналогия «поверхности» и «зеркала»), ср.: Белый, «Окно в будущее», А, 139: «...потому что понятие — стекло, а зеркало — это понятие, возведенное к идее». То же относится и к диаволи-

ческому понятию «тени». В СИ образована такая пропорция: «слово» : «тьень» = «дело» : «день» («действие», «действительность»): «Слова — тени переживаний», (*Белый, «Маска», А, 133*); «У каждой вещи есть своя тень. Эта тень идеи — понятие. Но понятие не идея», («*Окно в будущее», А, 139*). Здесь приведенное выше равенство расширяется: «дело» = «вещь» («реальная», креативная деятельность «жизнетворчества», «действие» коллективной театральности соответствует тварному «миру вещей», находящимся в свою очередь в генетической и онтологической связи с «миром идей»), тогда как «тьень», «слово» и «понятие» представляют собой вторичные, производные, чисто «созерцательные» или теоретические мнимые реальности. В художественной сфере последним соответствует уровень «образов» (аллегорий), лишь в теургическом акте поднимающихся до «символов» (*там же*). Средства «изобразительности» (семантические фигуры: сравнение, метафора и метонимия) — лишь инструмент символизма (140), потому что существует следующее равенство: «понятие» : «идея» = «образ» : «символ» = «знание» : «творчество».

О символике зеркала в «Прозрачности» Иванова ср.: *Блок, V, 17 и сл.* Ср. также: *Knigge 1973, 132 и сл.* о словесном символе «прозрачности» у Соловьева, Блока и Белого, а также о световой символике в целом.

О диалектике отношения «окна» и «зеркала» у Малларме и З. Гиппиус ср.: *T. Pachmuss 1971, 38* (в связи со знаменитым стихотворением «Окно мое высоко над землею...», *Гиппиус, I, 1 и сл.*). О зеркальной природе «души» в народных эпосах ср.: *С. Ю. Неклюдов 1975, 66 и сл.*

7. Ср.: *G. Didi-Hubermann 1995.*

8. В раннем творчестве Белого можно найти целый ряд примеров диаволической зеркальности: «...Но зеркальную гладь | пелена из туманов закрыла...» (*Белый, 1903, 71*); «...В сердце бедном много зла | сожжено и перемолото. | Наши души — зеркала, | отражающие золото» (1902, 76).

9. *A. Hansen-Löve 1986.*

10. О метаморфозе зеркала, ставшего водопадом (как превращении диаволического символа в мифопоэтический) ср.: *Блок — Белый, ПП, 70*: «Зеркало свое я превратил в ниспадающий водопад по способу странных дел мастера Добролюбова. Зеркало мое стало водопадом, и поток разбился снежной пеной».

8.3. ЛАЗУРЬ, СИНИЙ И ГОЛУБОЙ

8.3.1. «ЛАЗУРЬ»

Цветовая символика «лазури» происходит из космических и небесных сфер — так же как космическое и солнечное золото, с которым лазурь часто вступает в *coniunctio* в виде женственного символа мантии, как показывает столь значимая для символизма формула «золото в лазури» в парадигматическом стихотворном сборнике Белого¹. Лазурь — это самый дематериализованный из значащих цветов на границе между внеземным космосом и воздушной атмосферой Земли, в которой доминируют «природные цвета» — «синий» и «голубой». Символическая функция лазури скорее всего сравнима с функцией фонового синего, который в средневековой живописи (синий фон часто бывает также «узорным» и «затканым» золотом) служит для герметического или мистического распрямления культовых изображений². С этой точки зрения синий фон картины и фон, выложенный сусальным золотом, равноценны — в обоих случаях метафизический значащий цвет заменяет миметическо-перспективную симуляцию глубины пространства (пейзажа, интерьера и т. д.) аперспективной (небесной, космической) «глубиной» (*βαθύς*); подобную же ауратическую функцию выполняет и синее облачение или покрывало *Theotokos*, контрастирующее с белой одеждой Софии или преображенного Христа (в фаворском свете или в момент воскресения).

В противоположность конкретным цветам — «синему» и «голубому» — «лазурь» причастна к энергетическим и символическим потенциям излучения и «прозрачности» космических или небесных источников света: «Зачем слова? В *безбрежности лазурной* | Эфирных волн созвучные струи...» (Соловьев, 1892, 113). Струны гармонии сфер — подобно «золотым лучам солнца» — выделяются на фоне «беспредельности» лазурной вселенной³. Уже здесь становится ясно, что «колебания» света и звука в виде волн ассоциируются с метафорикой разжижения и эманации при экстатических состояниях и напряжениях, а ведь любое герметическое, мистико-эротическое возвышение вызывает представления о падении и гибели, которым сопутствует уже упоминавшаяся символика гибели и падения в глубины верхнего мира и его «лазурности»:

«...Порывом свободным воздушные ткани, | в пространствах *лазурных* влачась, шумят...» (Белый, 1903, I, 84); «...Над ними струятся пространства, *лазурны* и чисты...» (1903, I, 114); «...С *лазуревых* и чистых сфер |

Полоска месяца, как ясный, | Как светоносный Люцифер, | Спускается на запад красный» («Урна», 1907, 322). Ср. другие примеры — из Бальмонта: «...Чтоб мог я на них улететь в безграничное царство *Лазури*, | Чтоб мог я не видеть людей!» (*Бальмонт*, 1895, I, 19); «...Под Небом *глубоким* с его облаками, | Меж гор многоснежных, в раздумье стою. |...| Я жду. Все воздушней оттенки *Лазури*. |...| В небесном пространстве заискрился день...» (1895, I, 83); «...Я к *Небу* направил свой путь. |...| Окрестное эхо будил, |...| Мне чудилось: Колокол дальний | С *лазурного Неба* гудел...» (1897, I, 238—240).

Притом в этой абсолютной потусторонности на одном уровне соотносятся «лазурь» («лазурность») и «золото», тогда как в низинах подлунного мира «голубой» или «синий» составляют пару с «желтизной», то есть природная синева неба и озер — с желтым цветом листьев и цветов («золото» : «лазурь» = «желтизна» : «голубой»).

«...Праздник Солнца [Великий день солнца] *золотого*, |...| На *лазури* — *желтый* клен, | Остров моря *голубого*. | Все *оттенки желтизны*...» (*Бальмонт*, «*Прощально-золотистый*», 1894, V, 85—86); «Будь свободным, будь, как птица, пой, тебе дана судьба. |...| Вот ты вспыхнул, вот ты *Солнце*. Вся *лазурь* твоя, до дна» (1903, IV, 94); «...Веселый кентавр среди *лазурного дня*...» (*Белый*, 1901, 118); «...Белых тучек нарвал среди *лазури*, |...| холодеющий вихрь, *золотой*, | затрепал мои белые перья» (*Белый*, 1903, I, 121); «Ты, *лазурью золотую* | *Просиявшая* навек!» (*Блок*, 1901, I, 116); «В стране богов, где *небеса лазурны*...» (*Иванов*, II, 496); «*Все-ленская лазурь божественного свода*...» (II, 493); «...Дробный дождик в *лазурь* | *Нежным золотом* сеет над нами...» (*Белый*, 1905, 259). Иванов, видимо, имеет в виду связь с солнечным золотом, когда (диаволически) переосмысляет в стихотворении, посвященном Бальмонту, выражение последнего *дети солнца*: «...Любовника луны, *дитя лазури*, | Тебя любовь свела в кромешный ад...» (*Иванов*, «*К. Бальмонт*», II, 352).

В книге стихов Белого «Золото в лазури» переход между космически-неземной, т. е. метафорической, «лазурью» и атмосферной «лазурью» как метонимией «неба», «воздуха» размыт⁴. И здесь при мистическо-экстатических процессах деперсонализации доминирует катарсическое представление о некоем струении, омывании (часто слезами, на ма-

нер Марии Магдалины) в сочетании с экстагическими формулами питья небесных вод «лазури» и гибели (утопания) в них. Водная символика утопания («в вышине») связана также с воздушной и полетной символикой крыленности и высотного полета пневматизированной Психеи, издавна условно изображавшейся в виде летучего насекомого (стрекозы, бабочки, пчелы) или птицы:

«Омыта лазурью, весна | над ухом звенит однозвучно...» (Белый, 1903, БП, 73); Сияний облачных в лазури | Омытой тонут жемчуга...» (Иванов, I, 588); «в лазури утонешь, | улетишь на крыльях стрекозовых...» (Белый, 1902, 86); «...Опять утону | в эфирах. |...| но буду я спать | в лазури...» (1903, I, 122—123); ср. также: «Чертя причудливый узор, | лазурью нежно сквозили | стрекозы бледные...» (1903, БП, 125); «...В гробах сквозь сон услышите вы оба | сигнальный рог, в лазури прогремевший. |...| Текла лазурь. Поток столетий шаткий | в провалах темных Вечность прогоняла...» (Белый, 1903, I 209); «...Дышал Апрель. И зелень молодая | Была светло-девически-нежна. | Узорность облачков, воздушно тая, | В лазури утопала, как мечты...» (Бальмонт, 1904, V, 25—26); «...В день весенних бурь | К нам прольется в двери келий | Светлая лазурь...» (Блок, 1902, I, 169)⁵.

Здесь отчетливо заметна связь с мистическим представлением о «льющемся свете» небесного видения, о «потоке лучей» визионерского пра-света (или космического моря, проблескивающего за небосводом и сквозь него): «...Все, что есть лазурного, | Излилося в лучах | На зыби златошвейные...» (Анненский, 1910, 119). Старинные понятия «излиться», «излияние» (ставшие в романтизме общим местом в форме сентиментального «излияния» чувств, переполняющих поэта) в точности соответствуют известному по Новому Завету выражению «излияние Духа Святого» (это понятие потом вошло в терминологию гностико-мистической пневматологии):

«...Лазурные, бессмертные потоки | железные гробницы омывали. |...| Его лицо янтарно-восковое | в лазурно-ясном счастье цепенело...» (Белый, 1903, I, 210); «...Сияли пьяные куски лазури. |...| Сияло море пьяное лазури...» (1902, I, 220—221); «...В сосудах ценных мировые вина: | вот тут — лазурь, а там — напиток солнца...» (1903, I, 214); «...Молньи рубинно-сапфирные. |...| Волны лазури эфирные. | Море вечернего золота» (1903, I, 89).

Конкретно этот мотив может принимать и такую форму: «...Все небесам в холодном их разливе, | Лазури их прозрачной, как недуг...» (Анненский, 1911, 189); ср. в рамках солнечной символики: «...[солнце] красным жаром разливается...» (Белый, 1902, 76). Мотив луны, плывущей в небе или в «лазури», столь традиционен, что здесь достаточно привести всего один пример: «...Уже вдоль газонов росистых | туман бледно-белый ползет. | В волнах фиолетово-мглистых | луна золотая плывет» (1903, 89); в эти же рамки вписывается мотив облаков, плывущих по небу (в небе):

«Уплывайте, уплывайте, дальше, облака, | Чтоб лазурь была как море, а не узкая река...» (Городецкий, 1907, 183); «...Открытою над облаками | Лазуревою ГЛУБинной» (Белый, 1908, 322); «...Над жнивою тогда лазурь | Опустит облачные веки...» (1907, 320); «Серебром лазурным облита, | Как прекрасна ты...» (Соловьев, 1892, 116); «Передо мной, сгорая тайно, | Жена лазурная плыла» (Блок, 1902, I, 502); «Там лучезарным сновиденьем | в лазури строгой блещешь Ты...» (1902, I, 519); «Миг — и в лазури тонет кругозор...» (Иванов, I, 788); «Привык тонуть в лазури гор...» (II, 312); «Влачась в лазури, облака | Истомой влаги тяжелеют...» (II, 316); «... так кло-чья палевого знамени [апокалиптическо-герметическое предзнаменование и тайный знак] | в лазури плещут» (Белый, 1903, 115); «В лазури проходит толпа исполинов на битву...» (1903, 115); «...Как облачко, закрывшее лазурь, | с пролетами лазури | и с пепельной каймой — | предтеча бурь...» (1903, 123); «Ты, Безмятежность и Ясность, ГЛУБокая, тихая Радость, | Освобожденных небес верная сердцу Лазурь, — |...| Снова влечешь и миришь, окрыляешь, благовествуешь...» (Иванов, «Эпифания», I, 640).

В стихах Блока этого периода (1901—1902) романтические «голубые мечты» нередко соотносятся со сферой земных желаний (точнее, с проекцией, произведенной «отсюда» «туда», т. е. в потусторонность «лазурных дней»), из которых творческий человек (поэт) возводит некий «храм» «мировую загадку». «Голубое» находится «за Вами» (т. е. позади или по ту сторону и вне «вас» — поэт обращается к своим друзьям), «лучезарное» («лазурное») — «к Вам» (т. е. еще предстоит, но уже очень близко): «Встали надежды пророка — | Близки лазурные дни. | Пусть лучезарность востока | Скрыта в неясной тени [т. е. ожидание важнее, чем сама встреча!]. | Но за туманами сладко [“сладкость” —

также атрибут мистическо-эротического “почитания дамы”] | Чутся близкий рассвет. | ... | *Здесь — голубыми мечтами* | Светлый возвысился храм. | Все голубое — за Вами | И лучезарное — к Вам» (Блок, «Посвящение», 1901, I, 478—479). Движение «крыльев» воображения происходит как в потусторонности «там» («... Там быются лазурные крылья, | Трепещет знакомая песня...» (1902, I, 491), так и в посюстороннем мраке («черный день») и в «бурных волнах», где свету сознания грозит опасность утонуть: «Я брошусь в *черный день* со скал [“падение со скал” отсылает, с одной стороны, к падению “люциферических” демонов, с другой — к диаволическому искушению Христа на горе, *Матф. 4: 1*] | В морские волны бурные. | Мне первый голос прозвучал, — Второй тоскливо простонал, | А третий — Ты, Лазурная» (Блок, 1902, I, 493); «Передо мной, сгорая тайно, | Жена лазурная плыла» (1902, I, 502); «Но в лазури, звеня и ликуя, | Трепетала, блаженная, ты...» (1902, I, 506); «Исчезла, отлетела в высь. | ... | Стезей лазурной поднимись...» (1902, I, 507); «Там лучезарным сновиденьем | В лазури строгой блещешь Ты...» (1902, I, 519).

Визионерские или небесные носители света часто движутся в лазури небосвода как в жидкой среде, парадоксально летят-плывут, подобно рыбе-птице в воздухе-море: «... Так в знойный летний день, над гладью вод речных | Порою ласточка игриво пронесется, | ... | ... и каждая из них | Лазури вод на миг крылом своим коснется» (Бальмонт, «Ласточки», I, 39—40). Так «летний день», рассмотренный в перспективе символики полета, снова и снова становится «летучим днем» в крылатой сфере лазурной небесной воды: «... Там ворон каркает высоко | И вдруг — в лазури потонул» (Блок, 1902, I, 497).

В одном стихотворении 1902 г. («Я тишиною очарован...», I, 497) Блок изображает особый случай визионерской «лазурности», давая понять, что видение (или состояние ожидания, в котором находится *poeta vates*: «Здесь — на дорожном полотне», там же) постоянно существует под угрозой распада или метаморфозы в свой гротескный противобраз; тем самым поэт обнаруживает очень рано возникающую у него символику СПИ: «Я тишиною очарован | Здесь — на дорожном полотне. | К тебе я мысленно прикован [этот термин психической «фиксации» тоже взят из мышления СИ!] | ... | Не так нам встретиться пора... | Вдали от суетных селений, | Среди зеленой тишины | Обрести утраченные сны | Иных, несбыточных волнений». Визионер, живущий в состоянии ожидания, лишь «мысленно» связан с желанным световым образом («прикован»), земной же глаз вместо небесного явления замечает «ворона», который каркает и «вдруг тонет в лазури», подобно «утраченным снам», — «растворяется в воздухе». Эта гротескная метаморфоза видения в заурядную галлюцинацию, «переоценивающее» превраще-

ние сверхчувственно-небесного явления в осязаемо-банальный объект «бытового» мира соответствует упоминавшейся тенденции к «снижению», свойственной гротескно-гиперболическому СШ.

Но возможно и мифопоэтическое истолкование символа «ворона» на основе принципа «обратной проекции». Ворон (*corvus*) наряду с «мавром» (эфиопом и другими персонификациями черноты) считается воплощением *nigredo*, то есть «разложения» небесного царя, который нисходит в бессознательное, пребывает там в состоянии *solutio* и может спастись только в результате «дробления» и «почернения» (*melancholia*) распада. Но в то же время *corvus* как положительный символ является воплощением «мудрости» (т. е. Софии-Премудрости), а как птица он — «пневматическое существо» (аналогично «змее», в которой теллурическое «зло» сочетается с началом космической мудрости — с Уроборосом).

Итак, если в первом случае «видение» либо исчезает (тонет в визионерской среде «лазури»), либо превращается в свой банальный противобраз (ворон как птица более низкого класса по сравнению, например, с «лебедем» или «голубем»), то во втором случае с божеством, персонифицированным в видении, происходит диссоциирующая метаморфоза. Оба этих аспекта вполне могли быть знакомы Блоку по стихотворению Гете «Тайны», где изображено возникновение и исчезновение (марианского) видения креста из роз; несомненно, этот текст был парадигматическим и для драмы Блока «Роза и Крест». Таким образом, здесь автор дает понять, что самоспасение божественного существа путем «распада» (*nigredo*) эквивалентно «исчезновению», (животному) «окукливанию» визионерского явления, проецируемого человеком.

Функцию *tertium comparationis* между небесной и земной водой выполняет не только некая герметическая среда, способная перемещать и передавать небесные знаки и предзнаменования, но и воздушное море, «текущее», по-анархически разрушающее все категории и системы:

«Как в чистой лазури затихшего моря | Вся слава небес отражается...» (Соловьев, 1875, 224); «Я видел Индийское море, лазурь...» (Бальмонт, «Вода», 1905, 225); «Когда валы освирепелые | Морскую мучают лазурь...» (1908, 263); «...Но, незримая, над нами, | За лазурными волнами, | Чистым гением пребудь!...» (Иванов, I, 525); «Далече стелет челн лазурные тропы...» (I, 617); «Лазурный дух морей, безвестных гость дорог...» (I, 618); «...И лазурь | Играет с черною рекой...» (I, 773).

Взаимоотношения между стихиями (сферами) неба и земли у Блока гораздо яснее, чем у Белого, причем на Психею — как при ее

дематериализующем, абстрагирующем восхождении, так и при воплощающих, конкретизирующих «родах» — возлагается роль посредницы, состоящая в смешении теллурической пыли с эфирным ветром и лазурью: «...Твоя душа уже *в цепях*; | Ее коснулись *вихрь и бури*; | Моя — *вольна*: так тонкий *прах* | По *ветру* носится в *лазури*» (Блок, 1898, I, 5). Полярную противоположность неба и земли конкретизируют символы земного «плена» («в цепях») в кружащих, дезориентирующих «вихрях» и «бурях» страстей, что освобождает пространство для анархической «свободы» («вольный»), развеивающей по ветру пыль («прах»), как пепел. Мы видим здесь процесс, в точности обратный насаждению солнечного золота или неземного жемчуга в сотворенную материю (землю или раковину), причем то и другое — как маскулинные световые семена, так и женственные яйцеклетки — входит в состав гностическо-герметического мифа о возрождающих родах, сопровождающихся новым зачатием и возвращением светового космоса в мир мрака.

Анаграмматическая связь обоих мотивов {ур / ру} в словах «лаз-урь», «п-ур-п-ур» и «ру-мянец» создает, сверх того, мифопоэтическую и ритуальную взимосвязь между имперскими регалиями солнца-царя — как в форме пародийной плащаницы Христа, так и в символике пурпура в византийско-православном культе императоров⁶. Присутствие пурпура и лазури говорит о биполярной символике небесной власти в сфере мужественности, тогда как лазурь и золото (золото в лазури) — признак женственно-мужественного *coniunctio*: «...Купол стремится в *лазУРНую* *высь*. | *Синие окна РУмянцем* зажглись...» (Анненский, 1903, 74); «...Он в *малиново-ярком* плясал, | прославляя *лазурь*» (Белый, 1903, 116); «...Смеялись нам *лазурные чертоги*, | озарены *пурпуровым* огнем...» (1903, 134).

Земные «синий» и «голубой» цвета часто образуют посюстороннее соответствие надземной «лазури», символически «отражающейся» и обнаруживающейся в них, как в оконном стекле. Фонетически-графемная эквивалентность слов «окно» — «око» и «огонь» («*огонь* всевидящего *ока*», Иванов, II, 237) мотивирует и некую символическую связь, дающую дополнительное обоснование для уже рассматривавшейся способности небесного зрелища видеть и быть увиденным:

«Перед нами — окна далекие, | Голубая даль светла...» (Блок, 1901, I, 153); «...Предел наш — синяя лазурь | И лоно матери земное...» (1902, I, 200); «...Всё, синяя, сливалось с лазурью вдали...» (Белый, 1901, 151); «Уже лазурь златить устала | Цветные вырезки стекла...» (Анненский, 1904, 87); «В огнях лазури и кристалла...» (1899, 89); «За окном поутру загорят купола, | И в лазурную тишь окупутся кресты, | На окне слюдяная

засветится мгла, | На полу зацветут голубые цветы.
|...| И подынешь ресницы. И взор голубой | Зацветет
голубей голубого окна» (Городецкий, 1906, 134—135).

В последнем примере выявляется органически-природное соответствие «голубых цветов» и «лазурности» голубого взора: окно и цветы (цветок) символически отождествляются с человеческим глазом, т. е. с имагинативным, визионерским «созерцанием» как состоянием души. Соответствующая «лазурности» созерцающего глаза символика гностического принципа «подобное познается подобным» уже рассматривалась в связи с «прозрачностью» визионерского опыта (получаемого при посредстве «зоркого» глаза), а также «золотостью» глаз, познающих солнце (ср. выше: Анненский, 87: «лазурь златит»). В этой связи *Chrysanthemus*, т. е. хризантема, и «лазурные цветы» составляют две стороны (визионерского) единства солнца (в более редких случаях — луны) и небесной лазури — иногда не только дневного, но и ночного неба: «...Ты нам дашь цветы лазурные, из слоновой кости Башня!» (Иванов, II, 458) или: «...Но из лазури фимиама, | От лилий праздного венца...» (Анненский, 1904, 65); «Не струя золотого вина | В отлетающем вечере алом: | Расплескалась колосьев волна |...| Голубые, как небо, коронки, |...| Подавая лазурный букетик» (Белый, «Пепел», 1904, 263).

Правда, чаще (по принципу обратной проекции) (голубой) глаз, созерцающий голубизну небес, соответствует небесной «лазури», а та, наоборот, как космический глаз — аналогично описанному выше солнечному глазу — направляет свои лучистые взоры на землю и в души. Оба символа объединены в двойном значении *Iris'a*, связывающем визуально-оптический аспект глаза с ботаническо-теллурическим: «Ей туманит печаль свет лазурных очей...» (Соловьев, 1876, 63); «Лазурное око | Сквозь мрачно-нависшие тучи...» (1895, 139); «...В свете лазурных очей...» (1876, 232); «...Вращаешь ты, летя к лазурной крутизне, | Огонь всевидящего ока...» (Иванов, II, 237); «В очей холодные лазури, — | Заговорит, заворожит | В потоке солнечных пылинок...» (Белый, 1908, 303). Последняя цитата убедительно доказывает: как говорилось и выше, землю оплодотворяет солнечное вещество (пусть и распыленное на мельчайшие «солнечные пылинки», аналогичные гностическим *scintillae*), и лишь они делают лазурный глаз⁷ (визионера) «зрячим», потому что в этом случае познающий орган и познаваемое по сути являют единую субстанцию. Солнце и окружающая его «лазурь» в той же мере подобны «глазу», в какой глаз является «солнечным» и наполнен «лазурностью»⁸.

Таким образом, гетевской «солнечности» глаза соответствует «лазурность» созерцаемого визионером образа, символ которой — физическая голубизна глаз («голубые глаза»):

«Я знаю людей с *ГоЛУБЫми глазами*, |...| Но это молчание Неба над нами | Не есть ли горящий безмолвием стих? | Не стих, а поэма, о том, что *лазурность* | Все видит, все знает, всегда *ГЛУБИна...*» (*Бальмонт, 1902, III, 86*); «Спрошу ли ум, в чем *желтый цвет*, |...| Я вижу круг, сиянье, *сферу*, | Не *золото*, не блеск его, |...| Подсолнечник, *цветок* из Перу, | Где знали, как *лазурь* очей | Нежна от *солнечных* лучей» («*Желтый*», 1904, V, 82); «У тебя *венец златой*, | У тебя в глазах — *лазурь...*» (1908, VIII, 69); «Восседает меж белых камней | на лугу с *лучезарностью* кроткой | *незнакомец* с *лазурью* очей, | с *золотою* бородкой. |...| И плетет себе белый венок | из душистых фиалок» (*Белый*, 1903, I, 96—97). Здесь, как и в других местах, «лазурность» выступает как атрибут солнечного мессии («Незнакомец») аналогично лазурной окраске небесной царицы или ее покрова.

Крайне редко с «лазурью» связывается ночной мир: «...Иду. В *лазури* ночь и веет, и парит...» (*Иванов, I, 524*). «Лазурность» как качество ночного неба и звезд — скорей исключение⁹. Свет потустороннего мира исходит из «царства звезд» и тем самым — с «лазурной высоты», где правит также лазурная небесная царица — *Крас(авица)*, — встречающая *poeta vates* как муза-София. Эта эпифания света, исходящего от звезд — лазури — Анимы, герметически-парадоксальным образом может предстать и падением вверх, утопанием в небесном море:

«...Неразлучен с *красавицей* неба, Вечерней *Звездой*, — | Как морская волна неразлучна с пугливой чайкой. | Много ярких светил в безграничном *пространстве Лазури...*» (*Бальмонт, 1897, I, 21*); «Золотая звезда над Землею в пространстве летела, | И с *Лазури* на сонную Землю *упасть* захотела. |...| И, раскинувши *путь золотой по Лазури бездонной*, | Полетела как ангел — как ангел преступно-влюбленный...» (1897, I, 167); «Любовь есть свет, что сходит к нам оттуда, | Из царства звезд, с *лазурной высоты*, | Она в нас будит жажду чуда | И красоты. | И красота есть луч, который *тонет...*» (1903, IV, 60); «Вновь и вновь струятся строки | Звучно-сладостных стихов, |...| Под *лазурью звездоокой*, | Дышат нежные *цветы?...*» («*Ночной цветок*», 1904, V, 41—42).

Подобно другим космическим символам, «лазурь» также изображает как атрибуты, так и сущность, средство и объект, орудие и цель герметического зрелища. Несомненно доминирует женский вариант лазурных проекций, то есть «Царица», одетая в лазурь и просто воплощающая «лазурность»: «*Вся в лазури* [образование, аналогичное выражению “весь в огне”] *сегодня явилась* | *Предо мною царица моя...*» (Соловьев, 1875, 62); «*О, как в тебе лазури чистой много* | *И черных, черных туч!...*» (1881, 74); «*Пусть тучи темные грозящею толпою* | *Лазурь заволокли, — |...|* *Еще один лишь миг, и лик его* месяца над нами | *В лазури заблестит*» (1891, 99; в двух последних цитатах тучи выступают как угрожающая, несущая тьму стихия воды!); «*И меж тех цветов, в том вечном лете,* | *Серебром лазурным облита,* | *Как прекрасна ты...*» (1892, 116); «*...Страстей поток, — бесследно вдруг иссяк он.* | *Лазурь кругом, лазурь в душе моей.* | *Пронизана лазурью золотистой,* | *В руке держа цветок* нездешних стран...» (1898, 171—172).

Таким образом, в последнем из цитированных стихотворений Соловьева «лазурь» фигурирует как ауратическая «среда» видения («лазурь кругом») и, кроме того, составляет психическое содержание светового явления («лазурью золотистой»); цветок в руке визионерского образа — аналогичная конкретизация упоминавшегося выше *Chrysanthemos* или «голубого цветка». Все остальные символисты развертывают свои «лазурные» видения под этим знаком, который первым предложил Соловьев. Переход между «лазурью» как персонификацией атмосферной ситуации (например, «зари») и визионерским явлением небесной царицы в образе «лазури» или в лазурном облачении размыт: «*...Лазурь чудесную* | *Она покинула* [т. е. “снежинка”], | *Себя в неизвестную* | *Страну низринула*» (Бальмонт, 1903, 189); «*...Я внемлю, с пеньем волн, из кущ лилейных грез,* | *Как Angelus парит в лазури* предрассветной [здесь “лазурь” — атмосферное и визионерское условие восхождения *Maris Stella*]» (Иванов, I, 617); «*...С пира вернулся Зевес, и послал нам перун* благосклонный, | *И несказанно лазурь* вешней грозой прояснил [апофатическая природа “лазурности”]» (1892, I, 637); «*...была ли твердь лазурна,* | *Святые Музы!...*» (I, 649).

В этом программном стихотворении, открывающем книгу «Прозрачность», «лазурь» есть признак той сферы, отдаленной как от земли, так и от воды, того «заоблачного» имагинативного пространства, куда могут визионерски проникать лишь пневматики, т. е. носители и вестники духа. В этой зоне более нет различия между религией и искусством, мусическим и святым («Святые Музы!»), «световой истиной» и «красотой» («в лазури Красоты»): «*...Встань, на лазури* стройных скал | *Души, белея...*» (Иванов, I, 760); «*...Яви, смятенье бурное,* | *В лазурности — Лицо!*» (II, 241); «*Лазурь* меня покровом обняла: | *Уснула я в лазури* несказанной

[понятие “несказанный” в таком контексте обычно ассоциируется с визионерскими световыми явлениями: “свет несказанный”] |...| Внизу землей небесною блистал | *Лазурной чаши сладостный кристалл*» (II, 428—429); «Снега, зарей одеты | В пустынях высоты, | Мы [“поэты духа”] — Вечности обеты | В лазури Красоты. | Мы — всплески рдяной пены | Над бледностью морей. | Покинь земные плены, | Воссядь среди царей! |...| Ведет тропа святая | В заоблачные сны» (I, 737).

Второе пришествие небесной царицы в Апокалипсисе (в образе Богородицы, одетой в голубое) также происходит на фоне метафизической лазури, окружающей тот алтарь, на котором горит небесный огонь, воспламеняющий душу: «И вновь *Конь бледный* зрим, и Всадник Бледный [апокалиптический всадник]...|...| Твой *голубой, Мария, фимиам* [тимьян, как и розмарин, — ботанический символ Марии или Софии] | Хранительно овеял взор мой бедный...| У алтаря, в *лазури* неисследной, | С рыданьем Ты, к пронзенным пав ногам: |...| И та, чей свет ведет пути мои, | Чьим пламенем душа моя сгорает, | С торжественной нисходит солеи...» (II, 429). В этом стихотворении марианский голубой цвет расщеплен: с одной стороны, он имеет все еще земной, органическо-природный аспект («голубой фимиам»), с другой — это метафизическое состояние, находящееся за пределами всякого земного опыта и возможности выражения («в лазури неисследной»). Такое состояние характерно для всех визионерских локусов («окно», «гора», «берег», «башня», «порог»): «...*Вершину* ель мечтательно склонила | в просвете *ослепительной лазури*» (Белый, 1903, 136); «...Где бьет с разбегу ток листовяный | О *берег лазурный* и пустой» (1907, 317).

У Блока небесная «лазурь» — свойство и форма проявления (солнечного) царя, а также (астральной или лунной) царицы и их персонификаций, все более и более земных: «...*Бог лазурный, чистый, нежный* | Шлет свои дары...» (Блок, 1901, I, 83); «*Небесное* умом не измеримо, | *Лазурное* сокрыто от умов» (1901, I, 91). Здесь небесное и лазурное выступают как синонимы в виде «нейтральных» абстракций. В мифопоззии Блока очень заметен явный перевес визионерской природы «лазури»: «Из *лазурного чертога* | Время тайне снизойти...» (1901, I, 128); «Не знаю — за дальней чертой | живет ли *лазурное счастье*...» (1901, I, 131); «К нам *прольется* в двери келий | Светлая *лазурь*...» (1902, I, 169); «Уходя в *немую лазурь* [“немой”, так же как “невидимый” и другие выражения акоммуникативности, — атрибут “беспредметного” божественного явления, свойство *deus absconditus* апофатической теологии и мистики]...» (1902, I, 201); «...Надежды нет: вокруг и ветер бурный, | И ночь, и гребни волн, и дым небесных туч | Разгонят все, и образ Твой *лазурный* | Затмят...» (1898, I, 392); «...Ты — *нежная жрица Лазурного Дня*...» (1903, I, 368).

Этот женский световой образ у Блока, дополнительный к мужеско-солярному «золоту в лазури» Белого, последовательно воплощается в образе *Aurora consurgens* из роз или вечерней зари, розовая окраска которой гармонично соединяется с лазурью, тогда как в подлунной, теллурической сфере тени диаволически «сплетаются»: «*Розы в лазури. Пора! | Вон пламенеет закат. |...| И разошлись. В вышине | Розы с лазурью слились. | Смотрит он: в темной лесной глубине | Тени недвижно и странно сплелись, — |...| И жалкий, жалкий познал | Силу лазурных роз*» (Блок, «Видение», 1901, I, 473—474). Ослабление интенсивности окраски («побледнение») «лазури» — всегда признак снижения ее динамики («силы») и энергетики: «...Ныне скорбный, ныне бедный, | *В лоне Вечного Отца* [обычно в таком контексте “лоно” ассоциируется с небесной или теллурической “матерью”], | *Близ Тебя, в лазури бледной | Жаждет нового конца...*» (Блок, 1901, I, 475); «...Предел наш — *синяя лазурь | И лоно матери земное*» (1902, I, 200).

Прямо продолжая Соловьева, Блок противопоставляет «всевластность лазури», а также «лучезарный день» земному миру тьмы (прошлого и преходящего); дуализм «здесь» и «там», организующий весь мифопоэтический космос Блока, с помощью аналогий воспроизводит поляризацию внутреннего мира человека в духовно-психической сфере и в бессознательной сфере инстинктов, где властвуют «бури» и иллюзорные, химерические образы «снов» в противоположность картине, открывающейся при «имагинарно-визионерском» («мечты» и «видения») духовном созерцании: «...Здесь бушуют неверные бури, | Злые сны пролетают, звеня. | Над тобою — всевластность *лазури. | Нет в тебе — лучезарного дня. | Но у тайны немного виденья | Расцветешь, обновленьем горя. | Все мечты мимолетного тленья | Молодая развевет заря*» (Блок, 1901, I, 478).

Иванов создает демонизированный женский образ лазури, под влиянием которой космический свет претворяется в акосмический хаос: «...*Ужасный луч!.. |...| Пожар сапфирный! Луч глубин! | Осколок неба! Ужас неба синего! |...| Меч голубой!.. Лазурь-Сирена! Сфинкс-лазурь!.. | Дверь в хаос синий и в паденье вечное!..*» (Иванов, «Тантал», II, 67). «Лазурь» может также — в союзе с небесным светом, «Зарей» в золотой короне — грозить земной тьме («ночи», «старому мраку мировому» и «бурям» страстей и злых, враждебных влечений) полным испепелением: «...И скоро сумрак туч прорвут | Лучи — зубцы ее короны [короны *Regina coeli*, выступающей в образе “Зари”], |...| Ослепнем в царственных лучах | Мы, знавшие лишь *ночь да бури, | И самый мир сотрется в прах | Под тихим ужасом* [вариация формулы Иванова «древний ужас», т. е. *horror antiquus*; качество *тихий* принадлежит к сфере мистическо-герметических свойств визионера] *лазури...* | Помедли, ночь! Небесный луч! | Не озаряй *тюрьмы лазурной!..*» (Блок, 1899, I, 335).

8.3.2. «СИНИЙ» И «ГОЛУБОЙ»

В противоположность возвышенной «лазури» символика (небесных) цветов¹⁰ «голубого» и «синего» развертывается скорее в сфере атмосферно-земного. Особенно много примеров упоминания такого эфирного «голубого», меньше — «синего», темнее по тональности, можно найти в ранней лирике Белого и его «1-й симфонии». Не случайно в первом стихотворении книги «Золото в лазури», посвященном архаично-витальной мифопоэзии Бальмонта (*Белый, «Бальмонту», 1903, 71—72*), Белый ставит голубизну морской воды и неба («эфира») наравне с солнечным золотом далее и красным цветом луны. В этой ревальвированной функции синий и голубой взаимозаменяемы с лазурью и вместе с космически-небесным красным образуют триколор солярной доминанты:

«В золотистой дали | облака, как рубины, — |...| И луна, как фонарь, |...| голубеющий бархат эфира» (*Белый, 1903, 71—72*); «...Я вдаль смотрел — тянулась паутина | на голубом | из золотых и лучезарных ниток...» (*1902, 77*); «...в голубом, | как бисер [аналогично маскулинным “искрам”, *scintillae*, бисер образует софиологическую пару пра-свету, рассеянному в материи], рассыпаны тучи» (*1903, 79*); «...В голубом | всё застыло, искрясь...» (*1903, 79*); «Пронизала вершины дерев | желтобархатным светом заря. |...| старина, окружившая нас, | водопадом летит голубым...» (*1903, 78*).

В «1-й симфонии» Белого происходит дальнейшее сближение символических значений «лазури» и «голубого»:

«А прямо была лазурь свободная и бледно-голубая [...] и навстречу молитве сияла голубая бесконечность, голубая чистота [качество небесной царицы, *Immaculata*] [...] «Звезды — гвозди золотые — вонзались в сапфировую синь» (27); «Не могла видеть без слез атласные, голубые ночи» (41); «...и оне тучки разметываются по бледно-голубому» (54); «У нее на груди сверкал голубой крест» (57); «Голубую ночью она стояла, одинокая на вершине башни» (70); «...голубая от луны [sic!], холодная ночь» (80).

Случаи, когда «голубой» имеет чисто символическое, абстрактное значение, сравнительно редки: «...Голубые восторги твои | ловят дети» (*Белый, 1903, 72*).

Различие между символическими функциями «голубого» или «синего» как качеств природного или космического «неба» и как атрибутов визионерско-метафизического «неба» выражено слабо. В этой сфере символов пестрее всего палитра мотивов опять-таки у Бальмонта, и у него же наиболее отчетливо выражена тенденция к мифопоэтическому синкретизму. В это синтетическое и синэстетическое направление вписывается бальмонттовская концепция «сочетания любого», предполагающая не столько произвольность некой универсальной комбинаторики (в духе CI), сколько гармоническую эстетику и биоэстетически обоснованную с ее помощью компоновку элементов, красок и тонов.

Это показывает и цитируемое ниже стихотворение «Небо», в котором упомянутый триколор из золотого, пурпурного (пурпурно-красного) и голубого (подменившего привычную лазурь) соединяется с отмеченным выше мотивом экстатического «утопания» в небесном море, световые воды которого постоянно находятся в круженье, истекают из эфирного колодца и вливаются в него обратно.

«Небо, тебя я пою, | Напевом прерывным. |...| Красоту голубую твою. |...| Бросишь кометы, планеты кругом расцветашь, |...| Вечно в себя из себя истекаешь, играешь, колодец эфирный. |...| Красок так много, возьми сочетанье любое, | В золоте, в пурпуре можешь возрасти, | Тешься, играй, расцвети, отцвети. | В Море утонешь, красиво оно, голубое» (Бальмонт, «Небо», 1905, VI, 80—81); «...А в небе — золотом расшитый | Наряд бледнеет голубой...» (Блок, 1906, II, 197); «...Будет свод голубой — | Полно соснам скрывать синеву! | Это небо — твое! | Это небо — мое!...» (1906, II, 98); «Каждый вечер ткани ткать | Ало-золотые, | А соткавши — расстлать, |...| Крылья голубые...» (Городецкий, 1905, 73); «...Лебедь высот голубых...» (Коневской, 1898, 41); «На темно-голубом небе был тонкий, серебряный полумесяц» (Белый, «1-ая симфония», 65).

Бросается в глаза, что Бальмонт и другие символисты в небесной символике предпочитают «синий» цвет, причем явно в значительной мере приравненный к «голубому»:

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце, | И синий кругозор. |...| И выси гор. | Я в этот мир пришел, чтоб видеть Море...» (Бальмонт, «Будем как солнце», 146); «Пустынями эфирными, эфирными-сапфирными, | Скитается бесчисленность различно-светлых звезд. |...| Но синий цвет — небесный цвет, и грезою ответ-

ною...» («Синий», 1904, V, 87); «Бог Погода, юный, малый, |...| Перстень, синий, с бирюзью, | Крылья тонки мотылька [символика души-Психеи сравнима с символикой насекомых — ср. выше: *стрекозы*], | Нежен цвет, перед грозью...» (1907, 261); «Запал багровый день. Над тусклою водой | Зарницы синие трепещут беглой дрожью...» (Волошин, «Гроза», 1907, I, 75); «...Устья рек, святые рощи, гребни скал и темя гор |...| И луга, и лес, и пашни, гулкий берег и синь-простор...» (1909, I, 87); «...Веет ветер очистительный | От небесной синева...» (Блок, 1906, II, 109); «...Синий, синий, синий взор. | Меж землей и небесами | Вихрем поднятый костер. |...| Кубок-факел брошу в купол синий...» (1906, II, 105). У Анненского при переходе к СИИ синий девальвируется, становясь более мутным: «...И этот свод картонно-синий... | Пусть будет солнце или ночь!...» (Анненский, 1910, 131); «В блесках туманится лес, | В тенях меняются лица, | В синюю пустынь небес | Звоны уходят молиться...» (1910, 147).

Нередко и в этой сфере в небесно-голубой «окраске» выступают мотивы воздушного и земного мира. Это относится к немногим случаям окрашивания ветра в голубое и несколько более частым — применительно к поверхности воды и снега, причем между «синим» и «голубым», похоже, различий не делается:

«Повеял ветер голубой | Над бездной моря обагреной. |...| И весь челнок, и плащ пловца | Сверкали ясным аметистом; | В кудрях пророка, вокруг лица, |...| И тихо снял с ее чела | Из белых ландышей венки он» (Брюсов, 1904, III, 290); «И вновь, сверкнув из чаши винной, |...| Забытый сон о поцелуях, | О снежных вьюгах вокруг тебя. |...| И над твоим собольим мехом | Гуляет ветер голубой...» (Блок, «Снежное вино», 1906, II, 211).

Голубизна (синева) воды и моря по вертикали соотносится с соответствующими космическими или небесными тонами и их возвышенной символикой; при этом также может быть актуализована столь плодотворная и разветвленная ассоциация, как «голубой» — «глубокий» — «голубь».

«...Синей, чем лазурь, и светлей, чем хрусталь, | Сверкает-колышется водная даль. |...| ГЛУБокое небо [в анаграмматическом понимании оно одновременно «глу-

бокое” и “голубоглазое”: “глуб-око-е небо”] горит над водой» (Минский, «Море», I, 151); «...Плещет ли тебе голубая влага | Зовом нежных волн? О, не верь блуднице» (Иванов, I, 581). У Блока глубь воды и ее синева обладают магическо-эротической притягательностью, в которой, однако, есть и черты танатического стремления: «Вот она — в налетевшей волне | Распылалась последнею мезью, |...| Догорающий факел закинь | В безмятежные, синие воды» (Блок, 1902, I, 251); «Нежный! У ласковой речки | Ты — голубой пастушок. |...| Ласковы желтые мели, | Где голубеет вода...» (1904, II, 45); «...Смотри: он несет по волнам | Нам светлым — темную ночь... |...| Дочка, то сирена поет. |...| Корабль стал совсем голубой... | Но дочка плачет навзрыд, | Глубь морская ее манит...» (1905, II, 71); «Мы подошли — и воды синие, | Как две расплеснутых стены...» (1906, II, 94); «...Сжалься, владыка морей, | Ужас развей и сомненья | Душные волны, | О Посейдон, | Бог синекудрый!..» (Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 336).

Голубая окраска снега и льда связывает возвышенное значение белого цвета с его природным, биологическим качеством, создающим контакт между небом, с одной стороны, и водой и землей — с другой, аналогично дождю. К хроматическому трезвучию (лазурно-)голубого — золотого (желтого) — красного здесь добавляется зимний белый, парадоксально связанный с красным жаром, признаком высшей мистическо-эротической интенсивности и экстастики, как уже было выяснено при рассмотрении других огненно-ледяных сфер. Когда льдины разбиваются или тают, их бесцветная прозрачность или белая окраска превращается в синий (голубой) цвет воды и неба, образуя мост к цветовому миру органической и эфирной природы:

«Нежны травы, белы плиты, | И звонит победно медь: | Голубые льды разбиты, | И они должны сгореть!..» (Анненский, 127); «Выступала по рыжим проталинам, | Растопляла снега голубы...» (Городецкий, 1906, 132); «...У меня душа как море, полноводный океан, | Что под льдинами синее у полярных белых стран. | С каждым часом льдины тают, обнажая синеву. |...| Только волны ходят вольно, как хотят и где хотят, | И серебряные брызги к небу синему летят...» (1907, 183); «Огонь осенний сжег леса, |...| Голодный ветер злей и злей | С земли кричит под небеса: Дай снега! Снега дай земле! | Но неподвижна синева, |...| И день и ночь в холодной мгле» (1908, 221); «Дальнее, синее, | Небо светлеется, | В сетке из инея | Ясно виднеется, | Синее, синее...» (Бальмонт, 1897, I, 195); о связи синего с символикой снега и инея ср. также:

«...Лунный *иней*, белый *иней*, | Сединою лес повитый, | Сонных веток колыханье... | Я под лаской ткани *синей*...» (Городецкий, 1907, 140). Здесь «иней» — кристаллизованная, заледеневшая разновидность росы, а последняя падает с неба в виде *scintillae* и жемчужин. Одновременно «иней» паронимически отсылает к тому «другому миру» («мир иной»), откуда он происходит, как и роса.

Противоположный мотив синевы пламени (популярнее всего сочетание «синий огонь») придает огню нечто демоническое, в чем иногда есть отрешенность и холод и в любом случае — что-то аполлоническое. Иногда в символе огня, ориентированном на солнце, символе объединения, все синтезирующем и сплавляющем в себе, особо акцентируется амбивалентность синего и красного. Подавляющее большинство примеров относится к лирике Анненского:

«То полудня пламень *синий*, | То рассвета пламень *алый*...» (Анненский, 1910, 165); «...*Синью нежную*, как *пламя*, | Горды солнцевы палаты...» («Тоска синевы», 191); «...А ты что сберегла от *голубых огней*, | И *золотистых* кос, и розовых улыбок?...» (1911, 215); «...В серебристой мгле олив | Усеченный холм — Акрополь. |...| Небо знойно и бездонно — | Веет *синим огоньком*...» (Волошин, 1900, I, 12—13); «...В *черно-синем* огне расцветают медные тучи. |...| Душный шлем *фимиа*м — благовонья сладкой отравы | В море расплавленных дней» («Полдень», 1907, I, 92).

Романтический мотив голубого цветка¹¹ выполняет функции посредника между миром природы и миром визионерских знаков (предзнаменований), где «голубой цветок», с одной стороны, выступает как объект мистико-эротических томлений, а с другой — как субъект визионерского созерцания. Значащие цвета «синий» и «голубой» здесь на равных противопоставляются «зеленому» (как символу природы): «Как мне близок и понятен | Этот мир — *зеленый, синий*, | Мир живых, *прозрачных* пятен | И упругих, гибких линий...» (Волошин, 1902, I, 15); «У ручья, на лесной одинокой поляне росли *голубые цветы*» (Белый, «1-ая симфония», 58); «Бирюза, бирюза, *зелена, голуба*...» (Городецкий, «Под озером», 1907, 128). Во всяком случае, явно заметна прочная связь слов «голубой» и «цветок», тогда как «синий цветок» почти не встречается. Но цветок (цветение) всегда связывает мечту с женским световым образом — в его мистическом или эротическом варианте:

«...Как сладко мне с тобой, *цветок мой голубой!* |...| О милый, милый мой! Ведь мы с тобой — *цветы!*» (Бальмонт, 1902, III, 102); «...Твой *голубой, Мария*, *фимиа*м |

Хранительно овеял взор мой бедный...» (Иванов, II, 429). Насколько герметическая символика красок и цветов может отклоняться от реальных ботанических красок, показывает следующая цитата: «...От белых роз до черных роз |...| Там полдень — вечно-золотой, | Там розы — голубые» (Бальмонт, «Розы», 1908, 272). Не случайно одна группа художников-символистов сделала своей эмблемой «Голубую розу»¹².

Близость между символикой цветов и кристаллов или драгоценных камней отмечают везде, а полярная противоположность органического и неорганического, текучести жидкости и твердости кристаллов при этом подчеркивается посредством парадоксов: «...Ночь-Грааль, из уст твоей Лилеи | Пью алмазы влажной синевы!» (Волошин, 1907, I, 93); «...Виноград бывает синий | Оттого, что пламень синь...» (Бальмонт, «Виноград», 1908, 303). То, что цветы с их золотой голубизной предстают как глаза земли и ее хтонических мистерий, в этой связи вполне логично: «...Мир теней погасших и поблеклых, | Хризантемы в голубой пыли; |...| Мы — глаза таинственной земли...» (Волошин, 1905, I, 53). При переходе к СIII действие переносится из природы в городской мир иллюзий, где в электрическом сиянии фонарей или в красном свете хризантемы вянут, утрачивают естественность; при этом голубизна воспринимается не столько как метафизический символ, сколько как выражение отдаленности от природы и посвященности смерти: «...В голубых фонарях, | Меж листов на ветвях, | Без числа | Восковые сиянья плывут, |...| В фонарях догорела мечта | Голубых хризантем...» (Анненский, 1908, 152); «...И любой цветок уронит | Голубой...» (Блок, 1907, II, 241).

Голубизна (синева) глаз — более земной вариант «лазурности» визионера. Здесь глаза отражают как небесную и природную голубизну (озер, моря), так и голубизну того видения, на которое они направлены:

«Я знаю людей с голубыми глазами, |...| Но это молчание Неба над нами |...| Не стих, а поэма, о том, что лазурность | Все видит, все знает, всегда ГЛУБИНА, |...| “Я лучше, чем буря. Я счастье сна”» (Бальмонт, 1902, III, 86); «Как синь голубиных очей, |...| Как смысл голубиных речей, — | Такое ГЛУБ-оное озеро. |...| Как на море синий буян, |...| Как сам голубой океан, — | Такое широкое озеро» (Городецкий, 1907, 127—128); «...Летайте, черны вороны! | В лесу ГЛУхом лежу. | Прокляйте очи синие, | А то я всё гляжу...» (Городец-

кий, 1907, 171); «Голубое, голубое | Око сумрачной страны! | Каждый день ты вновь иное...» (Брюсов, 1905, I, 381). В этой цитате вполне ощутима ассоциация слова «глу-хой» с мотивами на {г(о)луб}, свидетельствующая об архаической неразделенности музыки сфер, которая, как и музыка теллурического «шепота», не артикулирована и действует афатически, т. е. невербально. Ср. также в «1-ой симфонии» Белого: «...белые лебеди, окруженные синевою, |...| Закрывая синие очи...» (28); «Она [королевна] была красавица Севера с синими глазами [здесь, как и во многих других местах «Симфонии», синий ассоциируется с Севером]» (33); «Справа и слева были синие, озерные пространства, подернутые белым туманом» (103).

Связь синевы глаз человека и многоцветности огня часто подчеркивается, в сжатом виде превращаясь в символ пламенного взора:

«...Оранжевый, желтый и красный огонь мне желанен, как взор темно-синий...» (Бальмонт, 1904, БП, 302); «...Меланиппа. Она худая, бледная, высокая. У ней черные волосы [...] Глаза большие, влажно-синие с пламенем, но без лучей, ГЛУБОкие. [...] Походка и жесты — людей, живущих созерцательной жизнью [vita contemplativa мистиков и визионеров]» (Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 311).

Последующие примеры главным образом визионерско-пророческой функции «голубого» количественно более или менее совпадают с проявлениями аналогичной символической функции «синего», но в частности значения этих цветов обнаруживают любопытные различия. Например, Бальмонт противопоставляет цветовой содержательности «голубого» — холодности, спокойствию, вечности и связи с «разумом» — жар, агрессивность и витальность огненного «красного цвета»:

«Красный цвет — горячий цвет, | Голубой — холодный. |...| Говорит один — люблю, | Все сожгу любовью, |...| Небо вспыхнет кровью. | А другой не говорит, | Не грозит, не манит, | В нем спокойный вечный вид, | Вечность не обманет. | Красный все зовет на бой, |...| Ум ласкает — голубой, | Правдой детской ласки. |...| О покорности Судьбе | Голубой вещает» (Бальмонт, 1904, V, 83). Подобное же противопоставление красок, тональность которых, так сказать, редуцирована до пас-

тельной, описано в следующих строках: «Голубовато-белый и красновато-серый, | В дворце людского мозга два цвета-вещества. |...| Во внутренних чертогах сокровища без меры, | Цветут, пьянят, чаруют — не день, не час, века — | Голубовато-белый и красновато-серый...» («Голубовато-белый и красновато-серый», 1904, V, 90).

«Синий» — признак некой беспредельности, тогда как «голубой» намекает на «глубину» визионерской тайны, а часто и на ее софиологическое измерение («голубь»): «...И зыби синяя безбрежность, | Меня прохладой осеня, |...| Мне даровала мир и нежность |...| И между сосен тонкоствольных, | На фоне тайны голубой, |...| Возник твой облик надо мной!» (Брюсов, 1905, I, 378). В целом «голубой» символизирует ту сферу пространства или времени, в которой становятся возможными виденья, сны («голубые сны») и вообще интенсивные душевные переживания:

«И пылок был, и грозен День, | И в знамя верил голубое...» (Анненский, 1904, 78); «В ароматном краю в этот день голубой | Песня близко...» (194); «Сквозь тонкий пар сомнения | Смотрю в голубоватый сон...» (Блок, 1903, I, 537); «...И в кружево облачных окон | Глядят голубые сны...» (Иванов, II, 275); «...Уходи, не прерывай сон мой голубой. | Сон мой алый, золотой, сон мой — всех тонов...» (Бальмонт, 1904, БП, 303—304); «Я вновь хочу быть нежным, |...| Непонятым и ясным, | Как небо и цветы. |...| Быть в грезе голубой...» (1904, V, 39); «Красный, желтый, голубой, | Троичность цветов [здесь триколор отличается от канонического только присутствием природной “желтизны”], |...| Да, в напев поэт возьмет | Голубые сны, | Золотистый летний мед, | Алый блеск веСНЫ...» («Красный, желтый, голубой», 1904, V, 84); «Если только она подойдет — | Буду ждать, буду ждать... | Голубой, голубой небосвод... | Голубая спокойная гладь...» (Блок, 1903, I, 532); «...Нежный друг с голубым туманом, | Убаюкан качелью снов...» (1904, I, 322); «В голубой далекой спальне | Твой ребенок опочил...» (1905, II, 83); «...Вихрь, исполненный видений, — | Голубиный лёт... |...| Время — легкий дым...» (1904, I, 321); «Светлый туман восходил в голубое...» (1907, II, 394); «...Скажи, что делать мне с тобой — | Недостижимой и единственной, | Как вечер дымно-голубой?» (1906—1911, II, 188); «...Видел в дымке нежно-синей | облик голубой» (1906, II, 391); «...О поэт —

говори | о неслышном полете столетий. | *Голубые восторги твои* | ловят дети...» (Белый, 1903, 72).

Совершенно закономерно, что визионерский луч из (небесного) по-тустороннего мира — его часто символизирует меч или стрела — приобретает метафизическую голубую окраску: «...Ужасный луч!.. |...| По-жар *сапфирный!* Луч глубин! | Осколок неба! Ужас неба *синего!* | Над-менный луч! |...| *Меч голубой!*.. Лазурь-Сирена! Сфинкс-лазурь!.. | Дверь в хаос *синий* и в паденье вечное!..» (Иванов, «Тантал», II, 67).

У Блока в рамках символики пути и движения голубая окраска сви-детельствует о визионерском преображении мистического места дей-ствия или о странствии визионера:

«Я искал *голубую дорогу*...» (Блок, 1902, I, 254); «...Там нет предела *голубой дороге* — |...| Из царства сна зве-нящей крикну птицей, | Орлом — в туман...» (1902, I, 484); «...О, изменник! Люблю и зову | *Голубые* привет-ствовать земли...» (1903, I, 300); «...Белый конь, как цвет вишневый... | Блещут стремена... |...| Ночью девуш-кам приснится, |...| Всадник встанет, конь вздыбится | В *голубой пыли*...» (1904, I, 320—321).

Сама душа или возлюбленная души превращается в голубой остров (то есть область чаемого) в море или в голубой оазис в пустыне жизни:

«...Праздник Солнца золотого, |...| На *лазури* — жел-тый клен, | *Остров* моря *голубого*. | Все оттенки жел-тизны...» (Бальмонт, 1894, V, 85—86); «Моя душа *оазис голубой*, |...| Мои мечты цветут, не отцветая» (1899, II, 88—89); «...Будь *остров* подо мною | Весь *голубой* от моря и от неба, | Иль розовая туча...» (Анненский, «Царь Иксион», 1902, 410).

Тот голубой, что упоминался выше в связи с «лазурью» как цвет мантии мистической Мадонны¹³ или ее возлюбленного, а также их более земных вариантов встречается исключительно у Блока в несколь-ких характерных местах:

«...У дверей Несравненной Дамы | Я рыдал в *плаще голубом*...» (Блок, 1903, I, 263); «...Белые священники с улыбкой хоронили | Маленькую девочку в платье *голу-бом*...» (1903, I, 276); «...Как бесконечны были складки | Твоей *одежды голубой*...» (1902, I, 490); «...Надутый, глу-пый и румяный | Паяц в *одежде голубой*» (1903, I, 367).

Как мотив «синего» прямо или косвенно актуализирует эквифонию с «сиянием», так «голубой» благодаря ассоциациям с «глубиной», «глубинным» — а также с еретическо-архаическим миром «Глубинной книги», она же «книга голубиная»¹⁴, с «голубицей» и «голубем» — дает богатые возможности для плетения сложной сети символов. Всех их связывает «глубинность» женственного и (или) мужественного светового образа.

«...Протекали над книгой Глубинной | Синие ночи царицы. | А к Царевне с вышки голубиной | Прилетали белые птицы. | Рассыпала Царевна зерна, | И плескались белые перья. | Голуби ворковали покорно | В терему — под узорчатой дверью. |...| Ты сильна, царица, глубинностью, | В твоей книге раззолочены страницы...» (Блок, 1902, I, 249—250). Здесь утопание в глубине небесной голубизны также символизирует высший, т. е. глубочайший, экстатический восторг и танатическое наслаждение распадом: «Мудрецы говорят: описать нам Его невозможно, |...| И закроется в сердце глубокая алая рана, | И утонет душа в Белизне, в глубине голубой» (Бальмонт, 1904, V, 52—53); «...Прилетев на это древо, |...| Молодая Голубица | Выводила там детей...» («Голубица», 1908, VIII, 21—22); «Слово Божие — в пчеле, |...| Слово Божие — в волне, | В прибывающей Луне, | В воркованье голубей...» (1908, 282); «В душе моей мрак грозовой и пахучий... | Там вьются зарницы, как синие птицы...» (Волошин, «Рождение стиха», 1904, I, 23); «В серо-сиреневом вечере | Радостны сны мои нынче. | В сердце сияние Вечери | Леонардо да Винчи...» (1905, I, 18); «Вечер за днем беспокойным. | Город, как уголь, зардел, |...| Высятся дуги собора | К светлым пространствам ночей. | В тверди сияюще-синей, | В звездной алмазной пыли, | Нити стремительных линий | Серые сети сплели...» (1906, I, 62). У Волошина эта мистическая синяя окраска проникает и в городскую символику (Парижа): «Монмартр... Внизу ревет Париж — | Коричневато-серый, синий... |...| То купол зданья, то собор | Встает из синего тумана...» (1902, I, 5); «Парижа я люблю осенний, строгий плен, |...| И небо серое, и веток переплеты — | Чернильно-синие, как нити темных вен...» (1909, I, 20).

Иронически-карнавальное или деструктивно ориентированное пре-ломление небесно-визионерского голубого цвета у Блока предвещается рано. Мир грез редуцируется до пустых иллюзий и химер:

«...Какой-то *призрак* — сон вчерашний — | Кривлял-ся в *голубом* окне...» (Блок, 1897—1903, II, 311); «...Ук-рываюсь в ночные пещеры | И не помню суровых чудес. | На заре — *голубые химеры* | Смотрят в зеркале ярких небес. |...| И война, и пожар — впереди» (1902, I, 236); «...И *голубое* станет зримо, | И в *голубом* — Печаль-ный Лик...» (1902, I, 354); «...Принимала комната шаги | *Голубого* кавалера | И слуги...» (1904, II, 158); «...И в бледном небе — тихим дымом | *Голубоватый* дух пев-ца | Смешается с тобой, родимым, | На лоне Строгого Отца» (1906, II, 197).

С «синим» часто связана даль синего свечения или синяя окраска дали, повышающая ее визионерскую и сакральную интенсивность:

«...Она беззаботна, как *синяя даль*, | Как лебедь ус-нувший, казалась...» (Блок, 1898, I, 8); «Ярким солнцем, *синей далью* | В летний полдень любоваться...» (1900, I, 35); «...О, эти *синие дали*! | О, эти вещие сны!...» (1906, II, 391); «...*Синела даль*. Текла река. | Душа, как воды, глубока. | И наших ног касалась влажно | Густая, цеп-кая трава...» (Волошин, 1904—1905, I, 51); «Знаю все: в сквозные вуали | И в закатный красный янтарь, | И в туманы, и в *синие дали* | Облечемся, — царица, царь» (Белый, «Пепел», 1907, 250).

Однако доминирует повсюду визионерская отрешенность синего и его способность уплотнять мистико-эротические явления или в уст-рашающей форме намекать на них. «Неизреченность» синего совпа-дает с неизреченностью «солнечности» и вообще «беспредельности» аб-солюта. Катафатика некой иконографии небесно-синего основывается также на анаграмматической эквивалентности слов «иКОНа» и «оКНО» — ведь в символическом мышлении то и другое суть «окна» в потусторон-ний мир; в этом плане совпадают друг с другом также «лик» и «небо»:

«...Богиням храм меж сих дерев, | Над *синевой неиз-реченной*...» (Иванов, I, 587); «...В простом окладе *синего* неба | Его *икона* смотрит в *окно*. | Убогий художник создал небо. | Но лик и *синее* небо — одно...» (Блок, 1905, II, 84); «...Перед Тобой *синуют* без границы | Моря, поля, и горы, и леса...» (1901, I, 107); «...А жизнь всхо-

дила синим паром | К сусально-звездной синеве» (1905, II, 74); «...И в открытых синих безднах | Обозначились две тени...» (1907, II, 247); «...И неба взор не покидает, | И мир для неба позабыт. |...| Глядишь на светлое виденье | И видишь в синих парусах | Ушедшей юности волнение | Былого счастья милый прах» (Городецкий, 1907, 167).

В противоположность другим символистам, Городецкий в стихотворном цикле «Радуга» (1907, 197—199) развертывает такую гамму цветов, в которой «синий», «синева» выступают в основном в атмосферно-теллурической, «виталистической» роли:

«Глубина твоей стихии — синева. | Цвет души твоей летящей — синева, | Темнота твоих мгновений — облака. | По твоей моря тоскуют синеве, | Во твоей светила светят синеве, |...| Жизнь твоя — привольно синяя река. |...| Только синь твоих безмолвий глубока. |...| Чей я, синяя? Ты знаешь, знаешь! — Твой» (Городецкий, «Синяя», 1907, 197).

В отличие от «голубого», «синий» (особенно у А. Блока) пригоден для выражения некой отстраненной холодности и меланхолии:

«...Небеса всё синей и синей, | Облачка, как барашки, волнисты. | В синих даях блуждает мой взор...» (Белый, 1903, 105); «...угрюмый гигант играл с синими тучами» (Белый, «1-ая симфония», 15); «Стволистая даль темнела синевой» (25 и 26); «...нагонял синий вечер» (39); «Горизонт бывал завален синими глыбами» (47); «Уже стволистая даль подергивалась синей, туманной мрачностью. Уже в мрачной стволистой синеве горели багровые огни. Где-то вдаль проезжала лесная бабатура верхом на синеве. [...] Уже вечер становился грустно-синим...» (54); «К вечеру небо нахмурилось. Клочки холодной синевы летели над осенней страной» (77); «Обернулась белой чайкой Ия, наставница, и крича, унеслась в сапфировую синь» (119—120).

Фиолетовая или лиловая окраска начинает приобретать значение только в переломный момент для мифопоэтического символизма, на переходе к карнавальной деструкции — на рубеже СИИ, а в СИИ играет подчиненную роль. Здесь невольно приходит на ум преобладание фиолетово- и коричнево-золотистых тонов в символистской живописи, к примеру, Врубеля — в точности таких же, что и на деструктивной палитре Блока.

У Бальмонта и Городецкого этот процесс еще скрыт в равноценной многоцветности мира красок, где лиловый цвет фиалки — лишь один из многих значащих цветов; у Блока, Белого и Волошина фиолетовый (лиловый) — поначалу самое общее отражение некоего демонического потемнения синего и голубого:

«Мне снилось множество цветов, |...| Но выше — выше, в синеву, | Восходит множество *фиалок*, | И в сновиденье наяву | Я вижу белый храм Весталок. |...| И взор *фиалковых* очей | В себе бездонность отражает. |...| В лесной пустыне Бытия | Забвенье пью *фиалом* цельным» (Бальмонт, «*Фиолетовый*», 1904, V, 88—89); «Леса вековые сосновые, | Луга зеленее зеленого | И неба, лазурью вспоенного, | Края, засмеяться готовые, | *Нежно-лиловые...*» (Городецкий, 1906, 163); «...Слышу волн круговое движенье, | И больших кораблей приближенье, | Будто вести о новой земле. |...| Что нечаянно Радость придет |...| И Ночная *Фиалка* цветет» (Блок, «*Ночная фиалка*», 1905/6, II, 34); «*Фиолетовый* запад гнетет, | Как пожатые десницы свинцовой...» (1904, II, 38); «...Небо — в зареве *лиловом*, | Свет *лиловый* на снегах...» (1906, II, 91); «Старуха вдыхала впалой грудью запах *фиалок* и ландышей. Вышла на террасу подышать *голубой свежестью*» (Белый, «*1-ая симфония*», 39); «А была весна. У ручья цвели *голубые фиалки*» (42); «...Жених побледнел. В *фиолетовом* трауре тонет | с невесты не сводит осенних, задумчивых глаз...» (Белый, 1903, I, 114); «Сияет роса на листочках. |...| Красавица с мушкой на щечках, | как пышная роза, сидит. |...| В волнах *фиолетово-мглистых* | луна золотая плывет» (1903, 89); «О *фиолетовые* грозы, | Вы — тень алмазной белизны! | Две *аметистовые* Розы | Сияют с горней вышины. |...| Но я молюсь лучам *лиловым*, | Пронзившим сердце вечных Роз. |...| Дождем *фиалок* и *сирени* | Во тьме сияющей облит. |...| Как *аметист*, глаза бессонны | И сожжены *лиловым* днем» (Волошин, «*Лиловые лучи*», 1907, I, 63); «Гаснет день. В соборе все поблекло. | Дымный камень *лиловат* и *сер.* | И цветами отцветают стекла | В *глубине* готических пещер. | Темным светом вытканые ткани, | Страстных душ венчальная фата...» (1907, I, 63—64).

Примечания

1. Культурную и символическую историю синего цвета описывают *A. Lochmann, A. Overath 1988*, в частности, лазури — 65 и сл., 78 и сл.; как *azzurro oltremarino* (ультрамариново-голубой (*итал.*)) и лазурно-голубой в книжной живописи, а также о сочетании золота и ультрамарина в средневековой миниатюре — *ibid.*, 65. Это сочетание символизирует солнечное начало на фоне неба (191).

2. Диди-Хуберман (*G. Didi-Hubermann 1995, 153 и сл. и 193*) о лазури облачения Марии в сцене Благовещения у Фра Анжелико; ср. также: *H. Belting 1990, 42 и сл.* Сюда вписывается и символика золота и лазури у Гете: «Те песни — ее приметы, | В них образ ее заключен. | Гирляндами роз одетый, | Написан по золоту он» (*Гете, «Отраженье»* | *Пер. В. Левика; Собр. соч., I, 389*). (В оригинале: «в золотых гирляндах роз | И рамочках из лазури»).

3. О «лазури» у Ивана Бунина: ср.: *J. Holthusen 1982, 9 и сл., 11*; как примеры символистского культа лазури известны также стихи Малларме «Лазурь» или Бодлера «Красота» (ср.: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 293, 296 и сл.*).

4. Ср. следующие примеры из романтиков: «На небе все цветы прекрасны. |...| Люблю я цвет лазури ясной: |...| Люблю, люблю я цвет луны» (*Веневитинов, «Любимый цвет», 67*); «Уже полдневная пора | Палит отвесными лучами, — |...| Горе, как божества родные, | Над издыхающей землей | Играют выси ледяные | С лазурью неба огневой» (*Тютчев, I, 20*); «Весна, весна! как воздух чист! | Как ясен небосклон! | Своей лазурию живой | Спит мне очи он» (*Баратынский, 146*). Ср. также у Полонского: «Любя колосьев мягкий шорох | И ясную лазурь...» (*Полонский, 363*); «...Луч зари с лазурью | На волнах трепещет; | На востоке солнце, | Разгораясь, блещет. | И сияет утро, | Утро молодое...» (83).

5. Ср. также у Балтрушайтиса: «...Над глубиью лазурной, не знающей дна, | Я сам — кочевая волна...» (*Балтрушайтис, 1911, 39*); «Амин! Амин! Закончен круг дневной, | Наш малый круг... | Почил и звон и гул борьбы земной, | И серп и плуг... | Скудеет в небе светлая лазурь, | Прошла волна!» (1906/8, 147); «...Но рог, зовущий тайну к яви, | Все звонче пел, | И дрогнул мир в лазурной славе, | И день вскипел... |...| Туда, где меркнет стебель в поле | И ждет серпа...» (1912, 167—168).

6. Ср.: *H. Hunger 1965, 84 и сл.*

7. Ср. также — без визионерских претензий — «лазурные очи» у А. Фета: «Две незабудки, два сапфира — | Ее очей приветный взгляд, | И тайны горнего эфира | В живой лазури их сквозят. | Ее кудрей руно златое | В таком свету, какой один, | Изображая неземное, | Сводил на землю Перуджин» (*Фет, 320—321*); «Кто постигнет улыбку твою | И лазурных очей выраженье» (321).

8. Ср. также контраст песка в глазах в «Песочном человеке» Э. Т. А. Гофмана — как демонический вариант в интерпретации Фрейда: *S. Freud, «Das Unheimliche», XII, 242 и сл.*

9. Примеры этого можно найти, в частности, у Тютчева и Фета: «Сквозь лазурный сумрак ночи | Альпы снежные глядят; | Помертвевшие их очи | Лыдистым ужасом разят» (*Тютчев, I, 43*); «Ночь лазурная смотрит на скошенный луг» (*Фет, 331*); «Благовонная ночь, благодатная ночь, | Раздраженне недужной души! |...| Широко раскидалась лазурная высь» (215); «...И, просясь в лазури сновиденья, | Предстанешь ты | Царить навек в дыханье песнопенья | И красоты» (202).

10. В целом о центральном положении синего / голубого в иерархии цветов конца средневековья, когда доминировавший прежде красный сменился синим / голубым, или лазурью, ср.: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 71 и сл.* Голубой считается небесной краской у художников от Леонардо (*ibid.*, 82 и сл.) до Кандинского, ассоци-

ирующего голубой с глубиной неба и с бесконечным (*ibid.*, 245; ср. также: *ibid.*, 60).

11. У Новалиса — ср.: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 152 и сл., 190 и сл.*

12. *C. Gray 1963, 65 и сл.*

13. Примеры ср.: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 72 и сл.; H. Belting 1990, 47 и сл., 75 и сл., 209, 399 и сл.*

14. *K. Grass I, 298; A. Hansen-Löve 1996.*

8.4. БЕЛЫЙ — ЧЕРНЫЙ И НЕМНОГО КРАСНОГО

Как абстрактные символы цвета, с одной стороны, сами суть носители ценностей или маркируют ценностные позиции в цветовой гамме¹, включающей в себя микрокосм как человеческого существования, так и природы; с другой стороны, цвета как атрибуты сами имеют (знаковых) носителей — например, цветы, платья, лица, людей и т. д. — чьи качества они специфицируют в зависимости от своего символического значения. Бальмонт особенно часто приводит в текстах цветковые каталоги, в которых отражается общая валентность символических цветов; взаимосвязи стихий и их персонификаций маркируют не только отдельные цвета, но и их сочетания²:

«Голубой, зеленый, желтый, ярко-красный, | Степени различной светлой теплоты. | Незабудка, стебель, лютик, арум страстный, | Это — возрастанье красочной мечты. | Голубые очи детства золотого...» (Бальмонт, «Голубой, зеленый, желтый, красный», 1904, V, 84—85); «Мне снилось множество цветов, | Багряных, алых, золотистых, | Сапфирно-синих лепестков, | И снов, застывших в аметистах. |...| Что красный цвет внизу застыл, | А цвет зеленый — посредине. | Но выше — выше, в синеву, | Восходит множество фиалок, | И в сновиденья наяву | Я вижу белый храм Весталок. |...| И взор фиалковых очей...» («Фиолетовый», 1904, V, 88—89).

Отдельные цвета образуют позиции, ступени некоей шкалы ценностей и иерархии символов, а также стадии изменения ценностей, т. е. жизненной динамики, метаморфотически проводящей носителя символа через разные цветковые состояния. Биосферным носителям цвета (цветкам или драгоценным камням) соответствуют цветковые сферы имажинативного и мифическо-герметического мышления и переживания. Тот факт, что в русском языке «краски» ассоциируются с «красным» и «красивым», особенно наглядно показывает значение поэтической этимологии для мифопоэтики и языковой герметики символистов и связывает весь комплекс символических цветов с некоей софиологической эстетикой, где «красоту» воплощает «краса» или небесная «красавица»: «Небо, тебя я пою, | Напевом прерывным. |...| Красок так много, возьми сочетанье любое, | В золоте, в пурпуре можешь возрасти...» (Бальмонт, «Небо», 1905, VI, 80—81); «...Сквозь влажную лучистость слез | По миру разлились невиданные краски...» (Волошин, 1903, I, 31).

8.4.1. БЕЛЫЙ

Именно из значимой символики белого цвета вытекает необходимость как можно яснее разграничить различные модели символизма. В рамках СИ белый считается неким качеством, чуждым цвету, ассоциируемым прежде всего с мотивным комплексом «бледного» («БЕЛый» и «БЛЕДный») и анаграмматически могут быть выведены друг из друга) и поэтому относящимся к царству теней и смерти. Таким образом, с точки зрения диаволизма белый — результат распада и обесцвечивания конкретных (вещественных) красок, нейтрализуемых в серой зоне теневых сущностей. В СИ белый — это не-цвет и антицвет и в этом смысле одновременно антисемиотичен и антисимволичен. Здесь доминирует идея белого Ничто, т. е. нигилистический белый цвет некой тотальной «беспредметности», акоммуникативности и безразличия.

В СИ, напротив, белый символизирует вполне значащий цвет, более того — «сверхцвет», из которого в первичном состоянии творенья были развернуты все остальные цвета. «Белый пра-свет» сиял еще до разделения творенья на небесные и земные тела; в конце мира, в апокалиптическом «слиянии» дематериализованного света, элементарные цветовые сущности переживают обратное превращение, как бы «свертываются», распадаются и тем спасаются. Древняя мистическая мудрость, согласно которой все цвета феноменального мира слиты в перво-цвете, то есть в белом, наделяет этот цвет архетипическим и универсальным значением: «...И, к ним склоняясь, Семизрачность | Возжадет слиться в белый луч. |...| Поет всерадостное Да!» (Иванов, I, 756).

«Абстрактность» «белизны» во всех мифических и герметико-гностических цветовых системах имеет сверхъестественный, метафизический, беспредметный характер (ср. отождествление «белизны» и «беспредметности» у Казимира Малевича или Василия Кандинского)³. В алхимическо-мистических символах метаморфоз *albedo* (после *rubedo* в результате накаливания и *nigredo* вследствие «обугливания») также представляет собой конечное состояние дематериализации и первую степень освобождения *lapis philosophorum* из *massa confusa*. В области мистическо-герметических (световых) видений внутреннее созерцание белого означает последнее приближение к *deus absconditus*, к беспредметному, преображенному фаворскому свету. Не случайно в иконе «Преображение», центральном типе иконы в православной иконографии, облачение преображенного Христа состоит из белого сияния⁴, ослепляющего троих апостолов и повергающего их ниц. Теми же свойствами обладает белое одеяние Софии, одновременно воплощения божественной «Премудрости». В этом отношении белый / белая — еще и мудрый /

мудрая^{*}. Целью преобразования или соответствующего метаморфозис и является такое побеление; вообще любое «мета-» как приставка опрокидывания и превращения приводит к белому цвету, в котором конвергируют все космогонические, сотериологические или эстетические пульсации⁵.

Для Сп очень характерно использование белого как цвета, символизирующего визионерские состояния и места или сообщающего о них. Само визионерское явление («видение») точно так же погружено или обложено в белое, как и визионер, чье «видение» многоцветности феноменального мира опускается на дно, открывая взору объединяющий все белый цвет *unio mystica*, которая торжествует свой христианско-дионисийский триумф в пасхальную ночь возгласением о воскресении⁶: «...Все ж ночью вешней колокол пасхальный, | Как *белый луч*, в тюрьме сердец страдальной | Затеplit Новый Иерусалим. |...| Христос воскрес! Воскрес Христос, | И смертью смерть попра! |...| И крест любви понес...» (Иванов, II, 265—266).

Значит, побеление (*albedo*) охватывает и все состояния сна, забвения или самозабвения — короче, под- или сверхсознательные феномены активного или пассивного воображения: «...Волны *белых снов* закрутим в метель...» (*Бальмонт*, 1908, 290); «...Пусть холодная вьюга бунтует — | мы храним наши *белые сны*» (*Белый*, 1901, I, 327); «...Не туман — *красивый, белый*, | Непонятный, как во сне...» (*Блок*, 1902, I, 495). Апофатическую природу визионерского мира снов отражают архаический хаос и его белая окраска. В этом смысле такой визионерский опыт — «белый» (и в то же время «мудрый») «взгляд» — связывает моменты жизни словно «белой нитью», указывающей путь на космическом красном фоне вместо слишком земной «красной нити»: «Пусть хаос хохочет и пляшет во мне, |...| И жизни оборванной *белую нить* | *Красиво румяной зарей* оттенить. | Пусть волны сменяются новой волной...» (*Бальмонт*, «Хаос», 1906, IX, 11—12).

Подобное же можно сказать о белом свете мистического видения в контексте других космических перво-цветов — синего, золотого и красного: «Он *Пророк* и он *Провидец*, он *Свирельник* и *Певец*, |...| В *белом свете*, в *алом свете*, в *синем*, в *желто-золотом* | Был он в радугах вселенских освещен *Огнем* и *Льдом*...» (*Бальмонт*, 1908, VIII, 12). Парадоксальная фигура просветления при помощи огненного льда первоосновы и безосновности, поддающихся лишь апофатической интерпретации, сводится к включению белого в космическую цветовую гамму, где в равной мере господствуют дифференциация и интеграция. Это значит, что, с одной стороны, упомянутые значащие цвета становятся эквивалентными (например, белый и золотой), с другой — цвета-

^{*}Игра слов: *weibe* (нем.) — белый, *weise* (нем.) — мудрый (прим. перев.).

символы ориентированы назад и вперед во времени, к конечной или начальной полной синонимии пра-света.

Итак, белый символизирует то самое визионерское «стирание» — впечатлений, ассоциаций или категорий и различий — лишь в результате которого потусторонний образ и может предстать *tabula rasa* метафизического забвения. Герметический язык использует «белые слова», в которых, забывая себя, растворяются значения слов повседневной речи:

«...Ветра порывы... *Безмолвия* звонкие... | Катится белым забвеньем река...» (Иванов, I, 772); «...Но всё, что в пурпур облекалось, | Шептало *белые слова*...» (Блок, 1897—1903, II, 311); «...Девушки бледные руки, | *Белые* сказки забвений... |...| Таяли *белые* башни... | *Белые* башни уплыли, | Небо горит на рассвете. | Песню цветы разбудили — | Песню о *белом* расцвете...» («При посылке белой азалии», 1903, I, 529); «...В даях *снежных* веют крылья, — | Слышу, слышу *белый* зов...» (1906/1907, II, 319).

Показательно, что космический, небесный контекст, в котором фигурирует или который «окрашивает» символический белый цвет, если и тяготеет к какой-то сфере, то к лунной, и почти никогда — к солнечной. Доминируют представления об отстраненности и зимнем холоде и даже отголоски диаволического мира («призрачность») с его кристаллическим затвердеванием⁷:

«Как плавных волн прилив под пристальной луной, |...| Былою *белизной* душа моя *бела*...» (Иванов, II, 370—371); «...И *месяц* *белый* расцветает | На тверди *призрачной* — так чист!...» («Осень», II, 311); «...И не пойдем | Где мы. | *Белый атлас*, | Свод полнозвездный... | Приняли нас | Вечные бездны» (Белый, «Пепел», 1904, 249); «...Лунный *иней*, *белый* *иней*, | Сединою лес повитый, | Сонных веток *колыханье*... | Я под лаской ткани *синей*...» (Городецкий, 1907, 140); «...А из камня *белый* пламень, — | Адовик, страна твоя!...» (1906, 101); «Заря-огневица горит, полыхает, | За горкою солнце лицо умывает, | Мой след *зеленеет* на *белой* *росе*...» («Месяц», 1906, 109).

Среди белых видений явно преобладают женские образы, чьи мистико-эротические черты накладывают отпечаток и на белый образ Христа, а также погружают герметическое или хлыстовское сообщество братьев и сестер в отблеск *fin de siècle*. Дети солнца-царя пребыва-

ют под знаком «белых сестер»⁸, чей белый цвет сливается с лунным серебром. Как и в других случаях в СII, диаволическая роль архаизируется и смещается в сферу подсознательно-земного, где солнечный мир должен вступать в конъюнкцию с луной. Наконец, при разложении СII солнечный брат в качестве «белого брата» уподобляется своей *soror mystica* и сам подпадает под власть лунного обеления⁹:

«— Брат, над лугом ты трубишь | В свою золотую трубу. |...| И всегда быть белой, сестра. | Тебе уготован Луною | Путь *серебра*. |...| Брат, ты нежно пророчишь, | А если я к Солнцу пойду? |...| — Я белая, так, я белее, | Чем лилия тихих вод. | Но ты золотишься, и, рдея, | Поешь, твой голос зовет. | — Я зову на высокие выси, | Я зову до исподних глубин. |...| — Зачем же тебе золотое, | Скажи, а белое — мне? | — Чтоб быть нам счастливее вдвое, | Чтобы Солнце сияло — Луне» (*Бальмонт, 1908, VIII, 19—20*); «У Престола Красоты | Все лазоревы цветы, | А еще есть белы, |...| В каждом сердце — тайный храм, |...| Сестры, будем нежны, |...| Брат с сестрою белой...» (*1908, 300—301*); «...Моя белая сестра, |...| Что горит позади? |...| Чем горит вся гора? |...| Мой белый брат...» (*1908, VIII, 134*); «...Но с ним являлась дева | Белее вас, о нимфы, с золотой | Тяжелую волнистою косою...» (*Анненский, «Царь Иксион», 1902, 384*); «...И стоит собор — первопричастница | В кружевах и белой кисее...» (*Волошин, 1907, I, 67*).

Ангелы¹⁰, сущность которых колеблется между бесполостью и женственностью, тоже входят в мистическо-эротическую ауру белого, актуализирующего как православную (херувимы), так и хлыстовскую иконографию («ризы длинные»):

«...Ангел навеет рукой белоснежною | Сон золотой! | Каждую ночь над землею туманною...» (*Блок, 1899, I, 405*); «...Плещут крылья серафима, | Вось прозрачна, даль чиста. |...| Белый, белый ангел бога | Сеет розы на пути...» (*1901, I, 128*); «...Ризы длинные белей | херувимских нежных крылий. | Ах, в объятиях у ней | Сонмы девственные лилий... | Загадай и скройся в ночь, |...| Выйдет северная дочь...» (*1902, I, 501*); «...Белый ангел. Где? — Забыл! | Помнят звезды. Знают дети...» (*Городецкий, 1904, 137*). В том же свете в конце концов предстают и *дети солнца* — как «белые дети»: «...Вырастут белые дети... | Выйдут из хижин отцов...» (*Блок, 1906, II, 390*)¹¹.

Белая Женщина, объект мистико-эротического или экстатического, в хлыстовском духе, поклонения, все более тяготеет к исключительно земной интерпретации или по крайней мере приобретает земные, а у Городецкого — прямо-таки фольклорные черты. При этом мотив {бел}, от «бел-ый», связывают с дионисийско-хтоническими символами на {ел}: «т-ел-о», «хм-ел-ь» или «вес-ел-ый» вплоть до мифического «Леля», высшей же точкой этого ряда становится действительная как в семантическом, так и в фонетическом отношениях эквивалентность слов «бел-ый» и «леб-едь»; лебедь как символическая белая птица обитает и в промежуточном мире раннего символизма, и в мифопоэтической сфере природы:

«...И, беспощадная, коварно | Везде стоит на страже
Ночь, — |...| И где-то белое сияет, |...| И женщин белых
восклицанья | В бреду благовестят — про что?..»
(Иванов, II, 264); «...Белело тЕЛо, белое, как хмЕль |
Кипучих волн озерных. | Тянул, смеясь, весЕЛый Лель
| Лучи волосев черных...» (Городецкий, «Береза», 1906,
125); «Как пряма и как строга, | Как стройна и как бела!
| Белизну ты где взяла? | Пред тобой серы снега...» («Белая»,
1907, 198); «...Я любил твое белое платье...» (Блок,
1902, I, 194); «...Ты вспомнил ту нежность, тот ласковый
сон, |...| Когда подходила Ты, стройно-бела, | Как
лебедь, к моей глубине...» (1903, I, 296); «...Я Белую Деву
искал — |...| Я Древнюю Деву искал...» (1905, II, 87);
«...И луч сиял на белом плече, |...| Как белое платье
пЕЛо в луче...» (1905, II, 79); «...И маску белую дала | И
светлое кольцо...» (1907, II, 131).

Прослеженное здесь развитие от мистического к эротическому, от ортодоксального — к еретическому и, наконец, к карнавальному белому претерпевает — пусть в меньшем объеме — и белый образ Христа¹² (прежде всего у Белого и Блока¹³), черты которого при этом феминизируются и «анимируются» в символическом духе. В эту картину вписывается и тот факт, что эротический импульс при этом резко сменяется танатическим:

«Лежал в гробу, одетый в саван белый. |...| И восставали мертвые из гроба. |...| Иисус Христос безвременной свечою [в СII — расхожий мистико-эротический символ с более или менее фаллическими коннотациями] | стоял вдали в одежде снежно-льняной» (Белый, 1903, I, 211—212); «Ах, лазурью очей | я омою вас всех. | Белизною моей | успокою ваш огненный грех...» (1903, I,

98). Здесь Белая Женщина приобретает черты Марии Магдалины, получая соответствующее эротическо-мистическое переосмысление. На солнечную или лазурную сущность наслаивается «белизна» еретическо-сектантских искушений: «Восседает меж *белых камней* | на лугу с лучезарностью кроткой | *незнакомец* с лазурью очей, | с золотой бородкой. | ... | И плетет себе *белый* венок | из душистых фиалок. | ... | Закружилась над ним, | глухо каркая, *черная птица*» (1903, I, 96—97); «...А под дубом *белый* крест | Без венка, | И окрест | Водят розовых невест | До венка...» (*Городецкий*, 1905, 130); «Неотвязный стоит на дороге, | *Белый* — смотрит в морозную ночь...» (*Блок*, 1901, I, 147); «...Полная страстного гнева, | Слушает в даях трубу. | Юноша в *белом* — высоко | Стал на горе и трубит. | Вспыхнуло синее око...» (1903, I, 534); «...Были верны наши кони, | Кто-то *белый* помог...» (1907, II, 247)¹⁴.

Белый как космический и (или) атмосферный значащий цвет образует полюс, противоположный красному, а значит — как следствие полярной противоположности солнечного царя и лунной (звездной) царицы — составляет стадию редукции при переходе к серебру, тогда как красный снова и снова оказывается конкретной космической и теллурической формой выявления солнечного золота. При этом получается такая мифопоэтическая формула: красный : белый = золотой : серебряный. Поэтому в герметическо-алхимической символике и иконографии символом *coniunctio* царя и царицы часто становится двуцветная, наполовину красная и на другую половину (как правило — левую, лежащую ближе к сердцу, Аниме) белая фигура. Имеется в виду, в частности, изображение красно-белого двуглавого орла и вообще красно-белые геральдические эмблемы. Но если *rubedo*¹⁵ (покраснение) есть символический признак воплощения небесного царя и его (пусть временного) «растворения» в материи — часто интерпретируемого как «жертвенная смерть» «страдающего бога» Диониса или Христа и вообще всего плотского¹⁶, — *albedo* (побеление) означает протекание противоположного процесса: абстрагирующей дематериализации, сближения и объединения Анимы и пра-света. Такое развоплощение нередко связывают с заимствуемым из аскетического гнозиса и мистики постулатом «снятия оков телесного»¹⁷, «омертвения (земной) жизни», чем и объясняется (одухотворяющая) «бледность» и даже белизна смерти. Аналогичная природная символика происходит из сферы льда и снега и в рамках мифопоэтической семантики органично продолжает диаволическую символику Танатоса.

О диаволическом символическом (кроваво-) красном цвете с его амбивалентностью как символа любви и крови (смерти) ср.: *Бальмонт, «Красный цвет», II, 25 и сл. О красных цветах см. также Бальмонт, «Белые зарницы»:*

«...все кончалось *красными* цветами. Где-то далеко светился пожар. Уж скоро ночь кончится, подумал я. Скоро — заря...» (цит. по: *В. Марков 1988, 78*). (Кровавый) красный у Бальмонта намекает на глубину (земли, тела), тогда как голубой говорит об отстраненности, холоде, потусторонности: «*Красный цвет — горячий цвет, | Голубой — холодный. |...| Говорит один — люблю, | Все сожгу любовью, |...| Небо вспыхнет кровью. | А другой не говорит, | Не грозит, не манит, | В нем спокойный вечный вид, | Вечность не обманет. | Красный все зовет на бой, |...| Ум ласкает — голубой, | Правдой детской ласки. |...| Красный, вихрей полный, | Гонит птиц, зверей гурьбой, | Поднимает волны. |...| О покорности Судьбе | Голубой вещает*» (*Бальмонт, 1904, V, 83*); «*Мне снилось множество цветов, | Багряных, алых, золотистых, |...| Что красный цвет внизу застыл...*» («*Фиолетовый*», 1904, V, 88—89); «...Третья — алый свет — ощущение текущей крови — терновый венец» (*Волошин, «Красный путь», 1907, I, 64—65*).

Блок уже очень рано начинает ассоциировать красный с предзнаменованиями анархических восстаний и коллективным протестом хаотического «первобытного народа»: «Инок шел и нес святые знаки. | На пути, в желтеющих полях, | Разгорелись огненные маки, |...| А за ним — росли восстаний знаки, | *Красной вестью вечного огня* | Разгорались дерзостные маки, | Побеждало солнце Дня» (*Блок, 1902, I, 513*).

Диаволический, деструктивный красный воплощается в образе апокалиптического «красного дракона», происходящего из «нижней бездны», из хаоса (*Белый, «Священные цвета», А, 120, 126*), тогда как положительная символика красного соотносится с кровью Божьего Агнца (кровь здесь ассоциируется также с сердцем). «Багровый зверь»¹⁸, негативная, «нижняя» Анима (апокалиптический «зверь») противостоит заре, «верхней Аниме», так же как «нижний Анимус» (диаволос, черт) соответствует по вертикали «верхнему» жениху «Невесты-Церкви».

«Пунцовый», т. е. «светлый» аспект красного, обращенный к золотому, у Белого символизирует конечную стадию «превращения души в свет»: «*Пунцовый* трепет на серебряно-снежной пыли [“пыль” здесь имеет не-диаволическую функцию], темно-синее небо с *золотом* — яс-

ное...» («Священные цвета», А, 127 и сл.). Здесь разные степени покраснения соответствуют разным состояниям приближения к визионерской цели: «Душа одного — вся РОзовая ЗОРька, [...] Душа другого — бархатно-пьяный закатный пурпур» (Белый, ЛЗ, 14).

Красно-белая символика царя и царицы (Софии) очень выразительна у Блока и Белого¹⁹, поэтический псевдоним которого и выбирался исключительно с расчетом на эту мифопоэтическую и герметическую символику. Белой является небесная царица, «белая лилия», в «1-ой симфонии» Белого, равно как «Белая дама» или «Снежная маска» у Блока. Особенно убедительный пример использования красно-белой символики для образа монарха — одежда «короля» в «1-ой симфонии» Белого: «Пала красная мантия на мрамор перил. Король, весь в белом шелку, весь в утренних, алмазных искрах, молился над ребенком своим» (Белый, «1-ая симфония», 27) и как лейтмотив — также в других местах: «Отец [король], сняв свою красную одежду и оставшись в белом шелку и в короне, безропотно штопал дыры на красной одежде и обшивал ее золотом» (там же, 31). Король словно «оделся» в белый цвет *auroga consurgens* или звездного светового явления: «весь в утренних искрах».

Царица выступает в образе «Зари», в образе «увенчанной звездами» или в образе Утренней звезды. Земные соответствия «звездам» суть «цветы», в белизне которых цветочная органика соединяется с неорганикой снежных кристаллов. Белое символизирует также *Immaculata*²⁰, «чистоту» светового образа, что понятно само собой. Как «неведомая», эта чистота воплощает и одухотворяет, наподобие блоковской «Незнакомки», апофатический аспект небесной царицы — *tabula rasa* и *tabula smaragdina*, одновременно снежное поле и нетронутую ниву: «...неведомая молодая королева [...] Белая лилия на красном атласе. У нее синие глаза и печальная улыбка» (Белый, «1-ая симфония», 55). Здесь, в противоположность или в дополнение к царю, «белой» оказывается сама особа, окруженная «красным атласом» или одетая в него. У королевны (отражение Софии) — цветок (что повторяется и в других местах текста), то есть, персонифицируя сама макрокосмическое начало, она держит в руке воплощение одухотворенного микрокосма (антропос, душа-Психея): «...прижимал к сердцу белый цветок» (56); «На них были нашиты серебристо-белые цветы лилии [здесь синтез серебра и белого особенно заметен]. У нее на груди сверкал голубой крест» (57); «...Разрушил нашу дружбу, чистую, как лилия... Белую...» (68); «И всякому она протягивала руку, белую, как лилия, как лилия, ароматную...» (91). Вступление «королевны» в вечность отмечено белым сиянием: «Но тут вспыхнул пустой трон белым сиянием, и они с восторгом глядели на сияющий трон...» (96).

Контаминация природной символики — белизны снега с белизной цветов — вместе с визионерской символикой выражается в таких словах: «...знакомый и чуть-чуть грустный облик в мантии из *снежного* тумана и в венке из *белых роз*» (*там же*, 104). Здесь, с одной стороны, значимый красный цвет, обычно ассоциируемый с символикой роз и розового, замещен определением «белый», часто связываемым с популярной в геральдике символикой лилий, и наоборот: «лилия», с ее знаковым белым цветом, заменяется герметическим символом «розы». Эту мистическую замену и отождествление подкрепляет и подразумеваемая символика неперенного венца из звезд как атрибута светового образа Софии-Марии, дополнение же к венцу — солнечный огонь, окаймляющий ее лицо (и лик солнца); этот огонь по природе тяготеет к красному жару. Оба аспекта смешаны в розовой окраске «Зари». Несомненно, для всех символистских разработок рассматриваемого здесь мотива «белизны» Анимы-Софии исходным является созданный Соловьевым по образцу католической Марии-возлюбленной образ «Белой лилии».

В мистическом цветнике («сад таинственный»), типологически соединяющем райский сад с символикой царства небесного («виноград»), белые цветы оказываются именно в тех положениях, над которыми в космической сфере господствуют луна и звезды. Ориентацию этого *pratum spirituale* на мир орфики и вообще на аполлоническое убедительно показывают следующие цитаты:

«...Злаченно-белый — прямо с елки — | Был кифаред он и стрелец...» (*Анненский*, 218); «Серый шифер. Белый тополь. | Пламенеющий залив. | В серебристой мгле олив | Усеченный холм — Акрополь...» (*Волошин*, 1900, I, 12); «...И стих расцветает цветком гиацинта | холодный, душистый и белый...» (1904, I, 23); «...Весь прозрачный — утром рано, | В белом пламени тумана | Он [Орфей] проходит, не помяв | Влажных стеблей белых трав...» (1905, I, 49); «...Под ногой сияющие грозди — | Пыль миров и пламя белых звезд. | Вы, миры, — вы огненные гвозди, | Вечный дух распявшие на крест. | ... | Вот она, как ангел над мирами, | Факел жизни — огненная Смерть» (1907, I, 66); «Шиповник алый, | Шиповник белый...» (*Бальмонт*, «Шиповник», 1903, 167); «...И в ландышах белых, от капель дождя, | Иначе зажглась белизна. | И дождь прекратился. И, с Неба идя, | Струилась лишь музыка сна...» (1905, 229); «Сад мой сад, таинственный, | Свет живой воды, | ... | Кто-то Светлый ходит в нем, | Нежит лепестки, | ... | С белыми

цветочками | Водит хоровод. | Нежное, чудесное | Вводит он в мечты, | В Царствие Небесное | Все глядят цветы» (1908, 283); «...Виноград бывает белый | Оттого, что белы мы...» (1908, 303); «*Нарцисс*, восторг самолюбленности, |...| Всевластность чистой Белизны. |...| Венчальный саван, белый цвет» (Белый, 1904, V, 90); «...Колонна — | Под нами. С небосклона | Тремя лучами свет струит звезда. | К ним столп стремится, белея, | Упругий стебель, как стройная лилея...» (Иванов, II, 423); «...Лик безмятежный обрамляли | Речные белые цветы...» (Блок, 1901, I, 350); «...И за церковную ограду | Бросаю белые цветы...» (1902, I, 204); «...Как хожу среди белых цветов | И не вижу мерцания дня...» (1903, I, 364); «Всё бежит, мы пребываем, | Вервий ночи вьем концы, | Заплетаем, расплетаем | Белых ландышей венцы...» (1904, II, 44); «С высот альпийских я принес | Тебе цветочек сухой и белый. | Он на скале обледенелой | Один под бледным небом рос...» (Минский, 193); «О фиолетовые грозы, | Вы — тень алмазной белизны! | Две аметистовые Розы | Сияют с горней вышины...» (Волошин, «Лиловые ночи», 1907, I, 63).

Как и «белые цветы», демоническими или земными ипостасями «белой королевы» оказываются и все остальные носители белого цвета. В рамках «1-ой симфонии» Белого это прежде всего белые птицы, которые в качестве животных воплощений ангелов и демонов выполняют функции герметических вестников: «А вдаль летят белые лебеди, окруженные синевой, и она следит, [...] как кричат в белоснежном облачке. [...] Отец срывает со струн розу за розой [sic!]...Алые, белые — летят они вниз, освещенные легкой зарею» (Белый, «1-ая симфония», 28). Этот пример очень ясно показывает, что белый и красный (розовый) связаны упомянутыми выше отношениями дополнительности. Уже сам цвет белой птицы символизирует «Вечность», из которой она несет послание; в то же время ее оперение окрашивается «Зарей» и (или) солнечным золотом в красноватый цвет: «Вечно юная она [королевна] сидела на троне. Кругом стояли седые рыцари, испытанные слуги [Серый, седой]²¹ символизирует здесь сниженную — по сравнению с белым — значимость, соответствующую «служебной функции» носителей этого цвета. Вдруг заходящее солнце ворвалось золотой струей. [...] С открытой террасы влетела странная птица. Белая, белая» (там же, 95); «То кричали незнакомые птицы [“незнакомый” — как и “странный” в предыдущем примере — означает не тот факт, что носитель символа «неизвестен», а таинственность, непознаваемость его сущности], прильнув белой грудью к голу-

бым волнам» (103). Все другие сущности, которым подобает определение «белый», также причастны к герметической природе потустороннего, проявляющейся в посюстороннем: «*Белые мужчины и женщины...*» (103); «Они ходили близ островка по отмели. Вели речь о *белых тайнах*» (108); «Утешались *белым вздохом* тростника» (113); «И когда сообщили они ей о своем *белом счастье*, она сказала...» (114).

«...Эти бедные, сонные *птицы* — | Не взлетят они стайей с утра, |...| Не поймут восклицанья: “Пора!” | Но сверкнут мои *белые крылья...*» (Блок, 1902, I, 242). Здесь сомнамбулическое значение белого связано с апокалиптическим его значением: белая птица указывает и предваряет пневматическую *unio mystica-erotica* и последний предел (Eschaton). Ср. также: «...*Белый*, как *белая птица*, далёко | Мерит и выси и глуби...» (1904, II, 56); «...И шишак — золотое облако — | Тянет ввысь *белыми перьями* |...| Всё дышит ленивым | И *белым* размером | Весны» (1904, II, 8); «...Так — *белых птиц* над океаном | Неразлученные сердца | Звучат призывом за туманом...» (1901, I, 78).

Белый как цвет смерти, смертного окования связан либо с лунной символикой, либо с отвердеванием или оледенением снежно-белого. Но в герметической логике замерзание есть зеркальное состояние, совпадающее с белым огнем экстастики — как «высоты» с «низинами», вершина с бездной, память с предвидением:

«И только *белые цветы*, *белые и смертельно бледные*, слетали со струн» (Белый, «1-ая симфония», 29); «Уже месяц — *белый меланхолик* [оксюморон: *μέλας* — “черный”] — печально зиял в вышине» (34); «Ветерок шевелил *белыми*, как *снег*, кудрями» (40); «...*белая буря...*» (54); «Кругом безмолвно разрывались гранаты и бомбы. Наполняли мрак мгновенной *белизной*... Это были зарницы. |...| Много ночей по небесам ходили *синевелые громады*» (61); «...и на сонных волнах качались *белоснежные* цветы забвения [забвение=смерть]» (103); «Адам вел за руку тысячелетнюю морщинистую Еву. Ее *волосы*, *белые*, как *смерть*, падали на сухие плечи [седая Ева — противоположность вечно юной *королевы*]» (104); «Здесь обитало *счастье*, юное, как *первый снег*, как сон волны. *Белое*» (105).

В противоположность эпифании царицы, «восходу» солнца из «вечности», (мнимо-мертвый) земной антропос возникает из «безвременья», как «белый труп» на поверхности воды: «Иногда в глубине канала выходил из вод кто-то *белый, белый*, словно *утопленник из бездны безвременья*» (*Белый, 110—111*). Мотив «белого трупа» утопленника, как и «белых детей», связан со сферой диаволического мира болот и теней и с романтическими мотивами «утопленницы»; из этого мира выводит и освобождает «белая королевна»: «Улыбались друг другу *белые дети*, грустно-задумчивые. К ним пришел *камышовый* отшельник в мантии из снежного тумана и *в венке из белых роз*. [...] Он оборвал свою речь глубоким вздохом, сказав про себя: “*Белые дети*”» (*111*). Следующая, финальная сцена «1-ой симфонии» демонстрирует окончательную переоценку диаволической символической функции белого: он приобретает функцию герметическо-мистическую. Эта трансформация совершенно четко изображена как метаморфоза:

«Они видели сон... *Кто-то белый*, в мантии из *снежного тумана*, гулял вдоль озерных пространств, [...] он говорил им невыразимым голосом: “*Белые дети!* | *Белые дети*, вознесем в свободной радости с *утренним ветерком!* [...] *Белые дети...* Мы не умрем, но *изменимся* вскоре, во мгновение ока, лишь только *взойдет солнце*”» (*120*); «А уж *вдали* слышался голос странного старца, *призывающего* всех к *белой радости...*» (*121*).

«Белая радость» (или «белое счастье») — небесная противоположность демонического, диаволического, адского «белого ужаса», она возвещает экстатическое переосмысление *terror antiquus*, «древнего ужаса»²². Вместе с мотивом этого белого жара Белый в своей «Симфонии» развивает и мотив уже упоминавшегося «красного шарика», или «жара»: «Но в небе стоял *белый ком*, а у горизонта лежала *дымовая, кабанья голова*» (*там же, 63*); «Но рыцарь не пошел на страшный призыв. Это уже не была новость. Уже не раз *белым* утром мерещились остатки ночи» (*82*)²³.

Перед лицом смерти, конца многокрасочный земной мир редуцируется до *tabula rasa*, часто изображаемой как мир снега и льда, где все имеющее форму либо исчезает в снежной дыре белизны, либо обрушивается в сверх-ничто потустороннего белого, составляющего в паре с черным два взаимодополняющих аспекта — «все или ничто» тотальной потусторонности:

«Как в лен жреца, как в биссос *белый*, | В свой девственный одеян *снег...*» (*Иванов, I, 603*); «Горные дали безбрежны. | Мир величав и один. [...] Сонны, безоблачны, *снежны* | *Белые* лона вершин — | Их поднимает

природа | ждать золотого восхода. | Небо огни погасило
 | Звездами явных очей...» (*Городецкий, 1904, 58*); «*Белой
 вьюгой запушило, | Тесный терем замело. | Сердце зим-
 нее застыло, | Алой кровью затекло...*» (*1906, 138*); «*Что-
 бы больше, больше, больше | Падал, падал белый снег,
 | Лился, вился снежный сон...*» (*1907, 142*); «*Сыпья,
 сыпья, белый снег! | Тем смуглее будет бровь, | Тем
 алее будет кровь...*» (*1907, 197*); «*...Веет, сеет Небо снег.
 |...| Время нет. |...| Время было и прошло! |...| Белый
 свет...*» (*Бальмонт, 1908, 340—341*); «*Весна вошла в скит
 белый гор, | В глухих снегах легла...*» (*Иванов, I, 808*);
 «*...Вот — предчувствие белой зимы: | Тишина колоколь-
 ных высот... |...| Уплывали два белых цветка...*» (*Блок,
 1905, II, 11*); «*...Белые встали сугробы, | И мраки от-
 крылись...*» (*1907, II, 219*); «*...В ту ночь был белый ледо-
 ход, | Разлив осенних вод...*» (*1907, II, 130—131*); «*И опять,
 опять снега | Замели следы... | Над пустыней снежных
 мест | Дремлют две звезды. |...| И за тучей снеговой |
 Задремали корабли — | Опрокинутые в твердь | Станы
 снежных мачт. |...| Снеговой трубоч...* | И вздымает
 вьюга смерч, | Строит белый, снежный крест, | Заме-
 тает твердь... | Разрушает снежный крест | И бежит от
 снежных мест...» (*1907, II, 230—231*); «*Свергни, послед-
 нняя игла, | В снегах! |...| Я всех забыл, кого любил, |
 Я сердце вьюгой закрутил, | И бросил сердце с белых
 гор, | Оно лежит на дне! |...| Пронзай меня, | Крыла-
 тый взор, | Иглою снежного огня!» (*1907, II, 251*); «*...Но
 люблю ослабелый | От заоблачных нег — | То сверка-
 юще белый, | То сиреневый снег...*» (*Анненский, 1909,
 126*).*

Паронимическая пара «с-нежный» — «нежный» находит себе *tertium comparationis* в белом и ледяном жаре мистико-эротического сли-
 яния, где Эрос и Танатос — уже одно и то же:

«*...Ты больна прозрачной белизной. |...| Подойдет —
 и медленно положит | Нежный саван снежной белизны»*
 (*Блок, 1903, I, 303*); «*...Нежно белыми словами | Кликал
 брата брат...*» (*1904, I, 319*); «*...Спи ты, нежная спутница
 дней, | Залитых небывалым лучом. | Ты покоишься в бе-
 лом гробу...*» (*1904, I, 323*); «*Ночью пыльной легла | Де-
 вушка в белый гроб. | Ночью встала белая мгла, | Никто
 не слышал слов. |...| Только призраком белый конь |*

Мог в тумане гривой взмахнуть. |...| Расставили *белые* чашки...» (1905, II, 317); «...И под знойным *снежным* стоном | Расцвели черты твои | Только тройка мчит со звоном | В *снежно-белом* забытьи. |...| Как над *белой, снежной* далью | Пала *темная вуаль*...» (1906, II, 254).

Там, где господствует «нежность», в СИ — паника перед пустотой («ужас»), всегда недалеко от *horror vacui*. В сфере чисто снежного мира все образы затвердевают, превращаясь в знаки текста мира, запечатленного в белизне снега:

«...Этот *ужас*, эту жалость | Вы обвейте ПЕЛеною. | В *БЕЛом* ПОЛЕ до рассвета | Свиток *белый* схороните...» (Анненский, 186); «...И *черной* ночью *белый* призрак ждет | Других теней безмолвно и уныло. | Ты обретешь, *белеющая* тень, | Толпы других, утративших былое [пароним “белого”]. | Минует ночь, проснется долгий день — | Опять взойдет в своем пальцем зное | Светило дня, светило *огневое*...» (Блок, 1900, I, 52); «Они идут — туманные | С мерцаньями в глазах. |...| *Ужасные* желания | Когда-то были в них. |...| Теперь идут туманные, | Одежды их *белы*...» (1902, I, 504—505); «...*Белые* священники с улыбкой хоронили | Маленькую девочку в платье голубом. |...| И тихонько возносили к небу курения, | Будто не с камильницы, а с *зеленой* земли» (1903, I, 276); «...В *Белый Мир* пойду теперь, | *Белый Ад* хочу избыть, | Распахну я настежь дверь, |...| *Белый Мир*, вступаю в бой, | С *Белым Дьяволом*, с тобой. | *Белой Смерти* я вкусил...» (Бальмонт, 1908, 341—342)²⁴.

Популярная и в СИ парадоксальная черно-белая полярность²⁵ является продолжением соответствующих оксюморонов СИ — хотя и на фоне прошедшей или наступающей весны (или лета). В этом смысле «утРОБа» матери — в то же время и «гРОБ», хаос и космос вступают в циклическое взаимодействие и тем самым также и в этом контексте развертывают великую символику «умри и стань»:

«Есть поразительная *белость* | *Снегов* в вечерний час, и есть | В их *белизне* — святая смелость, | Земле непокоренной *весть!*...» (Брюсов, 1904, III, 283); «Я видел: путь *чертя* крутой дугой, | Четой летим в эфире *лебединой*: |...| И *черен* был, как ночь, из нас единый; | Как снег *белел* с ним свившийся другой: |...| Сплетенных шей являл изгиб *змеиный*? | И видел я, что с каждым *взма-*

хом крыл | Меняли *цвет*, деляся светом, оба; | И *черный бел*, и *белый черен* был. | И понял я, что Матери *утроба*, | Как семя нив, любви лелеет пыл, | И что двоих не делит тайна *гроба*» (Иванов, II, 425—426); «Мне снятся розы красные, | И золотисто-чайные, | И нежно-снежно-белые, | Но радости мне нет. |...| Но стонут сны несмелые, | Что страшен *черный цвет*. |...| Сперва царили Красные, | Потом царили желтые, | Теперь кончают *Белые*, | За *Черными* черед» (Бальмонт, «Мировые розы. Крик белоликого», 1905, VI, 76); «На *черном фоне* белый свет | Меня мучительно пленяет...» («На *черном фоне*», 1904, V, 78); «...Светлый Муж ударил Деда! | *Белый — черного* коня!...» (Блок, 1904, II, 144); «...Пробежали в космах *белых* | *Черной* ночи трубачи. | Пронеслась, бесшумно рея, | *Птицы* траурной фата. | В глуби меркнувшей аллеи | Зароилась *чернота*...» (1905, II, 60); «Снег да снег. Всю избу занесло. | *Снег белеет* кругом по колено. | Так морозно, светло и *бело!* | Только *черные, черные* стены...» (1906, II, 322); «...Сыпья, *белая* солнца, | Да на этот *черный* хлеб...» (Городецкий, 1907, 173); «Восседает меж *белых* камней | на лугу с лучезарностью кроткой | незнакомец с лазурью очей, | с золотою бородкой. |...| И плетет себе *белый* венок | из душистых фиалок. |...| Закружилась над ним, | глухо каркая, *черная* птица» (Белый, 1903, I, 96—97).

8.4.2. ЧЕРНЫЙ

Не только количественно, но и по вариантности и составу мотив черного как символического цвета развит несколько слабее, чем мотив белого, а также других цветов. Восхваление черноты встречается лишь в единичных случаях, и характерным образом чернота в них сводится к «черному алмазу», который — как уже показывалось — составляет пару «черному углю», или угольно-черному:

«...Мировой цветок, который назван солнцем меж людей [подсолнечник], | Утомясь, уходит в горы, или в глубь ночных морей. |...| *Черный уголь* — символ жизни, а не смерти для меня: — |...| И не *черный* ли нам уголь, чтоб украсить светлый час, | Из себя производит ярко-праздничный *алмаз*. | Все цвета в одном согласны: входят все они — в цветы. | *Черной* тьме —

привет мой светлый, в Литургии Красоты!» (*Бальмонт, «Черный», 1904, V, 91*). Эквивалентность «аЛмаЗа» и «гЛАЗа», заданная и анаграмматически, актуализует распространённую уже в романтизме ассоциацию «глаз — цветок» или «глаз — алмаз», и при этом, в частности, сходство радужной оболочки с драгоценным камнем указывает на оба аспекта биосферы — органический и неорганический: «...Всего красивей *черный* цвет | В зрачках *зеленых глаз*. |...| Лишь *черный* есть алмаз! | Зелено-бледная вода, |...| Воздушный цвет *зеленых глаз*...» (*«Зеленый и черный», 1903, V, 87*).

Наиболее выражена и, пожалуй, выявляется ближе всего ассоциация черного и ночи, где преобладают демонические аспекты угрозы или соблазна²⁶. Ночь так же черна, как глубь (бездна) земли, что говорит об абсолютной отдаленности от духа и света, а значит — о «сверх-глубине», противостоящей высотам сверх-бытия, тьма которой столь же абсолютна («без предела»), как и сверх-яркость световой сферы:

«...Дерево в дерево, искра в огонь ускользает, горя, | Железо в руду, свою мать, земля в *Мать-Землю* вникает, — |...| В *черную* тьму, в непроглядную *Ночь* поспеши, | В пропасть, где *Ночь* без предела» (*Бальмонт, «Заговор от черной немочи», 1906, VII, 31*). У Анненского чернота ночи демифологизируется и обывляется: «Бесследно канул день. Желтея, на балкон | Глядит туманный диск луны, еще бестенной, |...| Сейчас наступит ночь. Так *черны* облака...» (*Анненский, 1904, 98*); «...Просыпаюсь. *Ночь черна*. | Бред то был или признание? |...| В тихий мир воспоминанья | Забывшая волна? | Нет ответа. *Ночь душна*» (186).

Чернота ночи сказывается и на черноте (небесной) невесты, которая у Блока приобретает все более демонические черты и предвосхищает типичный для СШ дуализм черного и красного (здесь — дня). При этом к мотивам «черного» на {ер}, отчасти имеющим танатическую ориентацию, добавляются столь богато представленные мотивы происхождения (*origo*) и вращения на {ор / ро}:

«...И она вышла за мной, поКОрная, | Сама не ведая, что будет через миг. | И видела лишь ночь ГОРодская, *черная*, | Как ПРОшли и скрылись: невеста и жених. | И в день МОРОзный, солнечный, *красный* — | Мы встретились в храме...» (*Блок, 1903, I, 283*); «...И снова сон и

снова *ночь*, | Но сны — *черней* твоих. | Но где же ложь?
Один обман | Мой факел задувал [факел у Блока часто
символизирует фаллический срыв, резкий переход от эротического влечения к танатическому], | Когда ты пил
ночной туман, | Когда я ликовал» (1904, II, 313—314).

Черные птицы как вестники выступают одновременно и как апокалиптические вестники Страшного Суда, который обрушивается на землю как Черный День: «...Пробежали в космах *белых* | *Черной* *ночи* *трубачи*. | Пронеслась, бесшумно рея, | Птицы траурной фата. | В глуби меркнувшей аллеи | Зароилась *чернота*. | Разметались в тучах пятна, | Заломились руки Дня. |...| Невидимкам *черномазым* | Кто там будет *трубачом?*» (1905, II, 60).

Черные птицы сообщают «белому духу» о близости смерти: «...*Черный Вран, Черный Вран*²⁷, | *Белый* я телесный дух, | И духовное я тело, | Так Раденье захотело, | Ибо мы — из *Белых* стран...» (*Бальмонт*, 1908, VIII, 31); «В зеленых сумерках, дрожа и вырастая, | Восторг таинственный припал к родной земле, | И прежние слова уносятся во мгле, | Как *черных ласточек* испуганная стая. |...| И в первый раз к земле я припадаю, | И сердце мертвое, мне данное судьбой, | Из рук твоих смиренно принимаю, | Как птичку серую, согретую тобой» (*Волошин*, 1905, I, 50);²⁸ «...И *черней* твоих не видел *вод* | На твоём линияло-ветхом небе | желтых туч томит меня развод...» (*Анненский*, 104); «...Делос! Ты престолом Феба | Наг стоишь среди морей, | Воздымая к солнцу — в небо | Дымы *черных* алтарей» (*Волошин*, 1909, I, 89); «Парижа я люблю осенний, строгий плен, |...| И небо *серое*, и веток переплеты — | Чернильно-синие, как нити темных вен. |...| И зелень *черную* и дымный камень стен...» (1909, I, 20); «...И воскликнуть: Богоматерь! | Для чего в мой *черный* город | Ты Младенца привела?...» (*Блок*, 1905, II, 177).

Черный день — знак не только привычного несчастья, но и полного *nigredo* души-Психеи²⁹, которую вновь и вновь зовет демоническая черная женщина, возникающая вместо светового образа:

«Я брошусь в *черный день* со скал | В морские волны бурные» (*Блок*, 1902, I, 493); «Ты в поля отошла без возврата. | Да святится Имя Твое! |...| Лишь к Твоей золотой свирели | В *черный день* устами прильну» (1905, II, 7).

В отличие от ситуации в СИ, «серый день» — как и все неопределенное и связанное с промежуточным миром — выражает неутоленную тоску и напрасное ожидание: «День был *нежно-серый, серый*, как тоска. |...| Усталые от нежной тоски без конца» (1903, I, 284).

Черный цвет как носитель знаков (предзнаменований) приобретает исключительно апокалиптическую функцию, маркируя письма, черная тональность которых столь же показательна, как она же применительно к читателю или читательнице: «...У меня в померкшей келье — | Два меча. | У меня над ложем — *знаки | Черных дней*. |...| То горят и дремлют маки | Злых очей» (1907, II, 229). Черный образ женщины или — метонимически — ее черная одежда распространяет свое влияние на все окружающие предметы, вызывая панику и предчувствие смерти:

«... Там *женщина* в *черной* одежде | Читала, крестясь, *письмена*...» (Блок, 1902, I, 359); «...Один, я жду, я жду, я жду — тебя, тебя. | У *черных* стен — твой профиль, стан и смех...» (1903, I, 365); «... *Черный* веер распустила, | *Черным* шелком оттенила | Бледно-матовую грудь...» (1904, II, 155); «На Вас было *черное* закрытое платье...» (1905, I, 280); «... Я люблю ваше тонкое имя, | Ваши руки и плечи | И *черный* платок» (1906, II, 195); «Ветер звал и гнал погоню, | *Черных* масок не догнал... |...| И метался ветер быстрый | По бурьянам...» (1907, II, 247); «... Как *бархатом черным*, — она продышала; | И *бархатом черным* безвластно, послушно | Пред солнцем, под солнцем она облетала...» (Белый, «Пепел», 1906, 260); «Слышу, слышу шаг твой нежный, |...| Но на взорах — *облак черный*, | *Черной* смерти пелена...» (Брюсов, 1903—1904, I, 385).

«Дух огня» сверкает как черным, так и красным; на рубеже СИИ оба цвета обозначают амбивалентность Танатоса и Эроса, паники и соблазна:

«*Черный*, желтый, и *красный*, | Три испанские цвета. |...| *Черный* цвет подозренья |...| желтый — дикая ревность, |...| Всех отчетливей — *красный*, | Полный жизни и смерти...» (Бальмонт, «Три цвета», 1902, III, 103); «... *Черный* весь, он светит *ало*. | Дух с двенадцатью глазами, | Дух, зовущийся Ховала...» (1906, VII, 224); «Мне снятся *розы красные*, |...| Но стонут сны несме-

лые, | Что страшен *черный цвет*. |...| Сперва царили *Красные*, | Потом царили желтые, | Теперь кончают *Белые*, | За *черными* черед» («*Мировые розы: Крик бело-ликого*», 1905, VI, 76).

Примечания

1. Первый обзор развития цветовой системы (прежде всего на переходе от средневековья к новому времени) предложен в сборнике: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 74 и сл.*; авторы говорят о «развале бело-красно-черной схемы» (или двойной бинарности белого / красного и белого / черного) к концу средних веков — желтый приравнивается к белому, зеленый или синий — к черному. У Платона главными цветами еще считаются пурпур, золото и белый (*O. Gigon 1974, 127 и сл.*; его учение о цветах ср. «Тимей» 67с — 68d: здесь доминируют черный, белый и красный цвета). В (раннем) средневековье предпочитали красный цвет, и переход от него к синему происходил медленно (*A. Lochmann, A. Overath 1988, 71 и сл.*). В конце средневековья на вершине некой вертикальной иерархии находятся белый и синий (*ibid.*, 76); красный стоит посредине (иногда — как цвет чистилища), а желтый и черный — в конце шкалы ценностей (76). С тех пор европейская культура осталась культурой синего (77). В готической эстетике цвет сам по себе символизировал красоту (*R. Assunto 1963, 99 и сл.*); она — это свет, ставший телом (105; о средневековой символике цветов ср. также: *U. Eco 1991, 68 и сл.*). О световых и цветовых символах пишет также Агриппа Неттесгеймский: *Agrippa von Nettesheim 1987, 113 и сл.* В мистике — в частности, у Мейстера Экхарта (*Meister Eckhart, 325*) — проблема восприятия цвета, старинная проблема теории познания, ассоциируется с проблемой апофатической беспредметности и с «ничто» абсолюта: «Если глазу надлежит воспринять цвет, прежде должны быть обнажены все цвета» (*ibid.*, 325; 334). По Якобу Бёме, вся цветовая символика коренится в любви: мировая душа — не что иное, как «цвет света, сошедшего в материю» (*M.-L. Frank 1971, 299, 371*). Ср. также Гете: «...Но солнце всю ее *побелку* [зимы, т. е. снег] | Смывает к середине дня. | Все хочет цвести, росток и ветка, | Но на цветы весна скупа, | И вместо них своей *расцветкой* | Пестрит воскресная толпа» (*Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака; II, 38*). — О цветовой символике в герметизме и алхимии ср.: *C. G. Jung XIV/II, 33 и сл.* Метаморфозы красок символизируют превращения в ходе алхимических и психических процессов диссоциации и соединения.

По Топорову (*В. Н. Топоров 1983а, 245*), цвет нераздельно связан с архаическо-мифологическим представлением о пространстве, т. е. каждой стихии (неба, земли, воды и т. д.) свойственен определенный цвет, некоторым образом имеющий онтологически-сущностный характер. О синестетической ассоциации «звука» с «цветом» (у Бальмонта) ср.: *В. Марков 1988, 334*.

Для астрологических спекуляций имела важное значение также символика красок и металлов, связанная с определенными планетами, как, например, у Платона: Сатурн — желтоватый, Юпитер — белейший, Марс — красноватый, Меркурий — желтоватый, Венера — белая, Солнце — ярчайшее, Луна — освещена Солнцем; ср.: *B. L. Van der Waerden 1979, 430*.

Из герметическо-гностической «окультной философии» Агриппы Неттесгеймского можно вывести следующую элементарную символику цветов, в значительной степени оставшуюся обязательной и в символизме:

Марс	красный	огонь	холерический
Сатурн	голубой, свинцовый	земля	меланхолический
Юпитер (Солнце)	желтый, бледный	воздух	сангвинический
Венера (Луна)	белый	вода	флегматический

Эта суммарная схема, приведенная в издании: *К. А. Nowotny 1967, 446*, дополнена элементами (в скобках), взятыми из других герметических систем, конгруэнтных системе Агриппы.

2. Соловьев («*Красота в природе*», VI, 39 и сл.) дает натурфилософско-космогоническое обоснование для символизма света и цвета. Белый пра-свет (как нечто абсолютно невещественное) по пути в материальный мир «воплощается», и при этом «первоединое» подвергается «размножению» («плюрализации»), изображенному в виде классического символа «разложения» белого света на спектральные цвета. Пра-свет проявляется в виде различных цветов, в свою очередь имеющих иерархию — в зависимости от принадлежности к той или иной космической сфере и соответствующего «носителя» в макрокосмическом мире, то есть солнца, луны, звезд и т. д., либо, в микрокосме, от материальной окраски определенных стихий или вещей: воды, неба, земли и т. д. Важное значение сохраняет тесная связь цветовой символики со световой метафизикой и связанной с нею сотериологической «энергетикой» (инкарнация и пневматология): «В этом смысле *свет* есть [...] сверхматериальный, идеальный деятель» (*там же*, 41). Эту динамичную действенность света Соловьев противопоставляет статичной, пассивной, чисто теоретически-созерцательной природе «призрака», приобретающей тем самым лунный, дьяволический характер.

3. Ср. также формулу Бальмонта, указывающую на Малевича: «белый на белом» — «лазурь в лазури», «красное на красном» как символ «Великого Ничто»; ср. также северянинское «на белом белая белеет» (*В. Марков 1988, 146*). Марков подчеркивает здесь скопческие мотивы у Бальмонта — например, «белого духа»; раньше уже упоминалась связь цветовой символики Бальмонта — здесь, в частности, белого цвета — с экстагическим и культовым цветом хлыстов (об этом ср.: *К. Grass 1907, 324 и сл., 384 и сл.*), а также с белым цветом у гностиков (*К. Rudolph 1980, 246*).

4. Ср. илл. 38, 58 или 363, 372 в изд.: *К. Onasch 1961*. Ср. также: *G. Didi-Hubermann 1995, 122*.

5. Конечная стадия «превращения души в свет» (ее просветления) — вхождение в «лазурность» и «прозрачность» или «солнечность» пра-света (*Белый*, «*Священные цвета*», А, 128—129). Уже «среди бела дня» (Белый обыгрывает здесь ассоциацию: «среди бела дня» — «белый», *там же*, 128) бесцветная белизна пра-света (объединяющая и нейтрализующая все земные цвета) переходит в метафизическую голубизну. Здесь Белый ссылается также на оптические закономерности преломления света и на учение о цвете, согласно которым «белое подстилает бесцветная бездна». «Лазурь» — самая абстрактная цветовая ступень, приближающаяся к метафизическому белому, к «воздушно-белой прозрачности». Синтетическая природа пра-света символизирует принцип «соединения» противоположностей, «символ богочеловечества, двуединства» (*там же*, 128). Апокалиптический белый соответствует белизне космогонического света (*115 и сл.*). Лицо Мессии тоже белое, его образ объединяет весь спектр символических цветов:

«лицо»	«белое»
«глаза»	«голубые»
«волосы»	«золотые»
«уста»	«красный пурпур»
«очи»	«лазорные»
«чело»	«снеговой оттенок, облако»

Весь образ наполнен «лучезарностью» (*там же*, 129), целью и средством *ascensus*'а души.

В романтизме, как и в декадентском, диаволическом символизме белый цвет означает «не-цвет», беспредметную «пустоту», «ничто», тем не менее резко переходящее в абсолют — как в «Броске костей» («Un Coup de dés») Малларме (ср.: *H. Blumenberg 1981, 310 и сл.* и цитируемое там издание: *M. Kesting 1970, 94—119*).

Цель «сублимации» — побеление чистой души (*anima candida*) через посредство духа («одоухотворение»), с которым она «летит» к небу (ср.: *C. G. Jung 1975, 427*). Как и все символы, символические цвета сами по себе амбивалентны, т. е. не связаны с конкретными предметами и не монофункциональны. Так, в «Rosarium Philosophorum» говорится: «Я есмь черное белого, и красное белого, и желтое красного» (цит. по: *C. G. Jung XIV/I, 44*).

6. Уже в первом письме Блока Белому (ПП, 4) символический белый цвет выступает как лейтмотив, долженствующий характеризовать апокалиптическо-визионерскую мистику света СП — в частности, в толковании Белого: «В этом письме все белое, целый свод апокалиптической белизны». В связи со «2-ой симфонией» Белого «белый» упоминается как апокалиптический цвет (или метафизический цвет прасвета) — «жить в белом» значит жить в ожидании Апокалипсиса; «...вся глубина [...] Ваших песен о системе — белая, [...] не “безобразная”» (*там же*, 5).

Цветовая символика белого у Белого (ЛЗ, 12 и сл.) связана с камнем «мудрецов» («белый камень души»). Белый — цвет апокалиптической или мистической *unio* («любовь, в белизне засквозившая бездной», *там же*, 13), растворение индивидуальности в «общине».

Мистическую символику белого цвета рассматривает и С. М. Соловьев в письме к Блоку от 29 сентября 1903 г.: «...Незаменимый Андрей Белый появился окончательно *убеленный*» (Блок, ЛН 92|1, 341). О символическом «белом» цвете у Соловьева ср.: *A. Knigge 1973, 136 и сл.* Об апофатической символике белого ср.: *G. Didi-Hubermann 1995, 31 и сл., 84 и сл., 148, 215*.

В одном письме за 1904 г. Э. К. Метнер называет белый (положительным) символическим цветом Белого, в то время как Блок якобы опустился в «смесь беловато-зеленую» (зато «...Белый — *белый*, прозрачный, ясный, кристальный, легкий, милый, безупречный», ср.: Блок, ЛН 92|3, 1982, 212). Белый отвечает на лестное описание, сделанное его другом, соответствующей похвалой себе: «И нежное Христово дуновение точно осветило меня *белым*, чуть-чуть розовым цветом...» (*там же*, 213). Одной из причин наступивших вскоре «ужасов», мифически и реально обрушившихся на «аргонавтов», была измена Блока мистическим идеалам.

Блок также вникает в цветовую мистику Белого, который придает белому как значащему цвету апокалиптический смысл: «Христианство из розового должно стать *белым*, Иоанновым. [...] *Белый цвет* — соединение семи церквей, семи принципов, семи рек, текущих из рая в поток, [...] соединение семи чувств...» («Дневники», VII, 43). Белый воспроизводит здесь мистические концепции белого, «льющегося прасвета», ассоциируя его как с «райскими реками», так и с мистическим *albedo* апокалиптического агнца.

Блок (*V, 532 и сл.*) характеризует книгу стихов Брюсова «Urbi et orbi» как «белый с золотом панцирь», в который текст заключен «с головы до ног». В целом эта книга подчинена аполлонической «лире» («Орфея»): «блеклое золото утонуло в белой пелене» (532). Символические белый и золотой цвета характеризуют, по мнению Блока, мессианский световой образ в лирике Брюсова, которая в этой книге уже полностью избавилась от декаданса (534).

О цветовой символике белого в раннем мифопоэтическом творчестве Блока ср.: *З. Г. Минц 1964, 215, 218 и сл.* и *J. Peters 1981, 50*: белый символизирует здесь «чистое», «абстрактное», «духовное» в рамках «высокой трансцендентности», «стихийное» (снежной бури) и «смерть» в «низкой» трансцендентности.

7. Сюда относятся и белые ночи, предвосхищающие символику снега и города в СПБ: «...Будет день, и распахнутся двери, | Вереница белая пройдет...» (*Блок, 1902, I, 233*); «Придут незаметные белые ночи. | И душу вытравят белым светом. | И бессонные птицы выключают очи...» (*1907, II, 129*); «...С каждой весною ясней и певучей | Таинства белых ночей. |...| Видишь, и мне наступила на горло, | Душит красавица ночь...» (*1907, II, 132*).

8. *K. Grass I, 110, 131, 275; A. Hansen-Löve 1996, 216.*

9. Белое изначально ассоциируется с фемининным и с женскими божествами (*R. von Ranke-Graves 1985, 64 и сл., 68 и сл.*) или с «Белой богиней» (*R. von Ranke-Graves [1948] 1985*). Бахофен (*J. J. Bachofen [1861] 1975, 266 и сл.*), напротив, подчеркивает, что белый предпочли черному, правый — левому в патриархате (*ibid., 410 и сл.*). Плотин (*Plotin IV, 214; III, 183*) устанавливает связь между цветовой символикой белого и некой философией Ничто. Для герметизма и алхимии белый (побеление, *albedo*) означает высшее одухотворение: «Дух делает все черное белым и все белое красным, потому что вода делает белым, а огонь придает светимость» (*Фома Аквинский, «Aurora consurgens» // С. G. Jung XIV|III, 77*); ср. также: *M.-L. von Frank 1971, 298 и сл.* о «белой невесте (Аниме) и женственности процессов *albedo*». О «белом камне» у Блока ср.: *S. D. Cioran 1973, 89 и сл.* Для Якоба Бёме цветровая символика также коренится в любви, или в «мировой душе», входящей в материю как «цвет света» (*M.-L. von Frank 1971, 371*). О красно-белой символике в средневековой живописи и, в частности, у Фра Анжелико ср.: *G. Didi-Hubermann 1995, 28 и сл., 157 и сл.*

10. *M. Tatic-Djuric 1962; A. Rosenberg 1967, 16 и сл., 53 и сл., 60 и сл.; P. L. Wilson 1981, 92 и сл.*

11. Наряду с апокалиптической цветовой символикой белого существует также его символика как цвета детской невинности и чистоты возрождения «детей будущего» (ср.: *S. D. Cioran 1973, 88*).

12. В апокалиптическом аспекте Мессия приобретает символическую белую окраску и у Балтрушайтиса: «...Лихой гонец, взрывая белый дым, | Певучим вихрем мчится к молодым... | Дымит и скачет, трубит в белый роз, |...| В венчальном поле дикая Метель | Прядет-свивает белую кудель... | Поют ее прислужницы и ткут, | Тебя в свой бархат белый облекут, — | И будешь ты, на вечность темных лет, | Мой бледный княжич, шеголем одет... |...| И в тайный час твоих венчальных грез | Поникнешь ты средь белых-белых роз... | И трижды краше будешь ты средь них, | Красавец бледный, белый мой жених» (*Балтрушайтис, «Венчание», 1907, 152—153*).

13. В целом о символике цвета и света у Блока ср.: *J. Peters 1981, 11 и сл., 23 и сл.*, в том числе о проблематике статистического представления поэтических символов. Петерс указывает на большие различия между разными принципами математической регистрации цветových символов в зависимости от того, имеются ли в виду цвета в узком смысле или вместе с ними учитывается широкий круг соответствующих синонимов. Прделанный самой исследовательницей анализ цветового космоса

Блока постоянно дает один и тот же результат: в стихах I тома (полного собрания сочинений Блока) доминируют значащие цвета «высокой трансцендентности», начиная со II тома — цвета «низкой трансцендентности». Тем самым вычисления Петерс подтверждают субъективное мнение Белого, высказанное в воспоминаниях о Блоке (*Белый, Воспоминания об А. А. Блоке, II, 1922, 130 и там же, IV, 1923, 232 и сл.*): в стихах периода 1901—1902 гг. якобы преобладает «розово-золотая атмосфера», после 1905 г. — «лилово-зеленая».

Самый полный перечень символических цветов у Блока приведен в работе: *Р. З. Миллер-Будницкая 1930, 79—144*. Здесь проанализированы символические цвета во всех трех томах Блока, что, правда, дает сравнительно непоказательный для функционального анализа символов результат (белый — 28,5%, черный — 14%, красный — 13%, синий — 11%, серый — 9%, золотой — 6,5%, зеленый — 4%, розовый — 2,5%, желтый — 1,5%, фиолетовый — 1,5%). Изложение Петерс также страдает слишком общим характером функциональной интерпретации символов или символических цветов (например, в категориях I, II и III томов, «высокой» и «низкой трансцендентности»).

О цветовой символике как выражении метаморфоз жизненного пути (т. е. приближения к видению) ср.: *Белый — Блок, ПП, 28*: «Схема внутреннего пути фиксируется в цветах [...] потому что в их последовательном изменении — *ть* последовательной смены духовных видений». Но если цвета — лишь тени истин, то они представляют собой не символы (как «принципы воплощений»), а голые «аллегории». При этой косвенной критике цветовой теории Белого Блок, сверх того, касается и общих проблем теософского схематизма в ранних работах Белого. — О метаморфозе космических символических цветов от солнечного «золота» через «синий», «лиловый», «пурпур» до красного цвета секуляризованного микрокосма ср.: *Блок, «О современном состоянии русского символизма», V, 427 и сл.* Цветовую символику символистской поэзии Блок исследует также в статье *«Краски и слова», 1905, V, 19 и сл.*

Центральные символические цвета Блока в 1904 г. — «голубой» (выражение «голубая тюрьма» происходит из многократно цитированного стихотворения Фета «Памяти Н. Я. Данилевского» и символизирует сферу импинативной «мечты»), «зеленый» («зеленая планета», т. е. природа), «белый» (апокалиптическое-метафизический пра-свет), «золотой» (солнечный *aurum*), ср.: *Белый — Блок, ПП, 95—96*.

Трансформацию мифопоэтической цветовой символики в гротескно-карнавальную демонстрирует стихотворение Блока «Боре» (*Белый — Блок, ПП, 170*): «...Редкий падает снежок. | Перед нами — семафора. | Зеленеет огонек. | Небо в зареве лиловом, | Свет лиловый — на снегах».

И. В. Владимирова и др. 1980 выводят уникальную цветовую символику «Пузырей земли» Блока (использование, в частности, не самых частых для СИИ цветов — черного, фиолетового и голубого) из символики масонства, ссылаясь на то, что в это время Блок активно изучал сочинения вольных каменщиков XVIII века в ходе своих штудий для статьи «Болотов и Новиков» 1904 года. Но главным символическим цветом у масонов был не фиолетовый, как предполагают исследователи (*И. В. Владимирова и др., там же, 49*), а голубой (или бирюзовый). О цветовой символике у Блока ср. также: *Н. А. Кожевникова 1986, 147 и сл.*; о мотивах белого у Блока — *там же, 127, 177*.

14. Апокалиптический всадник на «белом коне» является в мистическом белом как световой всадник визионерского мира: «...*Белый* конь, как цвет вишневы... | Блещут стремени... |...| Ночью девушкам приснится, | Прилетит из туч | Конь — мгновенная зарница, | Всадник — беглый луч... |...| Всадник встанет, конь вздыбится | В голубой пыли...» (*Блок, 1904, I, 320—321*). Об апокалиптической символике белого ср.: *S. D. Cioran 1973, 88 и сл.* («белая метель» и «белая лошадь» у Белого).

15. В целом о красном ср.: *E. Wunderlich 1925*; у славян ср.: *А. Афанасьев I, 97 и сл., I, 224; II, 375*. Красная окраска (*rubedo*) в алхимии означает тенденцию к мужскому, а *albedo* — к женскому (ср.: *M.-L. von Frank 1971, 298*): «Красный — это король и лядис как жених белой невесты (Анимы). Активная жизнь и чувство в этой стадии развития (*рубедо*) словно бы возвращаются, после того как миновали оцепенение и депрессия *нигредо* и фаза объективного рассмотрения *альбедо*».

О цветовой символике красного ср.: *J. Peters 1981, 26—50*: красный — не только по всем подсчетам самый частый символический цвет в стихах Блока, он еще и самый «витальный». Вызывает сомнение недифференцированное включение в парадигму красного таких символов, как «пожар», «костер», «заря», «кровь». Петерс подтверждает отмеченное и в этой главе переосмысление символического красного: от высокой трансцендентности мифопоэтического периода — к «низкой» после 1905 г. (*там же, 30 и сл.*): в СIII красный становится цветом демонической женщины, «низкой» страсти. Ср., например, красный как символ трансцендентности в образе зари у Блока (*J. Peters 1981, 36 и сл.*), сниженный начиная с II тома до «красного фонаря» или «красной луны» (*ibid., 37 и сл.*): «Камень и камень, бездушная грудa, | Камни и камни, их глыба темна. |...| Камень о камень ударит случайно, | Желтые, красные искры летят...» (*Бальмонт, «Красный и желтый», 1904, V, 82*); «...Видит красный свет костра: | На костер иди пора!» (*Блок, 1906, II, 112*). Минц (*З. Г. Минц 1965, 114*) также изображает эволюцию символического красного — от цвета «зари» через цвет адского пламени до вызывающего цвета карнавального мира и наконец до цвета революции.

16. О доминировании красно-белого (или черно-белого) дуализма в СIII (особенно в прозе Белого) ср.: *Н. Г. Пустыгина 1981, 91 и сл.* Маскулинную символику *rubedo* и фемининную — *albedo* исследует Франк (*M.-L. von Frank 1971, 298*). Ср. у Бальмонта: «Шиповник алый, | Шиповник белый» (*Бальмонт, «Шиповник», 1903, 167*) и прежде всего: «Мудрецы говорят: описать нам Его невозможно, |...| Лишь вступи в этот мир, или пенью внимай Океана, — | Ты вздохнешь и поймешь, что беседует Кто-то с тобой, | И закрояется в сердце глубокая алая рана, | И утонет душа в *Белизне*, в глубине *голубой*» (*Бальмонт, 1904, V, 52—53*).

Розовый у Блока, в частности, в раннем творчестве символизирует «радостное ожидание» (*J. Peters 1981, 161 и сл.*), «надежду», потом — еще и чувственное качество цвета кожи (в СIII). Но символический розовый характеризует также переходную стадию (для церкви, для Анимы) от красного (цвета чистилища, жертвенной смерти) к белому цвету визионерского просветления и сублимации, т. е. стадию «розовой мечтательности»: «Розовый цвет соединяет красный с белым», причем в борьбе диаволического красного и символическо-мистического белого последний уже явно доминирует: «...Сбил с дороги не ветер печальный — | Закрутил меня *розовый снег*» (*Блок, 1902, I, 363*).

17. Ср. православный гимн «херувимская» в литургии Иоанна Златоуста — *S. Heitz (Hg.), «Der orthodoxe Gottesdienst», I, 233*; *H. -J. Schulz 1964, 126 и сл.*

18. Ср.: *А. Ханзен-Леве, 1999, 221 и сл.*; *B. Lauer 1986, 82 и сл.*

19. О философском обосновании мифопоэтической цветовой символики ср.: *Белый, «Формы искусства», С, 148 и сл.* Ср. также: «...мы не должны быть от мира, но от “золота”, роз, лазури, снега и пурпура. Лазурно-золотые, снего-пурпурные, розы Вечности!» (*Белый — Блок, ПП, 123*); «Ты умеешь говорить о цветах. Я хочу только одних разговоров о цветах» (*там же, 126*).

Работа Белого «Священные цвета» — это парадигматическое «стихотворение-фельетон», в котором световая и цветовая символика мифопоэтического символизма одновременно комментируется и получает поэтическое воплощение (Блок называет такой тип дискурса у Белого «песней системой»). Белый (*A, 115—129*) объединяет в

этом тексте, статус которого можно сравнить с появившейся много позже статьей Блока «О современном состоянии русского символизма» (Блок, V, 425 и сл.), весь спектр мифопоэтических символических цветов с гностическо-неоплатонической метафизикой света и тем самым — с визионерской апокалиптикой символистского «жизнетворчества», отдельные экзистенциальные стадии которого на «пути через сферы» ассоциируются с конкретными символическими цветами. Исходная точка изложения — чистая «световая природа» Бога, проявляющаяся в том, что она разлагается на разные цвета *цвета naturata* сотворенного космоса: «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы». Свет отличается от цвета полнотою заключенных в нем цветов. Цвет есть свет, в том или другом отношении ограниченный тьмою (*там же*, 115). Белый опирается здесь, с одной стороны, на «теософию цветов» Мережковского (*там же*), с другой — на цветовую символику самой символистской поэзии.

Белый наделяет диаволическую «пыль» наименьшим соответствием солнечно-му золоту или «золотой пыли» (*там же*, 117 и сл.) — символическим «желто-бурым» цветом, угрожающим первой вспышке пра-света и редуцирующим ее до «отблеска» («отблеск» и «отзвук» — диаволические полюса, противоположные «свету» и «музыке сфер»): «Этот зловещий отблеск [в противоположность “вещему свету” апокалиптического видения] хорошо знаком всем пробуждающимся, находящимся между сном и действительностью». Белый говорит здесь именно о том диаволическом «междубытии», которое с точки зрения визионерского символизма неминуемо должно привести к «падению» («декадента»), «раздавленного призраком» («призрак» здесь, как и в С1, есть противоположность «явления», «видения» в СII). Под «ужасом» в мифопоэзии символистов понимается тот «панический» (инспирированный дионисийским началом) ужас, который вызывают «невоплощенные прозрения» (*там же*, 118), т. е. галлюцинации, возникающие из «сна» сознания «я». «Атопическое место» «ужаса» — хаос, в котором царит «безобразие», т. е. состояние не-имагинативности, символической «слепоты».

Преодолев эту диаволическую стадию (символические цвета которой — серый и грязно-желтый) — Белый паронимически ассоциирует здесь «междубытие», «середицу» с «серым» цветом (*там же*, 119) — луч «вечного света» попадает в сферу второго «испытания» («испытание» как термин, означающий этап инициации души!), и при этом все внезапно окрашивается «огненным блеском красного зарева». Мы на стадии *rubedo* «белого света» (*там же*), определенным образом преломляющегося в «запыленной, непрозрачной среде». Таким образом, это диаволическое «заревое» создается не небесным или теллурическим «огнем» — это результат соединения «белого» и «серого»; поэтому Белый говорит об «относительности», «призрачности» этого красного, происходящего из «адского огня», т. е. имеющего однозначно диаволическое происхождение. В образе «красного дракона» мир «призраков» кажется реальнее «реального мира». При этом последнем, апокалиптическом испытании душа горит на костре, питаемом «ужасом» хаоса преисподней («топливо» для него — «призраки»). На этой стадии «любовь» является в лживом образе «страсти», все пожирающей своим злым «земным огнем». Этот негативный, деструктивный теллурический огонь символизирует апокалиптическая блудница — «Вавилон», женский аналог «красного дракона» (*там же*). Если инициант — здесь в подтексте речь идет о нем — задержится на этой стадии, ему грозит опасность «сгореть». Он должен пройти сквозь этот «очистительный огонь», и тогда последний обнаружит свою катарсическую силу. Белый изображает этот процесс с помощью старинного герметического символа *albedo*, т. е. «обеления» души после «пожара». В этой связи он цитирует Исайю: «багряное, как снег убелию» (*там же*, 120); символ этого «обеления» — душа как «белая лилия воскресшей плоти» (Мережковский).

Это деструктивное, диаволическое сгорание переосмысливается в духе гностического мифа как акт сублимации: все плотское сгорает и тем самым преобразуется. Белый подчеркивает значение этого «сошествия в Гадес», которое должны совершить все герои, в том числе и сам Христос («сойти во ад, в *красное*, там же, 121). В этом состоит также теософская, герметическая двойственность символического красного цвета: он означает смерть и возрождение, «ужас» и «страдание» (в смысле Спасения, по Иванову). Белый указывает на то, что эта символика двойственности известна теософским и еретическо-манихейским мыслителям (непосредственно он упоминает богомилов и их представление о Сатанаиле как «двойнике» Христа), на расщепление Бога на «доброе» и «злого» Творцов (121).

Эпифания «креста» (Христа и «Агнца») обнаруживает победу символического белого цвета («виссон белый», там же, 122), «белых мистических роз»: «вершины христианства *белы* как снег», историческое развитие церкви состоит именно в этом *albedo* («убелении риз кровью Агнца», там же). Белый явственно следует здесь герметическо-мистическому мотиву убеления через покраснение (т. е. через посредство первоначальной жертвенной смерти мессии и последовавшей за ним души).

О процентном распределении символических цветов в прозе Белого, то есть при переходе к СIII, ср.: *A. Steinberg 1982, 231 и сл.*; их частота и символическая значимость здесь разительно отличаются от картины, характерной для раннего лирического творчества. В «Котике Летаеве» почти абсолютно доминирует значащий красный цвет (32,13%), за ним идут черный (13,36%), белый (12,80%), желтый (10,10%), синий (6,46%), золотой (5,82%), серебряный (4,04%) и т. д. Эта иерархия в точности совпадает с картиной преобладания красного и черного (с дополнительным белым) в модели СIII. Очень похожа иерархия и по «Петербургу» (2-я глава): 1 — красный, 2 — черный, 3 — желтый, 4 — белый и т. д. (*ibid.*, 278). О цветовой символике в прозе Белого ср. также: *M. Ljunggren 1982, 80 и сл.*

Си Чоран (*S. D. Cioran 1978, 103 и сл.*) на основе статьи Белого «Священные цвета» называет его цветовую символику *apocalyptic optics* (*ibid.*). Эта символика воплощена в «Симфониях» Белого (*ibid.*, 105 и сл.). Красный цвет занимает центральное место в цветовом мире позднего символизма (в частности, в «Петербурге» Белого, там же, 107), тогда как в мифопоэтическом символизме доминируют золото, лазурь, пурпур и белый (108): «Золото и лазурь особенно характерны для той ранней, романтической и наивной поры русского символизма, когда вдохновение и экстаз еще не испытали разочарования и отчаяния» (там же.). Золото и лазурь (со времен Соловьева) — символические цвета Софии (там же, 110). Цвета обладают для Белого «колдовской функцией или функцией талисмана», они образуют нечто вроде «религиозного ритуала». Об интересе Белого к «теософии цветов» ср.: *Т. Ю. Хмельницкая 1985, 69 и сл.* Об изменении цветовой символики в связи с фиксацией Белого на Апокалипсисе (в частности, в «Пепле») ср.: *А. А. Поляков 1989, 62 и сл.*, где противопоставляется «Золото в лазури» и «Пепел»:

«мгла»	13	17
«темный»	8	16
«серый»	2	10
«черный»	10	25
«ночь»	13	40
«белый»	31	18
«золотой»	55	22
«лазурь»	32	4

«Тьма», «сумрак», «мгла», «дым» становятся в «Пепле» непрозрачным «туманом», «черно-серое» — это «мареву демона», за завесой которого начинает действовать некое

«злое начало» в качестве «врага» и «черта» (А. А. Поляков 1989, 63).

О символистской цветовой символике у Брюсова ср.: J. Holthusen 1957, 74 и сл.; В. Марков 1986, 50 и сл. говорит о противопоставленности золота Иванова и блоковского красного; также Т. Venclova 1985, 94 и сл. о цветовой динамике между *ascensus* и *descensus*; о Бальмонте ср.: В. Марков 1988, 334.

20. G. Didi-Hubermann 1995, 148.

21. О сочетании серого и красного ср.: «Голубовато-белый и красновато-серый, | В дворце людского мозга два цвета-вещества. |...| Во внутренних чертогах сокровища без меры, | Цветут, пьянят, чаруют — не день, не час, века — | Голубовато-белый и красновато-серый...» (Бальмонт, «Голубовато-белый и красновато-серый...», 1905, V, 90); «...Вечер...Тучи...Алый свет | РазЛИЛся в ЛИЛовой дали: | Красный в сером — это цвет | Надрывающей печали» (Волошин, 1902, I, 16).

22. Ср. об этом, например, рассказ Тургенева «Белый экстаз» в интерпретации «Книги отражений» И. Анненского; см. об этом также А. Hansen-Löve 1991, 180 и сл.; 1996, 238 и сл.

23. У Городецкого «белый» символизирует то лунную бесцветность и безжизненность: «В лунном свете белый дворик, |...| В белом доме сердце плачет...» (Городецкий, 61–62); «...Белый ангел...» (137), то — в фольклорном смысле — витальную женственность: «Как пряма и как строга, | Как стройна и как бела!» («Белая», 198–199).

24. Городской мир — во всяком случае, дом как (фемининное) место мистическо-эротической встречи — тоже охвачен обелением: «В лунном свете белый дворик, | Белый дворик, белый дом...» (Городецкий, 1906, 61–62); «...Вот он — белеющий храм!...» (Блок, 1902, I, 504–504); «Дома растут как желанья, |...| Там, где было белое зданье, | Увидишь ты черный смрад. | Так все вещи меняют место, | Неприметно уходят ввысь...» (1902, I, 238); «Там, на горах, белели виллы, | Алели розы в цепком сне...» (1897–1903, II, 312); «...И на белом узорном крыльчке | Промелькнул золотой гребешок...» (1906, II, 89).

25. О «белом» как о славянской мифологеме ср.: А. Афанасьев I, 94 и сл.; I, 152; о белом и черном — там же, I, 605 и сл.; II, 626 и сл. и об их воплощениях в образах Белбога и Чернобога — I, 92, в образе Свантевита — I, 133 и сл. Черный и белый у Бальмонта рассматривает Марков (В. Марков 1988, 146 и сл., 231 и сл.). Об оппозиции символических «белого» и «черного» цветов в славянской мифологии ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 138 и сл. Иногда в качестве «аллоэлемента» для «черного» выступает «зеленый» (возможно, в качестве символа «чуждого лесного мира», там же). Уже в древнеславянской цветовой символике «белый» и «красный» выступают в качестве противоположности «черному». «Золотой» как позитивный символический цвет тоже находится на стороне «белого» и «красного» против «черного» (там же, 139). К сфере черного (негативного, теллурического) относятся «черный поп», «черная река», «черт», «черный зверь», «болота», «ворон», «зло», «черные слова», «Чернобог» (в противоположность световому образу Белбога), «грязь», «лес». Сюда следовало бы добавить танатически ориентированные мотивы на {чер-}: «червь» и «череп».

Об оппозиции белого (Свантовит или Свантевит) и черного (Чернобог) в древнеславянской мифологии ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 48 и сл. и 57 и сл. («белая вода» / «черная вода», «белый бог» / «черный бог» на старопольском).

Цветовую символику белого рассматривает также Белый: «Священные цвета», А, 115 и сл. Белый — это синтез всех естественных цветов в пра-цвете, который пророк Даниил называет «белым, как снег»: «белый цвет — символ воплощенной полноты бытия» (там же, 115). Полярной противоположностью ему является черный как символический цвет небытия, хаоса, той самой «тьмы», в которой нет ни частицы божественного пра-света: «Черный цвет феноменально определяет зло как начало, наруша-

ющее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует *серый цвет* (*там же*). Эта соотношенность серого и «черта» заимствована из теософии цветов Мережковского, которая, правда, отсылает скорее к гротескно-карнавальной цветовой системе СИ, чем к цветовой системе CI, где белый — символ мнимого и теневого мира.

Символический черный в CI и II играет относительно подчиненную роль и реагируется только в СИ как цвет, дополнительный к символическому красному. Сопутствующий ему символический серый («вихри пыли и пепла», *там же*, 116) как парадоксальное воплощение «ничто» опять-таки точно соответствует диаволическому миру CI. Белый связывает эту концепцию диаволического серого с гностической идеей «двойной бездны», выдвинутой Мережковским, причем в «нижней бездне» («черная пропасть») световой мир в известной мере растворится в ничто, диаволизируется. «Ничто» и «бледность» — снова знакомые черты мнимого мира (116—117): «обман», «призрак», «фантазмагория», «хаос», «черная стена пыли».

У Блока серый (*J. Peters 1981, 177 и сл.*) — выражение банального, низкого буднично-городского мира, сферы «пошлости». Важна паронимическая связь «СЕРого» и «СЕРедины», средней сферы. — О теософской символике цветов Белого («Священные цвета») ср. комментарий в переписке Белого и Блока (*Белый — Блок, ПП, 29*): по Белому, белый цвет символизирует «богочеловечество», черный — это цвет «ужаса», серый — цвет «ужаса», воплощенный в земном бытии, огненно-красный — цвет «обмана» и т. д.

В письме С. М. Соловьеву от 8 марта 1904 г. Блок (*Блок, ЛН 92|1, 372*) дает следующую вариацию мифопоэтической оппозиции черного и белого: «Когда же выйдет “Золото в лазури”? Мы с Любой хотим читать, я буду читать достойным по ночам, когда “чернь” ложится спать, а “белизна” заставляет пробалтываться самых оргиастических молчалиников».

26. Об ассоциации «черного» и «черта» ср.: *А. Афанасьев I, 99 и сл.*

27. Мотив черного ворона («черный вран») у Бальмонта, возможно, связан с его занятиями учением скопцов, называвших этим словом весь нескоческий мир (самих же себя — «белыми духами»), ср.: *В. Марков 1988, 146*, ср. также о Блоке: *Н. А. Кожевникова 1986, 178*.

28. О цветовой символике черного у Мандельштама ср.: *А. Hansen-Löve 1993c*.

29. Почернение (*nigredo*), с одной стороны, имеет космическо-планетную фиксацию (в свинце как металле Сатурна; ср.: *P. Deghaye 1988, 162*), с другой — представляет собой фазу психическо-алхимического процесса: «Нигредо (*tenebrae*, *nox ante ortum Solis*, альbedo (Луна) и рубедо (Солнце)) — главные стадии превращения (*M. L. von Frank 1971, 186 и сл., 202, 348 и сл.*). *Nigredo* воплощает черная женщина (как темная *umbra Solis***, *ibid.*) триумф женского начала (235).

У Блока символический черный означает прежде всего отрицание и аннигиляцию некоего бытия, в самом общем виде отождествляемого со световым миром (*J. Peters 1981, 113 и сл.*). Важное значение черный цвет как дополнительный к красному получает в СИ (подтверждения — также *ibid., 115 и сл.*).

Символы темноты (так же как ночи, преисподней) в символизме — в отличие от романтизма — намного менее дифференцированы и занимают не столь важное место, как можно было бы предполагать. Это подтверждает и работа Петерс (*J. Peters 1981, 92 и сл.*).

В сложных взаимоотношениях Белого и Брюсова полярными становятся и значения цвета обоих: белый у Белого и черный у Брюсова как практика «черной магии», «мага», одетого в черное, — ср.: *S. D. Cioran 1973, 89 и сл.*

*Темнота, ночь перед восходом солнца (*лат.*) (*прим. перев.*).

**Тень солнца (*лат.*) (*прим. перев.*).

8.5. БУРЯ И ВИХРЬ

К сфере стихии «воздуха», выполняющей функции посредника между космосом и землей, относится чрезвычайно богато развитая в СІІ символика ветра, причем слово «ветер» как самое общее определение движения воздуха встречается чрезвычайно редко, зато преобладают мотивы погоды, при которой либо бушуют снежные и ледяные бури на зимнем фоне («вьюга», «метель»), либо — когда автор исходит из мотива космогонического первичного вихря («рой», «кружение»)¹ и универсального принципа вечного возвращения — акцент делается на крутящихся вихрях, круговом движении воздуха при ветре или буре («вихрь», «вьюга»). На символике непогоды с сильным ветром («бури») сказывается отпечаток хаоса и кажущейся «вольности» некой стихийной динамики, которая — как и прочие мотивы ветра — выражает душевную погоду («буря страстей») на языке тела в виде соответствующих бурных вспышек. Кроме этой стихийной силы с присущей ей немаркированностью витального начала, символика ветра включает и космически-сотериологический компонент, выводимый из понятия пневматического, или Анимуса, где πνεῦμα понимается как «веяние духа» (πνεῖω), который из-за своей непредсказуемости и ненаправленности — *spiritus volat ubi vult** — не поддается рациональному планированию и познанию².

«Твоя душа уже в цепях; | Ее коснулись *вихрь* и *бури*;
| Моя — вольна: так тонкий прах | По *ветру* носится в лазури...» (*Блок, 1898, I, 5*); «Душа откуда-то приносит *Ветрами*, | Чтоб жить, светясь в земных телах. | Она, свободная, как *вихрь* владеет нами, | В обманно-смертных наших снах. |...| *Душа* — красивая, она смеется с нами, |...| И как приносится — уносится с *ветрами*, | Чтоб жить в безмерной вышине» (*С ветрами, 1907, БП, 353*).

Здесь возвышенная пневматика соединяется с исключительно импульсивной дыхательно-телесной динамикой гностических или еретическо-сектантских экстатических культов³, в буквальном смысле берущей начало прямо в подсознании. Нередко эта пневматическая, «белая» символика резко обращается в чрезвычайно интенсивный огненно-красный цвет («огонь» и «золото»). В отличие от этого белая «вьюга» приводит к оледенению, отчуждению, разлуке и смерти. Высшей точкой для обоих этих крайних состояний становится апофатический парадокс ледяного огня, в котором жар и холод, динамика и статика, рев и молчание (безмолвие) сливаются воедино.

*Дух веет, где хочет (лат.) (прим. перев.).

Космогонический первичный вихрь господствует над всеми атмосферными движениями в мифопоэтическом символизме и навязывает им свою архаичную, предвечную, иррациональную динамику вечного возвращения и объединяющей цикличности. Последняя своей фиксированностью в космогонии, природной стихии и апокалиптическом возвращении (εἰς αἰῶνες τῶν αἰῶνων*) существеннейшим образом отличается от статичного вращения в диаволическом детерминизме, которому известны лишь напрасное кружение и соответственно *circulus vitiosus* диаволического существования («кружение» как «крушение»). В хаосе первичного вихря свет и тьма еще не разделены. Царит чистая интенсивность космического огня, «черное пламя» которого не светит, а поэтому и безмолвно: «...Огонь древней, чем пламя звезд, | В ней память темных, старых мест. | В ней пламень черный, пламень древний, | В ней тьма горит, в ней света нет, | Она властительней и гневней, | Чем вихрь сияющих планет» (Волошин, 1907, I, 59).

Мотив космического ветра возникает из той уже знакомой символики на {вол}, в которой анархический натиск и ненаправленная «воля» («вольность») ветра сливаются с вечным ритмом морских «волн»: «Я, как ветер, над вселенной | Быстро, ВОЛЬНО пронесусь | И ВОЛною многопенной | В море вечное вернусь» (Городецкий, 1904, 56). Упомянутое пересечение мотивов «ветра», «вольности» и «волны» отсылает к первобытной силе ветра (бури), независимой от человеческой воли и поэтому кажущейся вольной, но в действительности фатально детерминированной, чья анархическая аллегорика, доминирующая в С1, интегрируется в символику хаоса и природы СII. Дионисийский ветер объединяет в себе витальную силу земли и моря, и при этом юная свежесть и беззаботность («весна») сливается с пассивным желанием смерти и заката («морская глубина»):

«Вечно вольный, вечно юный, | Ты как ветер, как волна, | Речь твоя поет, как струны, | Входит в души, как весна. |...| Ты как звезды — близок небу...» (Брюсов, 1902, I, 348); «Я вольный ветер, я вечно вею, | Волную волны, ласкаю ивы, | В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею, | Лелею травы, лелею нивы...» (Бальмонт, 1896, БП, 122); «Я спросил у свободного Ветра, | Что мне сделать, чтоб быть молодым. |...| Я спросил у могучего Моря...» (1903, 157); «...Приневастилась | Морская глубина! |...| С ней жизнь вольна, | С ней смерть не страшна, |...| Синее море! |...| Ветер, ты, вольный, | Раздуй паруса!» (Блок, 1904, II, 52); «...И о той ли воль-

*Во веки веков (греч.) (прим. перев.).

ной воле | *Ветер* плачет вдоль реки, | И звенят, и гаснут в поле | Бубенцы, да огоньки?...» (1907, II, 254); «Мон-мартр... Внизу ревет Париж — | Коричневато-серый, синий... |...| То купол зданья, то собор | Встает из синего тумана. | И в *ветре* чудится простор | *Волны* соленой океана...» (Волошин, 1901, I, 5)⁴.

В этом первичном состоянии космогонического ритма еще нет составного, иерархического порядка («строая»), а скорее то мнимо-беспорядочное распределение, вращающийся вихрь, который Белый в своей мифопэтике обозначает как «рой»: рассеяние и диссоциация, предшествующие синтезу и гармонической эстетике творенья. В таком состоянии «роя» царит полное безмолвие и самозабвение («забытье»), в развитии человека соответствующее докультурной дикости и архаике:

«...И спускается с неба *невидимый рой* | Бледнокрылых, *безмолвных духов* [невидимость здесь соотносится с безмолвием]» (Соловьев, 1886, 91); «...Забывших грез к тебе стремится *рой*» (1892, 113); «...И тщетно *вихри* по тебе | *Роятся* с яростью *звериной*...» (Анненский, 1906, 189); «...В радостях *бури*, в восторге возврата, | Мчится — *Перун*» (Бальмонт, 1905, VI, 118); «...И вскружит, и потянет | *Круженьем вихревым*, |...| И все душа *забыла*, | Чтоб встать живой с живым!» (Иванов, II, 372). «Крылатый змей» первобытного хаоса соединяется с апокалиптическим драконом, образуя вечный круговорот, проходящий через начальные и конечные времена: «...Оберни крылатым змеем, | И сама взлети змеей: | Игры на небе затеем, | Пляску — *вихорь* змеевой!» (Городецкий, 1907, 122).

Стихийный «рой» также включает в себя духовные или визионерские сущности и даже эманацию вечного бытия в земные сферы. Это истечение одновременно представляют водопадом света и противотечением как кружащихся первоэнергий, так и циклического начального времени (в противоположность линейному времени, которое показывают часы):

«...И *веков струевой водопад* | вечно грустной спадая *волной*, | не замает к былому *возврат*, |...| И сквозь *вихрь непрерывных веков* | что-то снова коснулось меня...» (Белый, 1903, 78—79); «...И летит | *мир* предомной — | *вихрь крутит* | серых облак *рой*. | Река, что *время*: | летит — *кружится*...» (1903, 83); «...Восторг снегов, *крутящийся* над нами, | в седую *Вечность вих-*

ри погоняли. | Последний взмах бряцавшего кадила. |
Последний вздох туманно-снежной бури...» (1903, 136);
«Я в струе воздушного тока, | Восстану на мертвом одре»
(«Пепел», 1907, 250).

В диаволическом мире «буря», «вихрь» происходят из бездны и хаоса, из крутящегося Мальстрема:

«Охраните, защитите, | Силы неба, духи, тени, | В
этом хаосе событий, |...| Точно — в вихре вьются фла-
ги, |...| В бездне ветра, в смутной буре | Дух низверг-
нут — рвется, бьется...» (Брюсов, ЛН, 40—41). Крутя-
щийся вихрь тянет вниз, как смертоносный водоворот.

Снежная буря («вьюга», «вихрь», «метель» и т. д.)⁵ при посред-
стве снежинок наглядно демонстрирует кружение вихря, но при этом
угрожает людям (смертельным) холодом, а также (эмоциональным) за-
мораживанием. Если вихрь снежинок — признак анархической сущно-
сти «роя», то лед и стужа символизируют апофатическую внеприродность
и недостижимость небесной возлюбленной, земному почитателю кото-
рой грозит опасность замерзнуть насмерть. Тот факт, что белый «мо-
РОЗ» и вербально включает в себя красный цвет цветка («РОЗа»), гово-
рит о мистическо-эротической амбивалентности «белой снежной бури»,
которая, закутавшись в белое, хранит в сердце свою (красную, т. е.
эротическую) тайну:

«...Она видит: далеко, в полночном краю, | Средь
морозных туманов и вьюг, |...| Гибнет ею покинутый
друг...» (Соловьев, 1876, 63); «В стране морозных вьюг,
среди седых туманов | Явилась ты на свет, |...| И
следом шумный вихрь и бурное дыхание, | И рокот в
вышине...» (1882, 75—76); «...Месяц стал над шатром
Гименея; | Рдеет роз осенительный снег; |...| Веет
хлад... веет мрак... веет мир...» (Иванов, I, 565—566);
«...Шел дорогой я один, | Вижу: Солнце, Божий сын. |
Вижу: Ветер, Божий брат, | И Мороз, идущий в Ад...»
(Бальмонт, «Солнце, Ветер и Мороз», 1906, VII, 203);
«Белой вьюгой запушило, | Тесный терем замело. | Сер-
дце зимнее застыло, | Алой кровью затекло...» (Горо-
децкий, 1906, 138); «Летят метели, снега белеют, поют
века. | Земля родная то ночи мертвой, то дню близка...»
(1909, 221)⁶.

У Блока и Белого еще более явственно, чем у прочих символистов,
доминирует мятежная, анархическая, идущая из первобытного хаоса сти-

хийная мощь (снежной) бури, визионерская суггестивность которой связана почти исключительно с женским световым образом — в том числе обладающим опасной, даже угрожающей жизни, привлекательностью, и именно с таковым. После, в СИ, «мятежный вихрь» перейдет непосредственно в анархическую символику мятежного самого по себе народа и образует один из силовых центров революционной символики. То, что в СИ еще означает герметическую любовь и поклонение даме, в СИИ превратится в коллективный символ «революции» и тем самым в некую историсофскую позицию, еще, однако, сохраняющую софиологические и вообще женские черты. При этом православная иконография софиологического белого через еретическо-сектантскую белую экстастику анархической женственности, чья прихотливая «изменчивость» относится и к основным чертам диаволической *femme fatale*, прямо переходит в метаморфотику мифопоэтической героики:

«...Пусть холодная *вьюга бунтует* — | мы храним наши *белые сны*. | Нам не страшно зловещее око | великана из туч *буревых*. |...| Пусть февральская *вьюга бунтует* — | мы храним наши *белые сны*» (*Белый, 1901, 153*); «Как часто среди *белой метели*, | детей провожая со смехом, | бродил он в старинной шинели, | отделанной выцветшим мехом...» (*1903, БП, 104*); «Тяжко нам было под *вьюгами* | Зиму холодную спать...» (*Блок, 1904, II, 47*).

У Белого визионерская (снежная) буря или вихрь видений тоже возникает из неистовства стихийных сил, так же дематериализующихся во вздымающемся вихре, как и в пламени земного огня. При этом происходит дионисийское слияние мотивов снежных «суГРОБов», наметенных бурей, и танатической символики могилы и «гроба»:

«...Пусть *вьюга снежная венок* с твоей могилы | с протяжным стоном рвет. | Окончилась *метель*. |...| Над ГРОБОМ *вьюга* белые суГРОБЫ | с восторгом намела...» (*Белый, 1903, 136*); «...*Серебро* [снега и льда] метет, и рвет, и гонит | Над садом *дикая метель*, — | Пусть грудой золотых каменье | Вскипит железный мой камин: |...| В моей руке *бокал* хрустальный | Играет пеньной *кружевной*. |...| Слетит веселый *рой* на стекла | Алмазных, блещущих стрекоз» («*Зима*», *1907, 287*).

Дикая первобытная сила снежной бури («дикая метель») сплавляет в чаше мира природы, или сосуде земли, свойства (лунного, холодного) серебра (такова природа замерзшей, затвердевшей воды, превра-

тившейся в кристаллы льда) со свойствами (солнечного, горячего) золота, что предвосхищает космический *coniunctio solis et lunae* в земной или психической сфере. Эта связь архаическо-первобытной природы (снежной) бури с ее визионерско-апокалиптической функцией вестницы спасения или же гибели по-разному варьируется в «1-ой симфонии» Белого:

«Дул крепкий *ветер*, и деревья махали длинными ветками» («1-ая симфония», 13); «*Ветер* ворвался в окно и с *ветром* влетело что-то, крутя занавеской» (21); «Над лесными вершинами пролетал *ветер*, *Ревун*, сжимая сердце смутным *предчувствием*» (30); «А потом вновь *летун* срывался, продолжая *хаотическую бредню*. В изразцовой комнатке слушали *вьюгу* и не жаловались. Только в окошке стоял плач, потому что оттуда была тусклая мгла и там мелькали *бледные вихри*» (31); «*Что-то* шумело кругом свежим ревом. Когда оно отходило вдаль, деревья будто прислушивались к уходящим порывам. [...] *Ветер* отнес в сторону его слова» (35); «*Ветер* участливо трогал седые пряди *волос* [“волосы” служат для наглядной демонстрации ветра, так же как листья, снежинки или искры], и они струились и трепетали в грустном сумраке» (39); «*Ветерок* шевелил *белыми, как снег, кудрями*. И кудри струились» (40); «И далекий лес *бунтовал*. И в том *бунтующем* шуме слышались *вопли метели*» (78); «Серым утром он стоял на высоком бастионе, слушая *вопли ветра* — северного *Ревуна*» (87); «Бывало разливается рассвет, а в вышине совершается *белая буря* над застывшие-перистыми тучками и они размываются по бледно-голубому» (54); «Промчался, как *вихрь*, мимо них и понесся вдаль безумный кентавр...» (71). Ср. также у Городецкого: «Замети меня *метелями*, | *Белой вьюгой* закрути, | *Вьюжной песней* утоми, [...] | *Косы белые* раскинула, | *Пляшешь*, душишь — отпусти! | *Руки-вихри* разойми!» (1907, 141).

Последняя цитата отражает равно мистический и эротический характер небесно-земной возлюбленной, «коса» которой — заплетенными волосами являющаяся диаволический символ «сплетения» и одновременно атрибут смерти — рассыпается, «расплетается» в буре. Головокружительное движение по кругу в экстатическом культе танца воспроизводит космические *corsi e ricorsi*^{*}, и об этом часто идет речь у Блока, когда он обращается к хлыстовским мотивам: «...Всю ночь *кружились* в

^{*}Приливы и отливы, течения и противотечения (итал.).

шумном *танце*, | *Всю ночь у стен сжимался круг»* (Блок, 1902, I, 227); «...В душе — *кружащийся танец* | *Моих улетевших дней»* (1903, I, 299).

Вихревое кружение, таким образом, обладает еще и магическо-суггестивным действием, чары которого являют собой диаволический противобраз «восторгу» окрыленного воображения: «...Твоя душа уже в *цепях*; | Ее коснулись *вихрь и бури*...» (Блок, 1898, I, 5). Метонимически и метафорически с ветром и воздушным миром связаны птицы. С одной стороны, они воплощают ветер, с другой они выступают как его медиумы:

«...*Ветер* одежду лазурную | *рвет* очертаньем *крылатым*...» (Белый, 1903, I, 89); «...Нет, сегодня даже, ей | Подломит *крылья ветер*, или коршун | Из стаи вырвет жадный, и птенцов | Не выводить уж никогда *голубке*...» (Анненский, «*Лаодамия*», 1902, 453); «Ты в грезе сонной изъясняла мне | Речь *мудрых птиц*, что с пеньем отлетели | За гроздем — в пищу нам; |...| *Воздушных ТЕЛ* в божественной *меТЕЛи* | Так мы скитались, вверя дух волне | *Бесплотных* встреч, — и в легкой их стране | Нас сочел Эрот, как мы хотели...» (Иванов, II, 386); «...Ты ли? Ты ли? | *Вьюги* плыли, | Лунный серп застыл... | Над бескрайними *снегами* | Возлетим! | За туманными морями | Дорогим! | Птица *вьюги* | *Темнокрылой*, | Дай мне два крыла!...» (Блок, 1907, II, 225—226).

Именно у Блока внезапное появление визионерского образа — позже «снежной маски» или «белой дамы» — в снежной буре все более приобретает характер иллюзии, поскольку черты этого образа «завуалированы» и с трудом распознаются в вихре снежинок. Потом, в СIII, «мимолетный» характер видений деградирует до простого обмана чувств или галлюцинации, «принесенной ветром»:

«...*Чьи-то* санки пробежали... | Ваше имя? Смех в ответ... | Вот поднялся *вихорь снежный*, | *Побелело* всё крыльцо...» (Блок, 1901, I, 154); «...Ты в *белой вьюге*, в снежном стоне | Опять волшебницей всплыла...» (1901, I, 143); «...Одиноко вскрикнет птица, | Отряхнув крылами ель, | И засыплет нам ресницы | *Белоснежная метель*...» (1906, II, 91); «...И что ей молвить — *нежной?* | Что сердце расцвело? | Что *ветер* веет *снежный?* | Что в комнате светло?» (1906, II, 200); «...О город! О, ветер! О, *снежные бури*!...» (1906, II, 203); «И вновь, сверкнув из чаши винной, |...| Забытый сон о поцелуях, | О *снежных* вьюгах вокруг тебя. |...| И над твоим собольим мехом | Гуляет *ветер* голубой...» («*Снежное вино: Снеж-*

ная маска», 1906, II, 211); ср. с этим: «Повеял ветер голубой...» (Брюсов, 1904, III, 290); «...И в вихре снежной пыли | Я верен черноокой | Змеиной красоте» (Блок, 1907, II, 136); «...Где буйно заметает вьюга | До крыши — углое жилье...» (1906, II, 106); «...Вихри снежные над бездной | Закрути. | Рукавом моих метелей | Задуш. |...| Легкой брагой снежных хмелей | Напою» (1907, II, 220); «(Двое проносятся в сфере метелей) |...| Нет исхода вьюгам певучим! |...| Оставь тревоги, | Метель в дороге | Тебя застигла. | Ласкают вьюги, | Ты — в лунном круге, | Тебя пронзили снежные иглы! |...| Слушай снега! | Из снежного зала, |...| Поют боевые рога! |...| Меч мой железный | Утонул в серебряной вьюге... |...| (Вьюга вздымает белый крест)» (Блок, 1907, II, 232—234); «...Чей под маской взор туманит | Сумрак вьюги снеговой? |...| И моя ли страсть и нежность | хочет вьюгой изойти?...» (1907, II, 248).

Символика снега объединяет полярные противоположности: твердость кристаллов — здесь также вспоминается центральная для СИ метафорика искусственного кристаллического мира — с непостоянством и хаотичностью ветра как движения воздуха: «...Ты [“Красота”] проснешься, будет ночь и вьюга | Холодна. |...| Пусть вокруг зима и ветер воет, — | Я с тобой! | Друг тебя от зимних бурь укроет | Всей душой!» (Блок, 1899, I, 16). «Чистота» («Ты так чиста!», там же) «Красавицы», с одной стороны, есть противоположный полюс ее «холодности» и потому недоступности для возлюбленного, с другой — тот хочет укрыть ее («всей душой») от зимнего холода. В этом также проявляется мифопоэтический принцип обратной проекции, и (эмоциональное) оледенение душ(и) оказывается то причиной, то следствием холода снежной бури, тогда как «внутреннее тепло» («огонь», «пожар сердца, души») порождает и «внешнее тепло», позволяющее любящему «всей душой» защищать возлюбленную от зимних бурь. Женский образ покрова соединяет в себе эротическую функцию закутанности и укрытости (в снежном покрывале и под ним) с танатической символикой замерзания насмерть под снежным саваном.

В укрывающую функцию снежной бури входит и замечание следов, т. е. (визионерских) вещей знаков и меток на (жизненном) пути, причем в слове «СЛЕД» буквально содержится «ЛЕД» — так же как слова «МЕТель» и «МЕТать» указывают друг на друга: «...Но ветер хладный, тучи хмурая, | Сокрыл лучи, нагнал теней, | И нам понятна стала буря — | Последний миг блаженных дней» (Блок, 1899, I, 422); «...Прощай, мы смотрим на дорогу, | А вьюга заметает СЛЕД» (1901, I, 105). С замечанием следов как проявлением апофатического действия герме-

тического урагана соотносится и ухудшение видимости вследствие снежной бури: «...Вот дунул *вихрь*, поднялся прах летучий...» (1901, I, 132).

Ветер и буря часто служат знаками, говорящими о стирании памяти, о ее распаде в результате амнезии:

«Ночью *вьюга снежная* | Заметала след. |...| Встали зори красные, | Озаряя снег...» (Блок, 1901, I, 144); «...Тихо. Сладко. Он *не вспомнит*, | Не запомнит, что теперь. | *Вьюга память* похоронит, | Навсегда затворит дверь. |...| Слушай, *ветер* звезды гонит...» (1907, II, 246); «Узорные ткани так зыбки, | Горячая пыль так бела, — |...| Минута — и *ветер*, метнувшись, | В узорах развеет листы...» (Анненский, 212); «...Срок прошел. Мы *былое* развеяли. | Убежали в пустынное поле. |...| *Ветерок* нежно рвал наше вретисце. |...| *Ветерки* прошумели побегами. | Мы, вздохнув, о страданье забыли» (Белый, «Пепел», 1904, 256—257); «Изложет, гложет ствол тяжелый *ветер* | Жадный; | Пробьется *веян*ем, листвою прошелестит: | “Забудь — | Ее забудь!..” | Глуши, глухая ночь! Глотая темень | Хладный, |...| Забудь — | Ее забудь. |...| Там — смерть, там — ночь: ты — там, за гранью | Роковою» («Урна», 1907, 304). Мимолетность ветра и его способность уносить предметы связаны именно с этим: «С высокой башни | На мир гляжу я. |...| Что миг текущий, | Что день вчерашний, | Что *вихрь* бегущий...» (Бальмонт, 1907, БП, 353—354).

Задувание свечи не только сигнализирует о конце апокалиптической знаковости (свеча в окне как условный знак), но означает и мистико-эротическое фиаско: «У окна не *ветер* бродит, | *Задувается свеча*» (Блок, 1902, I, 495); «...И вдруг дохнул весенний *ветер* сонный, | *Задул свечу*, настала тишина...» (1902, I, 256).

Сочетание ветра или бури и огня (огненная буря, огненно-снежная буря, например, «знойная вьюга») означает состояние высшего визионерского экстаза или витально-экзистенциального пафоса, демонстрирует «страсть» и «страдание», либо одновременно оба состояния в их амбивалентности. Интенсивность их переживания напоминает об экстатическом кружении в хлыстовских «радениях» и о парадоксальном смешении в них физического и пневматического возбуждения; подобные мотивы знакомы и ортодоксальной мистике:

«Под чуждой властью *знойной вьюги* | *Виденья* прежние забыв...» (Соловьев, 1882, 79); «В часы вечернего тумана | Слетает в *вихре* и *огне* | Крылатый ангел от

страниц Корана | На душу мертвенную мне...» (Блок, I, 48); «*Ветер* понемногу сгонял и огонь, и золото: нагонял синий вечер» (Белый, «1-ая симфония», 39); «Все ближе раздавалась горняя молитва, как бы вихрь огня» (55); «...Оно ["солнце"] металось в колесе, | В горящем вихре отпадений...» (Городецкий, 1906, 57).

У Блока нередко рассказ ведется от лица возлюбленной, которая сама фатально и необратимо уходит в метель и тем самым отдается под власть герметическо-апокалиптического огненного знака, отчего ее апофатическая неузнаваемость («Незнакомка») приобретает черты даже загадочной символики: «Отошла Я в снега без возврата, | Но, холодные вихри крутя, | На черте огневого заката | Начертала Я Имя, дитя...» (Блок, 1902, I, 213). В этом смысле потусторонние грозы — немые: «Немые грозы с вихрем шли...» (1899, I, 425).

Городецкий посвящает целый цикл стихов «Осенний вихрь» (1907, 189—192) осеннему ветру, который обязан своим огнем или золотом листьям осеннего леса, «горящего» красным и желтым: «...Как себя роняют листья | Вихрем золотым, — | Так стихи к тебе взлетают | Из моей глуши...» (Городецкий, 1907, 189). Пересечение омонимов: «листья» дерева (природа) = «листы» бумаги (культура) = тексты (искусство) — в поэтологической метафорике СИ играет одну из центральных ролей, поскольку таким образом в омонимическом выражении объединяются природа, культура и поэзия: «Над серой бездной вод означилась луна, |...| Ветр мечет мертвый лист по отмели зыбучей, | Где начертал отлив немые письма. |...| За гулким зовом волн зияет ночь немая...» (Иванов, I, 613).

Очень распространенное соответствие слов «стихи» и «стихия» образует для такой мифопоэтической биоэстетики основной фундамент. В этом отношении веяние ветра («ветер веющий») есть в то же время и пророческое знамение («вещий») грядущего, слышное в шелесте «ветвей»: «Ветер ВЕющий донес | ВЕщий дух ВЕтВЕЙ. |...| Воздух, Ветер, я ликую, | Я свершаю твой завет...» (Бальмонт, «Воздух», 1904, V, 125—128); «Лес угрюмый. ВечЕреет, | Ходит ветер лютым звЕрем» (Городецкий, 1905, 120). В любом случае здесь бросается в глаза сочетание мотивов на {ле|ел}, от «метЕЛи» до «ЛЕса»:

«...Лишь обугЛенные ЕЛи | Тьму зЕЛеную хранят;
| Но огни кругом взЛЕТЕЛи, | В зЕЛЕНЬ темную ЛЕ-
тят, | И далекие мЕТЕЛи | В вихре огненном гудят»
(Городецкий, «Осенний вихрь», 1907, 192); «...Под дождиком серебряным по ягоду мы шли. | А ветры сизы облаки в поднебесье несли. | Качался лес, туманился под

сеткою дождя...» (1907, 175); «...Только *ветер тихокрылый* | *Вихри* малые с земли | Подымает, чтобы силы | И последние сожгли» («*Листья*», 1907, 196); «*Ветер*, в стекла не звени: | *Нежен* мир умерших нег. | Быстрый *ветер*, не гони | желтых *листьев* вялый бег...» (1906, 139); «Ты опять ко мне приникла, | Ты опять меня взяла. | *Вихрем* *огненным* возникла, |...| Меч лучей своих вонзила, | Сердце вольное зажгла. | И взЛЕТЕЛА *вихрем*, *вихрем*. | *Вьешься*, *вьешься* в вышине; | Манишь в высь сЛЕпящим *вихрем*, | В золотом ЛЕтишь огне; |...| *Листья* сорванные *вихрем*, | *Вихрем* падают ко мне» (1907, 189—190); «Затомила *вихрем* *диким*. | Полно мчаться. Отпусти...» (1907, 193); «...*Вихрь* *осенний!* | Мне отраден | Дым в обугленном лесу...» (1907, 196); «*Огонь* *осенний* сжег ЛЕса, |...| Голодный *ветер* зЛЕЙ и зЛЕЙ | С земли кричит под небеса: |...| Дай снега! Снега дай земле! | Но неподвижна синева...» (1908, 221); «...Ты вся мне кажешься нетронутым цветком, | Едва ЛЕЛЕемым, стыдливо и любовно, | Полулюбленным *ветерком*» (*Бальмонт*, 1902, III, 95); «*Вербы* овеяны | *Ветром* нагретым, | Нежно взлеяны | Утренним светом...» (*Бальмонт*, «*Вербы*», 1903, III, 49); «...Не знаю, что лучше: снега ли вершин, или *вихри* над желтой пустыней...» (1904, БП, 302); «...Я в тревоге, в тоске и в мольбе, | ЗеЛЕНею, таинственный клен, | Неизменно склоненный к тебе. | Теплый *ветер* пройдет по *листам*...» (*Блок*, 1902, I, 207); «Зимний *ветер* играет терновником...» (1903, I, 266); «...Я люблю тебя, *ветер*, несущий *листы*...» (1903, I, 366); «...*Желтые листья* | *Ветр* гонит к поблекшему берегу...» (*Иванов*, I, 547); «...Из багряницы роз многострадальных | страсти | творили розы | снега. | К потокам Стикса приближались. | Их *ветер* *нежил*, белыми шелками | *вея*...» (*Белый*, 1903, 123—124); «...Но... *ветер*... *клены*... шум вершин |...| Но... в блекло-призрачной луне | *Воздушно-черный* стан растений...» (*Анненский*, 1910, 123); «...А вот и *вихрь*, и помутненье, | И духота, и сизый пар... | Минута — с неба наводнение, | Еще минута — там *пожар*...» (195).

Бури — зимние и весенние — играют двоякую апокалиптическую роль как провозвестники эпифаний и как их воплощение; этот интенциональный, проективный характер пневматических ветров особо подчеркивается у Блока:

«*Ветер* принес издалёка | Песни весенней намека, | ... | Плакали зимние бури, | Реяли звездные сны...» (Блок, 1901, I, 76); «...Ты в белой вьюге, в снежном стоне...» (1901, I, 143); «...Но в предвестие веселий, | В день весенних бурь | К нам прольется в двери келий | Светлая лазурь» (1902, I, 169); «...Под гневом светлой красоты | Они [мечты] всечасно в вихре бури...» (1902, I, 173); «...В них тишина — предвестье бурь, | И бури — вестницы покоя...» (1902, I, 200); «Ты — божий день. Мои мечты — | Орлы, кричащие в лазури. | Под гневом светлой красоты | Они всечасно в вихре бури...» (1902, I, 173).

В стихотворении «Белый конь» «вихрь видений» в апокалиптических конечных временах ведет к спутыванию и смешению творенья, вновь сливающегося в *tassa confusa*: «...Будут вёсны в вечной смене | И падений гнет. | Вихрь, исполненный видений, — | Голубиный лёт... | ... | Время — легкий дым... | ... | И опять, в безумной смене | Рассекая твердь, | Встретим новый вихрь видений, | Встретим жизнь и смерть!» (Блок, 1904, I, 321); «Тянет ветром от залива, | В теплом ветре — снова ты...» (1902, I, 491); «...И близится вихрь видений...» (1903, I, 262).

У Блока пневматическое веяние ветра вновь и вновь метонимически (как сопутствующее явление) или метафорически превращается в символ женского или мужского видения:

«...Надежды нет: вокруг и ветер бурный, | И ночь, и гребни волн, и дым небесных туч | Разгонят всё, и образ Твой лазурный | Затмят, как всё, как яркий солнца луч...» (Блок, 1898, I, 392); «...Был один Всепобедный Христос. | На пустынях, на думах случайных | Начертался и вихри пронес...» (1902, I, 225); «Мы истомились в безмерности, | Вот мои песни — и дни. | ... | Если не будет свидания, — | Пусть пролетит ураган!...» (1902, I, 503); «Загляжусь ли я в ночь на метелицу, | Загорюсь и погаснуть не в мочь. | Что в очах Твоих, красная девица, | Нашептала мне синяя ночь...» (1902, I, 523); «...Веет ветер очистительный | От небесной синевы...» (1906, II, 109); «Неправда, неправда, я в бурю влюблен, | Я люблю тебя, ветер, несущий листы...» (1903, I, 366); «...И взлетающий бубен метели, | Бубенцами призывно бренча. | ... | И над мигом свивая покровы, | Вся окутана звездами вьюг...» (1905, II, 81); «Открыли дверь мою метели, | Застыла горница моя...» (1907, II, 216).

В этой связи напрашивается ассоциация (апокалиптических) «труб» с грохотом и шумом бури, возвещающей близость визионерского явления или означающей его присутствие; даже сам ветер или буря выступают в качестве трубача, властвующего над судьбами людей:

«Солнце на вершине мачты. | Мы за ним летим. |
Ветр, залиvistый *трубач* ты, | *Ветра* мы хотим. |
Небо — жизни плащаница. | Воды — ризы волшебной
ткань...» (*Коневской*, 1900, 121); «...И что такое жизнь
людей — не понимаю. | Но *ветер* — властелин един-
ственный судеб» (1899, 89); «...Плачет ребенок. И *ветер*
молчит. | Близко *труба*. И не видно во мраке» (*Блок*,
1903, I, 306); «Как вдали *запевала метель*, | К небесам
подымая *трубу*» (1903, I, 258).

В этот контекст вписывается и излюбленная Ивановым связь «рока» и «рога»:

«Нет исхода из *вьюг*, | И погибнуть мне весело. | За-
вила в очарованный круг, | Серебром своих *вьюг* занаве-
сила... |...| И, колеблемый *вьюгами Рока*, | Я взвива-
юсь, звеня, | Пропадаю в *метелях*...» (*Блок*, 1907, II, 250);
«...Поют боевые рога! |...| Меч мой железный | Утонул
в серебряной *вьюге*... | Где меч мой? Где меч мой! |...|
Слушай, слушай *трубные* звуки!...» (1907, II, 233).

Иногда упоминается и звук свирели, растворяющийся в ветре:

«...Мы во имя возрожденья | ждем в душе живой воды.
|...| В *вихре* слышен зов свирели, | В чане темном яркий
взор...» (*Бальмонт*, 1908, VIII, 80—81); «...Четвертый
голос — *Ветра* дух. | В нем вольный зов *свирели*. |...|
Пойми, что в *Ветре* дышит Дух. | Иначе — свист *мете-
ли*» (1908, VIII, 66).

В отличие от этой символики дионисийских инструментов («труба», «свирель»), звучание аполлонических струн (золотых арф) встречается реже:

«Гул *ветра*, словно *стон* по елям | Протянутых *воз-
душных струн*, | И белой ночью к плоским мелям | Бе-
гущий с *рокотом бурун*...» (*Иванов*, II, 513); «...Небо зной-
но и бездонно — | *Веет* синим огоньком. | Как *струна*,
звенит колонна...» (*Волошин*, 1900, I, 12—13); «*Бог вет-
ров* и бурных гроз, | Бог Славян, *Перун*, | Ты мне дал
волну волос, | Золотистых *струн*. |...| Золотистый дал
мне стих...» (*Бальмонт*, 1905, VI, 116—117).

В шепоте, шуме и грохоте бури свой язык обретают природа и хаос вселенной, возвещая в невербальной, докультурной речи стихий — поверх человеческого мира слов — посткультурную и постисторическую апокалиптику: «...Порыв взволнованных ветров | Из бездны времени несется; | Взволнованных, далеких слов | Далекий, невозвратный зов...» (Белый, «Урна», 1907, 322); «Призывно грустный шум ветров | звучит, как голос откровений. |...| Там, далеко... в полях шумит | и гонит снег ночная вьюга...» (1903, 138).

Речь ветра или бурь родственна «шепоту» всех стихийных природных сущностей, звукоподражательная первобытная сила которых обходится без грамматики и словаря и поэтому может служить прообразом для мифопоэтического идеала беспредметного культового языка в СИ:

«Ветер перелетный обласкал меня | И шепнул печально: Ночь сильнее дня. |...| Ветер изменился, и пахнул мне в очи, | И шепнул с усмешкой: “День сильнее ночи”» (Бальмонт, 1895, I, 70); «Гордый Юргис, ты похитил Ветер, Ветер у меня, | Ты подслушал и расслышал, как он шепчет, нас дразня, | Как свистит и шелестит он возле дрогнувшей листвы, |...| Шепот Ветра гордым вedom, вещей Ветер близок им...» («Ветер», 1904, V, 18—19); «Ты — шелест нежного листка, | Ты — ветер шепчущий украдкой...» (I, 16); «Чей этот топот? — Чей этот шепот? — Чей это светится глаз? | Кто это в круге — в бешеной вьюге — пляшет и путает нас?...» (1907, БП, 365); «Я вырезал посох из дуба | Под ласковый шепот вьюги...» (Блок, 1903, I, 273).

Этот язык природы — обращаясь к романтической мифопоэтике Тютчева — доступен исключительно *poeta vates* (который также один способен его передать), в качестве голоса коллективного бессознательного занятому «мифотворчеством»: «О чем ты воешь, ветер ночной? |...| Понятным сердцу языком | Твердишь о непонятной муке — | И роешь и взрываешь в нем | Порой неистовые звуки!.. | О, страшных песен сих не пой | Про древний хаос, про родимый! |...| О, бурь заснувших не буди — | Под ними хаос шевелится!..» (Тютчев, I, 57)⁷. У Тютчева предвосхищены все главнейшие признаки символистского языка природы, в том числе и богато развитые мотивы на {ер} и {ве}, соотносящиеся с символикой хаоса в словах на {вол} и {ор}⁸:

«Вечер. Взморье. Вздохи ветра. | Величавый возглас волн. | Близко буря...» (Бальмонт, 1894, 84); «Жемчужина морей, | Цветущий Остров дремлет...» (1895, I, 75);

«*Ветер*, вечный мой брат, | Ветер гор и морей, | Что такое есть в песне протяжной твоей...» («*Ветер гор и морей*», 1902, III, 37).

Тавтологические повторы мотивов принадлежат к грамматике апофатической речи, а та сама отражается в семиотике ветра. Из этой редуцированной ономастопозтики веяния и морфем {ве}-{ве} создается настроенный на /х/ и /ш/ шепот дионисийской болотно-камышовой сферы, а также сектантской глоссолалии:

«*Ветер*, Ветер, Ветер, Ветер, | Что ты в ВЕТках все шумишь? | Вольный Ветер, Ветер, Ветер, | | Пред тобой дрожит камыш. |...| Дай и мне забВЕНья, Ветер, | Дай стремленья твоего. |...| Ты прекраснее всего!» (*Бальмонт*, «*Ветер*», 1902, III, 38—39); «...Над соснами гудит зВЕНящий ветер мая, | И влагой синею поишь ты небосвод...» («*Гимн солнцу*», 1903, БП, 270); ср. у Волошина: «...*Ветер веет* и ВЪЕТся укладками | Меж ВЕТВЕЙ, над водой наклоненных, | ШЕВЕля тяжелыми складками | Шелков зеленых» (*Волошин*, 1905, I, 18).

Бросается в глаза возврат к эпитету «нежный», которым наделяется речь ветра. Как и в СИ, дионисийский болотный мир благодаря притягательной силе луны и воды ставится в некое вертикальное соответствие лунному началу: «...Я — нежный иней охлаждения, | Я — ветерка чуть слышный вздох. |...| Но никогда вы не узнаете, | Как безраздельно целен я» (*Бальмонт*, БП, 290); «Легкий лист, на липе млея, | Лунный луч в себя вобрал. | Спит зеленая аллея, |...| Это лунное томлень, | С нежным вешним ветерком, |...| Слышат лунное сиянье, | Слышат ветер в вышине...» (1904, V, 43); «...Но раскрыл я все закрытые врата, | Мне желанна боль, и с болью — Красота. | И в раскрытости, в разорванности чувства | Дышат бури, светят молнии Искусства...» (1904, V, 12).

В следующей цитате хтоническая природа речи ветра, насколько ее характеризуют Бальмонт и Городецкий, становится сверхъестественной: «О, ты грядущих дней! Коль ум твой разумеет, | Ты спросишь: кто мы? — Кто? Спроси зарю, поля, | Волну, раскаты бурь, и шум ветров, что веет, | Леса! Спроси любовь! Кто мы? А! Мы — Земля!» (*Бальмонт*, 1905, БП, 360); «...Уж ты ветер, ветер буйный, | Ты с полуночи возвей, | Многовейный, многоструйный, | Будь отрадою моей...» (1905, БП, 333).

Древнеславянская мифология и природный язык ветра входят в неразрывную связь: «*Ветры*, Стрибоговы внуки, | Проносья по безмерным степям, |...| Стонут, хохочут, свистят, шелестят, шепчут соблазны | Громам...» («*Стрибоговы внуки*», 1906, VII, 163); «В чисто поле я пойду, | Речь с *Ветрами* поведу: — | *Ветры*, Вихори, скорей, | Дайте власть мечте моей...» (1906, VII, 16); «Огонь осенний сжег леса, |...| Голдный ветер злей и злей | С земли кричит под небеса...» (*Городецкий*,

1908, 221); «...Он знал безветрие небес, | Дыханье бурь и гул валов...» (1907, 199).

К романтической идее мира металлов и (драгоценных) камней, растущих в недрах земли (Новалис, Ф. фон Баадер и др.), и его окаменелого (безмолвного) языка воображения Волошин приравнивает столь же стихийную речь ветра: «Я поклоняюсь вам, кристаллы, |...| Растенья, раковины, скалы | (Окаменелые мечты | *Безмолвно грезящей природы*), | Стихии мира: Воздух, Воды, | И Мать-Земля, и Царь-Огонь! | Я духом Бог, я телом конь...» (Волошин, 1904, I, 43); «...Ветер клонит | Ряд раки, | Листья гонит | И вихрит. |...| Заверть пыли | Через поля | Вихри взвили, | Пепеля...» (1907, I, 80—81).

Ветры передают невербальный «крик» природы-Деметры, который кажется — подобно элевсинским глоссолалиям — столь же экстатическим, как и пророческим («вещим»): «...Колочий ореол, гудящий в медных сферах, | Слепящий вихрь креста — к закату клонишь ты, |...| И ветры — сторожа покинутой земли — | Кричат в смятении...» (1907, I, 82); «Вещий крик осеннего ветра в поле. |...| Плачьте, плачьте, плачьте, безумцы-ветры, | Слышу в голых прутьях, в траве вчерашней, | Вопли Деметры» (1908, I, 79); «...Я внимаю, склоняюсь на песок, | Кликам ветра и голосу моря...» (1909, I, 25).

В восприятии представителя современной цивилизации ветер перенимает диаволические свойства механических ритмичных шумов и треска городского, технического мира (СIII): «...Где-то, кто-то | Вечно что-то | Все стучит. | Ти-та... то-та... | Вечно что-то | Мысли сонной | Говорит. | Так вот в ушах и долбит и стучит это | Тй-та-та... тá-та-та... тá-та-та... тй-та-та... | Мысли с рыданиями ветра сплетаются, | Поезд гремит, перегнать их старается...» (Волошин, «В вагоне», 1901, I, 6—8).

У Блока ветер не только ведет свою бессловесную речь, но и передает другие звуки природы, служа тем самым сразу вестью и средством. Совершенно в духе романтической поэзии и природы поэт связывает ветер с жанром «песни» — по сути «песни без слов», которую исполняет не отдельный голос, а «метельный хор»:

«Ветер принес издалёка | Песни весенней намек...» (Блок, 1901, I, 76); «...Зима пройдет — в певучей вьюге | Уже звенит издалека...» (1902, I, 244); «Сердито волновались нивы. | Собака выла. Ветер дул...» (1903, I, 367); «...В бездне — мрак, а в небе — гул...» (1903, I, 297); «Крылья легкие раскину, | Стены воздуха раздвину, |...| Вьюги дольные, вздохните! |...| Сны метели светлосмемой, | Песни вьюги легкой...» (1907, II, 221); «...Ты измерила даль страны, | Откуда звучали рога | Снежным, метельным хором. |...| Летели снега, | Звенели

рога | Налетающей ночи» (1907, II, 219); «...Довольно жить, оставь слова, | Я, как метель, звонка...» (1907, II, 131); «*Ветер* звал и гнал погоню, | Черных масок не догнал... |...| И метался *ветер* быстрый | По бурьянам...» (1907, II, 247).

Известие в песни ветра соотносится со стихами поэта-символиста, одновременно слышащего и передающего дальше апокалиптический «зов»: «...В крылатой колыбели | Засни среди снегов; | Пойми *напев метели* | В строках моих *стихов*. | Пойми всю силу зова | Победных зимних дней, — | Предайся *вьюге* снова, | Истаяв сердцем в ней!» (Блок, 1906—1907, II, 330). Ветер как голос далекой возлюбленной воспроизводится посредством (тайных) писем, которые можно прочесть на белом снежном покрывале — как на белой бумаге — в виде «условного знака»: «...На снежно-синем покрывале | Читаю твой *условный знак*. | Твой *голос* слышен сквозь *метели*, | И звезды сыплют снежный прах. |...| И на прибрежном снежном поле | Под звонкой *вьюгой* умереть» (1907, II, 224).

Наконец, буря возвещает также разрушение, забвение и смерть, заметая следы жизни или разбивая ее корабль — мотив, характерный именно для Блока и использованный также Маяковским в его прощальном письме. Как витальная стихия «буря» соединяет в себе символику жизни («жизненные бури») с символикой природы, деятельность которой — вне этических категорий. У Блока душа-Анима сама является кораблем, который может быть разбит бурей; соответствие пнеумы и веяния тем самым приобретает летальное измерение: «Здесь тишина цветет и движет | Тяжелым *кораблем души*, | И *ветер*, пес послушный, лижет | Чуть пригнутые камыши» («*Тишина цветет*», 1906, II, 114):

«*Жизнь — как море* она — всегда исполнена *бури*. | Зорко смотри, человек: буря бросает *корабль*...» (Блок, 1898, I, 386); «...Надежды нет: вокруг и *ветер бурный*, | И ночь, и гребни волн, и дым небесных туч | Разгонят всё, и образ Твой лазурный | Затмят...» (1898, I, 392); «Всю ночь дышала злобой *вьюга*, |...| Я чуял, гнила в эту ночь! | В тяжелом *вихре* сновидений...» (1899, I, 403); «...*Ветер* тебя унесет, | Стоны замолкнут в пыли...» (1902, I, 511); «...Мы сквозь *зимнюю вьюгу* ведем *корабли*, |...| Через бурю, сквозь *вьюгу* — вперед! | Электрический свет не умрет!» (1904, II, 54—55); «Небо свинцовое, солнце неверное, | *Ветер* порывистый, воды холодные, |...| Здесь даже чайками даль не осветится...» (Бальмонт, 1905, БП, 330); «...А там, в неведомой дали, |

Где небо мрачно и зловеще, | Немые грозы с *вихрем* шли, |...| И *ветер* ночи к нам донес | Впервые — слезы грозовые» (Блок, 1899, I, 425); «...Сбил с дороги не *ветер* печальный — | Закрутил меня розовый снег...» (1902, I, 363); «...И на *вьюжном* море тонут | Корабли. | И над южным морем стонут | Журавли...» (1907, II, 240); «Усталость, усталость! Как *ветер* холодный | Ты нас пронизала, до боли в висках!...» (1907, II, 393).

(Ночной) ветер, несущий или возвещающий смерть, приобретает ту черную окраску, какой отличаются герметические птицы-вестники из преисподней:

«Утихает светлый *ветер*, |...| *Ворон* канул на сосну, | Тронул сонную струну...» (Блок, 1905, II, 82); «По степи черные *вихри* крутятся. | *Ветер* гуляет, и *вороны* мчатся...» (Белый, 1898, II, 59); «...В небе рога леденеют луны. | Ивы, согнувшись, режут над рекой. | холоден, холоден *ветер* ночной...» (1899, II, 62); «...Буду я градом исколот. | *Вихрь* меня пылью замылит | В неба лазурного холод — | Город из золота вылит» («*Пепел*», 1906, 255); «Я забыл. Я бежал. Я на воле. |...| *Ветер*, плачущий брат мой, — здесь тихо...» (1907, 240); «Под *стоны* тяжкие *метели* | Я думал — ночи нет конца: |...| И пусть, как ночью, *ветер* рыщет, | И так же рвет, и так же свищет...» (Анненский, 190); «...И топит, капая слезами, | Налеты *позабывших вьюг*...» (Городецкий, 1904, 138); «Я в *гробу* лежу и слышу: | *Ветер* дышит надо мной...» (1905, 69).

Примечания

1. Биоэстетически обоснованный ритм является, по Белому («*Песнь жизни*», А, 56), первоосновой всякой креативности — как в музыке, так и в поэзии: «Ритм — как бы *ветер*, перекающий небо души, как бы *ветер*, рождающийся в небе, потому что *душа* — вечная праматерь тела, и вечная праматерь земли — небо...». «Бездна» у Белого — всегда топическое начало (первобытного) хаоса, и лишь из последнего рождается световой мир (рождаются «солнца», там же). Ритмическая природа ветра соответствует архаичной мифологии «ветрового оплодотворения» Земли-Матери «ветровым семенем», происходящим с востока (из солнечного начала) (ср.: R. von Ranke-Graves I, 48; E. Th. Reimbold 1970, 44 и сл.). О греческих божествах-ветрах ср.: K. Kerényi 1966, 161, о Стрибоге как славянском боге ветра ср.: А. Афанасьев I, 91.

2. У Плотина пнеума выполняет функцию посредницы между телом и душой (R. Harder, W. Theiler 1971, 126); ср. также: С. G. Jung V, 287 и V, 133 и сл. (ветер и

символика рева); о ветре и духе в ветхозаветном рассказе о сотворении мира ср.: *R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 37 и сл.* О ветре и дыхании в орфических космогониях ср.: *G. R. S. Mead 1964, I, 277*, в мистериальных культах и у Гермеса Трисмегиста — *ibid., I, 44 и сл.*, в каббале — *A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 140*. Ассоциация между ветром и (Святым) Духом следует из выражения в Евангелии от Иоанна: «Дух дышит, где хочет, [...] так бывает со всяким, рожденным от Духа» (*Иоан. 3: 8*). Эстетическую форму эта пневматика приобретает в герметико-художественной формуле Гете: «Твори образы, художник! Не говори! Лишь твое дыхание пусть будет твоим стихотворением» (*Goethe, «Gedichte», I, 375*). — О связи слов «дуть», «дышать» и «дух» (Анима) ср.: *A. Афанасьев I, 331 и сл.*

3. *A. Hansen-Löve 1996, 220 и сл., 231 и сл.*; ср. также: *P. Sloterdijk 1993, 62 и сл.*

4. Паронимическое сочетание слов «ВОЛЯ» и «ВОЛЬность» в связи с «ветром» и «вьюгой» играет, прежде всего у русских романтиков — особенно у Тютчева — роль образца для поэзии СИ: «К чему неВОЛЬнику мечтания свободы? | ... | ...*Бродячий ветр* не волен, и закон | Его летучему дыханью положен» (*Баратынский, 21*); «... Там, в горнем неземном жилище, | Где смертной жизни места нет, | И легче и пустынночище | *Струя воздушная* течет. | Туда взлетая, звук не имеет, | Лишь жизнь природы там слышна | И нечто праздничное веет, | Как дней воскресных тишина» (*Тютчев, I, 67*; ср. также: «*Сон на море, I, 51*»; «Уж солнца раскаленный шар | с главы своей земля скатила, | И мирный вечера пожар | ВОЛна морская поглотила. | ... | *Река воздушная* ПОЛней | Течет меж небом и землею» (*I, 16*); «Глухая степь — дорога далека, | Вокруг меня *волнует ветер* поле» (*Полонский, 48*).

5. О «вьюге», «вихре», «кружении» и «буре» ср.: *A. Афанасьев I, 331*; в символизме и, в частности, у Блока — ср.: *H. A. Кожевникова 1986, 184* и в романтизме у Тютчева — ср.: *S. Pratt 1984, 160 и сл.* (Тютчев, «О чем ты воешь...», 1836). О космической символической «грозы» и «бури» ср.: *Соловьев, «Красота в природе», VI, 51 и сл.*

У Иванова («*Нищие и Дионис, I, 716*») «вихрь» получает значение дионисийской, вакхической «мировой пляски», при которой земля и солнце в упоении смешиваются. О дионисийском аспекте экстаза ср. «вихревой круговорот» у Белого: «*Маска, А, 133*. «Метель» и «вьюга» как хаотическое разрушение образа «Вечной Жены» — ср.: *Белый, «Апокалипсис в русской поэзии», ЛЗ, 232*.

О символической снежной метели (в рамках символического белого цвета) ср.: *J. Peters 1981, 60 и сл., 245 и сл.* «Метель» часто символизирует «стихийное» и «низкие страсти» (*ibid., 61*). Об инфицирующей, отравляющей силе ветра (в польском) фольклоре ср.: *Блок, V, 38* («В вихревых столбах ведьмы и черти...»). О символической «вихря», «бури» и «метели» в «Снежной маске» Блока — то есть при переходе от СИ к СИИ — ср.: *З. Г. Минц, А. П. Юлова 1983, 105 и сл.*

6. Ср. также у Балтрушайтиса: «В час пустынный, в час *метели*, | В легком беге карусели, | В *вихре* шумном и лихом, | ... | часто-часто рвутся звенья, | Иссякает нить забвенья | И скудеет свет в очах, | Не вплетенных в *вихрь* случайный | Строго гонит ворот тайный, | Им невидимый рычаг...» (*Балтрушайтис, 1912, «Карусель», 214—215*; ср. также: «*Белые вихри, там же, 1911, 129 и сл.*); «Как бы ни авел неизмеримо | в пыланье мира каждый миг, | ... | И все встречают *вихрь* мгновенья | Холодным взглядом сироты...» (*1912, 233*); «... Но я *метель* любовно принимаю, | Как дали льдов... | ... | Пред бездной мира разум безоружен | И ткани дум в сознанье нет — | ... | Но в *вихре* яви сердце искрой живо» (*1914, 301*).

7. «Страшно *воет*, завывает | *Ветр* осенний; | По поднебесью далече | Тучи гонит. | ... | О, куда, куда вас, тучи, | Ветер гонит?» (*Баратынский, 23*); «Один, и пасмурный душою, | Я пред окном сидел; | Свистела *буря* надо мною, | И глухо дождь *шумел...*» (*47*).

8. «...Скудеет в небе светлая лазурь, | Прошла волна! | Лишь в темном сердце
отзвук дальних бурь | Не знает сна... | Далекый *вихрь* увел свой пестрый шум, |...|
Раскрылась ночь с *безмолвием* своим, | В ее тени, | Толпа детей, без крова мы
стоим, | Одни, одни!» (*Балтрушайтис, 1906/8, 147*); «...Лихой гонец, взрывая бе-
лый дым, | Певучим *вихрем* мчится к молодым... | Дымит и скачет, трубит в
белый рог, |...| В венчальном поле дикая *Метель* | Прядет-свивает белую кудель...»
(*1907, 152—153*); «...В моем пути *поет метель*... | Моя душа — ее *свирель*» (*1911,*
149).

8.6. ЗИМА И СНЕГ

В символике времен года¹ в СИ очевидным образом доминируют мотивы зимы и снега. Кроме того, «зима» и «снег» однозначно принадлежат к сфере небесных и воздушных феноменов, тогда как намного более редко упоминаемая «весна» как земное время года так же часто фигурирует в рамках мифа природы и земли, как и в качестве символа периода апокалиптического ожидания и возрождения в космических масштабах. При этом земные сезонные циклы сливаются с космическими круговоротами и еще герметическим способом оказывают воздействие на «жизнетворчество» символического человека и на его метаморфозы. «Осень» и «лето» играют сравнительно второстепенную роль².

Снег лишь очень редко связывают с той плодоносной влагой, которой земля ждет от неба; отношение к снегу аналогично ожиданию небесной Снежной королевы³, белая фигура которой, особенно в софиологии Блока, одновременно выражает неприступность и внушает восхищение. При этом становится ясно, что при компенсаторном символообразовании в СИ, как правило, появление одного символического «полюса» — например, белого зимнего холода или снежных кристаллов — влечет за собой и упоминание «противоположного», то есть, например, красной окраски (огненного жара) либо мотивов черноты (земли, ночного неба и т. д.). В результате, согласно старинной герметико-апофатической традиции и на основе «обратного смысла изначальных слов»⁴, явления, свойственного архаическо-магическому мышлению, возникает парадоксальная синхронность, противоречивый характер которой уже в рамках СИ все в большей мере приобретает характер трагической, а порой и комической неразрешимости и бессмысленности, отчего в символическом здании СИ с самого начала видны расчетные изломы, предвещающие его саморазложение в переходе к СИИ: «Огонь осенний сжег леса, |...| Голодный ветер злей и злей | С земли кричит под небеса: | “Дай снега! Снега дай земле!”» (Городецкий, 1908, 221). У Бальмонта особенно ярко выражена потребность каталогизировать все релевантные элементы того или иного мотивного комплекса в их биполярности; в следующем примере полярность белого и красного перенесена на четырехчастное деление розы ветров, и при этом друг с другом соотносятся снежинки и цветы: «...На Север, Закат, на Восток и на Юг | Все тот же очерченный правильно круг, |...| Вот белые льдяности, дремлющий снег, |...| Вот маки кровавые, трижды жерло...» (Бальмонт, 1908, 294).

Относительно слабо выраженная положительная символика снега распространяется, во-первых, на аналогию снежных цветов, во-

вторых, на возвышенную сферу снежной вершины; фаллически-маскулинная символика горных пиков сливается с мотивом лона Земли-Матери, отчего биполярность небесного снежно-белого и земной черноты растворяется в перспективе восходящего солнечного золота: «Горные дали безбрежны. | Мир величав и один. |...| Сонны, безоблачны, *снежны* | *Белые лона вершин* — | Их поднимает природа | Ждать *золотого восхода*» (*Городецкий, 1904, 58*). Позитивная возвышенность вершинной зоны земного — как и деструктивная возвышенность наводящей панику мощи природных или космических катастроф — имеет собственную апофатику молчаливости и удаленности от жизни, гармонирующую с атрибутами снежной и ледяной пустыни:

«Безмолвствуют *высоты*, | Застыли берега. | В безмерности дремоты | *Нагорные снега...*» (*Бальмонт, 1903, 204—205*); «...Цвет фиалки небом овладел, | Барвинок — водой. | Зелен бархат, что весь край одел, | Думчив мох седой. | И *безмолвны горные снега*, | А утес грозит...» (*Коневской, 1897, 21*); «По *высям снегами* | *Увенчанных гор*, | Как в радостном храме, | Блуждает мой взор...» (*Балтрушайтис, «Альпийский пастух», 1912, 163*)⁵.

Спускающиеся с неба в танце «снежинки» связываются цепочкой мотивов с другими небесными и земными звездными образами, и все вместе они образуют (жемчужное) «ожерелье», соединяющее небо и землю. Цветы метафорически и метонимически сопоставляются с пчелами, звезды — с цветами, птицы — с (горными) высотами: «...В быстрой смене мы — *снежинки* пляшем, вихря не видать, | А *снежинки* зримо взору восхваляют благодать. | В *ожерельи* мы — как *пчелы*, мы — как *звезды*, как *цветы*, | Мы, как *птицы*, научились этим снам — у *высоты*» (*Бальмонт, 1908, VIII, 73*).

Здесь проявляется и характерная для Бальмонта тенденция, отличающая его мифопоэтику от замкнутой мифопоэтики Иванова: разрыхление метафорических парадигм символов с образованием перечней мотивов, ряды или сеть которых образуют цепочки и ткань, предвосхищающие в своей синтетической открытости как серийную аллегорическую поэзию акмеистов, так и сериализацию позднего авангарда. Зачатки этого можно найти и у Блока, который, правда, намного в большей мере, нежели Бальмонт, смотрит на мифопоэтический или герметический мир сквозь призму «лирического Я», приобретающего все более нарративизирующий характер и стилизующего само себя:

«Я и мир — *снега*, ручьи, | Солнце, песни, *звезды*, *птицы...*» (*Блок, 1902, I, 193*); «...И *акация* густые и

душистые сирени | Надо мною наклоняли *белоснежные цветы...*» (*Бальмонт, 1895, I, 82*); «...И дал в цветы вам — *снежности*, | И дал в *снега — цветы*, | Свирель печали — в *нежности*, | И звезд для темноты...» (*1908, X, 32*); «День *пурпур* царственный дает вершине *снежной* |...| На миг растит зима *цветок снежинки нежной*, |...| И метеор браздит полнощный небосвод...» (*Иванов, 1899, I, 608*); «...И *цветов* росяных надо мною | *Белоснежные* кисти повисли...» (*Белый, «Пепел», 1907, 257*).

У Блока зимняя природа находится в состоянии некоего ожидания, подобном тому визионерскому ожиданию, что постепенно переходит в застывание: «...Один и тот же *снег — БЕЛей* |...| Ах, сам я *БЛЕден*, как *снега*, | В упорной думе сердцем беден...» (*Блок, 1902, I, 198*). Мотивы снега и зимы у Блока — если сравнивать его с другими символическими — распространены в таком избытке, что можно говорить прямо-таки о некоем частном мифе. Культ снега и зимы занимает здесь одно из центральных мест в общем апокалиптическом комплексе и, кроме того, связывается с мифопоэтикой «Севера», объединяющего Скандинавию, романтическую северную Германию и петербургский Север России в некий замкнутый снежный мир⁶:

«Ищи разгадку *ожиданий* | В *снегах зимы*, в цветах *весны...*» (*Блок, 1902, I, 492*); «...Ты измерила даль страны, | Откуда звучали рога | *Снежным*, метельным хором. |...| Летели *снега*, | Звенели рога | Налетающей ночи» (*1907, II, 219*); «И опять, опять *снега* | Замели следы... | Над пустыней *снежных* мест | Дремлют две звезды. |...| И за тучей *снеговой* | Задремали корабли — | Опрокинутые в твердь | Станы *снежных* мачт. |...| *Снеговой* трубач... | И вздымает вьюга смерч, | Строит белый, *снежный* крест, | Заметает твердь... | Разрушает *снежный* крест | И бежит от *снежных* мест...» (*1907, II, 230—231*); «...В даях *снежных* веют крылья, — | Слышу, слышу *белый зов...*» (*1906—1907, II, 329*).

Заснеженная местность пребывает до известной степени в состоянии сна или транса, представляя собой один-единственный «белый храм», который — как душа — ждет встречи. Последняя, правда, часто может не состояться из-за плохой видимости или из-за того, что снежная буря заметает, прикрывает следы. В этом отношении снег оказывает калиптическое действие в качестве снежного покрывала и в то же время апокалиптическое как снежная буря:

«...Вдруг расцвела, в лазури торжествуя, | В иной дали
и в неземных горах. | И ныне вся овеяна *снегами*. | Кто
белый храм, безумцы, посетил?» (Блок, 1901, I, 103);
«...Все лучи моей свободы | Заалели *там*. | *Здесь* [кур-
сив в оригинале] *снега* и непогоды | Окружили *храм*. |... |
Ждать ли пламенных безумий | Молодой души? | Иль,
застывши в снежном храме, | Не открыв лица, | Встре-
тить брачными дарами | *Вестников* конца?» (1902, I, 164).

Такая апокалиптическая зима образует полюс, противоположный весне
вечного возвращения. Между огнем и льдом она разворачивает ту *tabula
rasa*, на которую визионерское ожидание производит свои проекции — и
которая вновь и вновь таинственным образом ускользает при появлении
изначального и внутреннего образа ожидаемого:

«За темной далью городской | Терялся *БЕЛЫЙ ЛЕД*.
|...| Туда, где не было *огня* | И где *кончался лед*. |...|
Слилось *морозное кольцо* | В спокойный струйный бег.
| Зарделось *нежное лицо*, | Вздохнул холодный *снег...*»
(Блок, 1902, I, 209); «Призывно грустный шум ветров |
звучит, как голос *откровений* [в буквальном смысле
Апокалипсиса]. |...| на *белый снег* ложатся тени. |...|
Там, далеко... в полях шумит | и гонит *снег* *ночная вью-
га...*» (Белый, 1903, 138); «Чтобы больше, больше, боль-
ше | Падал, падал *белый снег*, | Лился, вился *снежный
сон...*» (Городецкий, 1907, 142); «...Два *снежно-белые*
крыла | Пространство отдали ему...» (1907, 202).

Ожидаемая «встреча» с визионерской возлюбленной в снегу (ме-
тели) у Блока все более сомнительна, двусмысленна, она постоянно обо-
рачивается галлюцинацией: «...*Зима* подкралась незаметно, | И с пер-
вым *снегом* со двора | Ты унесла весь пыл заветный, | Которым жили
мы вчера. |...| И над *мистической* загадкой | Уже не будем колдо-
вать...» (Блок, 1901, I, 105); «...Ты песнью без конца *растаяла в сне-
гах...*» (1901, I, 109).

Вновь и вновь проступающая здесь красная окраска (*rubedo*) снега
обнаруживает, что снежная королева или ее возлюбленный имеют вполне
земную природу — кровь сердца, выявляемую в «от-КРОВ-ении»: «...Вста-
ли зори *красные*, | Озаряя *снег*. |...| *Деву в снежном инее* | Встречу
наяву» (1901, I, 144). Образ снежной принцессы («девы белых снегов»)
напоминает, как и весь набор символов, о зимнем (сказочном) фолькло-
ре у Г. Х. Андерсена, чья «Снежная королева» — наряду с образами дру-
гих литературных сказок — именно в эти годы постоянно просвечивает
прежде всего у Блока, но также и у Белого или Бальмонта: «...С этой

Девой далекой ты слита Судьбой, | Роза-влага, цветок голубой. |...| Дева белых снегов, голубых ледников...» (Бальмонт, 1903, 188—189).

Естественно, образ Снежной Девы вызывает ассоциацию «снежности» с «нежностью»: на основе «хрупкости» снежинок или ледяных кристаллов и их «призрачности», отсылающей к СІ, эта связь создает мистическо-эротическую «нежность», которая видится под знаком «прозрачности»:

«Помертвела белая поляна, | Мреет БЛЕдно *призрачностью снежной*. | Высоко над пологом тумана | *Алый венчик тлеет зорькой нежной...*» (Иванов, II, 321); «...Вот поднялся вихорь *снежный*, | ПоБЕЛЕЛО всё крыльцо... | И смеющийся и *нежный* | Закрывает мне лицо...» (Блок, 1901, I, 154); «...Зарделось *нежное* лицо, | Вздохнул холодный *снег*. |...| Как опрокинулся в воде | Лазурный сон небес» (1902, I, 209); «...Ты больна *прозрачной белизной*. |...| Подойдет — и медленно положит | *Нежный саван снежной белизны*» (1903, I, 303); «...Узкая лира, | Звезда богини, | *Снежно* стонет | Мне. | И корабль закатный [“корабль” здесь имеет и хлыстовскую коннотацию: обозначение общины сектантов] | Тонет | В *нежно-синей* | Глубине» («В снегах», 1907, II, 235); «...Как прозрачен, *белоснежен* | Блеск узорных окон! | Как пушист и мягко *нежен* | *Золотой* твой локон!...» (1906, II, 328); «Мне снятся розы красные, | И *золотисто-чайные*, | И *нежно-снежно-белые*, | Но радости мне нет. |...| Но стонут сны несмелые, | Что страшен *черный* цвет...» (Бальмонт, 1905, VI, 76).

В стихотворении Блока «Ночь на Новый год» (I, 154) связь мнимого белого мира зимы с серебряным лунным миром⁷ («среброснежность») СІ так же различима, как и возвешаемые в красном цвете «костров» перипетии и катастрофы символистского «жизнетворчества» периода СIII, с его безнадежно обреченными «снежными жертвами» «Незнакомой». При этом противоположным полюсом для «снежного праха» оказываются мертвый «пепел» костров и банальная дорожная пыль:

«...Скрипнет *снег* — сердца займутся — | Снова тихая луна. | За воротами *смеются*, |...| Дай взгляну на праздник *смеха* | Ленты *красные* — помеха |...| Жду полуночной поры. | Кто-то шепчет и смеется, | И горят, горят *костры*... |...| Чьи-то санки пробежали... | “Ваше имя?” Смех в ответ... | Вот поднялся *вихорь снежный* |...| Закрывает мне лицо. |...| Бледнея, крадется

луна...» (Блок, 1901, I, 154); «...Ты — в лунном круге, | Тебя пронзили *снежные иглы!* | ... | Слушай *снега!* | Из *снежного зала,* | ... | Поют боевые рога!...» (*Вьюга* вздымает белый крест)» (1907, II, 232—234); «...На *снежно-синем* покрывале | Читаю твой условный знак. | Твой голос слышен сквозь метели, | И звезды сыплют *снежный прах.* | ... | И на прибрежном *снежном поле* | Под звонкой вьюгой умереть. | ... | И не понять земного знака, | Чтоб не нарушить *снежный сон*» (1907, II, 224); «Нет исхода из вьюг, | И погибнуть мне весело. | ... | И на *снежных* постелях | Спят цари и герои | ... | В *среброснежном* покое — | О, Твои, Незнакомая, *снежные жертвы!*...» (1907, II, 250); «...Так гори, и яр и светел, | Я же — легкою рукой | Размету твой легкий пепел | По равнине *снеговой*» (1907, II, 253); «...Заметал *снегами* сани, | ... | И из *снежного* бурана | Оком темным сторожил...» (1907, II, 247).

Но красная окраска может также приобрести и деструктивно-диаволические черты, так же как белому цвету грозит опасность обернуться мертвенной бледностью арлекина:

«...И в вихре *снежной* пыли | Я верен черноокой | Змеиной красоте» (Блок, 1907, II, 136); «И вновь, сверкнув из чаши винной, | ... | Забытый сон о поцелуях, | О *снежных* вьюгах вокруг тебя...» («*Снежное вино, Снежная маска*», 1906, II, 211); «В *снежной* пене — предзакатная — | Ты встаешь за мной вдаль, | Там, где в дали невозвратные | Повернули корабли. | Не видать ни мачт, ни паруса, | Что манил от *снежных* мест...» (1907, II, 214); «...Вихри *снежные* над бездной | Закрути. | Рукавом моих метелей | Задушу. | ... | Легкой брагой *снежных* хмелей | Напою» (1907, II, 220); «...На груди — *снегов* оковы, | В ледяной моей пещере — | *Вихрей* северная дочь!...» (1907, II, 228); «И взвился костер высокий | Над распятым на кресте. | Равнодушны, *снежнооки,* | ходят ночи в высоте. | Молодые ходят ночи, | Сестры — пряжи *снежных* зим, | ... | В *снежной* маске, рыцарь милый, | В *снежной* маске ты гори! | ... | Милый рыцарь, *снежной* кровью | Я была тебе верна...» («*На снежном костре*», 1907, II, 252); «...В крылатой колыбели | Засни среди *снегов;* | Пойми напев метели | В строках моих стихов...» (1906—1907, II, 330).

С 1902 г. у Блока однозначно доминирует символика о мёртвения, застывания, замерзания; «зима» все в большей степени становится синонимом «смерти»; снег символизирует мертвенную бледность и саван: «...Отошла Я в *снега без возврата*, | Но, холодные *вихри* крутя, | На черте огневого заката | Начертала Я Имя, дитя...» (1902, I, 213); «...На *белом*, холодном *снегу* | Он сердце свое убил» (1902, I, 229). В качестве парадоксального противоположения апокалиптическому «мировому пожару» Блок развивает свой миф о «мировом оледенении», причем сгорание и замерзание у него могут выступать одновременно как два аспекта одной и той же символики смерти: «*Жарки зимние туманы* — | Свод небесный весь в *крови* [аналогия выражению “весь в огне”]» (Блок, 1902, I, 245); «...И кругом протоптали тропы, | Осквернив целомудренный *снег*. | Но, ложась в *снеговую постель*, | Услыхал заключенный в *гробу*, | Как вдали запевала *метель*, | К небесам подымая *трубу*» (1902, I, 258).

Блок усиливает символическую (или метафорическую) аналогию: «(снеговая) постель» (1) : «гроб» (2) = «метель» (3) : «труба» (4) за счет хиазма на уровне фонологической эквивалентности: (1) : (3) = (2) : (4), которая, в свою очередь, указывает на вторичное символическое соответствие ассоциированных таким образом элементов фигуры («гроб» и «труба» принадлежат к апокалиптически-эсхатологической парадигме, «постель» и «гроб» — к вещественному мотиву, образованному скорее метонимическим путем). Апокалиптические и софиологические мотивы связывает ассоциация «снега» и «тропы» (или «пути»), используемая в том же стихотворении (и во многих других произведениях Блока), с одной стороны, и мотив покрывала — с другой. «Тропа», протоптанная в «целомудренном снегу» (здесь он также символ Анимы-Софии), оскверняет *Immaculata* (или ее одеяние), но в то же время указывает путь к небесной царице. Ее снежное платье наряжает ее как невесту — и покрывает саваном: «...Ты больна *прозрачной белизной*. | ... | *Нежный саван снежной белизны*» (Блок, 1903, I, 303). Снеговое облачение (Снежной королевы) шьют, подобно (раскаленным) иголкам ледяные иглы снежинок. Тем самым «иглы» как орудия, создающие текст (текстуру — ткань), оказываются на одном уровне с птичьими или пишущими «перьями» и со световыми искрами, *scintillae*, ожидающими во тьме возврата к первоединству:

«...И под знойным *снежным* стоном | Расцвели черты твои | Только тройка мчит со звоном | В *снежно-белом* забытьи. | ... | Как над белой, *снежной* далью | Пала темная вуаль...» (Блок, 1906, II, 254—255); «Сверхни, последняя *игла*, | В *снегах!* | ... | Я всех забыл, кого любил, | Я сердце *вьюгой* закрутил, | И бросил сердце с белых гор, | Оно лежит на дне! | ... | Пронзай меня, |

Крылатый взор, | *Иглою снежного огня!*» (1907, II, 251); «*Вьюга пела. | И кололи снежные иглы. |...| И снежных вихрей подъятый молот | Бросил нас в бездну, где искры неслись, | Где снежинки пугливо вились...*» (1907, II, 217); «...Да. Я с тобой незнаком, |...| *Нити снежные тку и плету...*» («*Снежная вязь*», 1907, II, 212); «Облеченный бледным воздухом, | Как вуалью все тех же дней. | И к ней — воздушный скиталец — | Прижму снеговое лицо. | Наденет она на палец | Золотое мое кольцо» (Белый, «*Пепел*», 1907, 250).

Белый цвет как символ смерти (женственной) в СП всегда означает конечное состояние некоего (визионерского) растворения земной природы созерцателя или ожидающего — в неземном, тогда как черный представляет собой (траурный) цвет земного омертвения, соотносящийся с чернотой догоревшего огня (погасшего «костра») или (могильной) земли. Последняя лежит под укрывающим (скрывающим) покрывалом снега («саваном»): «Снег да *снег*. Всю избу занесло. | *Снег белеет кругом по колено. | Так морозно, светло и бело! | Только черные, черные стены...*» (Блок, 1906, II, 322); «...*Черная нить* под снегами гудит. |...| Всё мне, певучее, тяжело и трудно, | *Песни твои, и снега, и костры...* | Чудо, я сплю, я устал непробудно... [«я умер»] | Чудо, ложись в *снеговые бугры!*» (1903, I, 312); «*Зимний ветер* играет терновником | *Задувает в окне свечу...*» (1903, I, 266). «Свеча в окне» в СП, как уже упоминалось, играет роль символа визионерского ожидания, заменяемого в СП «низкой» символической «фонарей». «...Зима ревушим снегом *гасит фонари*. |...| Горящий факел к снегу, к небу вознесла | Моя душа...» (1903, I, 365).

Мотив «оледенения» или «окаменения» чувств или жизни в СП получает у Блока все более негативную интерпретацию в качестве символа напрасного ожидания: «...Я *жду* тебя, | Угрюмый, бессонный, | Холодный, как *лед*» (1903, I, 270); «...Мне снилось, что я не один... | Под утро проснулся от шума | И треска несущихся *льдин*» (1903, I, 271). Блок здесь совершенно напрямую ассоциирует «ледолом» («треск сталкивающихся льдин») с разрешением от эмоционального оцепенения или судорог и пробуждением от лживого, иллюзорного (псевдо-)видения:

«...Там незримый, неизбежный | *Мертвый* голос *вьюги снежной* | Посетит меня» (1901, I, 483); «...Шел на берег — и на *глади зыбкой* | *Льдистый призрак* виделся вдали...» (1902, I, 484); «...Думы нет, мысли нет, только *льдина* плывет, | Голубая, холодная, — прочь от земли!...» (1902, I, 485); «...*Уплываешь ты* в сумрак *снеговой*, | Мой от века загаданный друг» (1905, II, 81).

Примечания

1. Снег и лед в Дантовом аду, например, символизируют вечное проклятье (M. L. von Frank 1971, 220); о «зиме» ср. также: А. Афанасьев II, 429 и сл.; о временах года как символах, в частности, у Блока ср.: Н. Gemba 1990, 97 и сл.; у Городецкого — С. Н. Доценко 1988, 160 и сл. Иоганн Кеплер (Johannes Kepler [1611] 1958) посвятил снежинкам герметико-физический трактат.

2. Пересечение космическо-природных и витально-экзистенциальных процессов проявляется и в полярной противоположности весны и зимы: «...Я ответил: Весна | Мне навек суждена. [...] А зима? А закат? | Понял я: Братик мой, | Ты закат мой с зимой...» (Бальмонт, 1908, VIII, 72); «...Весна зовет меня в поля, | Где тают рыхлые снега...» (Городецкий, 1907, 142); «...Цвела весна — под снежностью виссона — | Червоных роз, о Лурдская Мадонна!...» (Иванов, II, 440); «В минутном взрыве откровений, | В часы Твоей, моей весны...» (Блок, 1899, I, 401); «...В печальном весельи встречаю весну...» (1904, II, 8); «...Со мной весна в твой храм вступила, | Она со мной обручена. | Я — голубой, как дым кадила, | Она — туманная весна...» (1906, II, 119); «...Многострунные сосны | Навевают думу вечернюю | Про минувшие весны...» (Волошин, 1905, I, 18).

3. Сказка Андерсена «Снежная королева» (H. Chr. Andersen, II, 378—430) особенно для Блока (но также и для других символистов) в эти годы играла роль, которую нельзя переоценить. Ср.: Блок, «Записные книжки», 86, 91.

4. Ср.: S. Freud, «Totem und Tabu», XI, 26, 31 и сл., 83 и сл.

5. О символике снежной вершины в романтизме — лишь один пример из Тютчева: «Сквозь лазурный сумрак ночи | Альпы снежные глядят; | Помертвельные их очи | Лыдыстым ужасом разят» (Тютчев, 1830, I, 43).

6. Сюда относится и почти не разработанная в СИ символика стран света, в которой — как раз в связи с мотивами зимы и снега — прежде всего маркируется Север, здесь, в частности, у Бальмонта: «...На Север, Закат, на Восток, и на Юг, | Все тот же, очерченный правильно, круг, [...] Вот белые льядности, дремлющий снег...» (Бальмонт, 1908, 294); «...Юг и Север мы воспели, Запад и Восток. | Мы с тобой взрастили, сердце, красные цветы, [...] Сердце — вольно, Солнце — красно, мир согласен весь...» (1904, V, 17—18); «Фирвальдштетерское озеро — Роза Ветров...» (1903, 188). О символике Севера в русской (романтической) литературе ср.: O. Boele 1996, 50 (зима), 171 (снег).

7. Об ассоциации «беспредметности» и «снега» ср.: Белый — Блок, ПП, 135—136: «Тихо летаю в беспредметной ясности, подобной снегу. [...] завиваюсь вьюгой по зимам, [...] Кроткая беспредметность — моя стихия. Таков снег» (Белый). Как реплику на эту символику ср. ответное письмо Блока: Блок, ПП, 136: «Спасибо тебе за снежное забвенье...»

8.7. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ПТИЦЫ

8.7.1. ВЕСТНИКИ ПОТУСТОРОННЕГО

Символика птиц включает символику птиц потусторонне-космической сферы и птиц подлунного небесного и воздушного мира, причем крылатые существа действуют прежде всего как медиумы и средства сообщения между потусторонним и посюсторонним мирами¹. С одной стороны, птицы — или крылатые демоны, ангелы, гении — предстают апокалиптическими вестниками, носителями знаков (знамений), возвещающих грядущее потустороннее; с другой стороны, как райские птицы они напоминают о потерянном саде — Эдеме, который, правда, судя по герметическо-визионерским пророчествам, должен возродиться в царстве Духа. В этом смысле вестники Гермеса одновременно являются носителями знаков — в буквальном смысле «семафорами» — и сами имеют знаковую суть, выражая герметическое в своей форме или очертаниях, т. е. иконизируя его. Таким образом они воплощают также идеи, видения, сублимации отделяющегося от земного начала и восходящего *Spiritus*'а². Под этим всегда подразумевается уничтожение земной тяжести тела, в состоянии «окрыления» или одухотворения превращающегося под действием космического прасвета в астральное тело и при этом приобретающего воздушную сущность, равным образом дающую способность к рождению и вознесению, к *descensus* и *ascensus* — но не воплощающую (в пикировании и ударе оземь, подобно падению Икара или Люцифера) *decadence* как тип движения, господствующий в декадентстве³.

Поэтому и мотив падающей птицы — скорее редкость в СИ: «...Вот только *птица*-то зачем *упала*?» (Анненский, «Лаодамия», 1902, 452). Мотив взлета птиц также значительно уступает по распространенности их роли (апокалиптических) вестников потустороннего: «...Но я любил *взлетанье птиц*, | И лодку, и на лодке весла. |...| А жизнь *всходила* синим паром | К сусально-звездной синеве» (Блок, 1905, II, 74).

Таким образом, в качестве вестника потустороннего птица одновременно является носителем и содержанием вести⁴; как воплощение видения, происходящего из человеческой психики («мечта»), она выступает посредником между человеком и сверхъестественным существом и порой также обнаруживает свою софиологическую суть («мудрость»):

«Ты в грезе сонной изъясняла мне | *Речь мудрых птиц*, что с пеньем отлетели | За гроздьем — в пищу нам... |...| Воздушных тел в божественной метели | Так мы скитались, вверя дух волне...» (Иванов, II, 386).

Преобладание в птичьем оперении белого цвета — как и его бросающаяся в глаза «незнакомость» — подчеркивает апофатическую природу сверхъестественного, обворожительно-пугающая чужеродность которого проявляется и кроется также в птичьем крике:

«...Ржут грифоны, клекчут *птицы*, блещут спицы колесниц, | Плещут воды, вторят доли звонким криком *вешних птиц*, |...| Устья рек, святые рощи, гребни скал и темя гор |...| И луга, и лес, и пашни, гулкий берег и синь-простор...» (Волошин, 1909, I, 87); «Прилетела *серая птица*. |...| *Извещала* тревожным криком» (Белый, «1-ая симфония», 42); «С открытой террасы влетела *странная птица*. Белая, белая. И с *мечтательным криком* прижалась к ее сверкающей груди» (95); «То кричали *незнакомые птицы*, |...| С чуть видным приветом кивали *тревожным птицам*» (103).

«Крик» герметических птиц «мечтательный», так как он одновременно является продуктом (или воплощением) «мечты» и возбуждает мечту у слушателя; птицы «незнакомые» потому, что они «неизвестные» и в то же время передают не постижимые земными способами вести — или, наоборот, представляют собой вести о непознаваемом. В загадочном послании пророчествующих «птиц-мечтателей» соединяются «незнакомый» и «не-знаковый» — принципиальная неизвестность и апофатическое отсутствие знака:

«Над ней кружились две *птицы*. *Две птицы* — два *мечтателя*» (Белый, «1-ая симфония», 107); «Из кустов взвилась *птица-мечтатель*. С пронзительным криком улетела в розовую даль» (111); «И сквозь сон слышали они *птичий свист*: то на отмелях сидели *птицы-мечтатели* и наперерыв высвистывали случившееся» (120); «На отмелях ходили *красные фламинго*, и на горизонте еще можно было различить его далекий силуэт. [...] Здесь и там на своих длинных, тонких ногах дремали *птицы* — *мечтали*. Иногда *мечтатели* расправляли легкие *крылья*, и сорвавшись, возносились. |...| И там... в вышине... сложив свои длинные *крылья*, неслись обратно в холодную бездну *заввения*» (105).

Птицы-вестники переходят не только пространственные, но и временные пороги, пересекая «временные рубежи» мировой истории и космических *corsi e ricorsi* и тем самым одновременно указывая на «рубежные времена» в сфере символики жизни и провозглашая их:

«...*Птицы*, намокшие тяжело, плывут средь тумана.
| Слушай... это летит хищная, властная *птица*, | *Время*
ту *птицу* зовут, и на крыльях у ней твоя сила, | Радости
сон мимолетный, надежд золотые лохмотья...» (*Анненский, 1890, 175*); «...Века своего мы не скончаем: | Уж и
ныне мы — *предвечный* род. | Но всегда *грядущего* мы
чаем, | *Времени* мы слышим *оборот*. |...| И размахом
птичьего полета | Тягу мертвую смирим» (*Коневской, 1898, 56*); «...*Время* порывисто дует в лицо. | Годы не-
сутся огромными *птицами*...» (*Волошин, 1904, I, 26*); «...А в бушующей облачной влаге | Проясненные сферы
синют. | И великие деревья глаголят, | На приволье не-
бесном витая, | Там, где *птиц* легкокрылая стая | О
попутном поветрии молит...» (*Коневской, 1899, 94*); «...Весь прозрачный — утром рано, | В белом пламени
тумана | Он [Орфей] проходит... |...| Щебет *птиц*. Да-
лекий ключ. | Как струна на чьей-то лире | Зазвенел по
ветке луч...» (*Волошин, 1905, I, 49—50*); «...И вдруг уви-
дел я со дна встающий лик — | Горящий пламенем лик
Солнечного Зверя. | Уйдем отсюда прочь! Она же *птич-
ий крик* | Вдруг издала и, правде снов поверя, | Спу-
стилась в зеркало чернеющих пучин...» (*1907, I, 56*).

У Бальмонта птицы в их (вербальной) знаковости отождествляются с «мыслями» и «словами». Но последние отсылают к некоему словесному искусству или языковому знанию, выглядящему полностью отрешенным от всего земного. В этом птицы родственны пчелам, образующим — подобно цветам и звездам — из себя самих и своих даров «ожерелья таящихся знаков» и таким образом кодирующим свои послания в форме узора по законам некой герметической биоэстетики.

«Бог Землю сотворил, и создал существа, | Людей,
зверей, и *птиц*, и мысли, и слова, | Взошла зеленая,
желая пить, трава. |...| И Воду создал Бог для жаждущих земных. |...| И *птицам*, чья судьба — близ туч
небесных быть...» (*Бальмонт, 1905, VI, 119—120*); «...Никогда *Птичий* Ключ, никогда | Не овладеет наукой, |
Искусством Священных Письмен. |...| *Ожерелье* таящихся знаков...» (*1907, 366*); «...От зари и до зари | Пче-

лы выются меж цветов, | К ночи светлый мед готов. | Выйди ночью, и взгляни: — | *Птичий Путь*. Горят огни. | Белый свет. Люби, цветы. | Будь звездой во плоти» (1908, VIII, 32); «...В ожерелье, мы — как пчелы, мы — как звезды, как цветы, | Мы, как *птицы*, научились этим снам — у высоты...» (1908, VIII, 73); «И *птица* от меня летела по Вселенной, | Когда я замолчал на темной высоте...» («*Птица*», 1908, X, 59). Ср. у Блока: «...Она *вещает* и поет...» (Блок, «*Гамаюн, птица вещая*», 1899, I, 19); «Я и мир — снега, ручьи, | Солнце, песни, звезды, *птицы*...» (1902, I, 193); «...Не чудесная ли *птица* | В клетке плечи нам свела?» (1904, II, 51).

Но наряду с птицами потустороннего мира биосферу населяют и птицы мира воздушного и земного, составляя певчий хор хтонических (шепчущих) голосов на нечленораздельном шумовом фоне. Возвышенный, аполлонический характер птиц-вестников заменяется здесь дионисийским характером болотного и камышового мира:

«*Шорох* стеблей, еле слышно шуршащих, | Четкое в чашах чирикание *птиц*, |...| *Шелест* седых, обветшавших страниц. |...| Это лес | Или камыш, | Иль с небес...» (Бальмонт, «*Шорохи*», 1910, БП, 374); «Застрекотала *птица* в голых ветках...» (Городецкий, 1909, 222); «...Все ли травы оросились, | Все ли кущи на заре | *Птичьим* пенем заискрились | В звонкогласом серебре...» (1906, 71—72); «...На закате блеск вечной свечи, |...| золотистой парчи | пламезарные ткани. | Ты зываешь, грустя, | как болотная *птица*...» (Белый, 1903, I, 101); «...И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной, | И запах душных трав, и камней отблеск ртутный, | И злобный крик *цикад*, и клекот хищных *птиц* — | Мутят сознание. И зной дрожит от крика...» (Волошин, 1907, I, 76).

Таким образом и птицы, как предзнаменования, входят в состав имен некоего космического языка, равно архаического и апокалиптического, воскрешающего прошлое и предвосхищающего будущее, акмеистический вариант которого — вместе с символикой пчел-ожерелий — снова возникает у Мандельштама, а неопрIMITивистская версия — у Хлебникова («звездный язык», «птичий язык»)⁵: «...Немая Память, Цельный, | Ныряющий до дна, | Зеленоглаз Свирельный, | *Знамена-имена*. | *Лазоревая Птица*...» (Бальмонт, 1906, IX, 128); «Вам, *птицы* поднебесные, | Насыпал я *пшена* | За те пруты железные | *Тюремного окна*» (Городецкий, «*Голуби*», 1907, 179).

«Белые птицы» Блока — белые и в то же время мудрые, ведающие птицы — претерпевают точно такую же метаморфозу от возвышенного, апокалиптического-визионерского к бредовому и кошмарному, как и сама их весть вместе с ее предметом. Указание на «белые крылья», кроме того, напоминает о хлыстах в белых одеяниях, экстатические хороводы которых в общине-«корабле» образуют сектантский фон для герметической символики, вполне, однако, вписывающейся в православную иконографию Софии или мистическо-эротические традиции почитания Марии:

«...Вот сидят, погружаясь в дремоту, | *Птицы*, спутники прежних годов. | Всё забыли, не верят полету | И не видят, на что я готов. | Эти *белые*, сонные *птицы* — | Не взлетят они стайей с утра, |...| Не поймут восклицанья: Пора! | Но сверкнут мои *белые крылья*...» (Блок, 1902, I, 242); «Станных и новых ищущих на страницах | Старых испытанных книг, | Грежу о *белых* исчезнувших *птицах*, | Чую оторванный миг...» (1902, I, 185); «...Белый, как *белая птица*, далёко | Мерит и выси и глуби...» (1904, II, 56); «...*Золотую птицу* мы увидим во сне. | Всю вчерашнюю ночь она пела с мачты, | А *корабль* уплывал к весне...» (1905, II, 80); «...Одиноко вскрикнет *птица*, | Отряхнув крылами ель, | И засыплет нам ресницы | Белоснежная метель...» (1906, II, 91); «...Увы, и предо мной блистали краски дня. | Мой день давно погас. Со мною тьма ночная. |...| Когда-то и ко мне склонялась мать родная... | О, *птичка нежная*, ты не поймешь меня!» (Бальмонт, I, 26); «Я живу в дворце, чье имя — Царство Мая. | Прилетает к окнам *Птица голубая*...» («*Голубая птица*», 1908, X, 49); «...Как *птица белая*, крылами | Бьет Непогода в темный брег. | Спит и кажет день мгновенный...» (Иванов, I, 587); «Воля! хищницею нищей — | Рыжей *птицей* стен рудых — | Ты гоняешься за пищей | В смутной бездне вод седых...» (I, 596—597).

Если птицы-вестники компенсируют незначительность своего внешнего разнообразия (они бывают белыми, серыми или черными) пророческим даром и прежде всего голосом, то райские птицы⁶, прежде всего вследствие внешней броскости — пестроты оперения и экзотичности облика, — являются пред- и после-вестниками некоего золотого века, который они воплощают благодаря своей инкарнаторной, скорее катафатической природе. Птицы-вестники — не более чем

пророческие индексы некоего герметического послания (пневматизма); райские птицы — часто помещаемые на вершину *arbor mundi*, означающего как древо эдемского сада, так и символ самой биосферы, — в многообразии своего оперения являют воплощенный логос. Обе функции — визуального и вербального доминирования — порой объединяются:

«...*Райские* сидят на кедрах *птицы*; | *Пеньем* веселят с вершины розу...» (Иванов, II, 461); «...Но на ветви изувечные | *Птица* в полночь прилетает | И поет про земно-вечное | *Песнь* отрадней *песен* *рая*. | Я — приземистое дерево...» (Минский, 362); «...Во саду твоём зеленым мы томились в бреду. |...| Мы с дрожанием *трубили* в живогласную трубу. |...| И была над нами в ветках *Птица райская* светла...» (Бальмонт, «*Птица райская*», 1908, VIII, 23—24); «Во зеленом саду, в сновиденной я мечте, | *Птица райская* поет на превышенной высоте, |...| Тешат райских *птиц*. | Трубы живогласные, |...| Мы как *птицы* носимся, | Друг ко другу просимся...» (Бальмонт, 1908, VIII, 12—13).

Символистский мотив сердца или души как птицы⁷ во множестве вариаций развивает соответствующий античный прототип и традиционно воплощает мотив (души-)Психеи в иудейско-христианском ангеле, с одной стороны, и в гностической Софии, с другой: «...*Машут девы-птицы* | Тирсами в погоне; |...| Творческий пожар | В вечность мчит *Идея*» (Иванов, I, 805—806).

«...*Парус* дрожит, | *Птица* кружит, | *Сердце* мое — та *птица*...» (Анненский, «*Лаодамия*», 1902, 449); «...Так — *белых птиц* над океаном | *Неразлучные сердца* | Звучат призывом за туманом...» (Блок, 1901, I, 78); «...*Твоя душа* себе берет | Прекрасный образ *белой птицы* | И в нем взрезает глади вод» (1902, I, 507); «О, Млечный Путь, о, Млечный Путь, |...| От Скорпиона — в Южный Крест, | Чрез символ *Арго* — в *Орион*, |...| *Дорога душ*, *дорога птиц*, | Дай быть мне там, где нет границ» (Бальмонт, 1906, IX, 107); «...*Человек с человеком*, как с *птицею птица*, мелькают попутно...» (1906, VII, 215); «В *душе* моей мрак грозовой и пахучий... | Там выются зарницы, как синие *птицы*...» (Волошин, 1904, I, 23).

Чрезвычайно редки примеры воплощения Святого Духа в образах мужского или среднего рода; Святой Дух в облике птицы-вестника (голубя) возвещает Марии благую весть, а в вербальной форме — пусть и

герметически зашифрованной — ее излагает ангел: «Там, где пиршествуют *Ангелы*, где пирует *Дух Святой*, | Там, где в синем светит ладане огонь червонно-золотой, |...| Где летает *птица* странная и всегда к весне зовет...» (*Бальмонт, 1908, VIII, 304*). Гораздо чаще ангелы предстают в образе крылатых вестников — или птицы как ангела:

«Я видел виденье, |...| Небесны владенья, | Сорвались печати, | Печати жемчужны, |...| И были там *птицы*, |...| И *ангелов* — тьмы. |...| И лик был тельца. |...| Стояли четыре | Небесных гонца. |...| Косили всех в мире, | В огне без конца. |...| Все выше и выше, | Как сон белоснежный, | Возносились со славой | Толпы *голубей*» (*Бальмонт, 1908, 304—306*); «Нежный жемчуг, Маргарита, — | Как поют в испанских песнях, — |...| Пели *ангелы и птицы*, |...| И уста твои — гвоздики, | Нежный голос — пенье *птиц*...» (*БП, 285*); «...Плещут крылья *серафима*, | Высь прозрачна, даль чиста. |...| Белый, белый *ангел* бога | Сеет розы на пути...» (*Блок, 1901, I, 128*); «...Полны *ангельских* крылий | Надо мной небеса...» (*1902, I, 170*); «...Ты — *ангел*, спящий непробудно, |...| Но, если *ангел-лебедь* никнет, |...| Но будем вместе. *Лебедь* сонный | И я — поверженный за ним...» (*1905, II, 318—319*); «...Здесь *святых* сияющие тени, | Шелест *крыл* и *крики белых птиц*. |...| А внизу глубоко — в древнем храме | Вдох земли подъемлет лития...» (*Волошин, 1907, I, 66*).

8.7.2. ОКРЫЛЕНИЕ КАК ВДОХНОВЕНИЕ

В форме «окрыления» человек, то есть душа или дух, приобретает те визионерские или апокалиптические качества — а именно вдохновение или исполненность духом — которые воплощаются в окрыленных вестниках потустороннего⁸. Впрочем, обилие мотивов на {ор} у Иванова — «ОРел», «ВОРОн» — подчеркивает архаическую связь этих крылатых существ с властью норн («нОР-ны»), возникшей раньше пантеона олимпийских богов и первоначально господствовавшей над ним: «...И напрягли *крылатые* тела. | Два молнию похитивших *ОРла*, | Два *вОРОна* единой вещи нОРны, | Чрез гОРный лед и пламенные тЕРны | Мы РОк несем единый, два посла» (*Иванов, II, 414*).

Химическая свадьба солнца и луны повторяется в соединении души и тела, представляемом, однако, — по образцу герметическо-сектантс-

ких союзов — в виде обручения сестры-Анимы и брата-тела. Обретением крыльев здесь, совершенно в хлыстовском духе, называется вступление в экстатический круг «белых голубей»⁹: «...Раз не любишь Красоты, | Как *крылатым* будешь ты? | Тело — брат, *душа* — сестра, | В обрученье их игра» (*Бальмонт, 1908, VIII, 42*). Крылья птиц, а тем самым, и гетеродоксальная пневматика одновременно синонимичны и омонимичны крыльям старинных церковных зданий, то есть всемирной ортодоксальной церкви, и это в точности соответствует бальмонтовской синтетической тенденции к такому же слиянию ереси и ортодоксии, какого пытался добиться Иванов путем синтеза античной и иудейско-христианской религиозности: «...*Птичьи* упругие *крылья* — | *Крылья* у старых церквей» (*Волошин, 1906, I, 62—63*). В остальном крылья приобретают тот цвет, какой им подобает в соответствии с символическим контекстом — снежной бурей, утренней или вечерней зарей и т. д.:

«Когда я вышний воздух рвал | Пустынной *птицей*
буйнокрылой...» (*Городецкий, 1906, 73*); «...Слышу белых *крыльев* плеск. | Я не раз сама видала, | Как *вечернее крыло* | Твоего коня блистало...» (*1907, 116*); «...Вижу: *крылья* пролетают. | Мимо. Вдаль. В огонь зари. |...| Только ветер *тихокрылый*...» (*1907, 196*); «...Сеял дождик, нежил зерна, | Расстилал ковер узорный. | И *накрылся* серой кожей, | Чтоб возлечь на *птичье* ложе» (*1905, 123*); «...Два *снежно-белые крыла* | Пространство отдали ему...» (*1907, 202*); «В небе туча горит янтарем. |...| На туманном утесе забила *крылом* | *белоснежная птица*. |...| Это голос восторженной *птицы*. |...| И опять серебристым *крылом* | эта *птица* забила» (*Белый, 1902, 122*); «...Плавно *взлетим* | *Взмахом серебряных крылий*. | Память о прошлом уснет. | Робко на облако встанем. | В синий пролет | Робко *заглянем*» («*Пепел*», *1904, 249*); «...От края к краю — зов зарниц, | И вольны в высях *крылья птиц*, | И звонко пенье вешних струй, |...| У жизни множество дверей, | И жизнь стремится все быстрее...» (*Бальмонт, 1904, V, 10—11*); «Исчезла, отлетела в высь. | Замокнула в сферах отдаленных. | *Стезей лазурной* поднимись | На *крыльях* светлых и влюбленных. |...| Проснулся дремлющий *орел* | И к солнцу обратил зеницы. | И там, тоскующий, нашел | *Стезю мятежной голубицы*» (*Блок, 1902, I, 507—508*); «...Ты ли? Ты ли? | Вьюги плыли, | Лунный серп застыл... |...| Над бескрайнными снегами | *Возлетим!* | За туманными морями | *Догорим!* | *Птица*

вьюги | *Темнокрылой*, | Дай мне два крыла! |...| Чтоб лететь стрелой звенящей | В пропасть черных звезд!» (1907, II, 225—226).

Окрыленный (окрыленная) в символизме наслаждается полной «вольностью», под которой понимается нечто противоположное «произволу» в раннем символизме:

«Будь свободным, будь, как птица, пой, тебе дана судьба. |...| Вот ты вспыхнул, вот ты Солнце. Вся лазурь твоя, до дна» (*Бальмонт*, 1903, IV, 94); «Мы вольные птицы, мы дважды-рожденные, | Для жизни, и жизни живой. | Мы были во тьме, от Небес огражденные, | В молчанье, в тюрьме круговой...» (1906, IX, 9); «...Перед Тобой синеют без границы | Моря, поля, и горы, и леса, | Перекликаются в свободной выси птицы, | Встает туман, алеют небеса...» (*Блок*, 1901, I, 107)¹⁰.

«Окрыление» всегда означает освобождение от земной тяжести, одновременно вдохновение и одушевление, позволяющее с равной легкостью достигать любых целей и положений и покидать их, тогда как слово «бескрылый» соответствует состоянию опустошенности, разочарования и богооставленности: «...В гранитах скал — надломленные крылья. |...| Незрячий и немой, бескрылый, как и ты» (*Волошин*, 1906, I, 70); «...В крылатых сумерках — намеки и фигуры...» (1907, I, 72). «Язык» крыльев — это язык визионерско-мантического «шелеста», входящего в состав разветвленного мотива «шепота», характерного для герметических языков и тайных языков природной магии: «Вьются ввысь прозрачные ступени, | Дух горит... и дали без границ. | Здесь святых сияющие тени, | Шелест крыл и крики белых птиц» (1907, I, 66).

Нога Гермеса тоже окрылена: «...Божественный гонец | Ногой крылатою касался сих прогалин» (*Волошин*, 1907, I, 72) — как и те предметы, которые приходят в соприкосновение с небесным: «...Ввысь громоздят (все выше, все тесней) | Клубы свинца, седые крылья пиний...» (1909, I, 76); «...И паруса, | Что крылья серафимов, | В закатной мгле | Над морем пламенеют. |...| О, эти сны | О небе золотистом! | О пристани | Крылатых кораблей!...» (1907, I, 79—80). Восхождение окрыленной души (ее «обращение в свет») приравнивается к ее одухотворяющему «сожжению»: «...И огню, плененному землею, | Золотые крылья развяжу» (1909, I, 85); «...Плещут воды, вторят доли звонким криком вешних птиц, | В дальних тучах быстро бьются крылья огненных зарниц» (1909, I, 87). У Городецкого символика огня и вечернего заката часто переплетается с мотивом небесных «крыльев», соотносящимся с метафорой мировой ткани, что показывают уже неоднократно

процитированные строки Городецкого: «Каждый вечер ткани ткать | Ало-золотые, | А соткавши — расстилать, | Разостлавши — вышивать | *Крылья голубые*» (Городецкий, 1905, 73—74).

В этом распространенном мотиве небесная ткань интерпретируется то как покрывало (небесного светового образа, Майи), то как крылья. В обоих случаях встреча с неземным (неземной) влечет за собой снятие покрыва, «отКРЫтие», ассоциирующееся с «крыльями»:

«...Под березу опустила | Алый нимб. | Алым нимбом осенила | Утомленного вечерней | *И отКРЫЛА | Лик вечерний*» (Городецкий, 1905, 74); «...И днем выпускал на молитву | Троиx голубей *сизокрылых*. | И реяли сизые *крылья* | В глуби-голуби недотечной. | И реяли *сизые крылья* | На тканях *царевны предвечной*...» (1905, 75); «...И, колыхаясь, наклонилось | Любви истертое *крыло*» (1905, 80).

8.7.3. ОГНЕННАЯ ПТИЦА И ФЕНИКС

С ассоциациями между огнем и птицей связана богато развитая в русском фольклоре символика «Жар-птицы», иногда сливающаяся с античной символикой птицы Феникса. Падение огненной птицы, которая возродится в земле или в море, соответствует заходу солнца (и гибели солярных героев), уходящего на ночь в утробу воды и земли, чтобы каждый день по утрам «приходить в мир»¹¹:

«...И на ночь три ангела у Солнца останутся, чтоб в чертог его — враг не вошел. | И только что к Западу сойдет оно, красное, — это час есть для *огненных птиц*, | Нарисаемых: *финиксы* и ксалавы горючие, — упадут, летучие, ниц. |...| В океане купаются и в воде обновляются, — снова светлы на новые дни...» (*Бальмонт, 1907, БП, 350*); «...Эрот с небес, как *огнеокий* кричит, | Упал в их сонм, что сладко так певуч; | *Жар-Птицы* перья треплет он и мечет. | Одно *перо* я поднял: в золот-ключ | Оно в руке волшебю обернулось... | И чья-то дверь послушно отомкнулась» (*Иванов, II, 392*); «...Вьются в радугах *Жар-птицы*, | В облаках висят сады, | Чисто золото — плоды...» (*II, 474*).

Впрочем, бросается в глаза обилие мотивов на {ел|ле} в связи с образами птиц-ангелов:

«Народные поверья | Неполные страницы, | Разрозненные перья | От уЛЕтевшей птицы. |...| ПропЕЛа, и уЛЕТЕЛа, |...| Лишь видишь — здесь бЛЕстЕЛа | Воистину *Жар-Птица*» (*Бальмонт, «Жар-Птица», 1906, VII, 3*); «ВЕЛичество Солнца вЕЛикие поприща в Небесах пробегаёт ЛЕгко, |...| Одежда у Солнца с короною — царские, много тысяч есть АнгЕЛов с ним, |...| И только что к Западу сойдет оно, красное, это час есть для *огненных птиц...*» (*БП, 1907, 350*); «Колибри, малая *Жар-Птица*, | Рожденье Воздуха и грез...» (*1906, IX, 128*); «...Словно *Жар-Птица* над миром расКРЫЛА кометный свой хвост, | В радости яркой...» (*1907, 253*); «...В *Жар-Птицу* Ночи — воля влита | Все уже скручивать спираль. | Пол-Неба обнял рдяный хвост...» (*1908, 316*); «...И старуха, ломая ковригу, | Скажет сказку о перьях *Жар-птицы*» (*Городецкий, 1905, 72*); «...Скорее, жрец, | Зажги костер! | Кричит *птенец*, | Кремень остер...» (*1906, 92*); «...Сердце вспыхнет и взовьется | В синем небе *алокрылой | Жаром-птицею* Люблю...» (*1907, 140*).

Мифический Феникс у Иванова и Бальмонта фигурирует как огненная птица возрождения и воскресения духа-души из пепла земной материальности¹²:

«Пламенной, |...| В дебри ночей | Око очей, |...| Вея, немей! |...| Раздирай | Ризу ночей, | И озирай | Бездну и твердь! |...| И до зари, | *Феникс*, гори!...» (*Иванов, «Светоч», I, 682—684*); «...Юность — новь; и кто изменчив — молод. | Знайте мед и горечь — умирать! |...| О, учитесь *Фениксом сгорать!*...» (*I, 774*); «...Свершилось: *Феникс*, ты *горишь!* | И тщетно, легкий, из пожара | Умчат в прохладу выси мнишь | Перо, занявшееся яро. | С тобой *Жарбог* шестикрылат...» (*II, 368*); «...А ты... ты — сердце бытия. |...| Пылает в небе *Феникс-птица*, — |...| О Роза, сердце бытия!» (*II, 484—485*); «...Как *феникс*, я хочу сгореть, чтобы восстать преображенным, | И для мадонны умереть, и для мадонны жить влюбленным» (*Бальмонт, 1894, БП, 104—105*); «...Дракон — владыка солнца и весны, | Единорог — эмблема совершенства, | И *феникс* — образ царственной жены...» (*1900, БП, 264*).

Другие образы птиц из фольклора или мифов, такие, как Сири́н, Гамаюн или Стратим, чаще всего встречаются у Бальмонта, смешиваю-

шего мотивы русской мифологии с классическими (символика сирен), экзотическими (например, мексиканскими) и герметическими (сивиллы) отголосками:

«...*Птица* мощная *Стратим*. |...| Солнце встанет, Море грянет: | “Правда, Правда в мир пришла!”» (*Бальмонт, 1897, I, 198*); «*Птица птицам* всем есть морской *Стратим*, | Взор его — огонь, а перо — как дым, |...| Зверь зверей земных есть единорог...» (*1906, VII, 49*); «На Макарийских островах, |...| Куда не всходит Смерть и Страх, | И не доходят великаны, — |...| Там *птицы* райские живут, | Волшебный *Сирин* с *Гамаюном*. |...| Так это птица Гамаюн | Поет в безвестном, голубая |...| Там *птицы райские* живут — | Волшебный *Сирин* с *Гамаюном*. |...| Так это *птица Гамаюн* | Поет в безвестном, голубая...» («*Райские птицы*», *1906, VII, 225*); «*Птица Сирин* на Море живет, | На утесе цветном, |...| *Птица Сирин* так сладко поет, | Чуть завидит корабль, зачарует мечтой золотой, | На плывущих наводит забвенье и сон...» («*Птица Сирин*», *1906, VII, 230*); «...Но всех прекрасней меж крылатых | Всемирно-грезящий *Стратим*. | Он неземной, он вечно в Море...» («*Птица Стратим*», *1906, VII, 231*); «...Есть Золото-Древо, |...| На Золоте-Древе | Есть *Золото-Птица*, |...| На Золоте-Море, | Бел Камень, белея, стоит. | На Камне, на белом, | Сидит Краса Дева...» (*1906, IX, 143*); Блок, «*Сирин и Алконост: Птицы радости и печали*», *1899, I, 403—404*.

8.7.4. ГОЛУБЬ

Восхождение Анимуса (*spiritus*'а) символизирует окрыление визионерских мыслей и тем самым «полет мысли» — маскулинный аспект «окрыления», тогда как окрыленная душа традиционно выступает в виде «голубя» (женского рода)¹³, реже — лебедя; в карнавализованном облике в рамках СШ «голубь» может вновь возникать в образе Колумбины, невесты Арлекина, причем слово «голубь» и этимологически напоминает французское *colombe*.

«Серебряный голубь» Белого представляет как лунарно-женственный аспект («серебро»), так и «духовность» мира русских сект¹⁴. У Бальмонта поэт прямо обращается к хлыстовскому братству, к «братьям-голубям»: «Смотрите, братья-голуби, смотрите, сестры-ГОРлицы, |...| От той

звезды, что первая в вечерней светит ГОРнице, |...| Ниспослан этот колос нам, и ЗЕРна в нем повТОРные, |...| Вы, облачные голуби, покОРливые ГОРлицы, |...| Вам ЗЕРна золотистые, вам облаки узОРные...» (Бальмонт, «Золотые зерна», 1908, 280). Здесь обнаруживается также поляризация маскулинных, логоцентрических мотивов на {гол | лог} («гол-убь», «гла-гол», «лог-ос» и т. д.) и столь продуктивной символики на {ор} и {гор}, которая предстает здесь в женственно-софиологическом аспекте: «гор-лица» (женского рода) живет в «гор-нице», парадной комнате крестьянской усадьбы, тогда как ее высшее соответствие в образе небесной царицы имеет женские покои в мансарде («терем»), вокруг которой кружат голуби — вестники некой мистико-эротической любви — откуда и их «нежность»¹⁵:

«Голубь к терему припал, | Кто там, что там, подсмотрел. | Голубь телом нежно-бел, |...| Белый голубь ворковал...» (Бальмонт, «Голубь», 1909, 278); «Все окна в нашем тереме огнем озарены, |...| Отметили все двери мы, поставив тайный знак, |...| В той ГОРнице, где ГОРлицы, святая тишина, | Где голуби — как проруби. там чудится жерло...» («Раскрытие улья», 1908, VIII, 74—75); «Горлицы белые, воркуйте поутру, |...| Голуби белые, воркуйте целу ночь...» (1908, 281); «...Самой свежей, самой нежной, из-под первой той росы, |...| Голубь нежный, белоснежный, он проворный, круговой...» (1908, VIII, 28); «Я видел виденье, |...| Все выше и выше, | Как сон белоснежный, | Вносились со славой | Толпы голубей» («Последнее видение», 1908, 304—306); «Когда раскрылись нам Седьмые Небеса, |...| Промчались в высоте толпы крылатых птиц, |...| Был голубь, словно снег в нагорной красоте...» («Седьмые небеса», 1908, 308); «...И голубей белела в небе стая, |...| От дольных волн ночная всходит мгла. |...| Голубка вслед примчалась... И единый | Зев ужаса исторгся, слитный, вновь...» (Иванов, «Сфинкс», I, 652—653); «...И ночью покоился с ночью, | И утром туманился с утром, | И днем выпускал на молитву | Тройх голубей сизокрылых. | И реяли сизые крылья | В глуби-глуби недотечной...» (Городецкий, 1905, 75); «...Небо — голубь, филин, ворон... | Лес под шапкой-невидимкой... | Кто задул огни на небе? | Кто промчался белой дымкой? | Красный терем, красный терем...» (1905, 121); «...Балок, труб, и столбов, и подпор | Разукрасила плесень, стену. | Воронья, голубей раз-

говор. |...| Ветер гнал, | Нападал | И над *птицей* завыл
| Между улиц-могил, | Над крестом-фонарем...» (1907,
151); «...Отчего и звоны, вечер у церквей, | Словно стаи
сизых, ранних *голубей*, | Только научных крылья по-
дымать, | Сердцем не забывших *голубицу-мать?*...»
(1907, 181); «...Нет, сегодня даже, ей | Подломит кры-
лья ветер, или коршун | Из стаи вырвет жадный, и
птенцов | Не выводит уж никогда *голубке*...» (Анненс-
кий, «Лаодамия», 453).

Блок связывает мотив апокрифической «Глубинной книги» с символическим «голубым» цветом и с «голубем», а также с (мистико-эротической) «глубинностью» образа Софии. В хлыстовском понимании «Глубинная книга» есть «книга невидимая», которая как пневматическое послание может обойтись без использования воплощенного Слова и связанной с ним письменности¹⁶: «...Протекали над книгой *Глубинной* | Синие ночи царицы. | А к Царевне с вышки *голубиной* | Прилетали *белые птицы*. | Рассыпала Царевна зерна, | И плескались белые перья. | *Голуби* ворковали покорно | В *терему* — под *узорчатой* дверью. |...| Ты сильна, царица, глубинностью, | В твоей книге раззолочены страницы...» (Блок, 1902, I, 249—250); «...Литургия снов. | Пламень в *Книге Голубиной*, | Пень стройного стиха» (Бальмонт, 1906, IX, 118—119).

Упоминавшаяся в связи с общей птичьей символикой функция голубя как ортодоксального и еретического символа Святого Духа — в сюжете Благовещения и в литургии — в СИ встречается редко:

«...Стоит чаша на святом престоле, | А над чашей кружит *белый голубь*, | Держит *голубь* розов цвет червлёный...» (Иванов, II, 466); «...Что пониже ли гробница — | В ней Небесная Царица; |...| Где *Мария* почивает, | Алый розан расцветает, |...| *Голубь-Птица* воспорхнула, | Мать Божья воздохнула. |...| Родился земле Спаситель» («*Три гроба*», II, 466); «...В *кружевах*, с завешенными лицами, | Ряд *церквей* — *невесты во Христе*. | Этим камням, сложенным с усильями, | Нет оков и нет земных границ! | Вдруг взмахнут испуганными *крыльями* | И взвоятся стаей *голубиц*» (Волошин, «*Воскресение*», 1907, I, 67—68); «...И будет дух — в кружении, как *голубь* круговой, | В сверканье и в горении в свирельности живой...» (Бальмонт, 1908, VIII, 62).

8.7.5. ЛАСТОЧКА — СОЛОВЕЙ — ПЕТУХ — ЧАЙКА — ЛЕБЕДЬ

К софиологическим символическим птицам, преимущественно женского рода, относятся также «ласточка»¹⁷, «соловей» и «чайка». Ласточка традиционно (как и в фольклоре) считается птицей-вестницей, возвещающей прежде всего весну, т. е. воскресение и возрождение:

«...*Ласточкой* вьюсь я, | приземною *ласточкой* рею — | *вестницей* гроз глухих...» (Иванов, «Тантал», II, 35); «*Ласточка* день начинает весенний, | Летнюю ночь завершит соловей. |...| В осень же спросим про всё — *журавлей*» (Бальмонт, 1909, БП, 370); «...Так в знойный летний день, над гладью вод речных | Порою *ласточка* игриво пронесется, |...| ...и каждая из них | Лазури вод на миг крылом своим коснется» («*Ласточки*», I, 39—40); «Лишь Бог — творец, лишь Бог — всезрящий, | Лишь Бог — над вихрями планет, |...| В орле, и в *ласточке* летящей, | Лишь Бог — поэт...» (1908, X, 42); «...С тревожным визгом *ласточки*, купаясь, | в эфире тонут бледно-бирюзовом. | О, этот крик из бездн, всегда родимый...» (Белый, 1903, I, 208); «...Ты — отзвук стародавней были, | Ты — *ласточка* чужой земли...» (Блок, 1908, II, 414).

Но в некоторых случаях возникает и мотив черной ласточки, предвещающей смерть и закат: «...На заре *черных ласточек* лёт. | Шум деревьев и грустный, и сладкий...» (Белый, 1903, 134—135). Волошинский мотив падающей на землю ласточки смерти предвосхищает миф ласточек у Мандельштама и его танатопэизику¹⁸:

«В зеленых сумерках, дрожа и вырастая, | Восторг таинственны *припал* к родной земле, | И прежние слова уносятся во мгле, | Как *черных ласточек* испуганная стая. |...| И в первый раз к земле я *припадаю*, | И сердце мертвое, мне данное судьбой, | Из рук твоих смиренно принимаю, | Как *птичку серую*, согретую тобой» (Волошин, 1905, I, 50).

Соловей воспевает как день, так и мир ночи и сновидений. При этом в звучании слова «СОЛОВЕЙ» буквально слышится слово, означающее весть («слово» или «голос»):

«Ночь усмирила меня, | Нет *ЗОЛОСов* и огней. | Только желанием дня | Будит мечты *соловей...*» (*Сологуб, IX, 210*); «Ласточка день начинает весенний, | Летнюю ночь завершит *соловей*. |...| В осень же спросим про все — журавлей» (*Бальмонт, 1909, БП, 370*); «На ветке росистой, | Когда уже розовой тканью, | Чуть-чуть *ЗОЛОТистой*, | Трон Эос увит и обмотан, | Поет *соловей ЗОЛОСистый...*» (*Анненский, «Царь Иксион», 1902, 411*); «...Кипарисные деревья он насадил в своем саду, |...| В славном граде во Сионе, *СОКОЛ* сел среди ветвей, | У него сидит под сердцем сладкозвучный *Соловей*. |...| Ах ты пташечка певуча, как утешила ты нас, | Звезды все — Седьмого Неба — ты влила в текущий час» (*Бальмонт, 1908, 302*).

Для молодого Блока типично романтическое отождествление соловья и певца (поэта) — оба заключены в мировую клетку и взывают песней об освобождении¹⁹:

«...Покой везде. Ты слышишь: за окном | Нам *соловей* пророчит счастье? |...| В безмолвной, сладостной, таинственной тиши | Песнь *соловьиная* несется...» (*Блок, 1898, I, 328*); «Пусть рассвет глядит нам в очи, | *Соловей* поет ночной...» (*1898, I, 328*); «Сирени бледные дождем к земле прибиты... | *ЗамОЛ*кла песня *соловья*; |...| И вновь в моих садах благоуханных | Раздастся *птичий крик*» (*1899, I, 411*); «...Тебе, как роза, безответной, | Пою я, серый *соловей*, | В моей темнице многоцветной!» (*1902, I, 197*); «...То *жаворонком* в горних быстринах, | То *ласточкой* по мглам отяжелелым — | *Двоих Эрот* к неведомым пределам | На окрыленных носит раменах...» (*Иванов, II, 390*).

Если соловей возвещает ночь, то петух²⁰ маркирует приход дня; но этот мотив встречается редко:

«*Петуха* упустила старушка, | Золотого, как день, *петуха!*...» (*Блок, 1906, II, 89*); «...*Петухи* поют к заутрене, | Ночь испуганно бежит. | Хриплый рог туманов утренних | За спиной ее трубит...» (*1906, II, 108*); «День тяжелый, мутно-серый | Настает. | Кров земли одервенелой | Плуг дерет. |...| *Петухи* кричать устали | На плетнях...» (*Городецкий, 1909, 223*).

Ласточка и соловей — птицы времени (суток и года), тогда как чайка извещает о появлении вожделенной земли и потому оказывается в сфере пространственных ожиданий:

«...Даль туманная синеет; | Чайка искрится по ней... |...| Сладко Время, как загадка | Разделения и встреч...» (Иванов, I, 596); «...И реет порой, как духов рой, | Стая чаек чрез туман; | И садится на брег, и — как свеянный снег — | На родимый падет Океан» (I, 597); «...Не пел им Орфей сладкогласный | Чья лира созвездий |...| Да — бури вещунья — | хохочет чайка...» (I, 686—687); «Подъем и роздых волн, безлицье, безмятежность, | Усталость белая и белая безбрежность, | В тумане чайки крик, в жемчужной зыби — грусть...» (693); «...Неразлучен с красавицей неба, Вечерней Звездой, — | Как морская волна неразлучна с пугливой чайкой...» (Бальмонт, I, 21—22); «Чайка, серая, чайка с печальными криками носится | Над холодной пучиной морской...» («Чайка», I, 16); «Небо свинцовое, солнце неверное, | Ветер порывистый, воды холодные, |...| Здесь даже чайками даль не осветится...» (1905, БП, 330).

В птичьей символике раннего творчества Белого бросается в глаза доминирование образа «лебедя»: здесь эта птица выполняет пророческую (знаковую) функцию («вещие птицы»), а также служит для проекции («птица» как воплощенная «мечта»). Окраска птицы соответствует как значению ее вести, так и стадии ее превращения, а также сфере, в которой она находится:

«...К ее ногам прижимался *черный лебедь*, лебедь печали, грустно покрикивая в тишину, лаптясь» (Белый, «1-ая симфония», 24); «А вдали летят *БЕЛые ЛЕБЕди*, окруженные синевою. |...| Алые, белые — летят они [розы] вниз, освещенные легкой зарею» (там же, 28); «Точно он, король, почуял лет бесшумный темного лебедя из родимых стран. Звали *темного лебедя лебедем печалей*» (29 и как лейтмотив — 30, 32 и сл.); «Лебеди знакомой вереницей на заре тянулись к далекому северу» (36, 57).

Иванов также делает лебедя посредником между лунным и солнечным началами и наделяет его почти пророческими способностями. Таким образом «царственный лебедь» занимает место солнечного орла:

«...Облачные дива | Лунной силой крепнут. |...| *Крыльев лебединых* | Взмахом Греза реет | Там, где вечерет | На летучих льдинах; | *Лебедью* садится | У краев уклонных...» (Иванов, I, 738—739); «...Что ты, что *пророчишь, лебедь белый*, | Песнь подъемля пеней оробелой, | Белопенный *лебедь красоты?*...» (Иванов, I, 803); «Над темным лоном судеб, |...| Как *царственный лебедь*, | Скользит ваш смертный соперник, | Титаноубийцы...» (I, 547); «*Лебеди белые* кличут и плещутся... | Пруд — как могила, а запад — в пыланиях...» («*Лебеди*, II, 322); «Я видел: путь чертя крутой дугой, | Четой летим в эфире *лебединой*...» (II, 425); «...И, как *лебедь*, выйдет плавно | Свет весенний, Святославна, | Из затворов теремка» (Городецкий, 1907, 118); «...Ручкой *лебедь лебединой* | Возмахнет да поведет...» (1909, 215).

О лебеде как о метонимическом существе ср. у Анненского: «...Как тогда вы мне кажетесь молоды, | Облака, мои *лебеди нежные!*» (Анненский, 1907, 144). Эротическая «нежность» лебеда связана, с одной стороны, с античным мифом о Леде, с другой — с белоснежностью («снежность») его оперения: «...На корабле надулись паруса. | Над морем крики *чаек* раздавались. |...| среди *нежных*, изумрудно-пенных волн, | как *лебедь* белый, крылья распластавший. | И вот его в безбрежность унесло. | На фоне неба бледно-золотистом...» (Белый, 1901/2, 152); «...Ты вспомни ту *нежность*, тот ласковый сон, |...| Когда подходила Ты, стройно-бела, | Как *лебедь*, к моей глубине...» (Блок, 1903, I, 296).

Диаволическая танатосимволика «умирающего лебеда» и поэзии как лебединой песни продолжает использоваться и в СЦ, — в частности, у Белого и Блока²¹:

«...*Лебеди* в полночь скользили по глади зеркальной | Сонных лазурных озер. |...| *Лебедь* прекрасный спускается ниже и ниже, |...| Чутко внимает он голосу *птицы!* | Ужас! И вечная ночь!...» (Белый, 1897, II, 58—59); «...Мечтой *лебединой*, прощальным вечерним приветом | сидит, умирая, с улыбкой своей невозвратной...» (1903, I, 113); «...Она беззаботна, как синяя даль, | Как *лебедь* уснувший, казалась...» (Блок, 1898, I, 8); «...Что полюбил я в твоей красоте *лебединой*, — | Вечно прекрасно, но сердце несчастно...» (1903, I, 268). О лебеде (лебединой песни) ср., наконец: «Поет печальный голос | Про тишину ночную, | Глядит небесный *лебедь* | На лилию земную» (Сологуб, 1898, 231).

8.7.6. ЖУРАВЛЬ — АЛЬБАТРОС — ОРЕЛ

Самые знаковые из символических птиц — ставшие таковыми уже в египетской и античной мифологии — это «журавли»²²: клинообразная форма их стаи в небе сделала из них небесных изобретателей букв. Роль этой леттристической компоненты, значимой, к примеру, у Хлебникова, в СИ сводится к общегерметической роли вестников. Журавлиная стая в форме буквы «лямбда» (λ) изображает — согласно мифу — в небе очертания буквы.

В сезонном цикле отлет журавлей предвещает наступление зимы. В этом смысле журавль — улетающая птица, при виде которой человека тянет на юг. Здесь доминируют звуковая природа (журавлиный крик) письменной культуры и ее иконизация в виде журавлиного клина. Блок дополнительно подчеркивает эту связь, противопоставляя «письменности» книжных стихов пророческие и исполненные намеков журавлиные крики: «...И, томно опустив ресницы, | Вы, девушки, в стихах прочли, | Как от *страницы* до *страницы* | В даль потянули *журавли*. | И каждый звук был вам *намеком* | И несказанным — каждый стих, | И вы любили на широком | Просторе легких рифм моих» (Блок, 1906, II, 114); ср. также: «...Мелькают с криком *журавли*... | Плывет их зыбкий треугольник...» (Балтрушайтис, 1903, 105).

«...Взлетели к югу *журавли* | Протяжно плачущей станицей» (Блок, 1900, I, 54); «...Тает в небе *журавлиный* | Удаляющийся крик...» (1902, I, 212); «...Дремлю — и за дремотой тайна, | И в тайне — ты почиешь, Русь, | Русь, опоясана реками | И дебрями окружена, | С болотами и *журавлями*...» (1906, II, 106); «...И на вьюжном море тонут | Корабли. | И над южным морем *стонут* | *Журавли*...» (1907, II, 240); «В далекие страны | *Журавль* улетел...» (Минский, III, 63); «Ласточка день начинает весенний, | Летнюю ночь завершит соловей. |...| В осень же спросим про все — *журавлей*» (Бальмонт, 1909, БП, 370); «Как переклик поднимают *журавли*, |...| Стенали мы, влачася вереницей, | Средь гор глухих обречь себе гроба...» (Иванов, I, 644); «...А ты мне: “Милый, чу, в тумане — | Перекликанье *журавлей!*”» (1903/4, I, 776).

Альбатрос встречается лишь в экзотических стихах Бальмонта как символ свободы, и ему грозит опасность упасть, как и самому поэту. Ведь если крылья альбатроса намокнут, его неземная легкость перейдет в свою противоположность и он камнем пойдет ко дну:

«...Я, быстрый *альбатрос* в безбрежных облаках. |...| Но в том весь ужас мой, что, если эти крылья | Во влаге омочу, — исполненный бессилья, | Воздушный, неземной, я в море *утону*...» (*Бальмонт, 1904, БП, 316—318*); «...Предполярное виденье, | *Альбатрос* наоборот, | *Птица* — земность, отупенье, | Птица — глупость, птица — скот» (*1908, 323*).

Для птичьего мира Бальмонт тоже составляет перечень существ, образующих общую парадигму под знаком огня: «Что мне больше нравится в безднах мировых, |...| *Альбатроса, коршуна, тигра и коня, | Жаворонка, бабочку* и цветы огня. |...| Да, огонь красивее всех иных живых...» (*1903, IV, 19—20*). В стихотворении, посвященном «Переводчику», Иванов не только ассоциирует определенных поэтов с птицами разного вида: он еще и интерпретирует работу переводчика как ловлю птиц, причем здесь явственна связь «птицы» и «слова», так же как слов «с-ЛОВ-о» и «ЛОВ-ить». В этом смысле «пере-вод» есть «ловля птиц», притом что герметические птицы сами суть символы пере-вода с потустороннего берега на поюсторонний. Поэтическая свобода («ВОЛЬность») воплощает инвертированные мотивы на {лов}: «Будь *жаворонок* нив и пажитей — Вергилий, | Иль *альбатрос* Бодлер, иль *соЛОВей* Верлен | Твоей ЛОВитвою, — все в чужеземный плен | Не заманить тебе *птиц ВОЛЬных* без усилий, | Мой милый *птицелов*, — и, верно, без насилий |...| С Протеем будь Протей, вторь каждой маске — маской!...» (*Иванов, 1903/1904, I, 788—789*).

Однозначно мужской, связанный с сознанием Я характер орла²³ (как символа «духа, поднимающегося из материи») предопределяет ему роль геральдического животного Солнца-царя. В этом смысле слова «ОРЕЛ» — «КОРОЛЬ» — «ПРОРОК» фонетически коррелируют, причем нельзя не заметить связь слова «Орел» с мотивами на {ор}²⁴:

«...Где я прежний, *ярко-алый*, | Небо знающий *орел*? |...| О, мои пролеты к раю, | В терем *солнца золотой!*...» (*Городецкий, 1904, 136—137*); «...Бессонный ключ в ночи пещер! | На высотах шумящий кедр! |...| И Мира влажный вертоград! |...| В эфире пламенном *орлы!*...» (*Иванов, I, 812—813*); «...Пора *птенцам, Орлица*, | Очами пить эфир | Яви теням — их лица, | И странным мира — мир!...» (*I, 749*); «...Свой мир она покрыла, — как *птенцов* | Сбирает мать охватом крыл *орлиных*, — | Густой волной клубящихся концов» (*I, 665*); «Между скал, под властью мглы, | Спят усталые *орлы*. | Ветер в пропасти уснул, | С моря слышен смутный гул...» (*Бальмонт, 1898, БП, 158—160*).

Орел, согласно мифу, — единственная птица, способная незащищенным глазом смотреть на солнце и даже приблизиться к нему и не сгореть; поэтому и у *poeta vates* орлиный взгляд, владеющий даром «прозрачности» и «прозрения»:

«Тебя Франциск узнал и Дант-Орел унес | В прозрачно-огненные сферы: | Ревнуют к ангелам обитель нег — Пафос — | И рощи сладостной Киферы...» (*Иванов, II, 449—450*); «...На Солнце лишь глядит орел, | Когда летит над облаками...» (*Бальмонт, «Гимн солнцу», 1903, БП, 270*); «...Есть много птиц, и плещет слава | Орла, и финикса, ксалава...» (*«Птица Стратим», 1907, 262*); «...Иные есть птицы, | Иные есть сны, | Я вижу бойницы, в них гордость Орлицы...» (*1903, 158*); «Я сейчас летаю низко над землей, | ... | Можно ль быть свободным огненным орлом, | ... | Можно ль альбатросом ведать ширь морей, | ... | Можно, о, возможно кондором летать, | ... | Можно, быть возможно птицею Стратим, | Раз ты в высших числах, с Солнцем, только с ним» (*«Птицы», 1906, IX, 48*); «Орел точит когти. Крадется волк прерий. | ... | Безжалостны птицы. Без жалости звери...» (*1906, 240*); «...То не был день. Ни день, ни ночь. | Я был на бархатном лугу. | О, пой, орел! ПРОРОчь, пророчь!...» (*«Песня орлиная», 1908, 313*); «...Где я прежний, ярко-алый, | Небо знающий орел?...» (*Городецкий, 1904, 136*); «...Ах, солнце-орел, не взлетай надо мною: | Постылому сердцу в потемках милей...» (*1906, 110*); «...С небосклона | Голубого | Золотого | Самострела | Золоченая стрела | Сорвалась | И полетела | Выше холмика зелена, | Ярче желтого орла...» (*1907, 114—115*); «О, печальная, тихая ночь, | О, гнездо разоренной семьи! | Не на радость тебя на земле | Свил когда-то небесный орел. | Над тобой, о безумная дочь, | Плачут нежные очи мои...» (*Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 366*); «...Орел вознесся в звездный день | ... | Твоя распластанная тень | Сечет ледник зеркально-белый...» (*Белый, 1904, 279*); «Ты — божий день. Мои мечты — | Орлы, кричащие в лазури. | Под гневом светлой красоты | Они всечасно в вихре бури...» (*Блок, 1902, I, 173*).

Символическая функция «сокола» как солнечной птицы очень близка к функции орла; но анаграмматически он включает в себя еще и «слово»:

«...И я стоял, | как вольный сокол...» (Белый, 1903, 150); «...Кипарисные деревья он насадил в своем саду, |...| В славном граде во Сионе, Сокол сел среди ветвей, | У него сидит под сердцем сладкозвучный Соловей...» (Бальмонт, 1908, 302); «Как в два ряда та хата — | Узоры до земли. | Три сокола, три брата, | Три витязя росли...» (Городецкий, 1907, 118).

8.7.7. ВОРОН И ВОРОНА

Наконец, черные или серые (ночные) птицы²⁵ разносят печальные вести и оповещают о близком конце. При этом часто в соответствии с уже упоминавшимся принципом символической компенсации с черной окраской соседствует (кровоаво-)красный или пурпурный как знак смерти:

«О, серая птичка, с глазами печальными, черными, | И с грудкою алою, точно в крови...» (Бальмонт, «Серая птичка», 1904, V, 28); «...Час вещей теперь. Я свечусь и лечу, | Как птица ночная, | Как птица, быть может, не птица, змея | Крылатая, зыбко-двойная, |...| В неизвестность, где змеи, где царствует — Я» («Змейная свеча», 1906, IX, 76); «Володь тихого канала | Склоняют ветви ивы. | Дорога льнет к воде, |...| И чу! ночная птица | Кричит привет звезде...» (Брюсов, 1903, I, 373); «...В гробу я слышу голос птичий, | Весна близка, земля сыра...» (Блок, 1902, I, 516); «Из царства сна выходит безнадежность — | Как птица серая — туман. |...| Здесь — все года, все боли, все тревоги, | Как птицы черные в полях. | Там нет предела голубой дороге — |...| Из царства сна звенящей крикну птицей, | Орлом — в туман...» (1902, I, 484).

Уже вскоре наряду с примерами ожидания, исполненного надежды, возникнут сомнительные случаи некой пустой апокалиптики, в которых пророческий крик «черной (ночной) птицы» на фоне кроваво-красной утренней зари возвещает явление «черного монаха», а не второе пришествие мессии:

«Наутро ввысь пушу мои крики, | Как белых птиц на встречу Царя. | Во сне и в яви — неразличимы | Заря и зарево — тишь и страх... |...| Мой Страшный, мой Близ-

кий — *черный монах*... |...| Ты знаешь? Ты видишь! Одежда пуста!.. | До утра — без солнца — пушу мои крики. | Как *черных птиц*, на встречу Христа!» (Блок, 1903, I, 259).

У Блока красная окраска очень рано начинает означать, что мистическо-эротическое ожидание обернулось банальным и даже низким будничным миром «красного света», обагряющего и городских птиц: «...А ночь, как *блудница*, смотрела бесстыдно | На темные лица, в больные глаза. |...| И к порту всю ночь, как *багряные птицы*, | Летели, шипя и свистя, поезда...» (1904, II, 53); «...Пробежали в космах белых | *Черной ночи трубачи*. | Пронеслась, бесшумно рея, | *Птицы траурной фата*. | В глуби меркнувшей аллеи | Зароилась *чернота*. | Разметались в тучах пятна, | Заломились руки Дня. |...| Невидимкам черномазым | Кто там будет *трубачом?*» (1905, II, 60); «Придут незаметные белые ночи. | И душу вытравят белым светом. | И бессонные *птицы* выключают очи...» (1907, II, 129); «...А смерть добра, не хочет зла: | Пришла, убила *птенчика*...» (Городецкий, 1907, 172); «...Ночь кинулась *птицею черной* | На отсветы зорь золотых...» (Белый, 1906, 264).

«Ворона» и «ворон»²⁶ в СП часто выступают в качестве маскированных олицетворений мудрости и вести о смерти. При этом связь слова «ВОР-он» с символикой мотивов на {ор}: «ЧЁРНЫЙ», «ЧЁРТ», «ВОР», «ПРОРОК», «КРОВЬ», «ГРОЗА» и т. д. — столь же явственна, как и звукоподражательное развитие мотивов его «КАРканья» или «ГРАя»:

«...Вещий *ворон* хриплым криком | На меня зовет беду...» (Сологуб, 1899, 237); «Окно царица-небылица | Открыла в тереме своем, |...| Наводит *птичий ГРАЙ* истому, | Доучный ГРАЙ *вороньих* стай...» (IX, 208); «*Черные вороны-воры* играли над нами. | Каркали. День погасал. |...| *Вороны* вдруг прошумели, как туча, — и вмиг разразилась гроза...» (Бальмонт, «Черные вороны», 1905, БП, 331); «...А былинку я черную бросить хочу | В чашу леса узорного, | Я ее покачу, покачу | Под *ворона* черного...» («Три былинки», 1905, VI, 123); «...На Буяне на острове — для тебя это клад — | *Ворон* есть, он всем *воронам* старший брат, | Злою Ведьмою Киевской он посажен, — так вот, | Долетев до огнистого, Змея он заключет...» (1906, VII, 11); «*Ворон*, Филин, и Сова, | Слу-

ги Чернобога...» («Птицы Чернобога», 1906, VII, 226); «...Вечен Ворон с криком ГОРдым...» (1906, IX, 86); «...Уж ворон тьмы ночной | ПроКАРкал час ночей...» («Белбог и Чернобог», 1907, VII, 257).

Хлысты или скопцы противопоставляют свою пневматическую белую окраску угольно- и воронье-черному цвету материального мира, который они экстатически отторгают в своих «радениях»:

«... Черный Вран, Черный Вран, | Белый я телесный дух, | И духовное я тело, | Так Раденье захотело, | Ибо мы — из белых стран» (1908, VIII, 31).

Как Бальмонт, так и Городецкий подчеркивает мифическую и вошедшую в славянский фольклор мудрость и знаковость ворона, чья легендарная способность говорить предопределяет ему роль вестника потустороннего мира:

«...Небо — голубь, филин, ворон... | Лес под шапкой-невидимкой...» (Городецкий, 1905, 121); «...Змеев ветер налетает, | Верный ворон друга мчит...» (1907, 117); «Ворон и дуб, | Ворон с клювом железным, | Ворон, пьющий горячую КРОВь, и клюющий остывший труп, | Ворон, знающий речь человека, |...| Ворон, вещая птица Славян, | Вестник Одина, зРЯщий, как в мире | РАсстиляется сумрак ночной, каждый день простирается шире, — | Говоришь ли ты КАРКАньем нам о погибели солнечных стРАН? | Ворон, дом твой есть дуб, | Вековой...» (Бальмонт, «Ворон», 1906, VII, 228); «...Балок, труб, и столбов, и подпор | Разукрасила плесень, стену. | Воронья, голубей разговор. |...| Ветер гнал, | Нападал | И над птицей завыл | Между улиц-могил, | Над крестом-фонарем...» (Городецкий, 1907, 151); «...Да синий ворон припадет, | Как на скалу высот родимых, | Где пропасть в пасть свою зовет...» (1907, 166—167); «...Летайте, черны вороны! | В лесу глухом лежу. | Прокляйте очи синие, | А то я всё гляжу...» (1907, 171); «По степи черные вихри крутятся. | Ветер гуляет, и вороны мчатся...» (Белый, 1898, II, 59); «...И уже ветер не вздохнет, уже ворон не КАРКнет, и дерево не прошумит сквозь тяжелый, осенний, бездумный туман...» (1900, I, 264); «...Я вижу — там, где дышат розы — | — Огромный ворон шлет угРОзы, | Смущая сонных голубиц...» (1901, II, 66); «Восседает меж белых камней | на лугу с лучезарностью

кроткой | незнакомец с лазурью очей, | с золотою бородкой. |...| И плетет себе белый венок | из душистых фиалок. |...| Закружилась над ним, | глухо КАРКАЯ, черная птица» (1903, I, 96—97); «...Скоро, друг сердечный, стонишь | Стаю воронья...» (1906, 201); «...Слетела из синего неба | Чета ошалелых ворон...» (1906, 267); «...Свищет лениво | Старому черному ворону» (1906, 266); «...Галки, вороны, вороны | Стаей налетят...» (1908, 200); «...И жалкие крылья мои — | Крылья вороньего пугала — | Пламенеют, как солнечный шлем...» (Блок, 1904, II, 9); «Утихает светлый ветер, |...| Ворон канул на соню, | Тронул сонную струну...» (1905, II, 82); «...Скоро поднимется ворон, | В бездну лазурную кинут» (1907, II, 399); «...Где в лунный час, как ворон на кургане, | Чернею я, | И жду, прозревший в жизненном обмане, | Небытия!» (Балтрушайтис, 1908, 143).

Примечания

1. В целом о птичьих мифах ср.: J. Grimm [1835] 1981, 557 и сл.; E. Drewermann 1984, 176; R. Wittkower 1984, 45 и сл.; о Солнце или Зевсе в образе птицы — M. P. Nilsson 1951, 269 и сл.; ср. также: А. Афанасьев I, 515 — о «птице-солнце»; в рамках символики Феникса ср.: Белый, «Феникс», 1906 // E. Schmidt 1986, 263 и сл.; о птичьих мифах у славян ср.: А. Афанасьев I, 488 и сл., I, 517 («солнце-птица» на старом дубе); о птицах в мировом древе ср.: А. Афанасьев II, 278 и С. G. Jung XIII, 338 и сл. Птиц как пророчествующих вестников потустороннего мира упоминает Афанасьев (А. Афанасьев I, 407 и сл.); о «птицах» у Блока ср.: Н. А. Кожевникова 1986, 79 и сл., 82 и сл.

2. С. G. Jung 1975, 234, 427 и сл.

3. Ср. здесь, в частности, развитие этого мотива у Мандельштама — об этом P. Hesse 1989, 108 и сл., 124 и сл., 152 и сл.

4. Птица может воплощать и само слово: ср. «слово» в образе «птички» — А. Афанасьев I, 404, а также анаграмматическую связь слов «соловей» и «слово» («слава») и «Nachtigall» — «гла-гол» (там же, I, 301 и сл., ср. также: P. Hesse 1989, 144 и сл., 153 и сл.).

5. Ср. цикл стихов под названием «Ожерелье», Бальмонт, IX, 61 и сл.; о звукоподражании у Хлебникова ср.: А. Hansen-Löve 1985a и у Мандельштама — он же, 1998.

6. Ср. «райских птиц» у Бальмонта и его обращение к книге Афанасьева (Афанасьев II, 134 и сл.); об этом см. В. Марков 1988, 343 и сл. О «Сирине» и «Алконосте» как райских птицах русского фольклора ср.: там же, 344 и Бальмонт, «Птица Сирин»; их подоплеку в фольклоре и сектантстве рассматривает Ясинский (И. И. Ясинский 1899, 17—19). Ср. также: R. Grübel 1995, 70 и сл., 141 и сл.

7. Уже Гераклит и Платон («Федр») используют птицу как символ души (F. Lassalle II, 236 и сл.; ср.: W. H. Roscher III|2, 3213 и сл.). Платон («Федр». 248c-d) говорит о душе как о птице и об открытии при виде красоты, там же, 249d-250b;

*Соловей (нем.)

птица как душа умершего — ср.: V. Propp [1946] 1987, 260 и сл.; ср. также: P. Hesse 1989, 142 и сл. О птичьих мотивах у славян ср.: А. Афанасьев II, 472; о герметике ср. также: M.-L. von Frank 1971, 372 (о птице как *lapis* ср.: *ibid.*, 326); C. G. Jung V, 272; V, 444 и сл.; V, 318.

8. Ср. примеры этого мотива, очень продуктивного и в романтизме: «...Предстала, и старец великий смежил | Орлиные очи в покое; |...| Над дивной могилой не плачь, не желей, | что гения череп — наследье червей. |...| Крылатою мыслью он мир облетел, | В одном беспредельном нашел ей предел» (Баратынский, «На смерть Гете», 140); «...Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук | Хватает на лету и закрепляет вдруг» (Фет, 309); «Роями поднялись крылатые мечты | В весне кругом себя искать душистой пищи» (320).

9. Ср.: A. Hansen-Löve 1996, 237 и сл.

10. Афанасьеву (А. Афанасьев I, 539 и сл.) известны также «крылатые стихии» (ср. крылатую обувь Гермеса и герметическое, I, 540).

11. Об этом А. Афанасьев I, 512 и сл., об этом мотиве у Бальмонта ср.: В. Марков 1988, 293 и сл.

12. О Фениксе у славян ср.: А. Афанасьев I, 514 и сл., в символизме — J. Holthusen 1986, 68 и сл. Символика Феникса связана с *ascensus* солнечного царя, его «возрождением» (C. G. Jung XIV|II, 86 и сл.). Он тоже «сгорает», чтобы восстать из «пепла». При этом он принимает облик змея («червя») и «дракона», из которого после появляется царственная птица. В христианской аллегории Феникс становится одним из символов Христа (*ibid.*, 88): «самосожжение Феникса соответствует самопожертвованию...» В алхимии Феникс означает момент воссоединения тела и души после воскресения, *ortus solis* (90). В христианской аллегории стадией «червя» в этом процессе интеграции пренебрегают, но в герметическо-алхимических трудах она выступает явственно и связывается с мифом о *descensus* героя «в змеином образе». Червь, «змея — это всеохватывающая смерть», которую побеждает «драконоубийца» (94). Гностическое отождествление плененной материей души с червем можно найти и у Гете: «...Смотрите в оба: фосфористой вспышки | Вы в теле не заметите ль внутри? | Ту душу, ту крылатую Психею | Хватайте, остальное — червь сухой» (И. В. Гете, собр. соч., т. II, 426, пер. Б. Пастернака); о черве как символе Ничто в средневековой аллегории ср.: G. Didi-Hubermann 1995, 58 и сл.

13. О голубе как о лунной богине ср.: R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 402 и как о символе Анимы-Софии — M. L. von Frank 1971, 213, 225 и сл. В эпизоде крещения в Иордане Иисус изображается под знаком голубя-Духа: «И, крестившись, Иисус тотчас вышел из воды, — и се, отверзлись ему небеса, и увидел Иоанн Духа Божия, Который сходил, как голубь, и ниспускался на Него» (Мат. 3: 16). О «голубе» у славян ср.: А. Афанасьев I, 509; как о символе Святого Духа — там же, I, 541 (например, в «голубиной книге»); у хлыстов, называвших себя в том числе и «голубчиками» — K. Grass 1907, 567; о роли голубя как символа Духа у хлыстов ср.: *ibid.*, 10–11, 266, 272; Д. Г. Коновалов 1908, 5; у Мандельштама — ср.: P. Hesse 1989, 150 и сл.

14. В своей программной статье «Символизм как миропонимание» (А, 228 и сл.) Белый излагает философские основы символизма при посредстве мифопоэтических символов, отличающихся от диаволических символов С1: «ласточка» как птица, символизирующая «мудрость» (ср. также: Белый, «Феникс», А, 154–155, раздел «Мудрец»), противостоит болотным животным — «жабе» и «червию» (теллурические символы змеи): «Лучше он замечается о голубом, нежели о болотном» (ср. также: P. Hesse 1989, 130 и сл., 150 и сл.).

Сам Дионис в некоторых мифах выступает в облике голубя, то есть гермети-

ческо-мистического или эротического животного-вестника, обычно подчиненного Астарте (ср. цитату в изд.: *M. Frank, 1982, 302; 362*). Белый голубь — символ сублимированной Анимы, чистоты и потусторонности Святого Духа или Софии (*ibid.*, 496 и сл.). Если голубь — символическая птица Анимы, то в качестве солнечного Анимуса выступает «орел». Последнего может заменять феникс или ворон (ср.: *C. G. Jung 1975, 237 и сл.*). Голуби также составляют эротическо-мистический эквивалент (как символические птицы Дианы или Астарты) орлу солнечного человека (*C. G. Jung XIV/I, 171 и сл.*). Эта голубиная символика есть и в «Песни Песней» Соломона; как фемининно-эротическая символическая птица-спутница женских божеств голубь то и дело встречается и в других культурах. В целом все символические птицы воплощают визионерское начало; с одной стороны, это герметические существа-вестники из потустороннего мира, с другой — символы одухотворения (восходящей души) (*ibid.*, 391, 427). Двуглавый орел символизирует двойственную природу космоса, который делят между собой Солнце и Луна (ср. рис. 229, *ibid.*).

В некой сублимированной форме оба символических голубя (мужского и женского рода) выступают как Анимус (или Святой Дух) и Анима (Дева-Мать) (*ibid.*, 184): *Maria Virgo* как *columba purissima*. Символизация Анимы в образе «белой голубки» предвосхищает ее возвышенное явление в облике Софии и Святого Духа (ср.: *C. G. Jung XIV/III, 220*). София гностиков (в описании Иринея) нисходит в воду как голубка и рождает там Сатурна (или Яхве), то есть *sol niger (primus anthropus)*. Этот перво-человек имеет облик «червя».

15. Мотив птицы-мудрости известен и Ницше: «Если некогда простирал я тихие небеса над собою и летал на собственных крыльях в собственные небеса свои: Если я плавал, играя, в глубокой светлой дали, и прилетала птица-мудрость свободы моей: — ибо так говорит птица-мудрость: “Знай, нет ни верха, ни низа! Бросайся всюду вверх и вниз, ты, свободный от тяжести!..”» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 203*). Ср. об этом также у Гете: «С утеса молодой орел | Пустился на добычу; |...| “О, мудрость, — прошептал орел, |...| Ты рассуждаешь, как голубка”» (*Гете, «Орел и голубка», пер. В. Жуковского; I, 99—100*).

16. Ср.: *А. Эткинд 1997, 242 и сл.*

17. Ср.: *А. Афанасьев I, 509*.

18. Ср.: *А. Hansen-Löve 1993, 126 č ně.*

19. *H. Chr. Andersen, «Die Nachtigall», II, 326—342.*

20. Ср.: *А. Афанасьев I, 467*.

21. О символике белого лебедя ср.: *А. Афанасьев I, 516*; лебедь как символ солнца — ср.: *C. G. Jung V, 445*. Тютчев в стихотворении «Лебедь» сочетает образы «орла» и «лебедя»: «...Но нет завиднее удела, | О лебедь чистый, твоего — | И чистой, как ты сам, одело | Тебя стихией божество» (*Тютчев, I, 26*).

22. Связь журавля и изобретения букв (Гермес, Паламед, Тот) рассматривают *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 262 и сл., 275 и сл.* и *F. Ph. Ingold 1978*, а также *R. Lachmann 1990, 451 и сл.*

23. В Греции и Риме орел — *par excellence* птица пророчества (*R. Wittkower 1984, 45 и сл.*); в греческой мифологии это единственная божественная птица, птица Зевса и переносчик молнии и огня (*ibid.*); во всех случаях это главный солнечный символ (*ibid.*, 24; ср. также: *M. Lurker 1981, 107*). Орел — единственная птица, способная лететь к солнцу с открытыми глазами (ср. у Гермеса Трисмегиста: *G. R. S. Mead 1964, III, 80*); в христианстве он становится символом Христа, как змея — символом черта (*ibid.*, 58 и сл.); ср. также: *Pseudo-Dionysius Areopagita 1986, 69*). В герметизме орел — символ крылатой, одухотворенной материи (*E. Wind [1958] 1981, 265; M. L. von Frank 1971, 333*). Об орле как солнечной птице в славянской мифологии ср.: *А. Афана-*

сьев I, 164; об «орле» и «соколе» — там же, I, 492 и сл., 502 и сл., II, 187; V. Propp [1946] 1987, 208 и сл., и у хлыстов — K. Grass 1907, 266 и сл.; см. об этом также Н. Г. Пустыгина 1986, 119.

О символике орла и (дополнительной к ней) символике змеи (как соответствий Феникса и сфинкса) ср.: Белый, «Феникс», А, 148 и сл. — Бахофен (J. J. Bachofen [1861] 1975, 101) устанавливает связь между Фениксом и патриархальным доминированием солнца или аполлонической властью последнего (*ibid.*, 102): «Итак, мы видим, что в Фениксе идея великой власти света дошла до состояния чистойшей бесплотности, сама же эта власть идентифицируется с отцовством. Материнство преодолено. Юный Феникс родился из одного огня, без матери, как Афина из головы Зевса, “огнерожденность” которой выражена значительно отчетливей, чем у Диониса» (*ibid.*, 102; ср. также: С. G. Jung, *ibid.*, 427, илл. 200, 229).

Полярная противоположность и сочетание в одном и том же символе сокола и змеи как представителей соответственно верхнего светового, солнечного мира и теллурической преисподней особенно широко были распространены в египетской мифологии (Н. Egli 1982, 38 и сл.). О двойственной символике орла и змеи в египетских и зороастрийских мифах ср.: С. G. Jung XIV/II, 95 и сл., в герметической иконографии Возрождения — ср.: R. Wittkower 1984, 21 и сл., 47 и сл., 56 и сл. — Вертикальная полярность птицы (сокол, орел) и змеи, верхнего светового мира и нижнего мира мрака и побежденного материнского божества пронизывает всю мифологию (Н. Egli 1982, 253 и сл.). В книге Ницше «Так говорил Заратустра» (глава 12) тоже встречается этот двойственный символ. О птице и змее ср. также: С. G. Jung XIII, 338 и сл.

О роли (райской) птицы (живущей в кроне «дерева жизни») у славян ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 129 и сл. Брюсов (Брюсов, «К. Д. Бальмонт», VI, 269 и сл.) производит критический разбор «Жар-птицы» Бальмонта, определяя ее как стилизацию под фольклор.

24. Топос поэта как орла господствует и в романтизме — например, в стихотворении Языкова «Поэт» (ср.: V. Zelinsky 1975, 196 и сл.), Баратынского — «На смерть Гете» (S. Pratt 1984, 198—199) и его же — «Леда» (Баратынский, 325), а также у Тютчева: «Пускай орел за облаками | Встречает молнии полет | И неподвижными очами | В себя впивает солнца свет. |...| Она [стихия], между двойною бездной, | Лелеет твой [лебедя] всезрящий сон — | И полной славой тверди звездной | Ты отовсюду окружен» (Тютчев, I, 26); ср. также: «...У орла гордый взгляд загорается; | Заиграло, зная, сердце орлиное. | “Высоко ты, змея, забираешься!”» (Полонский, «Орел и змея», 277—278). Поэт должен «смотреть на мир как орел», «вечно бессонными глазами» (Брюсов, «Священная жертва», VI, 99).

25. В греческой космологии богиня Никс — «чернокрылая птица», которую оплодотворяет ветер (ср.: K. Kerényi 1966, 20, 90 и сл.); птица-Солнце откладывает два яйца: черное (ночь) и белое (день), ср.: А. Афанасьев I, 517.

26. О связи Крона (Хроноса) и вороны в греческой мифологии ср.: R. von Ranke-Graves I, 31 и сл. Мать-Земля вооружила титана Крона каменным серпом, чтобы он оскотил своего отца Урана (в качестве мести архаического материнского божества соллярному патриархату!). Слово «Крон», вероятно, означает «ворона» (ср. латинское *cornix* или греческое *korovnh*). Ворона — птица-оракул, принимающая в себя душу принесенного в жертву священного царя.

Вороны встречаются в греческой мифологии (ср. мифы об Афине: Ranke-Graves I, 85; ср. также: Овидий, «Метаморфозы», книга вторая, ст. 533—634; у греков и кельтов — R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 56 и сл.). Они считаются сверхъестественными птицами-вестниками, символизируя в своем «белом» облике герметическое, а

в «черном» — теллурическую и негативную валентность. Изгнание ворон из Акрополя соответствует изгнанию Крона с Олимпа. Таким образом, ворона символизирует некое архаическое, допатриархальное состояние. О воронах как вестниках богов ср.: С. G. Jung V, 318.

В алхимическо-герметическом мышлении черный ворон выступает как символический образ *nigredo*, «почернения» *opus*'а и тем самым — «низшей точки» психических метаморфоз (ср.: С. G. Jung XIV/I, 103, 107), образуя таким образом символ, противоположный золоту. «*Nigredo* в результате действий посвященного» означает «*deformatio* его самости и душевное страдание» («отчаяние»). Поэтому и стадия *nigredo* отождествляется с состоянием *melancholia* (*ibid.*, 109). Ворон (*corvus*) в алхимии символизирует *nigredo*, *nox*, *melancholia* души, то есть черное состояние распада и смерти — предпосылку для возрождения (С. G. Jung XIV/II, 285). «Почернению как началу и исходной точке творчества, дела следует уделять большое значение» (*ibid.*, 287), в этом состоянии солнце «черное» (ср. илл. 9, *ibid.*, 291). В алхимическо-герметическом мышлении ворон представляет состояние *afflictio animae* (в *nigredo*), «для средневекового посвященного он был *allegoria diaboli*» (ср.: С. G. Jung XIV/II, 298). Он появляется, когда сознание сталкивается со своей «тенью», то есть собственной «тьмой» («темной стороной», стремящейся вытеснить сознание). Ср. также: J. Görres [1839] 1960, III, 273.

О «черном» — «черте» и вороне в славянском фольклоре ср.: А. Афанасьев I, 99 и сл. О древнеславянской символике вороны ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 35 (как об обитательнице древа жизни — там же, 78 и сл.); ср. также: А. Афанасьев I, 309; I, 498 и сл.; I, 508, 511 (о свадьбе «ворона» и «месяца»). У славян, а также в некоторых американских и среднеазиатских культурах «ворона» выступает посредницей между Солнцем и Луной (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 136). «Лебедь» в рамках оппозиции «светлый» / «темный» или «белый» / «черный» выступает как воплощение светлой стороны, а «ворон» — как темный образ (там же, 138). — О «вороне» у Бальмонта (в «Жар-птице» с обращением к книге Афанасьева: А. Афанасьев I, 501; вещи вороны — ср.: Афанасьев I, 497) ср.: В. Марков 1988, 343.

8.8. СИМВОЛИКА НАСЕКОМЫХ

8.8.1. ПЧЕЛА И МЕД

Как в классической мифологии, так и в славянском фольклоре пчелы¹ действуют в солнечной, аполлонической сфере: метонимически ее изображает распространение золотистой пыльцы (мужское оплодотворение), метафорически — сбор «дара»² солнца (Аполлона), то есть золотого «меда», и выработка «воска», а также строительство «(строй) сот» и «улья». Мотив пчелиного «жала», напротив, приглушается, танатический аспект в пчелиной символике минимизируется, соотносясь с насекомыми, полярно противопоставляемыми пчеле, — «мухой» и «осой». Последние однозначно располагаются под знаком Диониса.

Многочисленные пассажи в текстах показывают, что «пчела» безусловно наделяется ценностью солнечного золота; примечательно, что у Анненского и Волошина пчела прямо изображена как аполлоническое символическое животное:

«...Пока из нежных | Любимых рук | С молением
слезным | Пчелы златой | Дар не прольется | На грудь
земли | С струею белой | Телицы черной. | Айлинон!
Айлинон! Феб Аполлон...» (Анненский, «Лаодамия», 1902,
498); «...Я чувствую, как к пальцам приливает | Из сер-
дца кровь — там золотые пчелы | Соскучились по стру-
нам... Сердце мне | Они давно щекочут бесполезно, |
Но я не дам им воли. | В улей их, | Пусть ладят дом, —
искусный, золотой...» («Фамира кифаред», 1906, 561);
«...В себе тая все летописи мира, |...| Златыми пчела-
ми расшитая порфира | Струилась с плеч Ионии святой
[можно отметить созвучие “пчела” — “плечи”]» (Воло-
шин, 1909, I, 94).

Напротив, у Иванова, а также у Бальмонта делается акцент на дионисийском аспекте солнечного огня, а тем самым и «пчелы», так как у них повседневный труд пчелы виден и слышен прежде всего в пору полуденного зноя — в час Пана. Именно сочетание красного цвета роз с золотом пчел — высшая точка слияния космических и природных полярных противоположностей:

«В полдень жадно-воспаленный, | В изможденье стра-
стных роз, |...| Золотые реют пчелы | Над кострами
дряных роз» (Иванов, «Сад роз», II, 364).

Связь Венеры (как богини и звезды) и «пчелы» также указывает на аполлоническую сферу: «Рек Атлант:

“Пшеничный колос — дар Венеры, как пчела, | С
высоты Звезды Вечерней власть Звезды их принесла”. |
*Дар блистательной Венеры — нежный хлеб и желтый
мед. | И колосья золотятся, и в лугах пчела поет...*» (*Баль-
монт, 1906, VII, 86*); «Цветок цветку, с пчелой звенящей,
| Шлет золотистую пыльцу...» (*1908, X, 39*); «...Цветоч-
ная длинная чаша-бокал, | В которую может пчела за-
ползти. |...| Дрожала в луче золотистом пчела. |...| В
причастии Солнца, Любви, и Огня» («*Цветок лилова-
тый*», *1906, IX, 117*).

С одной стороны, пчелы воплощают аполлонический принцип конструктивности архитектуры и общества («строй», «улей»), с другой — они движутся в виде крутящихся роев и тем самым связаны с хаотической сферой «роя», то есть с диссоциированностью и бессознательностью дионисийского начала³. Именно это кружащееся, бесцельное роение образует мостик между плясками менад (античной экстастикой) и культовыми танцами хлыстов, обрядовая и софиологическая пневматика которых насыщены архаично-фольклорными чертами. Кроме того, в «жужжании» пчел слышится некая речь природы, не нуждающаяся в вербализации, чтобы быть суггестивной⁴:

«Как улей медных пчел, | Звучат колокола: | То Ду-
хов день, день огневой, | Восходит над Москвой... | Не
рои реют пчел — | Жужжат колокола, | И бьет в ким-
вал Большой Иван...» (*Иванов, «Духов день», II, 316*);
«Под старым дубом я сидел, |...| Там был пчелиный
дикий рой. | Они жужжат, поют |...| Мы в мед сольем
цветную пыль, | Но мед наш сложим в склеп...» (*Баль-
монт, «Мировое дерево», 1905, VI, 80*).

У Бальмонта и здесь заметна тенденция расчленения «множества» космических и природных феноменов на триады и сопутствующего синтеза гетеродоксальных и ортодоксальных мотивов. При этом — как показывает следующая цитата — пчелиная символика интегрируется из биосферы в сферу небесных иерархий. В результате возможно также примирение между «роем» и «строем»:

«Пчелы роятся, | Пчелы плодятся, | Пчелы сми-
ряются. |...| Беру я пчелу, и в улей сажаю, | Вольную, в
тесном и темном, пчелу замыкаю. | Ее, золотую, ЖА-
Лею, | Беседую с нею, | Любя. | Не я в этот улей сажаю

тебя, | Белые звезды, и месяц двурогий, | И Солнце,
что светит поляне отлогой, | Сажает тебя, укорачивая
|...| Сиди же, *пчела*, и *роись*, |...| И с белых, и с крас-
ных, и с синих цветов пыль собирать не ленись. |...|
Рой ваш веселый...» (*Бальмонт*, «*Заговор на посадение
пчел в улей*», 1906, VII, 7—8).

Наиболее явно это предпочтение Бальмонтом синтетических конфи-
гураций выражено в следующем, также адресованном хлыстовско-
му «братству и сестринству» стихотворении, в котором максимальная
ассоциируемость природных мотивов («снежинки», «вихрь», «нежный»)
передана за счет того, что они нанизываются, образуя ожерелье. Тем
самым «сшитость» заданных ключевых мотивов задается почти как про-
грамма, отчего снежинки, звезды, цветы, птицы — а также братья и
сестры хлыстовского коллектива — приобретают характер «пчелино-
го» роя:

«...В быстрой смене, мы — снежинки, пляшем, вих-
ря не видать, | А снежинки, зримо взору, восхваляют
благодать. | В *ожерелье*, мы — как *пчелы*, мы — как
звезды, как цветы, | Мы, как птицы, научились этим
снам — у высоты. | Братья, Сестры, вы умеете благо-
дателью повладеть, | Если золото остынет, будет тягост-
ная *медь*. | Братья, золото храните, и чтоб каждая сест-
ра | Ни дыханьем не затмила жемчугов и серебра. | Вы
коренья золотые не топчите по земле, | Вы серебряные
ветки чуть качайте в нежной мгле. | И в воздушные
листочки перебросьте вы огни, | Чтоб, горя, да не сто-
рая, не осыпались они. | И в глазах своих лелейте поце-
луйные слова, | Чтобы вечным изумрудом расстилалась
нам трава» (*Бальмонт*, «*Братья-сестры*», 1908, VIII, 73)⁵.

Уже в египетской и в классической мифологии пчелы — солнеч-
ные насекомые (в противоположность мухам с их лунной и отчасти
хтоническо-дионисийской природой); их мед метафорически (своим зо-
лотисто-желтым цветом) и метонимически (через солнечные лучи и их
действенную силу) связан с солнцем⁶. В последнем есть нечто «медо-
вое», а мед выглядит «солнечным». С аполлонической сущностью пчел
согласуется тот факт, что они собирают «дары» и, перелетая с цветка
на цветок, одновременно со сбором меда переносят цветочные семена; с
другой стороны, пчелиное жало и смерть, грозящая насекомому, если
оно ужалит ради самозащиты, соотносятся с дионисийским миром и
формой существования, где надо всем доминирует «жертва», то есть са-
мопожертвование и тотальное самоотвержение. Мотив пчелиного меда

как пищи младенца Диониса смещает этот дионисийский акцент с могилы на колыбель: «...Арей — Дионис! | И стражей — змей | Ты в колыбель | Вложил младенца. | *Медом* вскормил его...» (Иванов, I, 690—691). Тем самым по смыслу мед — также лекарство, которое (в противоположность диссоциирующей энергетике мух) воссоединяет части тела, возвращает целостность и исцеляет: «...Так — мать на мблнца родная | Пролила неба вечный *мед*. |...| Но плоти мерзостную грудь | На дне трясины роковой | Открыла мать. Сбылося чудо. | Бессмертен *дар пчелы* живой. | Обретен *мед* благоуханный, | Чтоб ломти трупа вновь *целить*» (Коневской, 1899, 92).

Сочетание «пчелы» и «розы» по горизонтали природного мира повторяет вертикальное соответствие «пчелы» и «солнца». Розы (цветы) представляют солнце и в то же время содержат порожденную солнцем и близкую ему по цвету пищу (манну небесную), которую пчелы собирают как «дар» небес⁷. Аполлонический дар свыше восполняет дионисийскую «жертву», которую приносит роза — как и пчела, пускающая в ход жало в первый и последний раз. В этом она воплощает мистериальный парадокс: ее оружие — смерть, а смерть — оружие. В символе пчелы особенно ясным становится кругообразный, амбивалентный характер отдачи и взятия, активности и пассивности, жизни и смерти и т. д.

«...Цвети же, сердце, *жертвенная роза!* |...| Узнай, жених, невесту в покрывале! |...| Слетит *пчела* собрать, что ты творила» (Иванов, II, 493); «...Идешь, бела, где ночь ткала обманы, | Лила дурман. |...| Ах, *розы мед*, что *пчел* зовет, аляя, — | Земле милей!» (II, 329—330); «Не ты ль поведала подругам *пчелам*, | Где цвет цветет, и что таит, любимый? |...| *Мед*, гости Божьи, по весенним долам | Вы в *улей* собираете родимый! | Мой стебель иссох, и вяну я, палимый | Лучами знойными на камне голом. | А *пчелы* мне: “Едва живое *жало* | Вонзится в никлый венчик, брызнет влага, |...| И ближе льнет *жужжащих* ласк угРОЗА... | Цвети же, сердце, *жертвенная роза!*”» («Розы», II, 434—435); «...И было, как ночной эфир, бездонно | Твоих святынь объятие. *Пчела* | Из *розы мед* полуденный пила | И реяла над сладостной влюбленно. |...| в глубине лазури осиянной | *Пчела* вилась крылатым диском дня. | Хмелело солнце *розою* несказанной...» (II, 428); «*Розы* богомолы, | Вам шипов уколы — | До мест, | Где, любви *пчелы*, | Вы прольете в доли | Невест | Райские Пактолы. | Но мои престолы — | Где крест» («*Тернистый путь*», II, 485); «Любовью лунной млея, | Безумная лилея | Тоскует в

полдень знойный, | Томительно белея. |...|...А *роза*,
пчелке | Льет нектар, не жАлея, | И грезит жАЛа солн-
ца, |...| Та — меч лобзая жгучий, | Та — бледный луч
ледея» («*Роза пчелиного жала*», II, 461—462); «...Белый
куст, ты *рой пчелиный* кроешь! | Как уста, моя раскры-
та *роза*. | Жальте, *пчелы*! Отомщу не *жалом*: | Кровью
солнца ядовита *роза*...» («*Роза союза*», II, 453); «...И тени
белых конниц — облака — | Томят лазурь в неразрешен-
ных гРОЗах, | И *пчелы* полдня зыблются на *розах* |
Тобой недоплетенного венка...» (II, 386); «...Так двум
была работой красота | Единая, как *мед* двойного *сота*.
| И тению единого креста...» (II, 416); «...Я *розу* пел на
сто ладов; | Из *розы* пили сто *медов* | Мои златые *ме-*
дуницы...» (II, 488); «Вербы овейны | Ветром нагретым,
| *Нежно* взлеяны | Утренним светом. | Ветви пас-
хальные, | *Нежно*-ПЕЧАЛЬные, | Смотрят веселыми,
Шепчутся с ПЧЕЛАми...» (*Бальмонт*, 1902, III, 49);
«...Тот, кто любит, влажный *мед* сберет | С венчика
раскрытой — скрытой *розы*» (1903, 170); «Хмель я, сме-
ющийся Хмель, | *Пчела* прожужжит, или шмель...»
(1906, VII, 14); ср. также у А. Фета: «...И тебе, царица
роза, | Брачный гимн поет *пчела*. |...| Яркий свиток
твой раскрыла | И увлажнила росой» (1864, 295).

Мед⁸ в стихотворении Иванова «*Cgux florida*» связывается с тем (зо-
лотым) плодом, который возникает (как «зерно») благодаря зачинаю-
щей силе солнца и несет как жизнь, так и смерть. Хиастическое пересе-
чение в формуле «мед»: «смерть» = «ночь»: «вино» воплощает аналогию
«меда» и «вина» как символической пищи в некой евхаристии природы, с
которой соотносится «ночная сторона» в образах «смерти» и «ночи». Воз-
можен и второй уровень интерпретации, учитывающей паронимию слов
«вино» и «вина»; на этом уровне возникает аналогия «смерти» и «вины»,
и речь, видимо, идет также о вине, искупаемой смертью⁹.

Как и в других случаях, *solificatio* луны обуславливает перенос в
лунный мир типично солнечных атрибутов (здесь — меда):

«...*Лунный мед* пьют из *роз* мотыльки; |...| И, в
луне выплывая текучей, |...| И из *роз*, *алой* жизнью
налитых, | жадно пьет она жаркую *кровь*: |...| *Месяц*
стал над шатром Гименея; | Рдеет *роз* осенительный
снег...» (Иванов, «*Лунные розы*», I, 564—565); «...Гля-
ди: в краях глубокого потира | Закатных зорь смешился
желтый *мед*. | И тусклый мак, что в пажитях эфира |

Расцвел луной...» (II, 281—282); «...Я ль, царица, зелий сельных | Наварю; | Натворю ли *медов* хмельных | Я царю...» (II, 320).

Ср. также у Бальмонта, подчеркивающего прежде всего опьяняющее действие «медовой луны», т. е. меда, происходящего из луны — тем самым возникает вариация вертикального соответствия луны и живой воды, столь характерного для СII:

«...В любви есть свет моленья, | И *солнечное* зренья,
| *Луна*, и *мед*, и кровь. | Люби — любовь» (*Бальмонт, 1908, VIII, 83*); «Могучий *рог*, изогнутый и полный, | Пьянящим *медом* — предо мной. | Я пью, я пью, живительные волны | Умчали душу под *Луной*. | О, Царь-Девица, Лебедь вековая, | Как искрометен этот *мед*...» (1908, X, 54).

Ассоциация меда и звезд встречается совсем редко:

«...Упадают с высот, словно *мед*, предугаданный *пчелами*. | Из невидимых сот за звездой падает звезда» (1908, X, 11).

В СII также есть ряд стихотворений, воплощающих мотивы меда и пчел в связи с хтоническими мотивами и символикой жизни. При этом становится сверхъестественным и уже упоминавшееся здесь пристрастие Бальмонта к триадным конфигурациям мотивов: золотой цвет меда, например, он выводит из трехцветности — красно-желто-голубой окраски — некоего мира цветов или звезд. Как мифопэз, «нанизывая» образы и перечисляя их, создает контуры нелинейной, гармонической биоэстетики, так и пчелы, летя над земными и небесными лугами, чтобы собирать мед и переносить пыльцу, ткут некий универсальный орнамент, принципиально противостоящий зигзагообразному хаосу движения мух:

«Красный, желтый, голубой, | *Троичность* цветов, | Краски выдумки живой, | Явность *трех* основ. | Кислород, и углерод | Странные слова, | Но и их поэт возьмет, | В них душа жива. | ... | Но и в них есть желтый *мед*, | Вешняя трава. | Да, в напев поэт возьмет | Голубые сны, | *Золотистый летный мед*, | Алый блеск весны...» (*Бальмонт, 1904, V, 84*); «*Пчела* летит на красные цветы, | Отсюда *мед* и *воск* и *свечи*. | *Пчела* летит на желтые цветы, | На темно-синие. А ты, мечта, а ты, | Какой желаешь с миром встречи? | *Пчела* звенит и строит *улей* свой, | *Пчела* принесена с Венеры. | Свет Солнца в

ней с Вечернею Звездой. | Мечта, отяжелей, но пылью цветовой, | Ты свет зажжешь нам, *свечи веры*» («*Пчела*», 1906, IX, 11); «Яблоки, орехи, мед, | Это — первый Спас. |...| Яблонь белая, в цвету, | Усладила *пчел*...» (1908, VIII, 103); «...Каждый цвет весной цветет, | В каждой соте светлый *мед*...» (1908, VIII, 39); «Все окна в нашем тереме огнем озарены, |...| Ужели в самом деле мы не вкусим сладкий *мед*? | Раз в *ульях* есть обилие, мы их освободим. | Раскрой, душа, воскрылия! Теки, Река-Сладим!» («*Раскрытие улья*», 1908, VIII, 74—75); «Радуйся — Сладим-река, Сладим-река течет, |...| Радуйся — Сладим-река, Сладим-река есть *мед*...» (1909, БП, 365); «...Пора птенцам, Орлица, | Очами пить эфир | Яви теням — их лица, | И странным мира — мир! |...| О вы, чья *медом* диким | Душа упоена, | Единым и Все-ликим — | Без имени — полна!...» (Иванов, I, 749); «Вечерний луч, как дальний плач свирелей, |...| И каплет *мед* в отраву темных зелий...» (II, 487); «Вот соберу с болот зеленый хвощ, | От *ульев* — *мед*, от нивы — колос хлебный! | Текут века... Я утро, день и ночь | Служу целебные молебны. |...| *Медовый* ветер струит густой елей» (Белый, «*Пепел*», 1908, 237); «Сладко с годами смертную нить | В солнечном храме солнечно вить! |...| Ринься с восходом в солнечный путь, | *Солнечным медом* пьяная грудь!» (Балтрушайтис, «*Солнечные крылья*», 1913, 297).

Подробно разработан — прежде всего у Иванова и Бальмонта — мотивный комплекс пчел, собирающих мед¹⁰ в земном или небесном саду; космический и пневматическо-мистический характер этой антологической деятельности возвышается до центрального культового символа, т. е. искусства как культа. Поэт-символист — не «изобретатель», ставящий свои вымышленные артефакты наравне с творением, а открыватель («приобретатель»), расширяющий — совершенно в духе Иванова — в своих произведениях систему макрокосма, т. е. *ordo naturalis*. Поэт-символист всегда остается антологистом, собирающим солнечный мед потустороннего излучения в хтоническое хранилище земной «памяти культуры» и не просто зарывающим его там, как (золотые) таланты в библейской притче, но пополняющим запас и использующим его. Поэтому его произведения — всегда «избранное» (т. е. антология), а значит, автор их «собирает», как мед или плоды, в читательском же восприятии они все время порождают новые, иные конфигурации. Потому и у Волошина культуротворческая метафорика меда и сот очень продуманно свя-

зана с метафорикой создания текста (текстуры, ткани): как пчелы строят соты в форме сети, так и наяды ткуют ткань жизни, в конечном счете оказывающуюся жертвенной одеждой:

«...И каждый припадет к сияющей амфоре, | Где тайной Эроса хранится *вещий мед*. |...| В пещере влажных нимф, таинственной и мгливой, |...| Где *пчелы* в темноте слагают *сотов* грани, | Наяды вечно *ткуют* на каменных станках | Одежды жертвенной пурпуровые ткани» (Волошин, 1907, I, 61—62); «...Там, гурьбою веселой | Облетая сады, | Золотистые *пчелы* | *Собирают меды*, | Чище раннего неба | И заката желтей, — | И Кронидовых Геба | Ими поит гостей...» (Анненский, «Царь Иксион», 393); «...*Пчелы* в улей там носят *мед*, | Пьяны гроздами...» (148); «...От зари и до зари | *Пчелы* вьются меж цветов, | К ночи светлый *мед* готов...» (Бальмонт, 1908, VIII, 32); «...В *вертограде* веселом перелетом цветков цветет. | И, подобные *пчелами*, мы рожаем по капле *мед*...» («Веселый рой», 1908, VIII, 77).

Если собранный мед как (умственная или духовно-телесная) пища, собранное (Lesestoff) и «избранное» («Bluten-Lese»)* вкуче, накапливается в улье (средневековый византийский жанр литературного сборника по аналогии так и называется — «Мелисса», по-древнерусски «Пчела»), то воск служит как раз для построения («строй») этих сот, а в дальнейшем — для изготовления восковых свеч. Последние возвращают — не в последнюю очередь читателю — световые потенциалы, исходящие от солнечного первоисточника этого круговорота энергий и символов.

«Человек на Земле | Как трава растет. |...| И цветком расцветет, | А в селе — | *Воск и мед*. |...| Почему же была | Свадьба душ весела, | Обошел *мед* кругом? | Потому что *пчела* | Над травой была, | В брак вошла | Со цветком» (Бальмонт, «Как трава», 1908, VIII, 86); «Не *пчелка* сладкий *мед* собирает | С лилей, *денницы* луча: | Над *воском* огонек играет | И ярый пьет, но не сгорает | Сорокоустая *свеча*...» (Иванов, II, 353); «...*Лепили пчелы* | Свои *соты* — | И нам цветы | Копили долы...» (Иванов, I, 766); «*Пчела* летит на красные цветы, | Отсюда *мед* и *воск* и *свечи*...» (Бальмонт, «Пчела», 1906, IX, 11); «...Ветви пальм. Сухие эвкалипты. | Запах *воска*. Гление и мир...» (Волошин, 1907, I, 66).

*Игра слов: *lesen* по-немецки означает и «читать», и «собирать» (прим. перев.).

Таким образом, воск — через посредство свеч — связан со световым миром; но он еще и позволяет действовать палочкой-стилом (инструментом поэта), выдавливая на восковых табличках знаки письма и рисунки (гравировка): «Концом *иглы* на мягком *воске* | Я напишу твои черты...» (Волошин, 1909, I, 24)¹¹. Этой знаковости пчел, связанной со средством «письменности», противостоит «устность» их «пения». Жужжание пчел — как стрекотание цикад¹² у Мандельштама — составная часть шелестящей или шепчущей речи (природы), т. е. мифопоэтической поэзии природы (в понимании Иванова и Новалиса). Сад этого природного мира представляет собой воздушно-духовно-пневматическое пространство: «...Воздушный сад исполнен аромата. | Поет *пчела*. Моя душа богата. | Мы говорим на разных языках» (Бальмонт, «На разных языках», 1900, БП, 245).

В пчелах обитает само Слово (Божье) и соответственно переносится с цветка на цветок, оплодотворяя их, причем эта отдача в то же время является взятием (меда), так что дар и жертва находятся в равновесии. Слова или мысли вылетают роем — подобно птицам или пчелам — чтобы оплодотворять и оплодотворяться, и потом они складывают свои сокровища в соты коллективного или индивидуального хранилища — памяти:

«Слово Божие — в *пчеле*, |...| Слово Божие — в волне, | В прибывающей Луне, | В воркованье голубей...» (Бальмонт, 1908, 282); «...Равняет мысли с *пчелами*, | “Люблю” поет, “Люблю”» (1908, VIII, 46); «...Тогда *стихи* звучат, преследуют меня, | Как *пчелы* летние, *жужжат*, звенят, роятся. |...| Вот новый *улей* вам, любовники цветов, | Устройте *соты* здесь всем множеством бессонным. | Чтоб в зимних сумерках, под дикий свист ветров, | Я усладиться мог тем *медом* благовоным» (1906, IX, 43); «Погружался я в море клевера, | Окруженный *сказками пчел*. |...| Мне цветы и *пчелы* влюбленные | Рассказали не сказку — *быль*» (Блок, 1903, I, 265).

Танатический аспект меда и пчел — мотив, предвосхищающий Мандельштама¹³, — нередко обнаруживается у Анненского и Волошина. Последнему удалось создать такую триадную конфигурацию, уже отсылающую к СIII: «на-МЕТ» — «МЕДный» — «мед», которая устанавливает некую летальную связь мотивов (ловчей) сети, меди (как низшей ступени золота) и меда. Место действия как у Волошина, так и у Мандельштама — тот, центральный в символизме, болотный и теневой мир Аида, где души фигурируют наряду с пчелами Персефоны или в каче-

стве таковых. При этом становится ясно, с какой логической последовательностью раннесимволистская диаволика (СI) и мифопоэтический дионизизм (СII) ведут к нижнему миру Аида и высшему — апокалиптики (СIII):

«У излучин бледной Леты, | Где неверный бродит день, | Льются призрачные светы, | Веет трепетная тень. | В белой мгле, в дали озерной, | Под наМЕТОМ тонких ив, |...| Я солью в сосуде медном | Жизни желчь и смерти мед...» (Волошин, 1908, I, 91). Ср. также у Иванова: «...Как улей медных пчел, | Гудят колокола, | Как будто низошел | На верные чела | В соборном сонме Дух, | И каждый грезит вслух. | И ранний небосвод | Льет медь и топит мед...» (Иванов, «Духов день», II, 316—317); «...С золотистых ульев пчелы | Приносили мед. |...| И душа, летя на север | Золотой пчелой, | В алый сон, в медовый клевер | Ляжет на покой...» (Блок, 1904, I, 319—320); «...Хризолит осенний и пьянящий, | Мед полудней — царственный янтарь...» (1907, I, 64).

В речи *poeta vates* смешаны солнечная сладость и полынные капли боли или смерти: «Так долго с пророческим медом | Мешал я земную полынь...» (Иванов, II, 305). Негативно-деструктивная, танатически ориентированная деятельность пчел играет в СII второстепенную роль; если она упоминается, то естественным образом в тесной связи с дионисийской, ночной стороной символики насекомых — то есть в антимире черного солнца ночи или же луны:

«Когда взмывает дух в надмирные высоты | Сбирать полночный мед в садах Невест-богинь, — | Мы, пчелы черных солнц, несли в скупые соты | желчь луга — омег и полынь...» (Иванов, «Vitiato melle cicuta», II, 287); «Ландыши вы белоснежные, | Не соты ль вы лунных пчел? | В шестигранные келейки нежные | Заоблачный сон вошел. |...| И звонами тонко-хвалебными | Ответствуют сонмы пчел. | С Луною пчелы прощаются, | И вниз скользят по струне, | В ландыши внутрь помещаются, | И тихонько жужжат к Луне. |...| Золотистые, малые, странные, | Их не слышно в цветочной пыли...» (Бальмонт, «Ландыши», 1908, X, 41—42).

В эту сферу входит обычно приписываемое пчеле соседство с пауком или паутиной:

«...В долинах Воздуха есть призраки-травинки, | Возрастают-тают в нем в единый миг цветы, | Как пчелы,

кружатся в нем белые снежинки, | Путьми фейными
проходят паутинки...» (1905, 235).

Единство Эроса и Танатоса, меда и яда, «нежности» и «ужаса»¹⁴ распадается перед лицом смертельного действия ядовитого жала, жертвой которого становится и сама пчела. Мед у пчелы-убийцы кроваво-красный — она пронзает свою жертву и в то же время высасывает этот мед, первертируя свою ориентацию на «дар»:

«... Ужас краденого счастья — | Губ холодных мед и яд
| жадно пью я, весь объят | Лихорадкой сладострастия...»
(Анненский, 1910, 167); «... Нежен я, и кроток я, а страш-
ный мир жесток. | Явственно я чувствую весь ужас трепе-
танья | Тысяч рук оторванных, — разбитых рук и ног.
|...| Сонмы пчел убийственных, что жалят в самом деле
| И готовят Дьяволу не желтый — красный мед...» (Баль-
монт, 1904, БП, 312); «... Затем, что ты, кто облетаешь |
Пчелой цветник людских сердец, | Их нашей кровию пи-
таешь, | О демон-Жало, Эрос-жрец!» (Иванов, II, 381);
«... Ужель ты вынимаешь жало | И больше сил моих не
пьешь? |...| Ужель конец? О, как ты мало | Дала, как
много ты берешь!» (Минский, «Цветок — пчеле», 235);
«... Твои губы, как роза раскрытая. | И улыбка на них, как
на розе пчела, | Как на розе пчела ядовитая» (188); «... Под
ногой не гулкий чую камень, | А журчанье вещей вод... |
Дух пронзают острые пилястры, | Мрак ужален пчелами
свечей. |...| Свет страданья, алый свет вечерний | Прони-
зал резной, узорный храм. | Ах, как жАЛят жАЛа АЛых
терний | Бледный лоб, приникший к АЛтарям! | Вся душа
— как своды и порталы, | И, как синий ЛАдан, в ней ис-
пуг...» (Волошин, 1907, I, 65).

Наконец после распада СИ этот аспект смерти начинает доминировать — в форме смертоносности мух. Убывание (тающего) воска становится здесь символом исчезновения и смерти; таким образом, мир без пчел — это мир смерти и пустоты, смертельно скучный:

«О, канун вечных будней, | Скуки липкое жало... | В
пыльном зное полудней | Гул и краска вокзала... | Полу-
мертвые мухи | На забитом киоске, |...| Флаг линяло-
зеленый, | Пара белые взрывы, | И трубы отдаленной |
Без отзыва призывы» (Анненский, 1910, 128).

8.8.2. МУХА И СМЕРТЬ

Муха становится символическим дионисийским животным метонимически — из-за присутствия в местах, где умирает, гниет и раслагается плоть (*disiecta membra* дионисийского языкового тела)¹⁵, метафорически — из-за своей беспредметности, малости и раздражающей, назойливой случайности и вездесущести¹⁶. Муха везде и нигде, способ перемещения и группирования мух не линейен, не телеологичен и иерархичен по принципу «строая» (как у пчел), а анархичен, зигзагообразен и представляет собой внешне бесцельное и бессмысленное «кружение» в «рое» некой тотальной *dissemination*^{*}. В этом смысле муха символизирует Ничто¹⁷ во всех его разновидностях — от пустого, нигилистического *nihil* до наполненного, парадоксального Ничто апофатического мышления и мистическо-герметических дискурсов.

Примеров конструктивной интерпретации мух — как символических насекомых, приравненных к пчелам, — мало: «...Вкруг меня мелькают пчелы, | С каждой соком я делюсь. | Зыбко светят крылья-краски | Мотыльков и пестрых мух, | Нежный ветер шепчет сказки, | Песней ласки входит в слух...» (*Бальмонт, «Шмель», 1906, IX, 15*); «Сколько блестящих мух | В нашем зеленом саду! | Радость — Весна. Я счастливый иду. | Повсюду медвяно-жасминный дух...» (*«Блестящие мухи», 1906, IX, 18*).

Эта ревальвация образа мух, становящихся «пестрыми» символическими насекомыми, приравненными к мотылькам и пчелам, — крайняя редкость, она доказывает лишь типичное для Бальмонта стремление к тотальной взаимной ассимиляции всех мотивных комплексов и символических значений. В остальных случаях «муха» паронимически и анаграмматически — часто и как рифмующееся слово — ассоциируется с (фольклорным или сектантским) миром «духов» (духовным миром), с повторяющейся символикой «старухи» (например, ведьмы), а также метонимически — с «ухом» или «слухом»: ее жужжание беспокоит ухо и образует настоящую не-речь (речь Ничто). В целом оценка мухи оказывается выражено негативной — больше нее демонизирован лишь паук в С1. Сопоставление же мухи и слона отсылает к паремическим формулам гиперболизации — «делать из мухи слона»¹⁸:

«...Одно в моих зрачках, одно в замкнутом слухе; | ... |
Ни громкий крик слона, ни блеск жужжащих мухи | Не
возмутят недвижных черт моих...» (*Бальмонт, 1900, 135*);
«...Отвратительно знакомые | Щекотания у рта. | Это
мухи! Насекомые! | Я их пища, их мечта!...» (*«К смерти», 1902, III, 148*).

^{*}Рассеяния (*фр.*).

Корреляция мухи и паука (паутины) основывается, во-первых, на биологической «связи» обоих мотивов — паук как ловец, муха как жертва; во-вторых, паутина используется как символ некоей космической ткани, хаотичность которой соответствует неприродности мухи-Ничто. Они ассоциируются с неожиданными «мыслями», которые являются незванными и прочно застревают в мозгу:

«...Мир опутать светлой тканью мыслей-паутин, |
Слить душой жужжанье мошки с грохотом лавин...»
(Бальмонт, 1904, V, 6); «...И давай жужжать, галдеть, |
В зале паутиной, |...| А потом на комара | жаловалась
муха, | Говорит, мол, я стара, | Плакалась старуха. |...|
И, немедля, стал паук | Вешать паутинки...» (1905, 238—
239); «...И красных волосков, так липко-клейких, | Улав-
ливает мух, их убивает, | Удавливает медленным сжи-
маньем — | О, краб-цветок! — и сок из них сосет...» (1905,
222).

Хаотичность движения мухи предопределяет ее роль существа, ведомого случайностью, представляющего чистую бессознательность (или незнание своих целей):

«Легко порхает, | Сама не знает, | Куда летит, за-
чем живет [онтологическое и экзистенциальное Ничто].
| Звенит для слУхА, | Всегда старУхА, | Всегда ей пер-
вый для жизни год. | Легко порхает, | Жужжит, не зна-
ет, | Что так внимал ей — Фараон. | И будет виться, |
И так кружиться | На тризне крайней — всех, всех вре-
мен» (Бальмонт, «Муха», 1906, IX, 36); «...И сквозь тучи
липких мух | Тяжело ступают кони...» (Анненский, 1910,
136).

Как и в других дионисийских мотивах, игравших уже в СИ диаволическую или демоническую роль, в мотиве «мухи» тоже просматривается тенденция к резкому опрокидыванию в гротескно-карнавальную негативность СИИ.

«“Обыкновенная” сегодня в духе: | Она сидит и дума-
ет о мухе...» (Блок, 1902, I, 551); «...Мухи черными роя-
ми | Плещут ей в лицо...» (Белый, «В деревне». 1907,
203); «...Черные, густые клубы | К вольным небесам |
Фабрик каменные трубы | Изрыгают там. |...| Воль-
ный ветер гудит с востока. | Ты и нем, и глух. | Изумру-
дом плещут в око | Злые горсти мух» (1908, 205—206)¹⁹.

Рядом с «пчелой» и «мухой» всех остальных насекомых не заметно; лишь в нескольких стихотворениях цикады — часто в связи с дионисийским полуденным зноем (часом Пана) — смешивают свое стрекотание с общим «шепотом» природы. Если обычно цикады или саранча ассоциируются со смычковыми инструментами (которые прежде всего и порождают аполлоническую музыку), то Иванов предпочитает ассоциацию с дионисийскими «трубами», из-за чего цикады приобретают также апокалиптически-пророческую сигнальную функцию²⁰:

«День белоогненный палил; | Не молк цикады скрежет знойный; |...| Пчела вилась над жарким лугом, | И сох, благоухая, чобр...» (Иванов, I, 519); «Цикады, цикады! | Луга палящего, | Кузницы жаркой | Вы ковачи! |...| Любят вас Музы: | Пением в узы | Солнечной дремы, |...| Куйте лучи — |...| Вы трубачи! |...| Куйте мне в трубы...» («Цикады», I, 764—765); «Гимн, славившийся в устах, | Я чертил; а гостя сада, | В мой приют впорхнув, — цикада — | Притаилась на перстах...» («Цикада», III, 15); «...И танцоры идут в ряд, | Облитые красным светом, | И гитары говорят | В такт трескучим кастаньетам, | Словно шелканье цикад | В жгучий полдень жарким летом» (Волошин, 1901, I, 9); «...И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной, | И запах душистых трав, и камней отблеск ртутный, | И злобный крик цикад, и клекот хищных птиц — | Мутят сознание. И зной дрожит от крика...» (1907, I, 76); «...Чей голос с гор звенел сквозь знойный гам | Цикад и ос? Кто мыслил перемены? |...| Теперь на дол ночная пала птИЦа...» (1909, I, 77).

В рамках СИ есть несколько примеров обращения к символике «ос», играющих как в раннем символизме, так и в акмеизме некую деструктивную роль, родственную роли «мух». Ассоциация «осы» и «косы» здесь так же напрашивается, как в СИ — ассоциация «осы» и «оси»²¹:

«...Страшны голодные осы. | И завились | И развились | Даром тяжелые косы...» (Анненский, «Лаодамия», 1902, 449); «...Заснули мы в горах. И вот оса, | Запутавшись в косе моей,... |...|...ведь никто | До той поры мне кос пушисто-нежных | Еще не распускал. Но вновь оса | Забилась в завитки волОС, и жало | Мне проколело кожу...» («Фамира-кифаред», 1906, 526—527).

Равным образом «бабочки» или мотыльки, богато представленные в постсимволизме (прежде всего в акмеизме как воплощения душ), в СII почти не упоминаются²²:

«...С мерцающих строк бытия | ЛОВлю я забытую фразу... |...| Мне фразы нельзя не читать, | Но к ней я вернуться не в силах... |...| Так бабочка газа всю ночь | Дрожит, а сорваться не может...» (Анненский, «Бабочка газа», 1910, 167); «...Опьяненные весной | Бабочки ночные...» (Бальмонт, 1903, БП, 284); «Бог Погода, юный, малый, |...| Перстень, синий, с бирюзой, | Крылья тонки мотылька, | Нежен цвет, перед грозою...» (1907, 261); «...Мотыльком живое отлетело. | И — как саван — укутал покой | Опустелое тело. | Но бессонные очи | Испытуют лик Ночи: | Зачем лик Мира — слеп? | Ослеп мой дух, — | И слеп и глух | Мой склеп...» (Иванов, II, 307).

Примечания

1. О древнегреческом мифе о пчелах ср.: Гесиод, «Теогония», 41; E. Neumann [1956] 1985, 249 и сл.; F. Creuzer I, 32 и сл.; IV, 351 и сл.; J. J. Bachofen [1861] 1975, 85 и сл.; подробно о пчелином государстве, о Персефоне и преисподней — аспект пчелиной символики, позже актуализованный в акмеизме — ср.: P. Hesse 1989, 163 и сл., о стихотворении Иванова «Розы» как прототипе стихов Мандельштама — *ibid.*, 164 и 115 и сл. Иногда пчелы ассоциируются также с сиренами (K. Kerényi 1966, 49 и сл.). Ср. также: А. Афанасьев II, 282. О мотиве «пчелы» у Иванова и его выведении из диалога Платона «Ион» ср.: G. Langer 1990, 116 и сл., 129. Текст Платона, переведенный Соловьевым, повествует о «меде и молоке», текущих на острове блаженных. Музы и поэты выступают как «сборщики меда» (P. Hesse 1989, 116).

2. Мотив солнечной природы пчелы и поэтического дара, похоже, исходит непосредственно из аполлонической мифопоэтики Пушкина и проходит через Тютчева к Иванову, Сологубу и Волошину (а от них — к Мандельштаму): «...Мой робкий Аполлон ваш любит разговор, |...| Как тихий ветерок, иль пчелка золотая, | Иль беглый поцелуй, туда, сюда летая...» (Пушкин, II, 184); «...Поэт всемогущ, как стихия, |...| Он не змиею сердце жалит, | Но, как пчела, его сосет» (Тютчев, I, 99). О «Даре мудрых пчел» Сологуба ср.: Волошин (1988, 434—437) и он же, «Дети солнечно-рыжего меда» (1910); ср. также: P. Hesse 1989, 166 и сл.; W. Schlott 1981, 191. Связь дара и золотых денег рассматривает Деррида (J. Derrida 1993, 49 и сл.). О древнерусско-византийском жанре антологии «Мелисса» («Пчела») ср.: G. Podskalsky 1982, 247.

3. Ср.: И. П. Сахаров, «Сказания русского народа», I, кн. 2 (СПб., 1841, 21): «...Пчелы роятся, пчелы плодятся, пчелы смиряются. Стану я на восток, против дольней стороны, и слышу шум и гул пчел. Беру я пчелы роя, окрая, сажая в улей. Не я тебя сажая, сажает тебя белые звезды, рогагогий месяц, красное солнышко, сажает тебя и укорачивают. Ты пчела роися у такого, на округ садись...»

4. О «пчеле» и меде ср.: А. Афанасьев I, 375 и сл., 381 и сл.; II, 282; о «пчеле» как «птице» Муз ср.: там же, I, 403; у Гомера пчелы приносят «дар поэзии» (I, 403). О

«пчеле» и «меде» у Блока ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 108 и сл., 128*, у Бальмонта — ср. также: *В. Марков 1988, 175—179 и 295 и сл.*

5. Это стихотворение указывает на Бальмонта — наряду с Анненским, Сологубом и Волошиным — как на предшественника Мандельштама. Речь идет прежде всего о стихотворении последнего «Возьми на радость из моих ладоней...» (*О. Мандельштам I, 84*).

6. В эту картину вписывается и ницшевский неомиф медовой жертвы — «Жертва медовая» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 204 и сл.*): «...Это мед в моих жилах делает мою кровь более густой и мою душу более молчаливой. [...] я хочу сегодня подняться на высокую гору! Но позаботьтесь, чтобы там мед был у меня под руками, золотой сотовый мед, желтый и белый, хороший и свежий, как лед. Ибо знайте, я хочу там наверху принести жертву медовую» (205). «Источай по каплям сладчайшую росу свою, мед сердца моего!» (207).

7. Ср. одноименный роман Набокова «Дар» (1937) и значение этого мотива в аполлоническом акмеизме (см.: *А. Bonola 1995, 81 и сл.*).

8. В архаических и греческой космогониях пчела часто изображается солнечным символическим животным, воплощением креативной, маскулинной творческой силы, с одной стороны, и некоего золотого века изначальной коллективной гармонии, символом которой служит улей (ср.: *R. von Ranke-Graves I, 25, 30; Agrippa von Nettesheim 1987, 65 и сл., 194 и сл.*). Дети Крона живут в райском золотом веке (мед как солнечная небесная пища). Об алхимическо-герметической символике меда ср.: *C. G. Jung XIV|II, 249, 254 и сл.* (мед как противоядие) и *261 и сл.*

9. Паронимика «вино» — «вина» имеет в русской поэзии давнюю традицию, которую примечательным образом охотно подхватили постсимволисты, в частности, Хлебников (*А. Hansen-Löve 1988, 158*).

10. Ср. также мед как духовную пищу (богов, небес) у неоплатоников (*P. Crome 1970, 150 и сл.*) или в герметизме (мед как символ *aurora* — ср.: *M. L. von Frank 1971, 255 и сл.*).

11. Здесь бросаются в глаза параллели с «Грифельной одой» Мандельштама (*Мандельштам I, 107—109*).

12. В целом о символе цикады ср.: *J. J. Bachofen [1861] 1975, 366 и сл.* О мотиве кующей цикады — паронимически ассоциирующейся с некой метапоэтической концепцией цитаты — у Анненского и Мандельштама ср.: *P. Hesse 1989, 114 и сл.* Ср. аполлонический претекст у Гете: «...Да, тебя любят все музы, | Сам Феб не может тебя не любить, | Он дал тебе серебряный голос...» (*Goethe, «An die Cicade», I, 340*). — Бальмонту («Кузнец», сборник «Горящие здания») также знаком мотив цикады как кузнеца слов (ср. также: *K. Taranowsky 1976, 159*); ср. также: *Блок, II, 151 и Иванов, «Цикады», I, 764*.

13. *K. Taranowsky 1976*.

14. Волошин также ставит свой анализ «Дара мудрых пчел» Сологуба (*Волошин, 1988, 134—137*) в контекст картины Бакста «Древний ужас», о которой Иванов написал одноименную статью. Об этом и о мотивах «нежности» и «ужаса» см.: *А. Hansen-Löve 1991, 166—216*.

15. Ср.: *В. Н. Топоров 1981; А. Hansen-Löve 1987*.

16. О мухе ср.: *А. Афанасьев II, 591; II, 102 и сл.*; о «мухах» в символизме (например, о «мухах» как «мыслях» у Анненского) ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 65, 125, 138*. В связи со стихотворением Бальмонта «Пять свеч» (сборник «Зеленый вертоград») В. Марков (*В. Марков 1988, 414*) упоминает литургический инструмент — «рипиды», с помощью которого «дары» на алтаре защищали от мух. — У Гете весь мир насекомых связан с диаволическим началом: «хор насекомых» (*И. В. Гете, «Фа-*

уст», пер. Б. Пастернака, *собр. соч., т. II, 250*); Фауст — Мефистофелю: «Однако специальный атрибут | У вас обычно явствует из кличек: | *Мушиный царь*, обманщик, враг, обидчик, | Смотри как каждого из вас зовут...» (*там же, 50*); «...Муха, видите ль, спесивцу | Не дает поест в охоту; | Слуги машут опахалом, | Отогнать не могут муху — | Все кружит над ним и жалит, |...| Как язвительный посланник, | Посланный мушиным богом» (*Гете, «Семеро спящих», пер. Н. Вольпин; I, 420*); «...И едва рассвет забрезжит, | Не дает мне спать настырность | Хлопотливой ранней мухи. |...| Многими часами счастья | Мухам гнусным я обязан; | Пусть за это вас, докучных, | Славим лира: вы, без спора, — | Истинные мусагеты!» (*Гете, «Мусагеты», пер. С. Ошерова; I, 254*).

Совершенно иной претекст создает знаменитое стихотворение А. Рембо «Гласные», где мухам отведена одна из центральных ролей: «“А” — черный полог мух, которым в полдень сладки | Миазмы трупные и воздух воспаленный» (*пер. В. Микушевича // Рембо А., «Поэтические произведения в стихах и прозе», М., 1988, 149*; ср. об этом: *A. Lochmann, A. Overath 1988, 285*).

17. В апофатической аллегорике комар снова и снова оказывается символом Ничто и ничтожности — например, у Мейстера Экхарта (*Meister Eckehart 1963, 196*). Ср. также у Гете: «...Потому что Бог нам аллегория жизни | Дает в *комаре*» (*Goethe, «West-Ostlicher Divan», II, 701*). Ядовитость «базарных мух» упоминает и Ницше: «Беги, мой друг, в свое уединение: я вижу тебя искусанным ядовитыми мухами. Беги туда, где веет суровый, свежий воздух!» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 47*).

О роли «мухи» в символике насекомых футуристического авангарда (в частности, у Хлебникова, а потом у обэриутов) ср.: *A. Hansen-Löve 1985a, 56 и сл.; 1994*.

18. О развитии этой паремии ср.: *A. Hansen-Löve 1984, 197 и сл.*

19. Ср. также противопоставление аполлонической «крылатой мысли» и надоедливой мухи у Баратынского: «Красного лета отрава, муха досадная, что ты | Вьешься, терзая меня, льнешь то к лицу, то к перстам? | Кто одарил тебя жалом, властным прервать самовольно | Мощно-крылатую мысль, жаркой любви поцелуй?» (*Баратынский, «Ропот», 283*). Здесь нельзя не заметить связи с комплексом «ропот» — «шепот».

20. Ср. здесь также характерную связь с метафорой «цитаты» — «цикады» у Мандельштама: об этом *R. Lachmann 1990, 375*.

21. «Мухам» ближе всего родственны комары: «Едва пчелиное гуденье замолчало, | Уж ноющий комар приблизился, звеня...» (*Анненский, 1910, 125*); «...Пусть надо мной, где блещет нить, | Звенит комар в паучьих лапах» (*Белый, «Паук», 1908, 210—212*). Ср. также у Балтрушайтиса: «Пляшет в меркнушем пожаре | *Рой* вечерних комаров... | Сколько в мире брэнной твари, | Богом замкнутых миров!» (*Балтрушайтис, «Комары», 1912, 253*).

22. О бабочках как символе (души-)Психеи ср.: *F. Creuzer IV, 576; IV, 569*: «Миф в его самом вольном полете можно было бы сравнить с бабочкой, что теперь, легкокрылая, играет в солнечном свете своими красками; символ куколки, содержащей это легкое создание с еще нерасправленными крыльями сокрытым под жестким покровом». Ср. также: *C. G. Jung V, 321 и сл.*; о символе бабочки-Психеи у Гете и Иванова ср.: *M. Wachtel 1994, 101 и сл.*; в связи с символизмом и акмеизмом — см. *P. Hesse 1989, 180 и сл.* Ницше также известен мотылек как символ мечты: «Мой сон, смелый плаватель, полукорабль, полуветер, молчаливый, как *мотылек*, нетерпеливый, как сокол...» (*Ницше, «Так говорил Заратустра», 163*).

9. МАТЬ-ЗЕМЛЯ

9.1. ЗЕМНОЙ МИР В ЦЕЛОМ

По сравнению с космическим, небесным или атмосферным миром символов теллурически-природная сфера, если говорить о распространении и совокупности ее мотивов, в рамках СИ представлена сравнительно скромно. Тем не менее «стихийная» природа земли («земля», «стихийность») и ее воплощение в образе Матери-Земли либо «Земли-Матери» («Земли-Владычицы», «Геи») образует земной, плотский полюс, противоположный полюсу небесной царицы с ее одухотворенной, целомудренной, возвышенной световой природой. В герметическом мышлении «рождающая» утроба как *prima materia* символизирует как вещество или сосуд (*vas*)¹, так и порождающую способность материнского начала, вступающего в конъюнкцию с космическим Богом-Творцом. Таким образом, Земля-Мать символизирует воплощение самой низкой ступени эманации пра-света — как покоящейся в самой себе «материи», как женской инкарнации микрокосма² — и потому во многих отношениях соперничает с макрокосмическим световым образом царицы (Софии, Девы Марии и т. п.) и ее разнообразными лунарными формами проявления, которые также выступают прежде всего как посредники между земной и водной природой подлунных сфер, с одной стороны, и макрокосмическим бытием — с другой.

Земля-Мать³ — это и «мать Спасителя и *filius'a macrocosmi*», и земля вместе со скрывающейся в ней змеей (или земляным червем)⁴. Эту связь в символистской мифопоззии подчеркивает как ассоциация «земли» и «змеи»⁵ (Уробороса), так и «земли» и «семени». Земля — в микрокосмических рамках и в материальной форме — благодаря своей неистощимой креативности воспроизводит замкнутый круг Вечного возвращения до *перерождения* в физическом материале; земная змея — двойник космического Уробороса, повторяющий круговые движения космических сфер и зон.

Сюда добавляется и лишь контурно разработанный в СИ мотив исподней, которая вместе с болотной и водной природой образует

бессознательный полюс, противоположный сверхсознательному, сверхчувственному царству гармонии сфер и эфирных небесных явлений. Совместно с ними через посредство подземного (водного) мира и пограничных с ним теллурических зон действует некая субстанция превращения, дополняющая драму превращения в свет (души-)Психеи, восходящей из материального мира, необходимым для катарсиса возрождением в праматери *prima materia*, в *nigredo* погружения в сферы бессознательного⁶. При этом особенно примечательно, что этот противопоставляемый сублимации процесс плотского возрождения — во неморальном состоянии физического экстаза, дионисийского или хлыстовского «хмеля» — приобретает исключительно архаически-мифические или языческо-еретические черты, напрямую связывающие его с постсимволистским примитивизмом и витализмом (например, у Хлебникова, Каменского и т. д.).

Материнский мир (в каббале — шехина) принуждает душу, на ее пути к себе самой и сквозь себя самое, опускаться в глубину, в материальные и адские бездны, примыкающие к макрокосмической бесконечности. Это требует от странствующего и изменяющегося человека признания некоего антимира, в котором макрокосмические события и иерархии предстают искаженными и переосмысленными в гротескно-гиперболическом ключе. Именно эту последовательность нисхождения души (*descensus*) в преисподнюю реализует доминирующая в СИИ карнавализация мифопоэтической системы символов. Но уже в рамках СИ «воплощение» психическо-духовной перемены вызывает к жизни метаморфотику, стоящую намного ближе к герметическо-гностической драме анимистической инкорпорации бессознательного, чем к ортодоксальной сотериологии в Христовом «деле спасения» и в его *commemoratio* в таинствах высокой церкви.

Иванов в «Тантале» (II, 26 и сл.) очень подробно рассматривает роль «Матери-Земли» в ее конфликте с олимпийскими богами-отцами и в ее связи с титанами: «Ты красуйся, Тántал-царь, | избытком смеющимся | *Геи — Всематери...*» (II, 26); «Силы ВЛАГОЙ БЛАГОдатной по ВЛАСам | в лоно струятся Земли, — | током отчим | животворящего Неба... | в лоно струятся Земли | божьи силы! |...| полусонными объятьями | приемлет объятие Неба | *Гея-мать...*» (II, 54—55); «Тебе, страдальной, я несу, о *Мать-Земля*, | напиток света!...» (II, 58)⁷.

Предвечная тройственность человека и соответствующего ему микрокосма, разделенных на «душу» (*anima*, женское начало)⁸, «дух» (*animus, spiritus*, мужское начало) и «тело» (*corpus*), дает двоякую возможность объединения (*coniunctio*): слияние Анимуса и Анимы, солнца и луны и смешение обоих начал в «море бессознательного» (*prima materia* как хаос) или в материнской утробе (возвращение в матку). Второй путь

самоспасения с точки зрения символистской мифопоэзии способствует включению материального и бессознательного во всеобъемлющий процесс исцеления (освящения) и преображения человека; в СИ, напротив, нисхождение души приводит к диаволизации и тем самым — к имагинации в форме упадка (*decadence*) и падения (Люцифера или титанов) или к тому, что душа представляется либо тонущей в мире инстинктов (символика «страсти»), либо замерзающей в эмоциональном холоде чистой рефлексии («бесстрастия») и отсутствия коммуникации.

Лишь оба вида объединения вместе, путь микрокосмической интеграции сознания и бессознательного, души и материи и путь макрокосмической «свадьбы», создают единство целого, хотя при этом второй акт синтеза превосходит первый — так же как *prima materia*, первобытный хаос, пред- и подсознательное полностью исчезают в свете становления сознания. С этой точки зрения кватернион четырех стихий⁹ образует иерархию степеней преображения, от воды (1) и земли (2) как стихий явных до тайных — воздуха (3) и огня (4). Кругообразному процессу объединения четырех стихий в герметическо-алхимическом *opus'e* (С. G. Jung XIV/I, 7 и сл.)¹⁰ или в религии природы противостоит триединство религии духа, дополняющее принцип рождения принципом Апокалипсиса. В мифопоэтическом мышлении символизма сосуществуют оба типа религии, так же как — на уровне сотериологии — спасение извне и самоспасение, откровение (позитивная теология) и мистика (негативная теология, апофатика). В этом смысле «стихи» соотносятся со «стихией», а также с апофатической риторикой тишины и безмолвия («тихий»):

«...Четыре полновластные *стихии*: | Земля, огонь, и воздух, и вода» (Бальмонт, 1899, БП, 194); «Я поклоняюсь вам, кристаллы, |...| Растенья, раковины, скалы | (Окаменелые мечты | Безмолвно грезящей природы), | *Стихии мира*: Воздух, Воды, | И Мать-Земля, и Царь-Огонь!...» (Волошин, 1904, I, 43); «Затем, что тех, кто на одной постели | причастия хотели | Креста и Розы алой, — тайно двух | Венчали три: Вода, Огонь и Дух» (Иванов, II, 398).

9.2. МИР ПРИРОДЫ

Природные мотивы¹¹ выражены в символических понятиях отчетливее всего в лирике Иванова, при этом персонифицированная форма — «Природа» — с одной стороны, представляет женское начало «рож-

дения» (вместе со всеми символами на {род}), противопоставленное Богу-Отцу¹², с другой — прямо отождествляется с Геей¹³ и праматерью: «Времени двух близнецов РОДила ПриРОДа-Всема¹⁴терь...» (Иванов, I, 635). Таким образом, «Природа»¹⁴, — никогда не *natura naturata*, но всегда *natura naturans*, распространяющая жизнь, любовь, бессмертие за пределами индивидуального существования культурного человека и его (языковой) обусловленности. Если в С1 равнодушие природы к судьбе отдельного культурного человека выражает топос «бесстрастия» и безразличной холодности, то Иванов добивается признания для элементарной энергии сотворенного («стихийности»), в которую уходят корни художественного творчества и которая ведет к «слиянию» человека с природой как целым¹⁵: «...Ты жаждешь *слиться с темным хОром* [единством четырех стихий], | С камнями, ветром, мОрем, бОром | Дышать дыханием одним. |...| Смешаю с жизнью *приРОды* | Я жизнь твою в один сосуд» (Иванов, I, 530).

Природа — это и «единое» («объединяющее»), и (с точки зрения культуры и индивидуальной души) совершенно «иное», родной язык которого следует, по Тютчеву, изучать как иностранный: «...*Природа* слов твоих *не слышит*: | Взывай же к ней — она *не дышит!* | Она *чужда*ется любви, | Себе в раздЕЛЕ не довЛЕет, | Своей же плоти вождЛЕет, | И сеет тЛЕН, и жнет в крови» (Иванов, I, 529). Здесь очень заметно и апофатическое «лепетание» речи природы, в которой преобладают мотивы на {ле/ел}.

Возможная в русском языке омонимия слов «плод» и «плоть» наделяет античный миф о «посеве сыновей» и их рождении из Геи (ср. у Волошина: «...Но не вольна *праматерь Гея* | Рожать сынов. Пифон умолк...», 1909, 90) дополнительной языковой очевидностью, коренящейся в «невнятности» родного языка¹⁶ поэта, в его архаично-примитивном и наивном «косноязычии». Романтическое представление о поэзии как о «родном языке человечества» здесь претерпевает самую активную символизацию: «Я рассказал, *косноязычный*, | *Природы* яростную глушь |...| Я рассказал *наивным слогом* | Святой причастие любви | И промолчал о тайном многом, | Сокрытом в *плоти и крови*...» (Городецкий, «Поэт», 1907, 185). Родной язык — это мифопоэзия, вербализующая здесь, в своей телесно-языковой изуродованной природе, дионисийское начало: вспомним козлоногость Пана и «косу» Земли-Матери.

Городецкий заменяет апокалиптическо-визионерский язык космическо-небесного «просветления» (дискурс световой мистики) корявым, неуклюжим, но витальным и непосредственным языком природы, в котором угадывается одновременно язык преисподней, язык теневой зоны сознания и водной зоны бессознательного («шепчущий»): «...Увидел я твое лицо, | Все то же детское лицо [вместо лика светового обра-

за! |...| И этот рот, | *Наивный рот* [здесь используется скорее физическое понятие “рот” как противоположность более абстрактному, более духовному “уста”], | Что целовал меня так странно. |...| Лицо *природы* первозданной, |...| Когда я фавном молодым | Носил дриад в пустые гнезда | И водяницам голубым | Бросал серебряные звезды (*Городецкий, вступительное стихотворение цикла «Да», 1905, 79—80*). Возврат души в природное тело схож с неким омертвением (а значит, с процессом, совершенно обратным воплощению Бога-Сына!): «...БЕЛЕЛО ТЕЛО, БЕЛОЕ, как ХМЕЛЬ | Кипучих ВОЛн озерных. | Тянул, смеясь, весЕЛый ЛЕЛЬ | Лучи волосев черных [противообраз золотых волос светового образа, небесной царицы]. | И сам Ярила пышно увенчал | Их сеть листвою заостренной, | И, улыбаясь, разметал | В лазури неба цвет зеленый» (*Городецкий, «Береза», 1906, 125*).

Иванов осуществляет синтез символики вечного течения по кругу четырех райских рек и символики их никогда не иссякающих источников с архетипически «запечатленным» языком земли, объединяющим в своей неизреченности мифическо-архаическую апофатику с герметическо-мистической. Возможность для течения «реки речи» такого непрерывно звучащего перво-языка и здесь следует из анаграмматического пересечения слов «РЕЧЬ» и «РЕЧка», или «РЕка»: «...ЧетыРЕ РЕки | Из тайных недр |...| На восход и день, | И закат, и ночь | Струит, обильный: |...| И *запечатленная*, | Неутолимая, | *НеизРЕЧенная* | Словом *земным*, | Излилась ты, | Как ЧетыРЕ РЕки, | И объяла мир, — | В земле поГРЕбенная, | Из земли прозябая, | Ты объяла свой мир, | Любовь...» (*Иванов, I, 549—550*).

Природа непрерывно порождает тот первобытный хаос, в котором жизнь и смерть, колыбель и гроб, бытие и небытие образуют нераздельное единство некой парадоксальной совокупности процессов в духе гераклитовского становления: «...Хаос — колыБЕЛЬ, |...| Бесстрастная воля [архаическо-витальная свобода природного существа в противовес лишь относительной “свободе” культурного человека] |...| Нам пламень — *рожденье*... | Мы гаснем — в огне... |...| И к любящей, живой *Природе* — | ОтвОрит Смерть страдальцу дверь...» (*Иванов, I, 532*). Здесь символистскому языковому мышлению приходится к стати и синтез мотивов на {ер} в словах «сМЕРТЬ» и «(Де-)метЕР» — оба отсылают к амбивалентности слова «дВЕРЬ» и тем самым к символике двери.

Всему этому противостоит гордость человека прометеевского типа, который хочет сам освободить природу — царство Анимы и анимального, — сведя ее к самосознанию и тем самым, в гегелевском и в гностицистическом смысле, к Богу: «...С моей *свободой* [индивидуальной свободой человека] не сойду | К сему предчувствию свободы: | Я сам, могучий, возведу | К сознанию хаос *Природы*» (*I, 533*).

В программном стихотворении «Творчество», переходном от диаволики к символике, художник-демиург сам получает от «природы» поручение «пересоздать» себя в соответствии с идеалом Бога(-Отца). При этом значения (языка) природы дополняются свойством, возвышающимся над вербальной «знаковостью», — свойством отличительных признаков и «знамений», запечатлевающимся в сердце и тем самым в горниле огня прометеического человека как некий «архе-тип» одновременно в качестве идеи и идеала: «...*Природа — знаменье* и тень предвечных дел: | Твой замысел — ей *символ* равный. |...| Держай, ПРОметиад: тебе свершить дано | Обетование *Природы!* | *Творящей Матери* наследник, воззови | Преображение Вселенной, | И на лице *земном* напечатлей в любви | Свой Идеал богоявленный!» (I, 537).

Эта демиургическая точка зрения на природу как на объект (художественно-культурного) претворения, идущая еще от диаволики, в позднейшей лирике Иванова уступает место мифопоэтическому представлению о самосозидающей природе, символический язык которой способен понять и преобразовать в свое произведение только поэт. И наоборот, песнь поэта получает резонанс и значимость лишь через соответствие — «эхо» («созвучие») — в природе и с природой: «...Был лишь орудьем РОГ, дабы в ГОРах | Пленительное *эхо* ПРОбуждать. |...| *Природа* — символ, как сей РОГ. Она | Звучит для *отзвука*; и отзвук — *Бог*» (Иванов, «Альпийский рог», I, 606). Отношение «звука» (природы, художника природы) и «отзвука (Бога)» обратимо — согласно мифопоэтическому принципу амбивалентной проекции, так что природа может рассматриваться как продукт деятельности (*natura naturata*) «Отца-Творца». Оба аспекта мироздания — хаос и космос, дух и материя — объединены в стихотворении Иванова «Подражание Природе» (I, 642). Истинный мифопоэт — это поэт природы, сплавляющий в своей поэтической природе все полярные противоположности мироздания и тем самым созидающий себя:

«Жить с *Природою* в лад ревнуешь ты? Будь, как *Природа!* |...| Все живое в духе носи и *солнечно* милуй: |...| Будь без пристрастья. Будь *хаос* и *строй*, и пьяный избыток. | Будь, как *Природа!* Будь все!.. Или — пребудь Человек!» (Иванов, I, 642); «Ищет себя, умирая, зерно — и находит, утратив: | Вот твой, *Природа*, закон! вот твой завет, Человек!..» (I, 642); «...Дух победил и вселился во храм. Но древние камни | *Древней Природе* поют тот же *немой* дифирамб!..» (I, 636—637); «...Хочется *слиться с Природой*, прекрасной, гигантской, и вечной, | хочется капелькой быть в безграничной пучине морской» (*Бальмонт*, I, 13); «Люди Солнце разлюбил»

ли, надо к Солнцу их вернуть, |...| Изменили всю *Природу*, замок Ночи, праздник Дня...» (1904, V, 1); «Опять, нежданностью смущенный | Увидел я твое лицо, | Всё то же детское лицо, |...| Нежданно | Опять мне крикнуло: Зову! — | *Лицо природы* первозданной, | Давно увиденное мною, | В лесу, над полем, за рекою, | Когда я *фавном* молодым | Носил дриад в пустые гнезда...» (*Городецкий*, 1905, 79—80).

Подобное же развитие от диаволического скепсиса (во многом связанного с влиянием Брюсова) в отношении природы к мифопоэтической природной символике можно обнаружить и в ранней лирике Блока. Правда, брюсовское презрение к природе заметно смягчено уже в юношеских стихах Блока, где в триаде «природа» — «искусство» — «женщина» («любовь», «жизнь») природа однозначно имеет наименьшую ценность: «...Яркой звездой показалась *природа* могучая в мраке, | Меньше, но *ярче* светило *искусство* святое; | Третья звезда небольшая загадочный свет проливала: | *Женщиной* люди зовут эту звезду на земле...» (*Блок*, 1898, I, 380). В раннем творчестве Блока широко распространен диаволический топос «бесстрастной природы»: «И жизнь, и смерть, я знаю, мне равны. |...| Я знаю — лес ночной далеко вокруг меня | Простер задумчиво свои *немые* своды, | Нигде живой души, ни крова, ни огня, — | *Одна безмолвная природа*...» (1899, I, 419). Здесь следует отметить почти полное отсутствие у Блока мифопоэтической символики природы: он целиком исключает из рассмотрения царство «Земли-Матери» и вместо него развивает мотив того (лунного) «болотного мира», что непосредственно ведет к водной символике и к символике преисподней.

9.3. «МАТЬ-ЗЕМЛЯ» КАК ЗЕМЛЯ-МАТЬ

Яснее всего оппозиция теллурического и небесно-космического миров сформулирована и приведена в равновесие (пусть не всегда однозначное) в мифопоэзии Иванова. Небесной «Красоте» и ее дематериализованному свечению противостоит «цветоносная» *Гея* как воплощение земного («дольного мира»). «Красота» — «дочь» обеих сфер (*Иванов*, «*Красота*», I, 517): света и теллурической тьмы («...Глядели из *стихийной тьмы* | Судеб безвременные очи...», I, 521). Как и Бог-Отец, «Земля» также обладает силой оправдывать; свое материнское прощение она черпает из соединения физического и духовного в ней самой. В стихотворении «Персть» (I, 519) Иванов развивает формулу Достоевского о «всеобщей

вине» человека (эпиграф: «Воистину всякий пред всеми за всех и за все виноват»), которую может простить лишь сама Мать-Земля (вспомним, как Алеша в «Братьях Карамазовых» кланяется земле)¹⁷: «...И, вновь РОДним с РОДной святыней, | Я Землю, Землю лобызал! | Она ждала, она прощала — |...| И все, что дух сдержать не мог, | Она смиренно обещала». В этом стихотворении совершенно явно речь идет об упомянутом выше противопоставлении религии духа и религии природы; другие тексты говорят о взаимодополнительности обоих типов религии: «...Потир земли, потир небес | Испили мы до дна. | О, крест земли! О, крест небес!» (Иванов, I, 522).

Сжигая мужское и женское начало в своем теллурическом огне, Земля-Мать очищает и половое влечение от всякой вины: «Как привет из уст родимой [теллурический рот — противоположность утробы праматери, на которую указывает возникающая то и дело паронимия “природы”, “рода” и “народа”] — | Запах мил сырой земли [в слове “сырой” скрыт и мотив хаоса: “рой”]! |...| Мать, взЛЕЛЕЙ святое семя! |...| Мать, отверженным объятья |...| Угаси в земле сырой: | Да из недр твоих священных | Встанем — дольные цветы...» (Иванов, «Песнь потомков Каиновых», I, 522—523). Гностические предпочтения «сынов Каина» указывают на сохранение у них архаической связи с матриархальным культом Земли-Матери, который наказуется и развенчивается патриархальным Богом Ветхого Завета.

Таким образом, в религии природы «воскресению» религии духа соответствует (органическое) произрастание, расцвет вложенного в недра Матери-Земли семени («святое семя»)¹⁸ земного Адама («Каинова племени»). Иванов вновь и вновь пытается примирить теллурическое дело спасения с христианско-космическим, с одной стороны, и дионисийско-языческим — с другой. «Земля-Гея» — это «несотворенная» креативная энергия, которая — происходя непосредственно от Хаоса — порождает «неиссякаемые семя и огонь». Так, в стихотворении «Музыка» (I, 542) Иванов ставит сферу творенья (космического) Отца и сферу *filius regius* (Диониса) с его «голосом музыки», соотносящимся с небом и воздухом, в один ряд с «Землей» и происходящим от нее «человеческим голосом» — «гОЛос», «зОЛото» и «сОЛнце» фатально («вОЛЯ») вплетают «человека» в их солнечную ткань: «Голос музыки. | Мой отец — | Оный алчущий бог, что нести восхотел | Воплощенный слепых цветно-тканый удел [акт воплощения сверху вниз], |...| И лиют, не вместив, золотые края |...| И рыдаю в пустынях эфира... | Человеческий голос | И меня, и меня, | Ненасытного семя и светоч огня, |...| Как тебя, | Несказанная воля [теллурическо-витальная «свобода», происходящая от бессознательного и инстинктивного] мне сердце зажгла; | Нерожденную Землю объемлю, любя, — | И колеблю узилище мира!» (Иванов, I, 542).

В ивановской версии мифа о Прометее Гея играет одну из центральных ролей; это она вновь рождает из своего лона павшего полубога: «...Еще незримый теплился огонь | Божественным причастьем Геи темной...» (Иванов, «Прометей», II, 112). Прометей возвращает небесный огонь из «древнего Хаоса» земных недр к его первоистоку: «Поистине, земное тяготеет | Ко сну земли; но бодрствует огонь. | Я дал им жизнь...» (II, 131); «Мать-Земля, святое семя | Усыпи и пробуди!» (II, 134). Если в метафизике света происходит эмансипация духа («свобода»), то «Мать-Земля», в противоположность этому, наделяет архаической и анархической «волей»: «...Помяну-ка мать-природу, | Изобилье диких воль. | Сыпья, белая солица, | Да на этот черный хлеб» (Городецкий, 1907, 173). Ср. стихотворный цикл «Воля» (1907, 186—187): «Здравствуй, воля! | Наивная, как юная невеста, | ... | И ближе ты, возможность жизни, | Воля» (1907, 186—187); «...Все на свете выносимо, | И тяжелый самый плен, | Если только воля зрима | Из теснин сомкнутых стен» (1907, 195); «Вот порыв — и я на воле, | На сырой земле лежу» (1907, 196).

В книге «Дикая воля» (165 и сл.) Городецкий связывает между собой «волю» и «стихию»: «...Как стихия, мне родная, всё рвалась из тесноты...» (1907, 165); то и другое венчает большая космическая игра: «Я в том лесу, где детство протекло, | Такое вольное, | ... | Искусство жить в игре веселой...» («Детство», 1907, 188). К кругу архаическо-примитивистской символики принадлежит и мотив «весны», непосредственно связанный с мотивом «перерождения»: «...Я у солнца взял сиянье | ... | Силу жизни — у весны» (1904, 56); ср. другие стихи Городецкого в контексте «Весны» (1906, 130—133)¹⁹.

У Бальмонта «сын земли» примиряется с *filius regius* и тем самым присоединяется к «детям солнца», так как в конечном счете те и другие порождения — земли и солнца — происходят от общего «золотого зерна»: «...Озимые поля, | Созревание нив. | ... | Серп с косою — мечи! — | И победность сохи | Мне поют, как лучи, | Мне горят, как стихи. | Сын земли я и дня, — | Неразрывно звено. | И в душе у меня | Золотое зерно» (Бальмонт, «Зерно», 1905, БП, 326). При этом солнечное золото и лунное серебро находят себе соответствие в теллурическом железе:

«Не говори мне: Шар Земной, скажи точнее: Шар железный — | ... | Да, Шар железный с круговым КО-Лодцем скрытого огня | ... | С полями ржи, с лугами трав, с зелеными коврами леса...» (Бальмонт, 1904, БП, 310); «...Дерево в дерево, искра в огонь ускользает, горя, | железо в руду, свою мать, земля в Мать-Землю вникает, — | ... | В черную тьму, в непроглядную Ночь поспеши, | В пропасть, где Ночь без предела...» («Заговор о черной немочи», 1906, VII, 31).

В программном посвяtitельном стихотворении цикла «Звезда полынъ» античная (а после — библейская и христианская) формула λόγος σπερματικός — уже рассматривавшаяся в связи со (световым или золотым) семенем земли, возникающим от солнечного облучения, — связана, с одной стороны, с инкарнацией Бога-Сына (как «воплощением слова»), с другой — с возрождением в Матери-Земле: «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь, | Ослепнуть в пламени сверкающего Ока | И чувствовать, как плуг, вонзившийся глубоко | В живую плоть, ведет священный путь» (Волошин, 1906, I, 57). Хотя из «пламенного ока» (т. е. из маскулинного Солнца) Земля и не получает света («ослепнуть»), т. е. визионерского познания, зато, видимо, принимает в себя как фаллический символ лемех плуга, проникающий в «грудь» и проводящий на ней неизгладимый «след». Причем это не иллюзорный путь чистого духовно-интеллектуального созерцания, а скорее очевидность некоего осязаемого, физического ощущения («чувствовать») и восприятия. Этот поворот против символики воздуха и света предполагает также признание причастности к темноте земли и к «темным водам» («...Пить всеми ранами потоки темных вод», там же; «...Быть вспаханной землей... И долго ждать, что вот | В меня сойдет, во мне распнется Слово. | Быть Матерью-Землей... |...| И видеть над собой алмазных рун чертеж: | По небу черному плывущие созвездья» (там же, ср. также: «Погребение», 1907, I, 66—67 и «Киммерийские сумерки», 1906, I, 70 и сл.).

Иногда прямо говорится об оплодотворении земли семенем неба: «...Земля и небо, | Весь этот мир, и всё, что в нем горит, |...| Всё это вечно... Только вещи были | Вначале странно смешаны. И хаос, | Наш первый мир, исполнен был семян, | Мироначал неразвитых... А семя | Там каждое начатки всех вещей | Незримые таило...» (Анненский, «Меланиппа-философ», 344).

Дионис и Пан — боги, соотносящиеся с Геей, и их действия во спасение, посредством «страдания» («страдающий бог») и «страсти» дополняют «снизу» деяния (аполлонического) Бога-Сына. Следуя древней библейско-эзегетической формуле, Иванов ассоциирует Голгофу (крест Христа) с древом (жизни, мировым, райским); однако ожидаемый ветхозаветный вариант заменен происходящими от Матери-Земли деревьями (дубами) и богами природы (Дионисом и Паном): «...И по Земле, по цветоносной [цветы земли соотносятся со звездами неба], много, | Братья любви, ГОЛгоф святых: |...| МатЕРь зовет в сени дРЕмучей дуба: | Вещий, зашепчет дРЕвний дуб...» (Иванов, «Земля», I, 551). На «ГОЛгофе» Логос-Христос как «глаГОЛ» на древе жизни («кРЕсте») торжествует над «сМЕРтью».

Иванов соединяет здесь «дело спасения», осуществленное воплощенным Богом-Сыном (или Дионисом-Паном), с теллурическим мифом о

возрождении: «...Руки мои руки Его прияли: | В дРеве Его объяла я [“Земля”]. | Язвы Его руки мои язвили. | Лоно рождений стало гроб. | И не Земля, дети, вам мать — Голгофа | С одного дня, как распят Он, — | С одного дня, как Немезидой неба | Распят по мне великий Пан!...» (I, 551). Наконец, и религия природы знает свою Голгофу, и «Земля» носит «терновый венец»: «...Так Земля в венце тЕРновом...» (Иванов, «Венец земли», I, 598); «...Я встаю, | И Матери-Гее | Венец вию...» (I, 745). Иванов видит в Дионисе и его «действе жертвенном» попытку примирения космического светового мира с теллурической (и адской) тьмой: «...Действо жЕРТвенное дея, скрыл ты в солнечной гробнице, — | СЕРдце дРевнего ЗагРЕя, о таинственный Парнасс! | И до дня, в который Гей, — мать Земля сырая, Гей, — | Как божественная Ниса, просветится зеленея, — | Сердце Солнца-Диониса утаил от буйных нас» (Иванов, «Сердце Диониса», II, 236).

Это объединение неба (небосвода, «ТвЕРди») и земли уничтожает предписанное Богом-Отцом с первого дня творенья разделение обеих сфер и восстанавливает изначальное состояние «роя», *massa confusa*; эта регрессивная эсхатология противостоит прогрессивной апокалиптике религии духа:

«...И глубинная мгла до Земли досягла, | И Твердь низошла к Земле. | И, как остров — один меж безликих пучин, — | Она тонет в единой мгле. | Океан и Твердь — как рожденье и смЕРть; |...| И РЕет порой, как духов рой...» (Иванов, «Мгла», I, 597); «Я зРЕЛ Врата, куда Земля и Твердь | И все, что днесь, — грядет дорогой вЕРной, — | Врата надежд, которым имя — Смерть...» (I, 662); «Хвалите Бога! — Жизнь и Смерть, | Прибой и остов корабля, | Богострадальная Земля, | И боговидящая Твердь!.. | ПУСТыня-Мать! Твои УСТа [Мать-Земля как сосуд, *vas*, одновременно рот и матка] |...| И вещим ропотом дубрав [теллурическим шепотом!] — | Зовут лобзание Христа!» (I, 813).

О земле как утробе или как материнском «лоне» ср. также: «Есть нежный лимб в глубоком лоне рая, | Марииной одяян пеленой...» (Иванов, II, 427); «И там войти в твое живое лоно, | В воскресшее, любовь моя могла. | В нем розою дышала и цвела | Твоя любовь, и рдела благовно. | И было, как ночной эфир, бездонно | Твоих святынь объятие...» (II, 428); «...Воссев над влагой, гладит. — Ясно лоно | Глубоких вод. Спят лотосы... — “Что нет, | Адам, тех звезд на поле небоскЛОНА?...”» (I, 651). Белый также актуализует ассоциацию земного «лона» и края неба, горизонта («небоскЛОНа»): «...Там, за гранью небоскЛОНА —

| Небо, небо наших душ: | Ты его в *земное лоно* | Рифмой пламенной
обрушь. |...| Всё лишь символ...» (*Белый, 1904, 282*).

Для дионисийского земного мира рождение и смерть, то есть могила («гРОб», «гробница») и утроба или «лоно», либо «колыбель» — одно и то же²⁰. Оба вместе дают в итоге космический или герметический оксюморон «все и ничто», кроющийся в инверсии слов «ЛОНО» — «НОЛЬ». Перед ним все «скЛОНяется», и при этом полая форма могилы и лона связывается с фаллической формой «КОЛОНны»:

«Над мрамором божественного *гРОба* | Стоим, скЛОНясь: отверст святой *ковчег*, |...| На высотах, где светов *мать* — Ниоба | Одеда в лед свой каменный ночлег... |...| И знаем: *плоть земли* — *гРОбница* та... | Невеста, нам предстала ты *могилой*, | Где древняя почиет красота!» (*Иванов, II, 416—417*); «...СМЕРТЬ, ВЕРНАЯ *Земле*, — богоявление | Любви *земной!*... |...|...Куда, куда, | Вы, белые?.. Ах, в ДРЕво золотое | Укрылись — и на *лоно* | Тебе роняют дар листвы чЕРвонной — |...| Сплетясь, стоим... *КОЛОНна* — | Под нами. С небоскЛОНА | Тремя лучами свет струит звезда...» (*II, 422—423*).

«УТРОба» — возвещающая «УТРО» жизни — соединяет земную влагу с земным огнем, как и другие полярные мотивы на {ро/ор}:

«...Я был твой свет, ты — пламень мой. *УТРОба* | *СыРОй земли* дохнула: огневой | Росток угас... Я жадною листвой, | Змеясь, гОРю; ты светишь мной из *гРОба*...» (*Иванов, II, 418*); «...И видел я, что с каждым взмахом крыл | Меняли цвет, деляся светом, оба; | И чЕРный бел, и белый черен был. | И понял я, что *Матери утроба*, | Как *семя* нив, любви лелеет пыл, | И что двоих не делит тайна *гроба*» (*II, 426*); «...Могли бы вместе мы к заветным странам | Эфирный путь одной чЕРтить дугой, | Подруга-вождь? Но, в заРЕвой купели | ПРОзрачных *лон*, уже растет кристалл...» (*II, 427*); «...*Смерть* — жизнь, жизнь — смерть; и жизнь, и смерть — обман. |...| “Зачем очей мы угасили свет? | И ДРЕвней тьмы прияла нас *утроба?*...”» («*Сфинкс*», *I, 656*); «...Се, ДРЕво жизни так цветет душой одной. |...| На *лоно Вечности могильной*...» (*I, 747*).

Для Бальмонта земное «умри и стань» как женский цикл циркулирует между материнским и земным лоном, и этот процесс включает

в себя космическую смену дня и ночи и гераклитово становление «всего-и-ничего»: «...Все — из *матерней утробы*, | Каждый в *Землю-мать* пойдет» (*Бальмонт, 1906, VII, 190*); «Иду к земле в *ночное лоно*, | В густую влагу темных куш, | Где всё родимо и зелёно, | Где первоцвет мой был цветущ» (*Городецкий, 1906, 78*).

Хотя «материнские уста» (*Mutter-Mund*) и немые^{*}, в вербальном понимании языка, в смысле языка природы и тела они креативны и даруют жизнь: «...В гранитах скал — надломленные крылья. | Под бРЕменем холмов — изогнутый хРЕбет. |...| *Уста Праматери, которым слова нет!* | Дитя ночей призывных и пытливых, | Я сам — твои глаза, раскрытые в ночи |...| Я сам — уста твои, безгласные как камень! | Я тоже изнемог в оковах *немоты*...» (*Волошин, 1906, I, 70*).

Как и все архетипические материнские символы, образ Земли-Матери — Деметры софиологически двойствен и соединяет в себе мать и возлюбленную; в соответствии с этим ее мужской партнер оказывается в двойной роли сына и любовника, выступая как «рожденный» и как «зачинающий»: «...Над Нилом — труп *супруга?*.. | *Изида, Магдалина*, | О росная долина, | *Земля и мать, Деметра*, | *Жена и мать земная!*» (*Иванов, II, 372—373*). Вновь и вновь Иванов соединяет эту прамифическую и пра-герметическую взаимосвязь с масштабным синтезом вертикальных и горизонтальных процессов, включающих в себя все стихии, и делает их символически обратимыми:

«...Неба зачатия, | Дух умоля, | В дРЕВнее *чРЕВо* [“чрево” = > “червь”] | Примет *Земля*...» (*I, 750*); «...Из влажных *недр Земля* нас родила. | Зеленые подъямля к Солнцу главы, |...| Тоску *Земли* вешали мы лазури...» (*II, 412*); «...*ЦЕРЕРа-мать* по ниве темноЛОНной | Скигается; меж тем, в толпе подруг, | *ПрозЕРпина* подземный топчет луг | И кликами тревожит бЕРЕг сонный... | О кРЕст пространств!...» («*Роза ветров*», *II, 494*); «...Не рожденную *Землю* объемяю, любя, — | И колеблю узилище *мира!*» (*I, 542*); «Вы не умеете целовать мою землю, | Не умеете слушать *Мать Землю сырую*...» (*Сологуб, IX, 181*); «...Заклятье первое — Огонь, |...| Второе слово есть *Земля*. |...| Люби ее, нам *мать Земля*. | Иначе — мрак могилы...» (*Бальмонт, 1908, VIII, 66*).

Чернота земли связывает символику «сМЕРти» и плодородия (в качестве «чернозема»). Как позже у Мандельштама, плодovitый в герметическом и поэтическом смысле творец в акте творения становится тем самым черноземом, из которого он происходит и в который войдет

^{*}*Muttermund* (нем.) означает и «рот матери», и «маточный зев» (прим. перев.).

вновь. Так в библейской притче²¹ услышанное слово входит в плодородную почву верующего сердца и дает тысячекратный урожай:

«Быть *чЕРною* землей. Раскрыв покорно грудь |...| И чувствовать, как *ПЛУГ*, вонзившийся *ГЛУбоко* | В живую плоть, ведет священный путь. | Под серым *БРЕмем* небесного покрова | Пить всеми ранами потоки темных вод. | Быть *вспаханной землей*... И долго ждать, что вот | В меня сойдет, во мне распнется Слово. | Быть *Матерью-Землей*. Внимать, как ночью рожь | Шуршит про таинства возврата и возмездья, |...| По небу *черному* плывущие созвездья» (*Волошин, 1906, I, 57*); «Я поклоняюсь вам, кристаллы, |...| Растенья, раковины, скалы | (Окаменелые мечты | Безмолвно грезящей природы), | Стихии мира: Воздух, Воды, | И *Мать-Земля*, и Царь-Огонь! |...| Я полон *ужаса вещей* | Враждебных, мертвых и зловещих, | И вызывают мой испуг | Скелет, машина и паук» (*1904, I, 43*).

Библейско-языческая контаминация «Матери-Земли» с Марией («Богоматерью») богато представлена в русском фольклоре. Однако у Иванова стилизации на этой основе встречаются лишь от случая к случаю (ср.: *Иванов, «Райская мать», I, 552—558; «Стих о святой горе», I, 558; «Мадонна», I, 588*):

«Ты святися, наша мати — Земля *Святорусская!* |...| За теми лесами высокими, | За теми озЕрами глубокими, | Стоит гора до поднебесья...» (*Иванов, I, 557—558*); «Горько, *Мать-Земля*, и сладко | Мне на грудь твою прилечь!...» (*I, 596*); «И миг — я жил, и *Мать на лоно* | Меня приемлет, где в ночи | Поют мне песнь родного звона | Неотлучимые ключи» (*I, 746*).

Прообраз этого слияния земной и небесной матери создал Соловьев, опираясь, в свою очередь, на интеграцию христианской и языческой символики в образе Богоматери. Апофатический парадокс «явленной тайны» *unio mystica* увенчивается «сочетанием» «земной души» с «неземным светом», материальности и возрождения *descensus*'а с утонченной нематериальностью *ascensus*'а: «*Земля-владычица!* К тебе чеЛО скЛОНил я, | И сквозь покРОВ благоуханный твой | *Родного сердца* пламень ощутил я. | Услышал трепет жизни мировой. |...| И в явном таинстве вновь вижу *сочетанье* | *Земной души со светом неземным*» (*Соловьев, 1886, 88*). Старинный герметическо-мистический топос «мирового шума» связывается с «мирской жизнью» и тем самым — с обще-

ством, «миром» (*mundus*), объединенным горизонтальными связями, который выглядит чуждым вертикальности и глубине теллурического начала и опасным для них.

Если до сих пор речь шла о полярности космического и теллурического, духовного и материального творения и соответственно эсхатологии, то «культ земли» у Городецкого ограничивается исключительно теллурическим полюсом, ассимилирующим и переплавляющим космический световой мир — и золото солнца, и сияние женственной царицы. Тем самым к паре солнце — луна добавляется третий член — земля, и лишь благодаря этому горизонтальная и вертикальная полярность поднимается до полноты троичности:

«...Я у солнца взял сиянье, | Сны о счастье — у луны,
| У земли — ее страданье, | Силу жизни — у весны...»
(*Городецкий, 1904, 56*); «Горные дали безбрежны. | Мир
величав и один. | Мир не расколот на две, | Слито с
небесным земное. |...| Белые лона вершин — | Их под-
нимает природа | ждать золотого восхода. |...| Свет и
цвета, колыхаясь, | Мир одевают, рождаясь. | Солнце —
земле и планетам, | Звездочка — тьме и кометам» (*1904,*
58).

Двойное значение слова «мир» в СII почти не обыгрывается. Напротив, «светский», цивилизованный, т. е. городской мир выглядит крайне «немирным» на фоне сферы природы, которая невозмутимо покоится в себе самой. Агональность этого «мира», соревнование и столкновение как его извечные атрибуты говорят о мужском порядке, растворяющемся в женско-земном самопожертвовании («жертва»):

«...Наг, обошел пределы мира, — | И слышал — стон,
и видел — кРовь. |...| “Я — жертва — жертвенник
твОрила: | Достойны жертв дары мои!..”» (*Иванов, I,*
539—540); «...Грядущее тению РЕет — |...| Сей кРЕст
был тайный магнит! |...| Сей кРЕст не жЕРтвы про-
сит: |...| Он небу покорность возносит, | Земле — веща-
ет мир. |...| Узнай свой крест могильный | И яму сы-
рую [могилу и матку одновременно] под ним!..» (*I, 567*);
«В зеленом и белом тумане | И в дымке светло-голубой
| Земля в мировом караване | Проходит, любуясь со-
бой. |...| И ночь мировая венчает | Невесту небесной
мечты [Софию]. | Сплетает в союзе небесном |...| И
вот половиною шара, | В котором Огонь без конца, | В
гореньи дневного пожара | Земля опьяняет сердца» (*Баль-
монт, «Земля», 1904, V, 141—142*).

В этом отношении «мир» как бы принадлежит к аполлонической сфере, тогда как «земля» — к дионисийской и хаотическо-ночной:

«...Но Хаос нудит мольбой святою | В семь пленов
Муза, и зиждет *мир* | Дугой союза...» (Иванов, I, 802);
«...Неси ж, о Факел, суд *земле*, | И на подлунном корабле
| Будь, пламень огненный, кормилом, — | Затем что
дух в кольце немилком, | Затем что *мир* лежит во зле, —
| Затем что есть в конце путей | *Мир* окрыленной и свя-
тей...» (II, 240); «...Глядится Бог в свой *мир*, и *мир* —
прозрачность...» (I, 784).

Городецкий последовательно противопоставляет духовному, «душе», мировой душе как эманации неземного, потустороннего светового бытия «природу» («родимую мать») и «сердце» — тоже символ на {ер}, как и «жЕРтва»: «...Нет! И как в первые дни сотворений, | Эта *природа* —
родимая мать. | *Сердце* склоняется *миром* явлений | Всё бытие исчерпать» (Городецкий, 1907, 59). Сфера «земли» своей материальной и матриархальной достоверностью отличается как от надземного (в частности, лунного) мнимого мира, так и от «феноменального мира» с его «поверхностностью» и «призрачностью». Хотя земля и «темная» — и в визуально-визионерском смысле, и как противоположность некой апофатической вести и символикe, — зато она хранит в себе тепло, глубину и полнейшую очевидность бытия: «...Но помнится: там, где-то | Заоблачного света | Незримые края. | Не тень и отраженье [диаволическая опосредованность и рефлексивность лунного начала], | А звезд воспламенение | И правда бытия» (Городецкий, 1904, 62); «...Мы ли, *земные*, | Тяжелые, *темные*, | Жалко плененные | Пленом, тягчайшим из всех, | Знаем сиянье небесных утех...» (1906, 63).

В стихотворном разделе «Великая мать» (Городецкий, 1905, 72—73) небесный световой образ (в сочетании с его солнечным аспектом) полностью переходит в теллурическое начало, на что указывает и трансформация античного мифа о Дионисе в русско-фольклорный мотив «Жарптицы»:

«Ты пришла, *ЗОЛОтая царица*, | И лицо запрокинула в небо, | Пламенея у тайн *Диониса*. | И *КОЛОся* насущного хлеба |...| Ты уйдешь, *Золотая царица*. |...| Но верна будет *АЛОму* мигу | Рожь, причастница тайновидений, | И старуха, *ЛОмая* ковригу, | Скажет сказку о перьях *Жар-птицы*» (Городецкий, 1905, 72); «...И не ты ли в лесу *родила* | Китовраса, козленка-певца [русский вариант Пана, ср. трагикомический мотив “козловака” у Белого], | Чья звенящая песнь дотекла | До ве-

черного слуха отца? | Умерла и возникла опять, | И у
девы в потусклых глазах | Узнается Великая мать | В
этом блеске на черных волнах» (1905, 73).

Земля-Мать рождает богу-отцу (Барыбе) мир («...Доля женская
полнится миром...» (Городецкий, «Барыбу ищут»²², 1907, 86) и «луны»
(ср. также: «Встреча Ярилы с Перуном», 1907, 89—91; 1906, 92)²³. Рож-
дающая Земля-Мать символически противодействует убивающему, т. е.
приносящему жертву, богу солнца Перуну («жрецу»): «...ПЕРунов взор —
| Жена в ладье. | СкоРЕе, жРЕц, | Зажги костер!» (1906, 92); «...Я спу-
стилась в жилище жреца, | Я забыла высокую мать...» (1906, 96). Горо-
децкий здесь имеет в виду возвращение от отцовской религии, а значит,
от символики света и огня к более архаичному культу матери и связан-
ной с ним символике земли, воды и лунного болотного мира: «...Я хмельна
БОЛотной влагой, |...| Не снести мне ПОЛнолуны...» (Городецкий,
«Мать», 1906, 99—100); «...Мать любимая, родная, | Я с тобой издале-
ка! | Хочешь: сына огневая | До тебя домчит река?» (1906, 139). Зато
полярность земли и моря знакома лишь немногим стихотворениям в СИ:
«МОРе с Землей говОрило: | В ком из нас наибольшая сила? | Земля
отвечала вулканом: Во мне. |...| И тучку РОдила мОРская вода, | И в
тучке жемчужная светит звезда» (Бальмонт, 1906, VII, 41); «Я зол и слаб.
Земное море | Я перешел своим умом...» (Блок, 1899, I, 414). Этот воз-
врат к архаическо-материнскому принимает у Городецкого также облик
библейской притчи о «возвращении блудного сына» — не к отцу, а к мате-
ри и в давние времена архаики, т. е. детства:

«Мать родимая, тебе я эту книгу отдаю [вступитель-
ное стихотворение к “Дикой воле” Городецкого], | По-
тому что разумею душу вольную твою; |...| Как сти-
хия, мне родная, всё рвалась из тесноты; |...| Здесь
любовь я исповедал к вечной женской глубине, |...| Здесь
я снова стал ребенком...» (Городецкий, 1907, 165); «...О,
ты грядущих дней! Коль ум твой разумеет, | Ты спро-
сишь: кто мы? — Кто? Спроси зарю, поля, | Волну, рас-
каты бурь, и шум ветров, что веет, | Леса! Спроси лю-
бовь! Кто мы? А! Мы — Земля!» (Бальмонт, 1905, БП,
360); «Слышу я, слышу твой голос, Земля молодая, |...я —
как ты...» («Земля», 1904, V, 144); «Бог Землю сотворил,
и создал существа, | Людей, зверей, и птиц, и мысли, и
слова, | Взошла зеленая, желая пить, трава. |...| И Воду
создал Бог для жаждущих земных...» (1905, VI, 119—120);
«...Я твой брат, твой белый брат, | Ангел, что ли, гово-
рят, | Все хочу я побороть | На Земле земную плоть. | —

Я сестра твоя, сестра, | Я душа, я звезд игра, | Если
плоть мы освятим, | Без обиды победим» (1908, VIII, 19)²⁴.

Под знаком реархаизации у Городецкого (а также у Волошина) возврат «сына», т. е. плода, семени, в материнскую утробу, погружение *filius regius*²⁵ в перво-влагу, в воду бессознательного создает некий автономный круговорот спасения на основе вечной плодотворности теллурического «рождения» (ср. цикл Городецкого: *Городецкий*, «Рождение», 64—66). В герметическо-гностической сотериологии это «сошествие в ад» является лишь одной — хоть и обязательной — составной частью драмы Спасения: за ней должны следовать *sublimatio* и *illuminatio*. Теллурическое «рождение» образует пару к сверхъестественному «перерождению», возрождению из «духа», спиритуальной воде крещения:

«...Ты зачатия [“зачатие” Земли соответствует “началу” мира] ждала. | Совершилось. Кто-то новый | *Зреет* медленно и ждет...» (*Городецкий*, 1904, 64); «...Но верна будет алому мигу | *Рожь*, причастница тайновидений...» (1905, 72); «Преодолей *небытие*, |...| Мое неслышанное — твое, | На изреченье — немота. |...| Скатилась *семенем звезда* [аналогия небесного тела и семени!]: | Да будет *сын* | Да будет *сын*. И ты еси. | Туга всемирная узда — | Свое *звено в цепи* неси...» (1906, 65); «*Семя* родимое, | Долго носимое, | Ликом пребудь!» (1906, 65); «...Упало *семя* — будет *плод*. | Закат *СМЕНен* восходом. | *Родился сын* — рожден *народ*. |...| Небытия иль бытия — | Ты всё неправ, почивший. | Да изнеможет мощь твоя, | Из тьмы творивший!..» (1906, 71).

Миф о революции и народе, занимающий столь центральное место в СИИ, уходит корнями в рассматриваемый здесь архаический мир природы и земли. Романтическое представление о народе как носителе некой архаической, коллективной памяти и бессознательного, чье циклично обновляющееся тело постоянно творит из себя самой и поддерживает природная креативность («РОДиться» — «наРОД»²⁶), связывается в СИ с мифом «русской матери». В этом славянском пра-матриархате царит анархическая свобода в форме «воли» или «бунтующей силы», присущей в равной мере народу и природе, при том что «свобода» как индивидуальная или социальная категория культурно-цивилизаторской эмансипации полностью размывается. Именно эта редукция, этот возврат к коллективно-архаическому станет причиной виталистического толкования революции (прежде всего революции 1905 года) в русском модернизме. Такая интерпретация России как «Матери-Земли» особенно заметно выражена в раннем творчестве Иванова:

«...Нет, Ты *народа* моего, | О, *Сеятель* уж не покинешь! | Ты богоносца не отринешь: | Он хочет ига Твоего!» (Иванов, I, 556); «Своеначальный, жаден ум, — | Как пламень, *русский ум* опасен: |...| Он здраво мыслит о *земле*, | В мистической купаясь мгле» («Русский ум», I, 556); «Ты святися, *наша мати — Земля Святорусская!*...» (I, 557); «Как *речь славянская* лелеет | Усладу *жен!* Какая мгла | Благоухает, *лунность* млеет | В медлительном глагольном ла!...» («Славянская женственность», II, 342); «Я называюсь *Красотою*, | Я — строгой Истины сестра. |...| Наш храм — *земля*, жрецы — *народы*, | И небо — наша колыбель...» (Минский, I, 130).

Зеленый цвет²⁷ органического, стихийного мира природы заглушает символические черные, желтые и красные краски и вытесняет также одухотворенную, небесную «лазурь»:

«...Опять ты облекла меня, | Вошла и в *кровь и в плоть* мою, |...| И на траву склонил я *жертвенное тело*, | Где *желтые и красные* огни | Кленовых листьев раскидала осень. |...| Не только для меня, | *Стихийного*, смеющегося *зверя*, | Каким была *душа* моя, | Пока не наступила эта осень...» (Городецкий, «Воля», 1907, 186—187); «И тихонько возносили к небу курения, | Будто не с камильницы, а с *зеленой земли*» (Блок, 1903, I, 276); «Красивы сочетания светил, | Пленительна *зеленая планета*...» (Бальмонт, 1903, 193); «...Я, быстрый альбатрос в безбрежных облаках. |...| *Земля зеленая*, я твой, но я воздушный, |...| *Зеленая звезда*, планета изумруда, | Я так в тебе люблю безжалостность твою, | Ты не игрушка, нет, — ты ужас, блеск и чудо, |...| Сон жизни, Изумруд, Весна, *Зеленый Свет!*» («Земля», 1904, БП, 316—318); «На странных *планетах*, чье имя средь нас неизвестно, | Глядят с восхищением, в небесный простор, существа, |...| Звезда, на которой сквозь Небо мерцает трава. | На алых планетах, на белых, и ласково-синих, |...|... те сны навевает — *Земля*» («Зеленый», 1904, V, 86).

9.4.1. КАМЕНЬ

Столь важный в постсимволизме — как в акмеизме, так и в футуризме — мотив камня²⁸ в СП играет сравнительно подчиненную роль. Функция (архаического) мира камня — подобно функции других теллурических первичных символов, например, древесины или ботанического мира, металлов и т. д. — на удивление мало разработана²⁹: «...Солнце тонет в крови... |...| *Камень* был. Бронзы нет. Есть железо и сталь. | Сталь поет. Ум, узнав, неспособен забыть» (*Бальмонт, 1906, IX, 92—93*). В отдельных случаях встречается стихийное соединение камня и огня или кремня (*Feuer-Stein*) («кАМень» — «плАМя») либо магическое зажигающее действие (драгоценных) камней, «огонь» которых воспламеняет сердце (кровь в сердце) возлюбленной:

«*Камень и камень, бездушная гряда | Камни и камни, их глыба темна. |...| Камень о камень ударит случайно, | желтые, красные искры летят...*» (*Бальмонт, 1904, V, 82*); «...А из кАМНя белый плАМенЬ, — | Адовик, страна твоя!...» (*Городецкий, «Богомол», 1906, 101*); «Святая славится любовь, | Простым сплетеньем робких слов, | Ручьем бесхитростных стихов. | Их тело — камень, пламя — кровь...» (*1907, 199*); «Я — меч, заостренный с обеих сторон. | Я правлю, архангел, Ее Судьбой. | В щите моем камень зеленый зажжен. |...| Ей в мире оставлю мою свечу, | Оставлю мой камень, мой здешний звон. | Поставлю на страже звенящий стих. | Зеленый камень Ей в сердце зажгу. | И камень будет Ей друг и жених, | И Ей не солжет, как я не лгу» (*Блок, 1903, I, 286*).

По сравнению с природной символикой камня намного важнее его значение как культурного и языкового мотива. Язык мифопоэта — каменный в том смысле, что его роднит с камнем принципиальная афофатика языка природы. Камни «немые», как «Праматерь», их язык «безмолвен» — как язык поэта природы, который в плане обиходной речи кажется «немым». Мистическое молчание здесь соответствует мифическо-магической перво-сущности некоего «каменного века», из бессознательности и глубин памяти которого звучит голос *poeta vates*:

²⁸Feuerstein (нем.) — огненный камень, Feuer — огонь, Stein — камень (прим. перев.).

«...в *гранитах* скал — надломленные крылья. | Под
бременем холмов — изогнутый хребет. |...| Уста *Пра-*
матери, которым слова нет! |...| Я сам — уста твои,
безгласные как *камень*! | Я тоже изнемог в оковах немо-
ты...» (Волошин, 1906, I, 70); «Из дыханья — *камень крас-*
ный, | Из воздушного — ужасный | По громоздкости
бесстрастной. | А из *камня*, из забвенья, | Из земли,
отяжеленья — | Изумрудное растение...» (Бальмонт,
1908, X, 75); «Я — *камень и мечта*; и я прекрасна, люди!
| *Немой*, как вещество, и вечной, как оно, |...| Как ле-
бедь, белая, — и с *сердцем* изо льда, — | Я — Сфинкс
непонятый, царящий в тверди синей...» (Иванов, «Кра-
сота: Из Бодлера», II, 347).

В земных недрах *massa confusa* хтонических горных пород и их зем-
ной тяжести и «непрозрачности» растут — как бессловесные сновиде-
ния в бессознательном — «прозрачные» кристаллы, вещество которых
на переходе к воздуху и свету уже кажется почти дематериализован-
ным. Кристаллы³⁰, растущие в горной глубине, могут, как «окаме-
нелые мечты», ассоциироваться с кристаллами снега и льда на верши-
нах:

«Я поклоняюсь вам, *кристаллы*, |...| Растенья, рако-
вины, скалы | (*Окаменелые мечты* | *Безмолвно* грезя-
щей природы), | Стихии мира: Воздух, Воды, | И Мать-
Земля, и Царь-Огонь!...» (Волошин, 1904, I, 43); «Три по-
рока есть у *камня*: тяжесть, косность, непрозрачность.
|...| И смотри: *тяжелый камень* взвился с легкостью
воздушной. |...| *Непрозрачный* — сыт лучами, тает *кру-*
жевом узорным...» (Минский, 354).

Белый камень как первичный символ стоит в одном ряду с «зо-
лотым древом» и «золотым морем». Метонимически он — седалище,
или трон «Красы Девы», метафорически — как камень мудрецов (Weisen),
или философский камень³¹, воплощен в образе «белой-мудрой» (weissen-
weisen) жены, высочайшего проявления Анимы и цели познавательного
и жизненного поиска человека, то есть мужчины: «...На Золоте-Море |
Бел Камень, белея, стоит. | На Камне, на белом, | Сидит *Краса Дева*...»
(Бальмонт, 1906, IX, 143).

Изысканные (драгоценные) камни³² образуют хтонический
полюс, которому на космической вертикали противостоят небесные тела:
«...Вот, все воздушней *аметисты*, *рубины*, *янтари*, | Все, что во внеш-
нем — еле слышно, все ярко — что внутри, | Мгновенье пышного Зака-
та — последнее — гори!» (Бальмонт, 1904, V, 92).

«Низшей точки» для камня высшего небесного или космического достоинства достигает падающий камень,двигающийся вниз по вертикали, в глубину (земных вод); как символ бессознательного он ассоциируется с (романтическим) мотивом «каменного сердца». Камень, падающий в воду и тонущий в ней, уходит в глубину, как семя в материнское лоно; дионисийский *descensus* вливается в природный и спасительный цикл «умри и стань», цикл вступления в ночной и нижний мир, откуда Орфей жаждет спасти Эвридику:

«...Сгорать ли мне в ночи немой, | Свечой послушной
и прямой, |...| Но чтоб уйти, как в *лоно* вод | В тумане
камень упадет, | Себе лишь тягостным паденьем | Туда,
на дно, к другим *каменьям*» (Анненский, 208—209); «...По
мертвым *рекам* вспЛЕски весел; | Орфей родную тень
зовет. |...| И *влажный камень* вдалЕеке | ЛЕпечет имя
Эвридики» (Волошин, 1905, I, 47); «...Горит | У Иксиона
в сердце *камень черный...*» (Анненский, «Царь Иксион»,
1902, 380); «...И сердце, прежде хладный *камень*, | Спо-
собно снова обожать?..» (Блок, 1898, I, 394).

Гораздо в большей мере, чем этот мотив, связанный с природой и подсознательным, выражена роль камня как элемента культуры и прежде всего элемента некоего конструктивного, архитектурного мира мистическо-эротических или религиозных проекций. При этом характерно, что использование мотива «КАМня», как правило, влечет за собой обращение к женской, мягкой и невербальной сфере лепета, апофатического белого цвета и соответствующей софиологической мудрости:

«Высокую башню построил | Из самого *белого кам-*
ня, | Из самого *нежного КАМня* |...| И башня *белела* | У
границ *предЕЛа*» (Городецкий, 1905, 75); «Над блЕдным
мРАМором склонились к водам низко | Струи плакучих ив
и нити блЕдных верб...» (Волошин, 1907, I, 21).

У Волошина особо разработана богатая символика драгоценных камней, украшающих готическую архитектуру, в герметике которой объединены мистические и масонские мотивы. Как у Тютчева — и в позднейшей аллегорике камней у Мандельштама, — камни (строений) соединяют био- и семиосферу, природу и культуру, органическое и неорганическое, жизнь и смерть:

«Гаснет день. В соборе все поблекло. | Дымный *ка-*
мень лиловат и сер. | И цветами отцветают стекла | В
глубине готических пещер. |...| *Хризолит* осенний и

пьянящий, | Мед полудней — царственный *янтарь*, | *Аметист* — молитвенный алтарь, | И *сапфир* испуганный и зрящий...» (*Волошин, 1907, I, 63—64*); «...Широко шелестит фиалковая риза, | Заливы черные сияют, как *оникс*...» (*«Mare internum», 1907, I, 74*); «...Излом волны | Сияет *аметистом*, |...| О, эти сны | О небе золотистом! | О пристани | Крылатых кораблей!...» (*«Одиссей в Киммерии», 1907, I, 79—80*); «...Под ногой не гулкой чую *камень*, | А журчанье вещей вод... |...| Свет страданья, алый свет вечерний | Пронизал резной, *узорный храм*...» (*1907, I, 65*); «...Ветви пальм. Сухие эвкалипты. | Запах воска. Тление и мир... | Здесь *собоРов* *каменные кОРни*. |...| Здесь истлеть, как *семя* в темном дерне, | И цветком *собора* расцвести!...» (*«Погребение», 1907, I, 66*); «...*Жемчуг* дня... Откуда мне сие? | И стоит *собор* — первопричастница | В *кружевах* и белой кисее. |...| Этим *камням*, сложенным с усильями...» (*«Воскресение», 1907, I, 67—68*); «Бегут неверные дневные тени. | Высок и вняттен колокольный зов. | Озарены *церковные* ступени, | Их *камень жив* — и ждет твоих шагов. | Ты здесь пройдешь, холодный *камень* тронешь...» (*Блок, 1902, I, 156*); «...Там поют среди *серых* камней, |...| Переплески далеких морей, | Голоса корабельных сирен» (*1904, II, 39*); «...*Битый камень* лег по косограм...» (*1905, II, 75*).

9.4.2. ВЫСОТЫ, ВЕРШИНА, ГОРЫ, СКАЛЫ

Возвышенной сферой земного мира в символизме считаются горные области и вообще «высоты» как сферы возвышенного, места визионерского ожидания и встречи с воплощениями небесной царицы (в основном женскими) или образом Анимы; вершина или гора как место встречи с Богом-Отцом (Моисей на горе Синайской) в значительной мере остается на заднем плане³³. В раннем символизме мир скал и гор выражает отрешенность, холодность, а также искусственность — вспомним о презрении к природе у Брюсова или Сологуба — и поэтому воплощает гордую застылость, порой с невольным комическим оттенком:

«...Они меня оскорбляют, | Какое мне дело? | Я на тех бесконечных *высотах*, | Где небо и лед, |...| Выше нет ничего. Небо сине. | Вдалеке очертанья таких же *вершин*. |...| Как и ты, я с *высоты* | Вижу горные хреб-

ты...» (Брюсов, «*Sub specie aeternitatis*», 1902, III, 274—275); «...И мы глядим на *высоту*, | Одни, чтоб небу приобщиться...» (Минский, 309); «...Взойди на *высоту*, | Побудь — как луч заката, | Уйди за ту черту, | Откуда нет возврата!» (Бальмонт, «*Вершины*», 1898, БП, 201); «...Нет тревог. Я достиг *высоты*. | Нет надежд. Я *вершины* достиг. |...| В храм введу на краю пустоты. | Тот умрет, кто достиг *высоты*. | Тот воскрес, кто *вершины* достиг» (Минский, «*На вершине*», 350—351); «И как порой, при виде мертвых скал, | Наш дух, почуяв жизнь, замрет в тревоге...» (IV, 137).

Сфера вершин как топос возвышенности в СІ символизировала изолированность и вознесенность художника, который — как Заратустра у Ницше — вышел за границы гуманности и этики и отныне в разреженном воздухе абсолютно возвышенного отстаивает свою экстремальную позицию³⁴. В СII безраздельно доминирует позитивная высокая оценка горных высот как мест визионерской встречи, как крайних форпостов земного, выдвинутых в космически-потусторонний и имажинарно-мифический мир:

«...Во всем была живая полнотность, | Всё было Да, не возникало Нет. |...| О вечное, *высокое*, святое, | Созвучью нежных строк моих внемли!» (Бальмонт, «*Гимн солнцу*», 1903, БП, 268—269); «...Четыре радуги над бурною вселенной, | Четыре степени *возвышенных* надежд...» (1900, 135); «...О, пир очей на *высотах*!...» (Иванов, I, 762); «*Высот* недвижные озера — | Отверстые зеницы гор...» (I, 603).

Анаграмматическая связь слов «гор-а» и «рог(а)» наделяет горы (вызывающие эхо, а значит, «отзвук») некоей пансемиотической и мантической ролью, которую подкрепляет обилие мотивов на {ух} в словах типа «глУХой» или «пастУХ»:

«Средь *гор* глухих я встретил пастуха, |...| Природа — символ, как сей *рог*. Она | Звучит для отзвука; и отзвук — Бог...» (Иванов, «*Альпийский рог*», I, 606); «...Знаю — в *горах* распевают *рога*, | Волей твоей зацветают луга...» (Блок, 1906, II, 126).

Горы — либо объект созерцания (снизу, с земной позиции), либо исходные точки некоего визионерского обзора, поднимающего *poeta vates* над земным и в идеальном случае позволяющими осмыслять земное *sub specie aeternitatis*. При этом «выси гор», полностью в духе мифи-

ческо-герметической обратимости, суть одновременно цель и средство обозрения, а также и эквивалент высоким космическим, небесным символам:

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце, | И синий кругозОР. |...| И *выси гор...*» (*Бальмонт, «Будем как солнце», 1903, 146*); «...ДРОгнут гОРы, станут реки, | Ссохнет древо, свянет цвет...» (*Городецкий, 1906, 114*); «Здесь тучи РОдятся. На гОРы взирая | Здесь учится ветер лепить облака...» (*Минский, 119*).

Визионер — это глашатай, преобразующий горизонтального человека в вертикального, причем «зов» достигает как высочайших высот, так и глубочайших бездн: «...Но ты золотишься и, рдея, | Поешь, твой голос зовет. | — Я зову на *высокие выси*, | Я зову до исподних глубин» (*Бальмонт, 1908, VIII, 20*).

Высочайшие высоты — это места, где возможны визионерские «мечты», надземный характер которых характеризуют атрибуты беспредметности и отрешенности — лед и снег. Белые снежные горы — переходная зона между земным и небесным, и поэтому они принадлежат той же символической сфере, что «золото» и «лазурь»:

«Я в *горы* ушел до рассвета: — | Все *выше*, туда, к ледникам, |...| Я к Небу направил свой путь. |...| Окрестное эхо будил, |...| Я понял в тот призрачный миг, | Что, бросив обманы земные, | Я *правды Небес* не достиг» (*Бальмонт, «На вершине», 1897, I, 238—240*); «...Под Небом глубоким с его облаками, | *Меж гор многоснежных*, в раздумье стою. |...| Я жду. Все воздушней оттенки *Лазури*. |...| В небесном пространстве заискрился день...» (*1895, I, 88*); «...Чтоб под этой сетью снежной, | Опускаемой с небес, | Долетевшей до земли, | Белизною безмятежной | Заволакивался лес, | *Горы белые* росли» (*Городецкий, 1907, 142*); «Темны лики весны. Замутились влагой долины, |...| Тонкий *снежный хрусталь опрозрачил дальние горы...*» (*Волошин, 1907, I, 71*).

Как и все мифопоэтические символы, символ высших высот также объединяет полярные противоположности. Полюсу холода в мире льда и снега противостоит белый жар, парадокс ледяного огня — визионерское солнечное пылание на снежных склонах, основу для которого составляет паронимическое переплетение слов «гора» и «гореть». Горят либо сами горы, либо огонь на них и небесные световые явления:

«...Видишь — горы горят снеговыми своими венцами? |...| Лишь вступи в этот мир, или пенью внимай Океана...» (*Бальмонт, 1904, V, 53*); «...Моя белая сестра, |...| Что горит позади? |...| Чем горит вся гора? |...| Мой белый брат...» (*1908, VIII, 134*); «Ищу спасенья. | Мои огни горят на высях гор — | Всю область ночи озарили. |...| Торжественно звучит на небе звездный хор. |...| Я для Тебя в горах зажег костер, | Но Ты — виденье. | Ищу спасенья. |...| Там сходишь Ты с далеких светлых гор...» (*Блок, 1900, I, 68*); «Ты горишь над высокой горою, | Недоступна в своем терему...» (*1901, I, 120*); «Синие горы вдали — | Память горячего дня...» (*1901, I, 476*).

Высшие высоты, как и вообще все возвышенное, побуждают хранить безмолвие либо использовать апеллятивный язык красноречивого молчания: лишь молчание достойно «безмерности» и «безбрежности» высот. Романтический язык природы в духе Тютчева соединяет «неизреченность» возвышенного мира гор с его молчаливостью:

«Безмолвствуют высоты, | Застыли берега. | В безмерности дремоты | Нагорные снега. | Здесь были океаны, | Но где теперь волна? |...| Красивы и усталы, | В недвижности своей, | Не грезят больше скалы | О бешенстве морей. | Безжизненно, но стройно, | Лежат оплоты гор. |...| Всем сердцем я лелею | *Неизреченность гор*» (*Бальмонт, «Высоты», 1903, 204—205*); «Мы слышим воздушное пенье чудесной игры, | Не видя поющего нам серафима. | Вдыхаем под тенью гигантской горы, | *Вершина* которой для нашего духа незрима. |...| И, гаснут, чуть вспыхнув, лучи недоступного Рая; «Горные дали безбрежны. | Мир величав и один. |...| Сонны, безоблачны, снежны | Белые лона вершин — | Их поднимает природа | ждаты золотого восхода. | Небо огни погасило | Звездами явных очей...» (*Городецкий, 1904, 58*); «Беспредельна даль поляны. | Реет, веет стяг румяный, | Дионисом осиянный. |...| В хОроводы, в хОроводы, | О, собОруйтесь наРОды, | Звезды, звери, гОРЫ, воды!...» (*Из цикла «Хаос», 1906, 81*); «...Забыл ли ты прежние речи, | Мой странный, таинственный брат? |...| Но, милый, не верю в потерю: | Не гаснет *бескрайняя высь*. |...| Не верю — и жду: отзовись» (*Белый, 1906, II, 79*).

Эта безмерность — как всегда зрелище чего-то возвышенного — вызывает амбивалентный экстаз, но также панику и полное отчуждение. Иванов говорит об «ужасе высей», т. е. визионерском страхе высоты, падения в бездну:

«...Как смерти зрак, встает над долом | *Гора* под ризой грозовой, |...| И *ужас высей* снеговых | Внезапной бледностью бледнеет...» (Иванов, I, 602); «Как переклик подъемлют журавли, |...| Стенали мы, влачася вереницей, | Среди *гор* глухих обрести себе гроба...» (I, 644). Здесь также бросается в глаза почти неперемненное соседство «ужаса» и «нежности» в герметическо-мистическом каноне амбивалентности: «...Полетим в беззаконную высь, | В *вышине*, вздыхая, замрем... | Только *ужас* рождается здесь. | Там — лишь *нежная* память о нем» (Блок, 1902, I, 521).

Для Белого и Блока горные высоты — это кульминационные точки и мистико-эротических встреч и сублимирующего катарсиса. Здесь открывается та сцена, что возведена на рубеже земли и неба для представления драмы душ в рамках некой космической мистерии (которую венчает «химическая свадьба»):

«*Горы* в брачных венцах. | Я в восторге, я молод. | У меня на горах | очистительный холод...» (Белый, 1903, 116); «Синеет день хрустальный; | В холодных зовах *высоты* | Встает, горя, закат печальный...» (Блок, 1898, I, 396); «Настал желанный час. Природа, |...| Зажгла ночные неба своды | Сверканьем звездным — без конца. |...| И выплыл месяц. Нивы, доли, | Равнины, *горы* и леса | Внимают *вещи* глаголы | И, молча, славят небеса...» (1899, I, 423); «...Там, над *горой* Твоей высокой, | Зубчатый простирался лес...» (1901, I, 102); «...Перед Тобой синеют без границы | Моря, поля, и *горы*, и леса, | Перекликаются в свободной *выси* птицы, | Встает туман, алеют небеса...» (1901, I, 107); «...Плещут крылья серафима, | *Вось* прозрачна, даль чиста...» (1901, I, 128); «Исчезла, отлетела в *высь*. | Замолкла в *сферах* отдаленных. | Стезей лазурной поднимись | На крыльях светлых и влюбленных...» (1902, I, 507); «...Так стоял один — без тревоги. | Смотрел на *горы* вдали...» (1902, I, 205); «...Я вышел — пламенные маки | Сложить на *горном* алтаре...» (1897—1903, II, 311); «Я *восходил* на все *вершины*, | Смотрел в иные небеса...» (1904, II, 36);

«Сбежал с горы и замер в чаше. | Кругом мелькают фонари...» (1902, I, 206).

Белый цвет как символ женской невинности, холодности и возвышенной отрешенности образует экран для проекции того самого образа Анимы, который собственно и является целью мистическо-визионерского ожидания в снежном мире высоких гор. Небесная дева — согласно православной иконографии — восседает на троне в горних краях, причем ее «Престол Красоты» соединяет в себе софиологическую эстетику с эстетикой культа и с христологической символикой престола и алтаря. Принудительное вознесение Христа на вершину горы, где дьявол предлагает ему демиургическое мировое господство, образует обойденный здесь молчанием маскулинный аспект символики горы — престола — алтаря:

«Фирвальдштетское озеро — Роза Ветров, |...| Горы встали кругом, в снеге рады цветам, | Юной Девой одна называется там...» (Бальмонт, «Голубая роза», 1903, 188); «О фиолетовые грозы, | Вы — тень алмазной белизны! | Две аметистовые Розы | Сияют с горней вышины...» (Волошин, 1907, I, 63); «У Престола Красоты | Все лазоревы цветы, | А еще есть белы, |...| В вышние пределы, |...| Ко Престолу Красоты, | До высокой высоты, | Я дойду, и ты, и ты. | Братья, будем смелы...» (Бальмонт, 1908, 300—301); «Сонмом духов, окруженная, | В ярком свете чистоты, | Тихим вихрем, вознесенная | За пределы высоты, | Над уснувшим полусонная, | Матерь Бога, это Ты!...» (I, 205); «...Ты да я, — не веря тучам, | Веря синим небесам. | Вот и выси, где Мадонна | В глубь разверстую глядит, |...| И скалы страны нагорной, | И верховные снега...» (Иванов, «Мадонна высот», I, 759); «Ты святися, наша мати — Земля Святорусская! |...| За теми лесами высокими, | За теми озерами глубокими, | Стоит гора до поднебесья. | Уж и к той ли горе доРОги неезжены, |...| Как приходит на гору Царица Небесная...» («Стих о святой горе», I, 557—558); «...И горы рдеют, как алтари твои; | И рдеет море влажными розами, | Сретая коней огнегривых...» (I, 585); «В дальних северных туманах | Есть угрюмая скала. | На безбрежных океанах | Чудный лик свой вознесла. |...| Вдруг пловец из-за тумана | Видит Деву на скале...» (Блок, 1899, I, 427); «...И равнодушными очами | Глядишь с нездешней высоты...» (1901, I,

101); «...Она цвела за дальними горами, | Она течет в ряду иных светил» (1901, I, 103); «Королева жила на высокой горе, | И над башней дымились прозрачные сны облаков...» (1905, II, 61); «...Вот спит Она в облаке мглы | На темной вершине скалы, | И звонко зывают Орлы...» (1905, II, 88).

Маскулинный аспект мира богов и героев как обитателей гор встречается крайне редко:

«Высоки трех гор вершины, |...| На горе ли поднебесной | Сам лежит Отец Небесный; | Что пониже ли граница — | В ней Небесная Царица; | По пригорью недалеко | Третий гроб — Иван-Предтечи...» (Иванов, «Три гроба», II, 466); «...Спят в туманах горы-великаны. | Месяц красный тихо выползает, |...| Голубые, алые цветочки!...» (Белый, 1899, II, 62); «...Там, на скале, веселый царь | Взмахнул зловонное кадило, |...| Бегите все на зов! на лов! | На перекрестки улиц лунных!...» (Блок, «Петр», 1904, II, 141).

Как бездны, так и «скалы»³⁵ принадлежат к возвышенному (горному и водному) миру — это области полной изолированности и наивысшей, пугающей отдаленности от мира. Нередко в мотиве «скал» топосы возвышенности, присущей горному миру, сочетаются с топосами моря и играют роль символов прометеического протеста — скалы вздымаются из хаоса и указуют горе:

«...Темно-лазурные моря, | Недосягаемые скалы...» (Коновской, 1899, 97); «Один, как среди вод скала!...» (Минский, 289); «С высот альпийских я принес | Тебе цветок сухой и белый. | Он на скале обледенелой | Один под бледным небом рос...» (193); «...Так молвил ты, смеясь, и с той поры титан | Не слышал слов живых, — живой средь скал бездушных. |...| В горах Кавказа вечер наступает. | На небе ночь готовится, как пир. | Подножие скалы вкушает мир, | И медленно вершина засыпает...» (165—167); «...Вдали нагромождения скал — бурых, черных, красных или заросших лесом. С гор там и сям, точно сползая вниз, осели темные и белые камни, иные причудливой формы» (Анненский, «Фамира-кифаред», 1906, 513); «...А груды валунов и глыбы голых скал | В размытых впадинах загадочны и хмуры. | В крылатых сумерках — намеки и фигуры...» (Волошин, 1907, I,

72); «...Устья рек, святые рощи, гребни скал и темя гор |...| И луга, и лес, и пашни, гулкой брег и синь-ПРО-стор...» (1909, I, 87); «ГРОмады скал гРОзят со всех стОрон...» (Иванов, I, 620); «Между скал, под властью мглы, | Спят усталые ОРлы...» (Бальмонт, 1898, БП, 158); «...Потому что когда, молода и гОРда, | Между скал возникала вода...» (1903, 162); «...С полями ржи, с лугами трав, с зелеными коврами леса, | С ГРОмадой гор, где между скал недвижимых туч висит завеса...» (1904, БП, 310); «...Да синий вОРОн припадет, | Как на скалу высот РОдимых, | ПРОпасть в пасть свою зовет...» (Городецкий, 1907, 166—167).

Положение, по вертикали земной символики — проведенной между «глубью» и «высью» — полярно противоположное вершинам и скалам (то есть фаллическому), занимает «пещера»³⁶, место рождения и могила в материнской утробе земли или в архаической глубине сердца, крипте подсознания. Как и «чРеп», «пещЕра» входит в комплекс мотивов на {ер}, связанных с неоднократно отмеченными здесь символами на {(г)ор}

«Я зрел Врата, куда Земля и ТвЕРдь |...| Врата надежд, которым имя — СМЕРТЬ. |...| И зрел трех жен, они же ночь и день | На- стОРОже во храмине пещЕрной. |...| Соиди ты в дебрь, где чЕРная вода» (Иванов, «Врата», I, 662—663); «...Зачем ПРОменяли вы РЕбра скал | И шопоты вещей пещеры, | И РОпоты мОРя у гОРдых скал, | И пламенноликие сФЕРы...» (II, 259); «...И влажные внимали нам пещеры, | И вещие чело венчали лавры, |...| Обетный дар — в грОбнице лон пурпурных, | В сокРОВОищнице верной Океана...» (II, 408—409); «...Кроме тех пяти пещер, есть в сЕРдце глубина, | Есть для взОра скрытаго ПРОстОР и вышина, | Примирись, что глубь и высь — только два звена...» (Бальмонт, «Пять пещер», 1903, IV, 116).

Наконец, в преддверии гротескно-карнавального символизма, в 1907 г., негативный образ диаволизированной платоновской пещеры³⁷ набрасывает Волошин: «...Колючий ОРеол, гудящий в медных сферах, | Слепящий вихрь кРЕста — к закату клонишь ты. | И гасишь темный луч в безвыходных пещерах | ВечЕрней пустоты. | На грани диких гОР ты ПРОлил пурпур гневный...» (Волошин, 1907, I, 82).

Примечания

1. По Плотину (*Plotin I, 245 и сл.*), материя — «вместилище форм. Глубина всякой вещи есть ее материя и поэтому абсолютно темна: ведь свет — это форма и дух» (*I, 249*). О функции шехины каббалы в алхимии ср.: *C. G. Jung XIV/I, 22 и сл.* Матерь всех вещей — одновременно *prima materia*, «сосуд» и «вещество», в котором обязательно возродится *filius macrocosmi* (происходящий от солнца как *filius regius*) (*ibid., 19*). *Nigredo*, свойственное *filius* у при смешении с (теллурической) *prima materia* — предпосылка для воскресения (*C. G. Jung 1975, 365 и сл. и 375*). *Lapis mercurius* — это «субстанция-аркан», а значит, уже сублимированная герметическая пара к хаотическо-материнской *prima materia* (из которой состоит *massa confusa*) — об этом ср.: *C. G. Jung XIV/I, 43 и сл.*

2. С астрологической точки зрения микрокосм — отображение макрокосма. Все связано со всем; по мельчайшей частице можно судить о целом (*Брюсов, «Истины», 1901, VI, 58*). Соответствие микро- и макрокосма в иудейском символе Адама изображено в виде аналогии между телом и вселенной (миром): голова — это небо, тело — земля, волосы — деревья, кровеносные сосуды — реки и т. д. (ср.: *В. Н. Топоров 1983а, 243*). Этот космический Адам как «первочеловек» представляет собой модель мироздания, в целом имеющего «антропоморфные» черты, тогда как в библейском Адаме собраны «теоморфные» признаки. Об аналогии между Землей и телом (частями тела) ср.: *А. Афанасьев I, 139*.

Связь пространственных категорий с категориями тела подробно рассматривает Топоров (*В. Н. Топоров 1983а, 252 и сл.*) на основе принципиально антропоморфной и телесной природы архаического, мифологического пространства (бессознательного мышления). «Космическое тело» первочеловека (Адама-Кадмона) — архетипическая мифологема этого соответствия (*там же, 253*), создаваемого между макро- и микрокосмом (*254 и сл.*). Для архаически-примитивного мышления — и в мифопоэтической трансформации модернизма — характерна «архетипическая идентичность» либо идентификация человека и вселенной, тела и мира (ср.: *И. Р. Дёринг-Смирнова, И. П. Смирнов 1980, 418*); об архаической аналогии тела и земли в мифопоэтике Хлебникова — ср.: *А. Hansen-Löve 1987с*.

Аналогия тела и космоса в неоплатонизме и у Плотина (а также отчасти в гностицизме) дополнительно усложняется: микрокосм души заперт в теле (*Plotin, I, 131 и сл.*), последнее же томится в тюрьме мира (об этом ср. также: *K. Rudolph 1980, 78*). В представлении гностиков тело и земля соответствуют друг другу: оба заточают человека в себе, как в гробу (*M.-L. von Frank 1971, 335*).

Герметическое представление о человеческом теле как о «храме Божьем», как о «доме» встречается и в работе Агриппы Неттесгеймского «*De occulta philosophia*» (*К. А. Nowotny 1967, 454*). Соответствие и аналогию между микро- и макрокосмом, образами человека и мира Агриппа рассматривает в первой книге трактата «*De occulta philosophia*» — «*Mundus imago dei, homo imago mundi*» (об аналогии небесных тел и частей тела ср. также: *Agrippa von Nettesheim 1987, 62 и сл. и К. А. Nowotny 1967, 425; Г. Башляр 44*). В герметике *homo* и микрокосм в принципе отождествляются (*К. А. Nowotny 1967, 428*). Согласно Агриппе, правый глаз соответствует солнцу, а левый — луне (*Agrippa von Nettesheim 1987, 63*). У Якоба Бёме природа тоже «тело божье» (*Jakob Boehme 1831, II, 279*; ср. также: *II, 27 и сл., II, 67 и сл.*). См. также у Новалиса: «Природа [...] то же для нашей души, что тело для света» (*Новалис, «Гейнрих фон Офтердинген», 84*).

*Мир как образ Бога, человек как образ мира (*лат.*).

3. Полярная, хотя и интегральная противоположность креативно-творной женственности («Родительница-Любовь») — это «Судьба» (мойра), также женского рода, деструктивная и смертоносная (Иванов, «Древний ужас», 1909, III, 101 и сл.). В этой функции Царица издревле стоит впереди (олимпийских) маскулинных богов и над ними (там же, 102). Иванов подытоживает здесь инициированную Бахофеном дискуссию о первобытном матриархате и архаическом доминировании материнского божества (божеств). В ходе позднейшего дифференцирования эта праматерь разделилась на Землю-Мать и лунных богинь (103), на Артемиду, Афродиту, Афину, Астарту, Исиду: все эти культуры указывают на первоначальный женский монотеизм. Это доминирование сохранилось и в хаотически-темном противополообразе Царицы, в образе «Судьбы-Губительницы», которая мстит мужским божествам за позднейшую узурпацию (104), убивая своего «возлюбленного» и воскрешая его в постоянной надежде найти равного себе «жениха». Точно так же «мировая душа» ждет своего солнечного «жениха», чтобы отпраздновать с ним $\epsilon\rho\delta\varsigma \upsilon\alpha\pi\omicron\varsigma$. В трагедии осознание своей принципиальной, врожденной внутренней «двойственности» помогает женщине достичь «женской цельности» в образе «Матери-Земли», которая одновременно есть колыбель и могила, тогда как маскулинная расщепленность разрывает на части и губит мужчину (Иванов, «О существе трагедии», 1912, II, 198).

В «Теогонии» Гесиода Земля наряду с Хаосом, Тартаром и Эросом еще играет одну из центральных ролей (F. Creuzer III, 55): здесь Земля — «истинная основа мира», «вспорождающая мать». Есть также теогонии, где браком сочетаются не солнце и луна, а солнце и земля (J. Frazer [1922] 1989, 211, 860 и сл. — о запрете «касаться земли»; о земельных и земледельческих мифах у греков и о роли Геи ср.: F. Creuzer I, 156 и сл.; J. J. Bachofen [1861] 1975, 52 и сл.). Хтоническое материнство почитается также в египетской мифологии, в пифагорействе и в мистериальных культах (J. J. Bachofen [1861] 1975, 246 и сл., 406 и сл.; M. Schroeter 1926, CLXXXCI и сл.; E. Neumann [1956] 1985, 70 и сл., 246 и сл.; E. Rohde 1925, 204 и сл.). Бахофен проводит этимологическую ассоциацию между $\gamma\tilde{\eta}$ и $\gamma\upsilon\tilde{\eta}$ мужчина получает земное имя лишь в старости, когда после угасания своей мужественности приобретает совершенное сходство с землей ($\gamma\acute{\epsilon}\rho\omega\nu$ — $\gamma\tilde{\eta}$), ср.: J. J. Bachofen 1975, 159). Все хтонические земные религии матриархальны и уходят корнями в раннюю архаическую стадию; отсюда и у Бахофена связь между Землей-Матерью и зриниями (ibid., 159 и сл.): «Материнское право исходит снизу, имеет хтоническую природу и происхождение; отцовское же право исходит сверху, имеет небесную природу [...] это право сил света...» (130).

О Земле-Матери ср. также: Jakob Böhme 1831, II, 263 и сл.; значение материнства Земли в романтической мифопоэтике рассматривают J. Sauter 1928, 293 и сл.; M. Eliade 1957, 81 и сл. (о Terra Mater); M.-L. von Frank 1971, 336 и сл. (земля и пепел [terra nigra] как мать стихий; идентичность с Sapientia Dei); ср. также: Овидий, «Метаморфозы», книга первая, стихи 5—88 (сотворение Земли), стих 393 (о Матери-Земле). Мотив Матери-Земли в греческой мифологии в форме сказок исследует Ф. Ф. Зелинский (Ф. Ф. Зелинский, «У Матери-Земли» // «Иресиона: Аттические сказки», II, Пг. 1921, 33 и сл.; об этом ср.: Г. А. Левинтон 1975, 81 и сл.). В олимпийском мифе о творении в начале всех вещей тоже находится Мать-Земля, поднимающаяся из Хаоса (R. von Ranke-Graves I, 26 и сл.), сын которой Уран, однако, вскоре взял верх над матриархальной доминантой. О Кроне и Земле-Матери ср. также: А. Афанасьев I, 436 и сл. Христианизированное отождествление Земли-Матери с Марией в фольклоре и в «стихах духовных» хлыстов исследует Федотов (Г. Федотов 1991, 72 и сл.).

О связи «материи» и *mater, matrix* ср.: В. Н. Топоров 1983а, 236 и сл. Корреляция «Матери-Сырой земли» и «отца» («Небесного Отца») в платонизме аналогична корреляции «вещности» (материи) и «идеи» (там же, 237): лишь появление потомства от-

деляет обоих друг от друга (как и Небесного Отца от Земли-Матери). «Материчность» создает формы пространственного мира. О космогонической функции Земли-Матери Геи, Ге ср.: *K. Frick 1982, 280 и сл.* Первоначально она — лунная богиня и вообще повелительница неба. В образе Эвридики она представляет обвитую змеями повелительницу преисподней (лишь намного позже Орфей попытается извлечь этот адский аспект женственного из глубин на свет дня — хоть и безуспешно).

О происхождении русской мифологемы «Мать-Сыра Земля» ср.: *В. В. Иванов 1969, 49 и сл.; А. Афанасьев I, 64 и сл., 114 и сл., 129 и сл., 142 и сл., а также О. М. Фрейденберг 1978, 225 и сл.* (земное божество как жена Неба-оплодотворителя). Фрейденберг ссылается на работы Дитериха (*A. Dieterich, «Mutter Erde», Leipzig-Berlin 1905*) и И. Г. Франк-Каменецкого. В древнеславянской мифологии атмосферные божества (высшие световые образы) также имеют мужской род, тогда как теллурическая и субтеллурическая области земли остаются за женским божеством — Мокошью (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 100 и сл.*): «небо-батюшка» или «небо-отец» и «мать-сыра земля», «земля-мать». С мужскими божествами соотносятся день и солнечное начало, с женскими — ночь и лунное (*там же, 101*). Название «Мокошь» этимологически связывается с «мокрый», «моча». Бросается в глаза очень позитивная оценка «земли» в славянской мифологии (*102 и сл.*), хотя первый член оппозиции («небо») не получает при этом негативного смысла: «святая земля», «богатая земля». Земля и небо в мифологической системе древних славян ассоциируются также с женско-теллурическим («мать-земля») и мужеско-небесным (солнечное божество) (*100 и сл.*). В этой оппозиции «земля» — отрицательный член (по отношению к положительному «небу»); однако в оппозиции «верхний мир — «преисподняя»» земля — положительный член (*там же*).

Остается упомянуть, что это наслоение «триадной» системы на «дуальную» встречается как раз в мифопоэтическом символизме (в частности, у Иванова и особенно у Блока и Городецкого). Дуальную вертикальную систему усложняет наслоение горизонтального дуализма, в который входят категории «левый» — «правый», «женский» — «мужской», «плохой» — «хороший» и т. д. (ср. также: *C. Levi-Strauss 1956, 119 и сл.*). Дневной мир (символический цвет которого — белый) в славянской мифологии отождествляется с положительным, мужественным аспектом Свентовита, ночной — с отрицательным, женственным аспектом Мокоши (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 118 и сл.*). Ночь часто связывают с «нечистыми сырыми местами», такими, как «болота» (*там же*). Иногда земно-ночное ассоциируется и с нечистью (*119*). Положение «земли» и ее оценка имеют двойственный характер. В оппозиции «небо» — «земля» земля занимает вторую, (иногда) негативную позицию; в оппозиции «земля» — «вода» земля оценивается положительно (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 155 и сл.*; об этой оппозиции у Блока ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 157*; о «сырости» Земли-Матери ср.: *В. Н. Топоров 1983b, 101* и *Кондратьев, «Славянские боги» // В. Н. Топоров 1990, 265*; о связи *го-рода* и *Матери-Земли* ср.: *В. Н. Топоров 1987, 124 и сл.*).

4. Ср.: *C. G. Jung XIV/I, 19 и сл.*

5. Об анаграмматической связи «земли» и «змей» ср.: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 104.*

6. В противоположность *ascensus*'у (метаморфотическому восхождению души) *descensus* («нисхождение») — «символ «дара»», воплощенного в боге Дионисе и в «сосуде» («чаше») (ср.: *Иванов, «Символика эстетических начал», 1905, I, 826 и сл.*; о женщине как о сосуде ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 220 и сл.*). Восхождение означает «разделение» и «разрыв», нисхождение же — «возврат» и «победу», вхождение в «Мать-Землю». Как и Анима, «царь» (*rex sol* и его *filius*) имеет также «темную», «диавольскую» обратную сторону, которую он приобретает в ходе своего нисхождения в матрину, когда сталкивается с темной «бездной» бытия (то есть с «Ничто») (ср.: *C. G. Jung XIV/II, 82 и сл.*).

«Нисхождение» художника, по Иванову («О границах искусства», 1913, II, 643), плодотворно лишь тогда, когда служит «живой Земле», «воле Земли», с которой оно соединяет высшее световое видение. В этом и смысл установления связи между верхом и низом, между визионерской эпифанией *ascensus*'а и воплощением вместе с возрождением — *descensus*'ом. При нисхождении художник попадает в мнимый мир собственных «зеркальностей» («пелена миражных зеркальностей», *там же*, 644), уже знакомый ему по пути *ascensus*'а («зеркальный соблазн чистого субъективизма»). Теперь художник задерживается в этом «состоянии зеркальности», которое ему более не может быть опасно, и использует «фантазмы или теневые идола» в качестве проекций «земли» (ее «душевности») на сферу «идеального мира» (т. е. художественного воображения). Только в этом соединении «аполлонических видений» с дионисийским «волнением интуитивного мига» (*там же*) возможно собственно «мифотворчество» (ср. схему: *там же*, 645). Восхождение души (Анимуса) — это по сути нисхождение в «лабиринт души» (в бессознательное), в центре которого сидит Минотавр (воплощение «ужаса и бешенства») (Иванов, «Анима», III, 289).

Иванов («Символика эстетических начал», 1905, I, 828 и сл.) проводит различие между сферой «возвышенного» в *ascensus*'е, сферой «прекрасного» в *descensus*'е и «демоническим принципом» эстетики (выражение хаотического, подземного, подсознательного, магического): «Это царство не золото-солнечных и алмазно-белых подъемов в лазурь и не розовых и изумрудных возвратов к земле, но темного пурпура преисподней» (I, 829). «Восхождение» ведет в «надличный» мир, «нисхождение» — в сферу «внеличного»; демоническая область хаотического соответствует «безличному»; эта ночная сторона земли и души совершенно бесформенна и беспредельна, это место, где находятся «глубинные корни пола». Восхождение соотносится с мужским, нисхождение — с женским началом; первое олицетворяет Аполлон, второе — Афродита. Хаотическая сфера — область «муже-женского Диониса», динамически соединяющего оба пола. В этой третьей сфере нет «ни добра, ни зла». Это «плодородное материнское лоно» (*там же*, 829), но не «дьявольское окостенение». Таким образом, Иванов четко отделяет свой имморализм от дьявольского аморализма. Лишь инициаторское вступление в эту сферу хаоса (связанную с «ужасом», маркирующим все пороги) позволяет освободить «я» в «самости» («потерять самих себя», *там же*, 829). Здесь место «древнего», «родимого хаоса», «природы», безграничной, автономной «жизни» (830). Так и классическая Афродита погрузилась в море и возродилась из пены (*там же*) как «Анадиомена», как «Пандемос», «Всенародная».

Об отношениях солнца и земли ср.: Иванов, «Символика эстетических начал», 1905, I, 827: «Божественное солнце как бы притягивает вверх влагу чувства, чтобы оросить ее истаявшим облаком землю». Этот круговорот восходящей земной влаги, которая «солифицируется» и возвращается в виде «росы» (в других местах — также в виде «золотого семени» солнца!), символизирует вечное возвращение *ascensus*'а и *descensus*'а. «Царь» (как солнечное начало мужского сознания «я») должен «низойти» на (и в) землю (*descensus*), чтобы «вернуться в то темное начальное состояние, которое алхимики называют *Хаосом*» (в качестве *massa confusa*): «Распад — это подготовка к спасению» (C. G. Jung XIV/II, 29).

Но божественное «нисхождение» обязует и «миста» также пережить «смерть в символическом смысле», чтобы «преобразиться». Деметра в греческом мифе была как «Землей-Матерью», так и объектом элевсинского культа (K. Frick 1982, 288 и сл.), мистерии которого имели женский и мужской аспекты. Малые мистерии служили для космической «реинтеграции» индивидуума (вследствие *descensus*'а в тхоническо-витальное), большие предполагали «новое восхождение» (*ascensus*) под знаком «трансцендентного мужского бытия», в целом стремящегося к доминированию (*ibid.*, 289).

Оба процесса включают инцест мужчины с собственной матерью, означающий одновременно рождение и возрождение («второе рождение») в эротическо-мистическом соединении. Эта парадоксальная амбивалентность встречается во всех герметических традициях, опирающихся на мистериальные культы. В первой фазе герметическо-алхимических процессов доминируют «женщина», «вода» и «луна» (фаза *albedo*, т. е. «побеления»), тогда как во второй фазе к власти приходят «огонь», солнце и *rubedo* (*ibid.*). В этой второй фазе связь мужчины с женщиной становится «кровосмесительной».

7. О культуре земли и природы у Иванова ср.: *G. Langer 1990, 86 и сл., 115 и сл.; А. Рутан 1994, 193 и сл.*

8. «Красота» как «Душа Земли», как «Мать-Земля» — ср.: *Иванов, «Символика эстетических начал», 1905, I, 826—827.* «Красота» соединяет небесный «Дух» с «Душой Мира». Ср. также аналогичную символику у Бальмонта («*В безбрежности*» (приложение) // *В. Марков 1988, 36 и 67 и сл.*). В символике «неохлыстов» (прежде всего у Н. Клюева) «Мать-Сыра-Земля» — на основе русского фольклора — отождествляется с герметическо-гностическим символом Софии (ср.: *Б. А. Филаннов 1969, 49*).

9. Об учении о четырех стихиях у греков см. *W. Windelband [1923] 1963, 46, 150 и сл.; Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 150, II, 236 и сл.; J. Audretsch, K. Mainzer 1989, 55 и сл. и о четверке — В. L. Van der Waerden 1979, 106 и сл.; Платон, «Тимей», 54d-55c, 58c-61c.* Учение Гераклита о стихиях говорит лишь о трех основных веществах — огне, воде, земле (не включая воздух, который часто путают с огнем: ср.: *F. Lassalle I, 18 и сл., 40 и сл., 79—85*); об учении о четырех стихиях в связи с четырьмя *humores* см.: *R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl 1990, 39 и сл., 42 и сл.*; в неоплатонизме — *Jamblichus 1922, 204* (иерархия стихий); в герметике — *Corpus Hermeticum I, 4—6*, см. об этом: *J. Buchli 1987, 41 и сл.*; в мистике — *J. Gorres [1839] 1960, III, 131 и сл.*; в алхимии — *M.-L. von Frank 1971, 287 и сл.* и о *quinta essencia — ibid., 357*; у Фомы Аквинского («*Aurora consurgens*») — ср.: *C. G. Jung XIV/III, 103 и сл.* О имагологии стихии земли ср.: *H. Böhme (Hg.) 1988, 23.*

Классическое обобщенное изложение гностическо-герметического учения о четырех стихиях дано в главах с третьей по восьмую первой книги трактата Агриппы Неттесгеймского «*De occulta philosophia*» (1987, 20 и сл.) (*Nettesheim 1967*, резюме у *К. А. Nowotny 1967, 423*).

Четыре стихии в символизме рассматривают *F. Jaeger 1978; H. Gemba 1990, 86 и сл., 333 и сл.* (прежде всего у Блока); о принципе «стихийности» символистской мифопоззии Блока ср.: *G. Langer 1990, 148 и сл.* Анаграмматическая корреляция слов «стих» и «стих-и-я» соединяет мифопоэтическую символику стихий с метапоэтической ауторефлексивностью: «стих-и-“я”» (о «стихе» и «стихии» у Иванова и Хлебникова ср.: *G. Langer 1990, 95*).

Для Тютчева язык природы — выражение космической «стихийности»: «Певучесть есть в морских волнах, | Гармония в стихийных спорах...» (I, 199 — с комментарием в изд.: *S. Pratt 1984, 51 и сл.*).

10. Сюда относится и распространенная в алхимии символика сосуда, связывающего процесс слияния или метаморфозы элементов в пределах *vas'a* (алхимической стеклянной колбы или кувшина) как со сферой земли, так и со сферой тела (*vas mundi*, женская матка как сосуд возрождения). О символике сосуда и Аниме ср.: *C. G. Jung XIII, 95 и сл., VI, 249 и сл.* и о мифе о Граале — *ibid., 252, 258 и сл.*; лоно как смесительный кувшин или стакан и как пещера упоминается в изд.: *M.-L. von Frank 1971, 389 и сл.*; классическое юнгианское изображение «Великой матери» как земного сосуда — ср.: *E. Neumann [1956] 1985*.

11. О сходном представлении о природе у Плотина ср.: *R. Harder, W. Theiler 1971, 121*; по Плотину (*Plotin III, 3 и сл.*), «природа — чистый образ и не складывается

из материи и духа» (III, 5); в соответствии с позитивной эстетикой Платона и для Плотина искусство — это подражание (мимесис) природе и отражение ее (Plotin III, 13, 65 и сл., 135 и сл.). Ведь все сотворенное обязательно существует тем же образом, что и творящее, но оно слабей, потому что блекнет при нисхождении (III, 13). «Ведь искусство появилось позже природного творчества души и лишь подражает ему, порождая только бледные, смутные подобия, безделки, не имеющие большой ценности» (Plotin, II, 191; ср.: R. Harder, W. Theiler 1971, 121). Во всяком случае, для Плотина (Plotin III, 9) природа всегда одушевлена и даже идентична душе. Ср. также у Гермеса Трисмегиста: «Поскольку Божественное — это вечно-обновляющаяся Космическая смесь Природы, то сама Природа, тем самым, в равной мере представлена в этом Божественном» (Мид Дж. Р. С. Трижды Величайший Гермес / Пер. А. Хомик, М.: Алетейя, 2000, 62). Поэтому если в средневековой эстетике не делается различия между природой и искусством, это только логично (R. Assunto 1963, 15 и сл., 37 и сл., 53 и сл.).

Для мистики и герметики (а позже также для натурфилософии романтизма и идеализма) «рождение Бога происходит в вечной природе» (так у Я. Бёме, ср.: P. Deghaye 1988, 160 и сл.); по Бёме, «природа — это тело, в котором божество открывается миру» (ibid., 152); о природе как о книге Бога в философии Возрождения ср.: E. Cassirer [1927] 1969, 57 и сл. Шеллинг также разрабатывает натурфилософию, в которой природа (и вообще органический мир) приравнивается к мифу (и к искусству) (A. Allwohn 1927, 25 и сл.; M. Frank 1982, 162 и сл.). По Шеллингу, природа — это «поэма, скрытая от нас таинственными, чудесными письменами» (Шеллинг Ф. В., соч. в двух томах / Пер. И. Левиной, М.: Мысль, 1987, I, 484). Об основных идеях натурфилософии Шеллинга ср.: J. Kirchhoff 1982, 88 и сл. (параллели с натурмифологией Иванова здесь разительны, хотя и не удивительны; ср. также: G. Langer 1990, 74 и сл.). В «Системе трансцендентального идеализма» искусство как таковое становится «органом философии» (Шеллинг, I, 484): «Представление о природе, которое искусственно строит философ, для искусства изначально и естественно. То, что мы называем природой, — поэма, скрытая от нас таинственными, чудесными письменами. [...] ибо сквозь чувственный мир за полупроницаемой дымкой тумана лишь мерцает, как мерцает смысл в словах, некая страна фантазии, к которой мы стремимся. [...] Для художника природа не есть нечто большее, чем для философа: она есть идеальный мир, являющий себя только в постоянном ограничении, или несовершенное отражение мира, который существует не вне художника, а в нем самом» (Шеллинг, I, 484—485; ср. об этом: J. Kirchhoff 1982, 34). Ср. также основные идеи натурфилософии Шеллинга в изложении Кирххоффа (J. Kirchhoff 1982, 88 и сл.). В соответствии с ними смысл мирового процесса — это сведение конечного к абсолюту, потенцированное восстановление единства первоначала, высшая ступень самосознания духа.

В этой связи важное значение имеет столь продуктивное у Шеллинга и во всей романтической натурфилософии противопоставление органического и механического (в обобщенном виде ср.: M. Frank 1983, 25 и сл., он же, 1989, 105 и сл., о сильном воздействии этой идеи на Россию; ср. также: F. von Baader 1966 и введение Г. К. Кальтенбруннера; о восприятии Шеллинга Одоевским — J. Murasov 1993). О романтическом мифе природы и об учении Бахофена о матриархате ср.: M. Schroeter 1926, CXXI, CXXXI и сл.

Много примеров мифологизации природы можно найти у Гете: «При наблюдении природы всегда приходится | Одно рассматривать как все...» (Goethe, «Gedichte» I, 519); «...Вот зрелище! Но горе мне: | Лишь зрелище! С напрасным стоном, | Природа, вновь я в стороне | Перед твоим священным лоном!» (И. В. Гете, «Фауст», пер. Б. Пастернака, собр. соч., II, 23); а также строки, сходные с тютчевскими: «Безразлична | Природа-мать. | Равно светит солнце | На зло и благо...» (И. В. Гете, «Божественное», пер. А. Григорьева; собр. соч., I, 169).

В русском романтизме — в частности, у Одоевского и Тютчева — концепт органа (организма) встречается во множестве вариаций. Ср. об этом: В. Ф. Одоевский 1974, 144, 175 и сл., 219 и сл., 409 и сл. и Тютчев: «Не то, что мните вы, природа: |...| В ней есть душа, в ней есть свобода, | В ней есть любовь, в ней есть язык... |...| Иль зреет плод в родимом чреве | Игрою внешних, чуждых сил?... |...| И языками неземными, | Волнуя реки и леса, |...| не их вина: пойми, коль может, | Органа жизнь глухонемой! | Увы, души в нем не встретитожит | И голос матери самой!» (Тютчев, I, 81—82; об этом: S. Pratt 1984, 49 и сл.).

12. В русском романтизме — на основе как собственно русского фольклора и мифологии, так и романтической натурфилософии — интенсивно разрабатывается мотив Матери-Земли (Земли-Матери): «С поляны кОРшун поднялся, | Высоко к небу он взвился; |...| ПрирРОДа-мать ему дала | Два мощных, два живых крыла — | А я здесь в поте и в пыли, | Я, царь земли, приРОс к земле!..» (Тютчев, I, 77); «Нет, моего к тебе пристрастья | Я скрыть не в силах, мать-Земля!» (I, 73). О восприятии природы в русском романтизме (в особенности у Тютчева) ср.: S. Pratt 1984, 38 и сл., 43 и сл., 48 и сл., 51 и сл., в символизме — Н. А. Кожевникова 1986, 49; о Блоке — Н. Ю. Грякалова 1988, 22 и сл.

Морфема {ро(д)} в русском романтизме — особенно часто у Тютчева — становится исходной точкой сильно разветвленной цепи паронимов или анаграмм: из корня «род» всех порождающих мотивов на *or-igo* («родить», «рождение», «при-род-а», «на-род», «оригинал» и т. д.) выводятся и мотивы, семантически удаленные: «родина», «Ро-ссия», «ро-ман», «оргán» и «óрган», «г-ро-за», «п-ро-ро-к», «п-ро-пасть», «ро-й», «х-ор», «т-ро-стник», «г-ро-м», «г-ор-а», «г-ор-е», «г-ор-еть», «г-ро-за», «ро-за», «ро-са», «п-ор-а», «ор-ел», «пок-ро-в», «м-ор-е», «п-ро-ст-ор», «го-род», «ро-пот», «пох-оро-ны», «ро-к», «ро-г», «г-ро-хот», «гов-ор-ить», «тв-ор-ение», «к-ро-вь» и т. д. В немецком романтизме — в частности, в «Речи о мифологии» Ф. Шлегеля — также ассоциируются между собой мотивы «*Or-ient*», «*Or-iginal*» и «*Or-ganik*» на основе корня *origo*.

Слово «ро-мантизм» — тоже не в последнюю очередь вариация корня *origo*. Упомянутые примеры можно найти в лирике Тютчева и в романтизме в таком же обилии, как и в символистской мифопоэзии. То же относится к архиморфеме {в-ол} или {лов}, связанной со сферой воды и ветра («вол-я», «вол-на», «вол-ьный», «с-лов-а», «че-лов-ек» и т. д.). Таким образом «ро-мантика» в буквальном смысле становится поэтической мантикой мотивов {ро} и {ор}.

13. Ср. прямое упоминание Деметры у Волошина: «Вещий крик осеннего ветра в поле. |...| Раздирая тьму, облака, туманы, | Простирая алые к Ночи руки, |...| Плачьте, плачьте, плачьте, безумцы-ветры, |...| Слышу в голых прутьях, в траве вчерашней | Вопли Деметры» (Волошин, 1908, I, 79). О «Гее-Всематери» ср.: Иванов, II, 26.

14. В поэзии Коневского, которая в значительной мере относится к диаволике, выделяются отдельные элементы мифопоэтики, к которым — наряду с культом солнца — надо причислить и символику природы, продолжающую линию Тютчева: «...И, красотой бесстрастною блистая, | Из недр своих природа жизнь струит. |...| Природа здесь вершит свой чин священный» (Коневской, 4). Сюда относятся и элементы некоего мифа жизни, предвосхищающего мифопоэтический витализм: «Я — служитель жизни. Жизнию-царицей, | Ясною царицей с меркнушим челом, |...| И река-царица, Жизнь, не умирая, | Век не истощит, не смоев берегов» (1899, 70—71). У Соловьева «природа» выступает лишь в сублимированной форме «мировой души»: «...А душа природы с ласкою беззвучной | В неподвижном блеске замерла над нами» (Соловьев, 1896, 147).

15. Тютчевская природа находится по ту сторону добра и зла и поэтому внушает панику («ужас») и чувство возвышенного: «Смотри, как на речном просторе, |

По склону вновь оживших вод, | Во всеобъемлющее море | За льдиной льдина вслед плывет. |...| Все вместе — малые, большие, | Утратив прежний образ свой, | Все — безразличны, как стихия, — | Сольются с бездной роковой!.. | О, нашей мысли обольщенье, | Ты, человеческое Я, | Не таково ль твое значенье, | Не такова ль судьба твоя?» (Тютчев, I, 130).

Точно так же Бальмонт выводит «ужас» из «безразличности» земных сил (*Бальмонт, «Земля», 1904, БП, 318*). Для Баратынского женственная ночь, стихийное и душа образуют некое единство: «Весна, весна! как воздух чист! | Как ясен небосклон! |...| Ликует ли, как дочь стихий, | На пире их она [душа]?» (*Баратынский, 146, ср. об этом: S. Pratt 1984, 76 и сл.*). У Тютчева природа включает в себя — как и все архетипические символы в духе К. Г. Юнга — пару полярных противоположностей, и поэтому в нее входят гармония и хаос, благословение и равнодушие: «...Весна... она о вас не знает, |...| Своим законам лишь послушна, | В условный час слетает к вам, | Светла, блаженно-равнодушна...» (Тютчев, I, 96); «...Природа знать не знает о былом, |...| Она равно приветствует своей | Вспоглощающей и миротворной бездной» (I, 225); «Природа — сфинкс. И тем она верней | Своим искусом губит человека, | Что, может статься, никакой от века | Загадки нет и не было у ней» (I, 220); «...На всем улыбка, жизнь во всем |...| И мир, цветущий мир природы | Избытком жизни упоен» (I, 152).

16. По Волошину, Земля-Мать нема и слепа, т. е. не обладает визионерскими световыми энергиями, как ее космические антиподы: «...Уста Праматери, которым слова нет!» (1907, I, 70).

17. Этот культ земли, молитва (Матери-)Земле, встречается в русском фольклоре и в форме обычая стригильников (Г. П. Федотов 1966, 119, 135 и сл.).

18. Об идее логос сперматикос, действующего в любом сотворенном существе, ср. очень подробное изложение учения Оригена у Соловьева («Ориген», X, 445). О парадигме «семени» ср.: Иванов, «Символика эстетических начал», 1905, I, 824 (здесь — как о любом библейском семени, которое должно умереть, чтобы дать плод). Об аналогии солнечного луча и *λῦος σπέρματος* (то есть слова-семена) ср.: Иванов, «Древний ужас», 1909, III, 109 (Логос = «семя» = «луч» / «плоть» = «лоно» = «тьма» = «Мать-Земля»). «Символ как семя мифа» — см.: Иванов и Белый, «Маска», 1904, А, 132. Художник, т. е. поэт, в качестве «хлебопашца» или «сеятеля» приобретает у Бальмонта (*Бальмонт, V, 5 и сл.*) космические масштабы: «...И с неба зерна посылает, | И в этих зернах жизнь пылает...» (ср. другие примеры по: H. Schneider 1970, 19 и сл.).

В мифопоэтике Волошина мотив «слова-семени», впоследствии в «произведении» вырастающего в «растение» или «дерево», занимает одно из центральных мест, причем совершенно явно в смысле дионисийского «умри и стань» (согласно парадигме Иванова) — Волошин, «Индивидуализм в искусстве» // «Золотое руно», 10, 1906, 68 = Волошин 1988, 260—261 (ср.: С. Wallrafen 1982, 81, 86 и сл.): «Семя, если не умрет, не принесет плода. Таков закон. Индивидуализм — это семя». Эта метафорика несомненно находится в тесной связи с метафорикой Иванова. Волошинская теория символа соединяет идею «слова-семени» с идеей органического слова-символа, созидающего вещи и жизнь (Волошин, «Город в поэзии Валерия Брюсова» // Волошин 1988, 416 и сл.).

Подобно Новалису, Иванов, а также Волошин связывают идею универсального языка с архаическо-мифическим бессознательным, в котором слова выступают как «имена», в соответствии с мифопоэтическим принципом «развертывания» способные разворачиваться в имажинарные живые существа. Точно так же, как семя таит *in pice* подлинную природу развивающегося из него растения («текста»), так и слово-семя,

т. е. символическое слово, содержит мифопоэтический «код» тех текстов, что произрастают из него (в качестве «мифа»). Для Иванова, как и для Волошина, бессознательное — та плодородная почва, в которой и из которой растут слова-семена (Волошин, «Творчество М. Якунчиковой» // «Весы», 1, 1905, 30). Но эта подземная сфера надындивидуальна, она заключает в себе совокупность (коллективного) опыта человечества всех эпох: «Символ — не что иное, как семя, в котором замкнут целый цикл истории человечества, целая эпоха, уже отошедшая, целый строй идей, уже пережитых, целая система познания, уже перешедшая в бессознательное. Эти семена умерших культур, [...] Отсюда та власть, которую символы имеют над человеческим духом» (Волошин, «Демоны разрушения и закона», 1914 // Волошин 1988, 166). Ср. аналогичную символику у Иванова: Иванов, «Две стихи в современном символизме», II, 554 и «О русской идее», III, 334, где соответствующий пассаж выводится из Евангелия от Иоанна (Иоан. 12: 24). Связь между теорией «организма» и метафорой семени для Иванова и для Волошина играет равно важную роль. Развитие мотива семени в лирике Волошина рассматривает С. Wallrafen 1982, 134 и сл. (об этом ср. также: Волошин, «Чему учат иконы» // «Аполлон», 5, 1914, 28); см. об этом: Белый, «Магия слов», С, 434 (о слове-семени).

О мотиве семени и посева как метафоре слова и речи («семья-слово», «дождь-семя-слово», «семья-свет-истина», «учение» и т. д.) ср.: Г. А. Левинтон 1975, 82 и сл.; О. М. Фрейденберг 1936 и т. д. Литературная метафора «семени-слова» связана исключительно с библейской притчей (Матф. 12: 3—9, 18—25; Мк. 4: 3—9, 14—20; Лук. 8: 5—8, 11—16) и ни в коем случае не с другими многочисленными мифологическо-фольклорными мотивами того же типа. То же относится к таким метафорам, как «огонь любви», встречающимся исключительно в греческой мифологии и заимствованным оттуда. Поэтому Левинтон проводит четкое различие между «мифологизмом языка» и «мифологизмом поэзии» (Г. А. Левинтон 1975, 82 и сл.).

19. Если у Баратынского и Пушкина доминирует светлый, витальный аспект «весны», либо она ассоциируется с «молодостью» («Опять весна; опять смеется луг, | И весел лес своей молодой одеждой, [...] Но нет уже весны в душе моей...» (Баратынский, 341)), то в мифопоэзии Тютчева фемининная весна выражает космическую и экзистенциальную автономию и безразличие самой природы: «...Весна... она о вас не знает, [...] Своим законам лишь послушна, | В условный час слетает в вам, | Светла, блаженно-равнодушна...» (Тютчев, «Весна», I, 96); радостный вариант некоего дионисийского весеннего хора звучит так: «...Весна идет, весна идет! [...] Румяный, светлый хоровод | Толпится весело за ней» (Тютчев, «Весенние воды», I, 45). Анаграмматическое пересечение слов «ВЕСна» и «ВЕС-ело» или «СВЕ-тлый», а у Баратынского — «вес-ел» и «лес» образуют вербальный фундамент для соответствующего мотива весны.

20. Фрейденберг подчеркивает прежде всего амбивалентность лона Земли-Матери, выступающего одновременно как могила: «Рождая, женщина рождается. Ее лono — земля, могила, сосуд, яма [...] Женское божество умерщвляет и рождает: это земля. [...] Мужское божество, рожденное и умерщвленное землей, представляется растением» (О. М. Фрейденберг 1978, 78—79; ср. также: 67 и сл., 98; 100; 380; о соответствующей символике половых органов ср.: там же, 78); в этом смысле преисподняя ассоциируется с «лоном» Матери-Земли (там же, 78), из которого постоянно произрастает рождение и погребение, «умри и стань» (там же). Мужчина же символизирует небо, дождь и сеятеля (там же, 77).

Символику теллурического материнского лона в лирике Волошина рассматривает С. Wallrafen 1982, 149 и сл., в частности — ряды символов: «мрак», «матерь», «пещера», «смерть» и «рождение», «родина».

21. Самость в гностицизме — это семя (ср.: *«Die Gnosis. Erster Band. Zeugnisse der Kirchenväter»*, 15); вспомним также притчу о сеятеле (*Матф. 13: 1—9*, *Мк. 4: 1—9*, *Лук. 8: 4—8*) и о Царстве Божьем как о горчичном зерне (*Матф. 13: 31—32*, *Мк. 4: 30—32*, *Лук. 13: 18—19*).

22. О положительной оценке «яри» Городецкого Блоком ср.: *Блок, ЗК, 1906, 85 и сл.* Подробное описание образа бога весны и плодородия Ярилы в славянской мифологии ср.: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 180—216*. Ярилу представляют в «белой одежде» верхом на «белом коне», в венке из полевых цветов (*там же, 181*), и почитание его обязательно входит в весенние ритуалы (в апреле) и связанные с ними карнавальными мотивы. Любопытна этимологическая связь корня «яр» («весенний») с «юр» (в значении «ярость» и «безумие»; ср. также карнавальным образом «юродивого»). Архаический символ Ярилы, «белый» или «золотой» конь, в позднейшем варианте заменяется карнавальным противоположением «вороного коня» (*там же, 187*) Свентовита, или Юрия, которого сопровождает старик на «козле». Иванов и Топоров указывают на карнавальную характер амбивалентности «белого» — «черного», «старого» — «молодого», «мужского» — «женского» (*там же*). Здесь бросается в глаза не подчеркиваемая специально аналогия с функцией «козлов» в также карнавальных культах Диониса и весенних процессиях в честь божества плодородия в греческой мифологии. У славян во всяком случае выражен «фаллический» характер культа Ярилы (189). Карнавализация Ярилы заходит так далеко, что его образ может представлять и мужским и женским (213). Об оппозиции «весна» — «зима» в древнеславянской мифологии ср.: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 120 и сл.* Ярила как маскулинный бог весны с резко выраженным фаллосом играет важную роль в весенних ритуалах плодородия (123 и сл.). Здесь проявляются явные параллели с функцией Диониса у греков (125).

23. Перун в древнеславянском пантеоне занимает высшее положение «бога грома и молнии» (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 12 и сл.*; *В. Н. Топоров 1990, 59 и сл.*); об именах древнеславянских богов ср.: *В. Н. Топоров 1987b, 100*; о Перуне на фоне греческого пантеона ср.: *I. Serman 1986, 197*; ср. также: *А. Афанасьев I, 90; I, 469 и сл.* (о Перуне как об Илье-пророке). Как заместитель и противник ему противопоставлен Велес (или Волос), «скотий бог» (и вообще бог русского народа) (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 14 и сл.*; ср. также: *В. Н. Топоров 1990, 177*). Третье место занимает властвующий над атмосферой, т. е. над «ветром» бог Стрибог, наконец, четвертое — Дажьбог, ассоциируемый с солнцем или как солнечный *regius filius*. Ему по вертикали противопоставлен стоящий на пятом месте бог огня Сварог (*В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 17*).

Кроме не имеющего яркой характерности образа «Хорса», остается упомянуть единственный женский образ этого «пантеона» — Мокошь, теллурическое божество влаги и земного («мать-земля»). Архаическая славянская система божеств, похоже, включает одну пару богов, соотносящихся между собой по вертикали. При этом высшее божество, Перун, находится в «верхнем» положении (имеющем такие атрибуты, как «дуб», «дубрава», «гром», «молния», «золото» и «серебро»), тогда как бог скота и народа («всая Руси») хоть и связан с теллурическо-земным «низом» («рекой» и «каменным» миром), но владеет «золотом» и способен к «духовной деятельности» (ср.: *В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 27*).

В образах Стрибога (ветер, атмосфера; ср.: *А. Кондратьев, «Славянские боги» // В. Н. Топоров 1990, 261 и сл.*) и Дажьбога (солнце) друг другу противопоставлены «высшие» божества, тогда как Сварог (огонь) и Мокошь в женском образе (теллурическая влага, ночь, сексуальность, плодородие и т. д.) представляют божества «низшие», правда, не подчиненные «высшим» (Сварог — отец Дажьбога!). О славянских богах у Блока и вообще у символистов ср.: *Н. Ю. Грякалова 1988, 23 и сл.*

24. «Белые братья и сестры» принадлежат к хлыстовскому миру, который у Бальмонта вновь и вновь служит мостом между мифом (фольклором) и религией, архаикой и современностью (ср.: *A. Hansen-Löve 1996, 244 и сл.*).

25. Только нисхождение царя (т. е. сознания «я») в землю, Анимуса — в Аниму придает ей творческую силу, позволяющую царю «обновляться» в ней (ср.: *C. G. Jung XIV/III, 57 и сл.*; ср. классическое изложение: *J. Campbell [1949] 1978, 91 и сл.*). Это «обновление царя» (то есть возрождение сознания в бессознательном) — центральный момент алхимического *opus'a*, а также индивидуации (*C. G. Jung XIV/III, 66 и сл.*). Этот процесс рассматривается при развитии духоведения в рамках средневековой герметики и мистики, тогда как в официальной церкви пневматика встречается лишь в зачаточном состоянии (67). В сочинениях мистиков от Мейстера Экхарта до Ангелуса Силезиуса можно найти многочисленные упоминания этого пневматического мифа о возрождении. Высшей точки этот синтез архетипа Анимы с пневматологией достигает у Якоба Бёме (70 и сл.).

«Мифологический универсум» — это «пространство, развертывающееся вовне», некое «вольное пространство», правда, организованное изнутри, т. е. «расчлененное» и одновременно «соединенное» (ср.: *В. Н. Топоров 1981, он же, 1983а, 240*). Уже в этой обобщенной пространственной модели содержится мифологема (дионисийского) «расчленения» (т. е. его «жертвы») и последующего «собрания». Более абстрактно оба аспекта выражены в категориях «анализа» («части») и «синтеза» («целое»).

26. Теургический символизм восстанавливает надындивидуальную космическую истину и тем самым некий забытый пра-язык — «забытый язык утраченного богопостижения» (*Иванов, «О веселом ремесле и умном веселии», 1907, III, 75*). Корень символики — народная душа, «древняя, исконная стихия вешего “сонного сознания”» (*там же, 76*), опосредующая рождение мифа из символа. Иванов здесь приравнивает «мировую душу» (т. е. Аниму), «мировое сердце» (т. е. «Мать-Землю», «Природу»), «народ», «женственность» и «вселенское», поэт же у него — как воплощение дионисийского *filius regius* — представляет «мужественную солнечность», вносящую в народ-землю семена Логоса во имя возрождения. Благодаря этому акту зачатия из «подпочвенных корней народного слова» прорастает мифопоэзия. Иванов здесь даже противопоставляет эту народную культуру — «культуре» (имея в виду, вероятно, традиционную высокую культуру буржуазного XIX века) (77). «Народный художник» творит не из своей индивидуальности, а как «медиум» народной души.

27. Ср.: *Городецкий, «Синяя» (1907, 197)* и: «...Жизнь твоя — привольно синяя река». В качестве теллурического цвета крайне редко встречается «зеленый»: «Свет зеленый, свет небесный...» (1904, 64). В цветовом космосе Блока зеленый занимает сравнительно периферийное место (*J. Peters 1981, 168 и сл.*) — сначала в связи с символикой природы, потом — как демонический цвет болотного мира, а также гротескной урбанистики. О символике зеленого у позднего Блока ср.: *К. Ф. Тарановский 1980, 363 и сл.* Зеленый у Блока часто связан с чем-то загадочным, пугающим, смертельным (*там же, 364*). Мотив зеленой звезды встречается и в прозе Блока (*Блок, V, 75*). У Белого символическая функция зеленого цвета на переходе к СIII связана с «ренатуризацией», т. е. обратным переходом от культуры, в смысле — городской цивилизации, к природе и «стихийности» коллективного («общине»); эта «община» соответствует «соборности» Иванова: «Россия — большой луг, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики» (*Белый, «Луг зеленый», 1905, Л3, 15*).

28. О мотивах камня у Мандельштама ср.: *A. Hansen-Löve 1998*.

29. Центральная в славянской мифологии функция «дерева» и «камня» (например, в соединении с борьбой Перуна против воплощений «Змеи», побеждаемых камнем, деревом и огнем) прямо связана с мифом огня или ритуалом добывания огня — ср.:

В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1974, 88, 96 и сл., 116 и сл. Конструктивный «небесный огонь», источник которого — Перун, противостоит деструктивному «земному огню» («Змее»).

30. Подробно о символике кристалла в СИ ср.: А. Ханзен-Лёве 1999, 43 и сл.; о символике кристалла в маньеризме ср.: G. Poulet [1961] 1985, 48, 50, 53 и сл.

31. В Новом Завете говорится о камне, который строители отвергли и который тем не менее сделался главой угла (Мк. 12: 10; Лук. 20: 17; Матф. 21: 42). В гностицистско-герметических трудах и в алхимии камень (как *lapis philosophorum*) символизирует «внутреннего человека»; он — *deus absconditus in materia, deus in homine* (С. G. Jung XIII, 105 и сл., 348 и сл.; у Фомы Аквинского в «*Auriga consurgens*» — ср.: С. G. Jung XIV/III, 41, а также XIV/III, 13). *Lapis* как *carbunculus* (M.-L. von Frank 1971, 298) родствен золоту и Уроборосу (*ibid.*, 381); он — «дом мудрости» (т. е. Софии) или идентичен последней (*ibid.*, 308 и сл.); он — манна и квинтэссенция (330), архетип могилы и темницы (P. Dehaye 1988, 158) и камень, который бросают в воду и который образует концентрические круги (G. Poulet [1961] 1985, 121).

32. О смысле драгоценного камня в каббале ср. также: G. Scholem 1962, 154 (драгоценный камень как символ шехины в «Сефирот»); о средневековой символике минералов и ее переработке у Бальмонта ср.: В. Марков 1988, 294 и сл.; о Новалисе как поэте минералов ср.: Г. Башляр 67. Роль драгоценных камней в мифопоэтике Иванова и Брюсова исследует Марков (В. Марков 1988, 135).

33. Эстетику возвышенного в связи с горными высотами (в том числе в символизме) рассматривает А. Hansen-Löve 1991.

34. О космической горе как «центре мира» ср.: M. Eliade 1957, 23; о «горе Бога, в раю» в Ветхом Завете ср.: R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 91; ср. также список гор у Овидия (Овидий, «*Метаморфозы*», книга вторая, стих 217 и сл.); мотивы горы и бездны как архетипические темы (M. Bodkin 1958, 96 и сл.). У Гермеса Трисмегиста Священная гора — место инициации (G. R. S. Mead 1964, II, 150). — О «горе», «горнем» как «небесном» ср.: А. Афанасьев II, 354 и сл., I, 119 и сл.; о «Святогоре» и «святой горе» ср.: В. Н. Топоров 1983b, 90 и сл., 95 и сл., 103.

В романтизме внутреннее пространство горы (рудник) — поприще для археолога биосферы и культурной сферы. Мифопоэт — от Новалиса до Ф. фон Баадера — всегда еще и геолог. Новалис говорит об «археологии наизнанку» каменных пластов: «Для них [археологов] небо — книга будущего, вам же земля являет памятники самой глубокой древности» (Новалис, «*Гейнрих фон Офтердинген*», 66); ср.: также гетевское «Горные вершины | Спят во тьме ночной...» (И. В. Гете, «*Другая*», пер. М. Лермонтова, собр. соч., I, 163).

Тютчев делает акцент на возвышенной отрешенности горных высот как символа неприступности природы в ее высшей дистанцированности от безмолвно предстоящего ей человека. В этом смысле вершина (в отличие от пещеры) относится к сфере, удаленной от земли: «...Там, в горнем неземном жилище, | Где смертной жизни места нет, | И легче и пустынно-чище | Струя воздушная течет. | Туда взлетая, звук не имеет, | Лишь жизнь природы там слышна | И нечто праздничное веет. | Как дней воскресных тишина» (Тютчев, I, 67); «...А там, в торжественном покое, | Разоблаченная с утра, | Сияет Белая гора, | Как откровенье неземное» (I, 191).

Ницшевский Заратустра движется — в зависимости от своего экзистенциального и дискурсивного положения — на вершину горы или с нее. Вершина — характерное место возвышенного одиночества сверхчеловека: «Так говорил Заратустра на вершине горы, где было холодно...» (Ницше, «*Так говорил Заратустра*», 133).

*Бог, сокрытый в материи, бог в человеке (лат.).

Совершенно в том же духе пишет Бальмонт в «Горных вершинах»: «Горные вершины — застывшие волны Великого Моря, которого больше нет. [...] Яркие вершины сознания и творчества — застывшие волны мгновения, доведенные до своей наибольшей *высоты*. Они одеты в одежду верно найденных слов, и слова эти светятся, когда мгновенье, давшее им рождение, давно уже отзвучало. [...] восходят от земли и жизни к небесности и призрачному бытию, сужаясь, обостряясь, утончаясь, одеваясь в блестящую одежду. [...] *Вершины* сознания и творчества следуют тому же великому принципу личности, отъединенья, уединенности, отдаленности от общего, вознесенности к той незримой черте, где грани стираются, [...] откуда видно все, [...] грани и безграничность» (Бальмонт, 1904, III, «Предисловие»); ср. также у Балтрушайтиса: «Стелет, зыблет лунный прах | Тишь вечерняя в горах...» (1912, 175); «...Спят вечные горы... И немые | Их выси... И строен их ряд...» (1912, 210).

35. В герметике скала считается фундаментом дома (духа, мудрости) или самым домом: она — *lapis philosophorum* (M.-L. von Frank 1971, 318; 327). О мотивах скалы в СИ ср.: А. Ханзен-Лёве 1999, 43 и сл. У Лермонтова символика скалы принадлежит к сфере топосов возвышенного в ироническом преломлении: «Стояла серая скала на берегу морском...» (Лермонтов, I, 245).

36. Подробное описание символики пещеры как Аида и одновременно места рождения богов у греков (вспомним и соответствующую иконографию рождения Христа) ср.: Н. Blumenberg 1989, 39 и сл.; о гностической символике ср.: P. Crome 1970, 146 и сл.; пещеру как материнское лоно трактует Юнг (C. G. Jung V, 268 и сл.).

37. Разбор Анненским платоновского символа пещеры проанализирован Пономаревой (Г. М. Пономарева 1987, 78 и сл.). У Плотина мир интерпретируется как пещера или грот, в котором заточена душа (человек) (Plotin, I, 131 и сл.); о гностическом символе мира-пещеры ср. также: Н. Jonas 1934, 163.

10. МИР РАСТЕНИЙ

10.1. ЦВЕТЫ

Соответствие цветов и звезд в СII однозначно доминирует над связью цветочного мира с конъюнкцией солнца и луны. Примеры последнего можно найти прежде всего в мотивах подсолнечника у Бальмонта:

«...*Мировой цветок*, который назван *Солнцем* меж людей, | Утомясь, уходит в горы или в глубь ночных морей» (*Бальмонт, 1904, V, 91*). В качестве связки между цветами и солнцем может служить символика глаза-солнца, создающая также корреляцию солнечного золотисто-желтого цвета с лазурью: «Спрошу ли ум, в чем желтый цвет, | ... | Я вижу круг, сиянье, сферу, | Не золото, не блеск его, | *Подсолнечник*, цветок из Перу, | Где знали, как лазурь очей | Нежна от *солнечных лучей*» (*«Желтый», 1904, V, 82*). Триада: солнце — луна — (земной) цветок присутствует в следующем стихотворении Бальмонта: «Ты свети, свети, светел *Месяц-свет*, | Ты свети, свети, Солнце красное, | Ты цвети, свети, наш *садовый цвет...*» (*1908, VIII, 82*).

Ассоциацию «цвет(ок)» — «звезда» тоже развертывает едва ли не один Бальмонт, и эта ассоциация — тот самый цветочный ковер, который прикрывает космические бездны Ничто. При этом цветы образуют полюс, находящийся между небом и землей, между «ужасом» абсолюта и «нежностью» земного чувства защищенности и близости. С одной стороны, этот мистическо-эротический небесный цветок как символ Софии есть герметическое выражение неизреченного и «неизвестного» («неведомый цветок»), с другой — мистические цветы вносят мотив «неведомости» неизреченного:

«СЕРЕбряные звезды, я СЕРдце вам отдам, | Но только вы скажите — вы что *ночным цветам* |...| Серебряные мысли полночной тишины, | Вы *нежны* и нарядны на Празднике Весны, |...| В душе моей раскрылся *неведомый цветок*, |...| О, таинство венчанья *созвездий и цветов!*» (*Бальмонт, 1904, V, 39—40*); «...Звезда Небес всегда одна, |...| Звезда — одна, один — *цветок...*» (*1904, V, 21*); «Каждый *цветок* есть цветистая планета, | Каждое растение — *зеленая звезда...*» (*1906, IX, 43*); «...Это все — мои черты, | Начертанья веших рун, | Это — я, и это — ты, | Чтоб над *бездной* пустоты | Были *звездные цветы* | В нескончаемости струн» (*1908, X, 67*).

Значительно более богатое развитие получила аналогия человека и звезды, причем не столько в астрологическом смысле, т. е. в смысле фатальной связи жизни человека с положением созвездий, сколько в сфере эротическо-мистической символики жизни. Часто разрабатывается аналогия тела и космоса — в виде корреляции цветов и глаз¹:

«...Мир теней погасших и поблеклых, | *Хризантемы* в голубой пыли; |...| Мы — глаза таинственной земли...» (*Волошин, 1905, I, 53*); «...*Незабудочка* цветочек | *Нежно-синенький глазок...*» (*Бальмонт, «Незабудочка», 1908, VIII, 48*); «Ты можешь по траве зеленой | Всю церковь обойти, |...| Твои *глаза* еще невинны, | Как *цветик голубой*, | И эти косы слишком длинны | Для шляпки городской...» (*Блок, 1906, II, 116*).

Эротическо-мистическое существование символического человека изображается через посредство «цветочного», причем одну из центральных ролей здесь играет мистическое выражение «расцвета» как некоей инициации или пробуждения, перехода как в пневматическое, так и в эротическое состояние. Часто упоминаемый мотив «нежности» встречается в этой связи на каждом шагу и означает асексуальную эротику, столь же соответствующую мистике Софии, как и союзы сестер и братьев в сектах. Отсюда также предпочтение белых цветов и их, в том числе фонетическая, связь с белоснежным («нежный» — «снежный»):

«Я *цветок*, и счастье аромата, | Мне самой Судьбою суждено, | От восхода Солнца до заката | Мне дышать, любить и жить дано. | А с закатом, в пышной чаще сада, | Где я сказкой *нежною цвету...*» (*Бальмонт, «Цветок», 1902, III, 50*); «...Ты вся мне кажешься нетронутым *цветком*, | Едва лелеемым, стыдливо и любовно,

| Полулюбленным ветерком» (1902, III, 95); «Я нашел в лесу *цветок*, | Он такой был легкий, *нежный...*» («Утренний *цветок*», 1902, III, 89); «Ты пришла, как приходит весна, | *Расцвела*, как весенний *цветок*. |...| Ты *нежна*, как воздушный намек², | Ты *нежна*, как *ночные цветы*. |...| Ты под снегом, *цветок голубой...*» (1904, V, 38—39); «Я вновь хочу быть *нежным*, |...| Непонятным и ясным, | Как небо и *цветы...*» (1904, V, 39); «...Я живу как *цветок*, я — дневной мотылек, | Я красивая *нежная* полька...» (1903, БП, 288); «...Я расцвел бы, как ландыш, как *белый* влюбленный *цветок...*» («Гимн солнцу», 1903, БП, 272); «Ландыши вы белоснежные, | Не соты ль вы лунных *пчел*? | В шестигранные келейки *нежные* | Заоблачный сон вошел...» («Ландыши», 1908, X, 41—42); «*Белый мой цветок*, таинственно-прекрасный, | Из моей земли, из черной ты возник, | На меня глядишь ты, *нежный* и безгласый...» (Сологуб, IX, 189); «...Меня коснись ты., *цветик нежный*. |...| И ветерок взывает лениво | Мои серебряные волосы» (*Белый*, 1904, БП, 262—263); «...Спит кипарис онемевший. |...| *Белые* к сердцу *цветы* я | вновь прижимаю неволью...» (1901, БП, 139); «...К сердцу прижмем | *Белый цветок...* | Утро. Восток | Дышит огнем» (1901, II, 69).

Бальмонтовские «дети солнца» в этом плане — еще и «дети цветов», поддерживающие тайную связь со светилом, дающим жизнь: «...Нам светит *Солнце* с высоты. | Ты мне навеки предана, | Я твой навеки. Мы — *цветы*» (1903, IV, 52). «Опьяняющее» действие ночных цветов соединяет эротическо-мистическую креативность с поэтической:

«...Я люблю только *ночь* и *цветы* | В хрустале, где дробятся огни, | Потому что утехой мечты | В хрустале умирают они... | Потому что — *цветы* это ты» (Анненский, 1910, 162); «...Ты, полный страсти *ночной цветок*, | Полюбила мои черты...» (Блок, 1902, I, 240); «...И ро-систая *полночь* тиха. |...| То — *ночные цветы* — не слова. | Их росу убелила луна...» (1903, I, 528); «В час, когда пьянеют *нарциссы...*» (1904, I, 322); «Ушла. Но *гиацинты* ждали, | И день не разбудил окна, | И в легких складках женской шали | *Цвела* *ночная* тишина...» (1907, II, 258); «Вновь и вновь струятся строки | Звучно-сладостных стихов, |...| Под лазурью *звездоокой*, | Дышат *нежные цветы*? | Не во тьме ли, опьяненный, | Мглу поит

ночной цветок...» (Бальмонт, «Ночной цветок», 1904, V, 41—42).

Общая цветовая символика СИ отражается в символике окраски цветов. Вся палитра разворачивается сравнительно редко, и прежде всего у Бальмонта. Обычно фигурируют одна, максимум две полярно противопоставленные значащие краски (в цветах), причем древнеклассические, фольклорные и мистико-аллегорические мотивы используются очень избирательно и весьма синкретически. Расцвет в растительном мире символизирует здесь — особенно в случаях, когда речь идет о белых цветах — созревание некоего визионерского состояния, имеющего скорее мистическую, нежели эротическую природу. «Воздушность» цветка (в более узком смысле — анемоны), кроме того, отсылает к сфере пневматического, к сфере вольного «веяния» духа:

«...Что ты *цветок воздушный* и сладостный родник.
| В твоей душе так много прозрачных светлых вод, | И
над водой зеркальной *цветок-мечта* живет. | Весь *белый,*
белый, белый, он лишь *в себя влюблен...*» (Бальмонт, «Белый цветок», 1902, III, 93)³; «Я хотел бы дышать *белоснежным цветком...*» (1903, IV, 57); «...Не знаю, что лучше: снега ли вершин, или вихри над желтой пустыней. | И стебель *зеленый* с душистым *цветком* — прекрасен, прекрасна минута...» (1904, БП, 302); «Повеял ветер голубой | Над бездной моря обгаренной. |...| И тихо снял с ее чела | Из *белых ландышей* венок⁴ он» (Брюсов, 1904, III, 290).

Голубые цветы⁵ (цветочная голубизна) произрастают как в небесных краях, так и в герметических глубинах мистических оттенков голубого:

«...Ткет и стелет царевна Заря. | Вышивает *цветы голубые.* | У царевны коса вороная. | Распускает косу вороную, |...| На заре он на холмике станет | И глядит, как *цветы голубые* | Затмевают атласную алость...» (Городецкий, 1905, 74—75); «...Под частою чащей зеленых ветвей | *Цветы голубые* цветут...» (Бальмонт, 1905, 229); «...Сулил ей счастье бесконечное, | Звонил в *цветок свой голубой...*» (1905, БП, 320).

У Анненского подобную функцию выполняют белые или голубые хризантемы⁶, солнечная природа которых мерцает уже в их названии (χρῖσος):

«...Но лишь в белом венце хризантем, | Перед первой угрозой забвенья, | Этих ве, этих зз, этих эм | Различить я сумел дуновенья...» (Анненский, 1907, 158); «...В голубых фонарях, | Меж листов на ветвях, | Без числа | Восковые сиянья плывут, | И в саду, | Как в бреду, | Хризантемы цветут... |...| В фонарях догорела мечта | Голубых хризантем...» (1908, 152); «...О белая, о нежная, живи! | Тебя сорвать мне страшно, хризантема. |...| И чтоб одна тобою любовалась | В немую ночь холодная луна...» (1906, 202).

Красные цветы — здесь прежде всего маки и красные розы — по своей природе связаны с символикой огня, а также с эротическими, кровавыми и вообще деструктивными мотивами, которые позже, при переходе к СIII (в частности, у Белого и Блока), станут доминировать. Соединение красных и белых цветов символизирует мистическо-эротическое слияние Анимуса и Анимы. Цветение и горение (любовью или мистическим экстазом) означают здесь одно и то же: «Кто отрицает страсти, тот враг цветов, а краснее красных маков и белых ландышей нет ничего на свете» (Бальмонт, 1904, 40); «Что мне больше нравится в безднах мировых, |...| Альбатроса, коршуна, тигра и коня, | Жаворонка, бабочку и цветы огня» (1903, IV, 19—20). В этом смысле «дети звезд» родственны «детям солнца» — те и другие проходят через герметический *rubedo* или сектантский экстаз «сгорания»:

«...Созвездия горят, | Взгляни, о, сын Звезды. | Мы — дети ярких звезд, | Мы в них вовлечены. | Нам к ним сплетают мост, | Узывчивые сны. |...| Лишь помни мой намек, | Завет цветов: Гори...» (Бальмонт, 1904, V, 15—16); «Я всё в тебе люблю. Ты нам даешь цветы — | Гвоздики алые, и губы роз, и маки...» («Гимн солнцу», 1903, БП, 269); «...Я струны у лиры в тоске оборвал... |...| На землю упал... и кровавый цветок | Сребристой росой окапал меня...» (Белый, 1901, II, 68); «...Нас зовут | без конца... | Нам пора... |...| Среди ландышей я — | зазявший, кровавый цветок...» (1903, 147—148); «Он был пророк. | Она — сибилла в храме. | Любовь их, как цветок, | горела розами в закатном фимиаме...» (1903, 123—124); «...Пламень уст — багряных маков — | Оттеняет бледность щек...» (1904, 280—282); «...Закатное Небо. Костры отдаленные. | Гвоздики, и маки, в своих сновиденьях бессонные. |...| Миллионы раздавленных красных цветов, | Клокотанье кроваво-окрашенных рек...»

(*Бальмонт, 1905, 220—221*); «...Вот маки кровавые, трижды жерло, |...| Вот нежность, три круглых жемчужных щита...» (1908, 294).

Как имагинативный мир видений и снов обретает свой образ в цветах, так и поэзия — вид «*florilegium*»'а на языке цветов или вдохновенное цветами «избранное»: «Пчелы роятся, | Пчелы плодятся, | Пчелы смиряются. |...| Сиди же, пчела, и роись, |...| И с белых, и с красных, и с синих *цветов* пыльцу собирать не ленись» (*Бальмонт, 1906, VII, 7—8*). В этом смысле мифопоэтика символистов — продолжающая традицию герметической или мистической аллегористики — в буквальном смысле антологична: ведь она по принципу орнаментального соединения цветков-мотивов плетет венки-стихи, соотносящиеся как «венцы творенья» с терновым венцом Спасителя.

Мистическая речь *sub rosa* апофатична и полна намеков, причем в СII — в отличие от мнимой герметики CI — совокупность «намеков» складывается в узор, а сигнатуры — в космическую книгу мира: «...Сон придет. *Цветок* волшебный, | Что блестит однажды в год, | *Златоцветный* и целебный, | На мгновенье *расцветет*. |...| Мне понятны будут строки | *Ненаписанных* страниц, | И небесные *намек*, | И язык *зверей* и птиц. | Мир тому, кто не боится | Ослепительной мечты, | Для него восторг *таится*, | Для него *цветут цветы!*» (*Бальмонт, «Папоротник», 1899, II, 135—137*). Тавтологическая природа этого языка цветов проявляется, в частности, как раз в *figura etymologica*, образующей в апофатической речи СII тавтологии абсолютного. Кроме того, тайный язык герметики и мистики «цветист», потому что одновременно хранит и источает, замалчивает и высказывает, скрывает и «окликает» («зов») тайну. В этом смысле «цветист» и стих герметической поэзии:

«Веселый дождь низлился с высоты, |...| Твой *зов* к забвенью сердце слышит. | Как много в мир ты нам послал *цветов*...» (*Бальмонт, 1902, III, 123*); «...Но разве мог не узнать я | *Белый речной цветок*, | И эти бледные платья, | И странный, *белый намек?*» (1902, I, 195); «Каждый *цветок* есть изваянный *стих*, | В каждом растении — сага...» (1903, 203); «...Хоть в слове красивом всегда расцветает | *Весна многоцветных цветов*...» (1905, 225); «...И каждый душистый *цветок*, | Луной предо мной осиянный, | Мне с именем *шепчет намек*, | И дышит, и дышит желанный» (1908, VIII, 94); «Светильники, камильницы, моления, и звон. | *Цветы*, и птичье пение, трава, и небосклон...» (1908, VIII, 102);

«Инок шел и нес святые *знаки*. | На пути, в желтеющих полях, | Разгорелись огненные *маки*, |...| А за ним — росли восстаний *знаки*, | красной *вестью* вечного огня | Разгорались дерзостные *маки*» (Блок, 1902, I, 513)⁷;
«...Чуть виден месяц острый, | А светит на *сирень*, | На твой платочек пестрый | Из русских деревень. |...| А тут *сирень-синица* | *Поет без голосов*» (Городецкий, «Сирень», 1908, 220).

Если в конечном счете стих мифопоэта и язык цветов отождествляются — это всего лишь логично. При этом безымянный, неназванный и «немой» цветок соотносится с аналогичной герметикой «безмолвной» поэзии природы, которая, согласно романтическому идеалу безреферентной речевой музыки, звучит, как «песня без слов»:

«Неназываемый *цветок*, | Который *нежен* и прелестен, | И каждой девушке известен, | Как всем певцам рождение строк...» (Бальмонт, 1904, V, 81); «...И стих расцветает *цветком гиацинта* | холодный, душистый и белый...» (Волошин, «Рождение стиха», 1904, I, 23); «...Девушки бледные руки, | Белые *сказки* забвений... |...| Таяли белые башни... | Белые башни уплыли, | Небо горит на рассвете. | *Песню цветы* разбудили — | *Песню о белом расцвете*...» (Блок, 1903, I, 529).

В интимных садовых ландшафтах у Анненского и Блока особенно заметна сирень, белая и лиловая разновидности которой представлены в равной мере (но не у других символистов):

«*Сирени* бледные дождем к земле прибиты... | Замоккла песня соловья; |...| И вновь в моих садах благоуханных | Раздастся птичий крик» (Блок, 1899, I, 411); «Запевающий сон, зацветающий *цвет*, | Исчезающий день, погасающий свет. | Открывая окно, увидел я *сирень*. | Это было весной — в улетающий день...» (1902, I, 257); «...О нет, Баян, не соловей, | Певец волшебносладострастный, | Нас жег в безмолвии ночей | Тоскою *нежной* и напрасной. | И не душистую *сирень* | Судьба дала ему, а цепи, | Снега забытых деревень...» (Анненский, 1904, 88); «Сливались ли это тени, | Только тени в лунной ночи мая? | Это блики, или цветы *сирени* | Там белели, на колени | Ниспадая?...» (1906, 107); «...Но люблю ослабелый | От заоблачных нег — | То сверкающе белый, | То *сиреневый снег*...» (1909, 126); «В гроздьях

розово-лиловых | Безуханная сирень | В этот душно-мягкий день | Неподвижна, как в оковах...» (1910, 162); «...А ты что сберегла от голубых огней, | И золотистых кос, и розовых улыбок? |...| Чу... ветер прошумел — и белая сирень | Над головой твоей, качаясь, облетает...» («Последние сирени», 1911, 215).

Мотивы фиалки и других фиолетовых цветов — признак демонизации символики синего в ходе карнавально-деструктивной девальвации символического мира СII. У Блока символика «ночной фиалки» — заметная доминанта его индивидуального мифа, ее значение (как сна) поэт особо подчеркивает:

«...Что нечаянно Радость придет |...| И Ночная Фиалка цветет» (Блок, «Ночная фиалка», 1905/6, II, 34); «Вот теперь я говорю вам о самом важном, | Что видел во сне, | Но когда-то и наяву. |...| Она сидела в избушке | У болота, |...| Она | (Ночная фиалка!), | Болотная трава, |...| Сидели чужие. | Из них два самые важные — | Старик и старуха |...| Это под влиянием вина — | Прекрасного напитка, | От которого пахнет | Ночной фиалкой | Болотным дурманом | И сладким, захолодившим душу, забвеньем» («Самое важное», 1905, II, 386—388); «...Оттого, что пронизан был воздух | Зацветаньем Фиалки Ночной...» («Ночная фиалка», 1905—1906, II, 29). Ср. также: «...Раскрываясь, Фиалка твердит: подожди!» (Минский, «Цветы», 280); «...Там, где фиалки и бледное золото | Скованы в зори ударами молота...» (Волошин, 1903, I, 34).

Мессианский образ «Незнакомца» у Белого добавляет к символической триаде: «белых камней» (апокалиптическо-герметическая символика «философского камня»), лазури небесных глаз и золота бороды — еще и четвертое измерение, «белого фиалкового венка», «софиологизирующего» визионера и в плане цветовой символики: «Восседает меж белых камней | на лугу с лучезарностью кроткой | незнакомец с лазурью очей, | с золотою бородкой. |...| И плетет себе белый венок | из душистых фиалок» (Белый, 1903, I, 96).

Помимо символических цветов — розы и лилии, в растительном мире СII какую-то роль играют только сирень и фиалка и сходные с ними фиолетовые цветы, пусть даже они распределены очень неравномерно; иногда сирень и фиалка упоминаются вместе:

«...Раскрываясь, *Фиалка* твердит: подожди! | Всех доступнее ласка *Сиреней*. |...| Томно *Лилия* дышит: пойми, я молчу, | Оттого, что я всех обнаженной. |...| Влажный, влагой морскою мой дышит *цветок*...» (*Минский*, «*Цветы*», 280); «О *фиолетовые* грозы, | Вы — тень алмазной белизны! | Две аметистовые *Розы* | Сияют с горней вышины. |...| Но я молюсь лучам лиловым, | Пронзившим сердце вечных *Роз*. |...| Дождем *фиалок* и *сирени* | Во тьме сияющей облит. |...| Как аметист, глаза бессонны | И сожжены *лиловым* днем» (*Волошин*, «*Лиловые лучи*», 1907, I, 63). Ср. и гораздо более редкий мотив *гиацинтов*, как правило, ассоциирующихся с мифологическим образом: «Лежу в *цветах* онемелых, | Пунцовых, — | В *гиацинтах* розовых и лиловых, | И белых» (*Белый*, 1906, 245—246); «...Кто-то нес — ослепительно светел — | Впереди нас *цветок гиацинта*» (*Блок*, 1905, II, 396).

Экзотическая символика цветов лотоса тесно связана с символической розой; она, правда, встречается почти исключительно у Бальмонта:

«...Сну цветения послушный, | *Лотос* с Воздухом слился...» (*Бальмонт*, 1904, V, 126); «...Вон *лотос*, любимец стихии тройной, | На свет и на воздух, над зыбкой волной, | Поднялся, покинувши ил, | Он Рай обещает нам с вечной Весной, |...| Вот пышная *роза*, Персидский *цветок*, | Душистая греза Ирана...» (1905, 219).

10.1.1. РОЗА И ЛИЛИЯ

Мотив розы⁸, символ Анимы (популярно ее паронимическое сочетание с водной символикой «росы»⁹ как символа чистоты и невинности), связывает герметическо-мистический аспект цветов розы (*sub rosa* = аркан) с эротическо-витальным символом женственности, а также с древним солнечным мотивом золотоцвета (хризантемы). Нельзя не заметить здесь и анаграмматического доминирования мотивов происхождения, *origo*, на {ор|ро}, идеальным образом развертываемых в словах «РОза» и «РОса»:

«*РОзе* дремлет, не спится, | Серебрится в ней *РОса*. |...| В час рассвета *РОзе* алой | Быть прекрасною дано, |...| И она [невеста] под взОРОм Бога | *РОзовеет*, как

мечта. | Вся небесная до РОза | Блеском Солнца залита» (Бальмонт, 1903, IV, 46); «...И древних солнц далекие лучи; | Чью РОзу гнут всех гОРних бурь Эолы. | Чью лилию пРОнзают все мечи...» (Иванов, II, 386—387).

Средневековая формула *per cruce[m] ad rosam*^{*10} — в сжатом виде ее олицетворяет позднесредневековый крест, в розах, аллегорический контекст которого русским символистам был, видимо, хорошо известен, вспомним лишь «Розу и Крес.» Блока, — находит свое выражение в стихотворениях Иванова о розе и кресте, пусть даже при синкретическом до крайности смешении мотивов. Связь розы (или хризантемы) и «всевидящего ока» Бога или Троицы (иконографически изображаемой в виде равнобедренного треугольника с глазом внутри) обретает соответствие в секуляризованной метафорике глаз-цветов, имеющей множество вариаций.

Использование цветка (подсолнечника) в качестве символа солнца доказывается богатой иконографией, и эта символизация в точности соответствует амбивалентности (обратимости) причинно-следственных или генетических процессов (родитель = порожденное, глаз = наблюдаемое) и вообще принципу *analogia entis* между макро- и микрокосмом¹¹. В этой связи распространение Ивановым гетевской формулы о «солнечности глаза» на «солнечность» души совершенно закономерно, да и вообще учение Гете о цвете (а также его «морфология») для модели познания СИ играет ту же роль, что для СИ — «Мир как воля и представление» Шопенгауэра¹²: «...О, солнечность души! Твое зерно — | Ужели мрак? И мертвую хвалу я | Несу, лучась, в причастьи поцелуя? | И мед мой — смерть? И ночь — мое вино?» (Иванов, «*Cruх florida*», II, 493; ср. также стихи «розенкрейцерской» тематики: «*Розалии*», II, 490; «*Cruх amoris*», II, 492; «*Rosa in cruce*», II, 492, 493—494; «*Роза ветров*», II, 494; в процитированном выше стихотворении есть намек и на символ «розы ветров» — формула «крестный вихрь»!).

Крест в розах соединяет жертвенную смерть Христа на кресте с крестом Софии, объединяющем в цветах-«губах» розы символику могилы и рождения («маточный зев»), Танатоса и Эроса:

«Розы богомолы, | Вам шипов уколы — | До мест, |
Где, любви пчелы, | Вы прольете в доли | Невест |
Райские Пактолы. | Но мои пРЕстоны — | Где крест»
(Иванов, II, 485); «...Но ты дыханием Отца благоуханна, | Душа невестная, — о радостная рана! | И Роза — колыбель Креста» (II, 533); «...Се, Он воскрес! — в их ЖЕРТвенные слезы | Глядит заря... | Се, в мирт одет и в утРенные розы | ГРОБ алтаря... | И пригвожден о,

*Через крест к розе (лат.) (прим. перев.).

чудо снисхождения!) | На *крест* небес, | УМЕРШИЙ в них (о, солнце возРОждения!)...» (I, 703); «...Звали Эдема воздушные жители | В царство, где *Роза* цветет у *Креста*...» (Бальмонт, 1895, I, 131); «...Вижу утро, вижу сад, каждый лепесток, | *Розы губ*, воздушный цвет белых рук и ног. | *Розы губ* и *губы роз*, нежные как *стих*, | Опьяняющий *намек* раковин *немых*. |...| Венчик нежный обожай, о, счастливец ты: |...| “В этом мире я люблю — *женщин и цветы*”» (1904, БП, 304); «...Твои *губы*, как *роза* раскрытая. | И улыбка на них, как на *розе* пчела, | Как на *розе* пчела ядовитая» (Минский, 188); «Ты пришла с лицом веселым, | *Розы* — щеки, бровь — стрела. | И под небом-нёбом голым | В пасти улицы пошла...» (Городецкий, 1906, 146); «...Темным светом *вытканые ткани*, | Страстных душ венчальная фата, | В них рубин вина, возникший в Кане, | Алость *роз*, расцветших у *креста*...» (Волошин, 1907, I, 64); «...Беззвучно стояли в закатных лучах | над жизнью, над миром, над хаосом гроз | в священной горящих венцах | *пурпуровых роз*» (Белый, «*Lumen coeli — sancta rosa*», I, 326); «Он был пророк. | Она — сибилла в храме. | Любовь их, как цветок, | *горела розами* в закатном фимиаме. |...| ее лицо, застывшее без бури, | волос омытое волной. |...| Из багряницы *роз* многострадальных | страсти | творили *розы* | снега. | К потокам Стикса приближались. | Их ветер *нежил*, белыми шелками | вея...» (1903, 123—124).

Мотив *solificatio* луны, хотя и редко встречается, включает в себя также розовую окраску, в свою очередь вытекающую из солнечной символики роз:

«...Над прудом стояла *луна*. | Вся в *розах*, с томительной лаской | Его целовала она. | Лучи *золотые* дрожали | На легкой, чуть слышной волне. |...| В туманах седых потонула | *Ночная царица луна*...» (Белый, 1898, II, 60—61); «Для пророка, отца своего, | мы построили храмы. |...| Улыбнулись меж *солнечных роз*, | в жемчугах ясных струй... | Ветерок нам принес | поцелуй» (Белый, 1903, I, 123—124); «Я видел много *красных роз*, | И *роз* воздушно-алых. |...| Зачем я вечно в тайнах: — | От *белых роз* до *черных роз*, | И *желтых*, нежно-чайных. | Но только в Индии святой | Все понял я впервые: — | Там полдень — вечно-*золотой*, | Там *розы* — голубые» (Бальмонт, 1908, 272).

Во множестве разнообразных мотивов подсолнечника и солнечной розы используется розенкрейцерская, мистическо-герметическая аллегорика: «... *Мировой цветок*, который назван *Солнцем* меж людей, | Утомясь, уходит в горы, или в глубь ночных морей...» (*Бальмонт, 1904, V, 91*); «...Сразу — *Солнце и Луна*, | *Звезды и цветы*. | Вся Вселенная видна, | Нет в ней темноты. | Все что было — здесь сейчас, | Все что будет — здесь. | Почему ж ты, Мир, для нас — | Не ребенок, весь?» (*1905, VI, 65*); «В синем утреннем небе найдешь Купину расцветающих роз...» (*Блок, 1905, II, 61*).

В элегическом дистихе «*Sol incarnatus*», непосредственно соседствующем с дистихом «*Rosa Sophia*» (*Иванов, «Антология розы», II, 501 и 502*), к эротическо-мистической функции розы как солнечного глаза добавляется символика *cOR ardens*: «*Роза — нежгучий пожар*, благовонное *солнце земное*, | *Вся — покрывало* и стыд, *вся — откровенье любви*. «*Роза*» снимает покров и открывается жениху («отКРОВение» — «КРОВЬ»), и в то же время *sub rosa* как покрывалом Майи застенчиво-обольстительно прикрывает объект чувственного желания. В этом смысле символика креста в розах очевидным образом (апо)калиптически и не без основания стоит в центре герметических построений и эмблематики:

«...Блуждали мы в долине изумрудной — | И слышим весть внезапную: “*конь блед*”. |...| *Красы неизреченной сердце* сжег... | Был Ангел он — иль Дева?.. *С алой розой*·| В руке, он ехал... И у наших ног | Упала роза.... Призрак реял мимо... | Так вяжет Смерть *сердца* нерасторжимо» (*Иванов, II, 406*); «...В сени смольной *Роза* дышит... | В Боге мир, и в *сердце* — Бог!» (*Иванов, I, 760*); «...Взор глядит — и не знает, где именно *Солнце*, | Где отливы и блеск *золотого червонца*, | Где гвоздики *девически-нежной* любовь. |...| Я хочу, и не смею | Сорвать эту *розу*, сорвать, и познать упоенье, любовь. | О, *кровь*, сколько таинств и счастлих скрываешь ты, *кровь!*» (*Бальмонт, 1904, V, 80*); «*Солнца эфирная кровь*, |...| Если ты пьешь, чуть дыша, | Венчиком *розовых губок*...» (*Белый, «Пепел», 1907, 264*).

Как и золото, роза тоже рождается в недрах земли, и в этом смысле она — «солнце земное»; но в уже знакомой нам обратной проекции роза — еще и продукт Софии¹³, в свою очередь представляющей собой эту самую розу как создание солнца:

Плоть вздохнула: «Да будет!» — и *Лилия* томная
встала: «**ФИАТ**», — *София* рекла; Роза ответила: «Есмь».

В этом дистихе Иванова («*Rosa Sophia*», II, 502) возникает следующая формула с хиастическим пересечением: «плоть»: «Лилия» = «София»: «Роза». Синтаксический и семантический параллелизм двуступища прежде всего наводит на мысль о параллельности (эквивалентности) «плоти» («плода») и «Софии», и продукт «плоти» — лилия, а «Софии» — роза, причем «низкой» «плоти» соответствует русское «да будет!», «высокой» же «Софии» — латинское *Fiat*. Но, кроме того, на уровне символической коррелятивности возможна и другая конфигурация этих четырех элементов. При этом из «плоти» все так же развивается «Лилия»¹⁴, но в «Софии» второго стиха можно увидеть синоним «Лилии», возникшей в первом акте творения; тогда и двоеточие в конце первого стиха означает, что он «порождает» второй, и вообще весь дистих приравнивает акт речи («вздохнула» — «вдыхающая», пневматическая, т. е. «вдохновенная» речь; «рекла» и «ответила») к акту (по)рождения (*fiat*). Это соответствует библейскому порождающему, т. е. творящему слову Бога (в Книге Бытия), обращенная аналогия которого — порожденное, «воплощенное слово» («воплощение слова») в Новом Завете. Следовательно, в таком понимании София — продукт «Лилии» (или идентична ей) и одновременно создательница «Розы». Это второе толкование учитывает и тот факт, что лилия как символ девственности (в том числе и Марии) и достоинства царицы тесно связана с символикой Софии, тогда как слово «Роза» в качестве «солнца земного» опять же указывает на созданное «во плоти» творение мужского солнца.

Тем самым роза как метафора символизирует небесную царицу, а как метонимия (и в связи с мотивами на {ер}): «двЕРь» и «чЕРтог» выполняет мистическо-эротическую посредническую и знаковую апокалиптическую функцию «розы знамений»:

«Всех нежной Персии даров | Ты сладостней, цветов
царица! |...| А ты... ты — сердце бытия. |...| Пылает в
небе Феникс-птица, — |...| О Роза, сердце бытия!» (*Иванов*, II, 484—485); «Страж последнего порога — РОза. |
двЕРь невестина чЕРтога — Роза...» (II, 455); «Дионисова
отрада | ГРОЗд пурпурный винограда, |...| И тебе
Киприда, роза, | Нежной — нег богиня — рада...» (II,
462); «Розы дар обретшая, | Мать Елисавета! |...| Ра-
дуйся, венчанная | Знаменьем христовым!...» (II, 468—
469); «...Светит вам, любви паломники, словно РОг ли-
кОРна белый, | Словно парус в МОРе пламеней, — из
слоновой кости Башня. |...| Снится сЕРдцу Роза знаме-

ний, из слоновой кости Башня...» (II, 457); «Святыня плоти, Роза! Чем нежней | Устами к ЖЕРТВЕ тайной припадаю, | Тем чаша благовонная темней...» (II, 495).

Роза или розовый венок¹⁵ — «дар» любви и поэзии, а значит — объединяющей их креативности:

«...Разлуки дар, знак вечного начала, — | С торжественным победных роз венцом...» (Иванов, I, 666); «...Дыханьем роз дышала здесь весна. | В гроб снежных гор сошла в цветах венчальных |...| Там — дар любви — твои лобзал я розы!...» (I, 563); «...Свой дар святой, свой дар поэта, — | Венок из темно-красных роз...» (Брюсов, 1908, I, 448).

Роза имеет не только солнечное или космическое значение¹⁶: этот центральный цветочный мотив СИ служит также символом (мистическо-эротической) любви и возлюбленной (возлюбленного):

«...В лилиях белых вся нежность моя, | Страсть моя в кактусах красных, | В желтых колосьях покой бытия, | Ласковость в розах атласных...» (Бальмонт, 1903, 204); «...Я хочу, и не смею | Сорвать эту РОзу, сорвать, и познать упоенье, любовь. | О, КРОВЬ, сколько таинств и счастлих скрываешь ты, КРОВЬ!» (1904, V, 79—80).

Наконец, следует упомянуть еще одну метаморфозу символики золотой розы, дополняющую визуальный аспект (*chrysanthemos*) акустически-вербальным (*Chrysostomos*, *Златоуст*). Иванов достигает этого расширения символики, соответствующего трансформации «луч» = > «звук»¹⁷ и паронимически варьируемого за счет корреляции аллитерационных «цвета» и «звука», используя мистическо-герметическую формулу речи *sub rosa*, означающую не что иное, как некий аллегорическо-герметический способ высказывания, где каждое слово используется в его несобственно-символическом значении:

«Роза — безмолвия дар. Сомкнулися в брачном чертоге | Солнца и Геи уста. Други, молчит поцелуй» (Иванов, «Антология розы», II, 504); «Тайна, о братья, нежна: знаменуйте же тайное — розой, | Нежной печатью любви, милой улыбкой могил» («*Sub rosa*», II, 504); «...А вокруг горят мистические розы» (I, 620—621).

Здесь мы имеем дело с характерным для СИ представлением о наполненном, красноречивом молчании или «безмолвной речи» (тайном языке), противопоставляемом пустому молчанию и акоммуникативнос-

ти диаволического СІ. Именно об этом символическом типе молчания идет речь в стихотворении Иванова «Молчание» (II, 508):

Вся горит — и *безмолвствует роза*,
И не знает, что пел соловей.
Благовонной душою своей
Только в душу нам дышит: «я — *роза*».
Только в душу нам дышит: «*цвету*».
Только в очи глядит: «*пламенею*»...
Полюби соприродную с нею,
Сердце солнце, свою немоту.

Горение используется в этом стихотворении, воспроизводимом здесь и как обобщающий эпилог использования Ивановым символики «сердца-солнца», в качестве оппозиции «немоте» розы («безмолвствует роза»), невербальный образ выражения которой имеет исключительно «душевно-пневматическую» природу. Роза не может ни говорить, ни «петь», как соловей («не знает, что пел соловей»), а только дышать (ср. упомянутую выше связь слов «дух», «душа», «дышать» и «душный») и пламенеть. Это «пневматическое общение» (как речь *sub rosa*) представляет собой надземный, сверхъестественный полюс как противоположность подземному, теллурическому шепоту, образующего посредством (дефектного, невнятного, таинственного) речевого слога, отличительного для нерожденного и неспасенного теневого мира, одну из центральных парадигм диаволической языковой символики. Правда, эта оппозиция «дышать» — «шептать» усложняется за счет того, что в СII также есть мифопоэтический тип «шепчущей речи», означающей некую мантическую-орфическую форму коммуникации¹⁸:

«*Розы* вились по стенам, и жасмины к домику льнули. | *Белые* дышат — в былом; *алые* ждут — среди могил» (Иванов, II, 503); «*Роза — безмолвия дар*. Сомкнулися в брачном чертоге | Солнца и Геи уста. Други, молчит поцелуй» («*Поцелуй*», II, 504); «...*Ароматная роза* кивала с окна...» (Блок, 1898, I, 380); «...*Тебе, как роза, безответной*, | Пою я, серый соловей, | В моей темнице многоцветной!» (1902, I, 197).

Кругообразный характер процесса порождения и проецирования солнца и Анимы (или Софии), показанный в обоих, рассмотренных выше и, казалось бы, противоречащих друг другу дистихах Иванова, объясняется сразу же, если отметить в обоих текстах — пусть сделанное в каждом случае с другой позиции — скрытое изображение *coniunctio Solis et Lunae*, андрогинное соединение которых в рамках символики роз часто изоб-

ражается в виде переплетенных между собой белой и красной¹⁹ роз²⁰. Наряду с красными розами — посвященными сердцу и любви — в контекстах, скорее относящихся к сфере возвышенного, встречаются и не очень распространенные белые розы:

«Он — букет *белых роз*. | Чаша он мировинного зелья. | Он, как новый Христос, | просиявший учитель веселья...» (*Белый*, 1903, I, 97); «...Плещут крылья серафима, | Высь прозрачна, даль чиста. |...| Белый, *белый* ангел бога | Сеет *розы* на пути...» (*Блок*, 1901, I, 128); «В моем саду мерцают *розы белые*, | Мерцают *розы белые* и красные, | В моей душе дрожат мечты несмелые...» (*Бальмонт*, 1903, 164); «*Морские розы — розы белые*, | Они цветут во время бурь...» («*Морские розы*», 1908, 263).

Хотя Бальмонт часто пытается расширить цветовую палитру роз, подбор сортов у него в основном ограничивается розами белыми и красными²¹:

«Мне снятся *розы красные*, | И золотисто-чайные, | И нежно-снежно-белые, | Но радости мне нет. |...| Сперва царили Красные, | Потом царили желтые, | Теперь кончают Белые, | За черными черед» (*Бальмонт*, «*Мировые розы. Крик белоликого*», 1905, VI, 76); «...Ты не взбежишь, звеня кимвалами, | В венке из диких *красных роз*...» (*Блок*, 1906, II, 94); «...И душистые *розы*, |...| *Пурпурные* — |...| Они проходили | В эфиры лазурные» (*Белый*, «*Пепел*», 1906, 268).

Отклонение от этого цветового канона и изображение роз экзотического цвета (голубых, серых, лиловых и т. д.) всегда сигнализирует о разрыве с классической мифопоэтической системой и переходе к разным формам деструкции:

«Фирвальдштетское озеро — *Роза Ветров*, |...| Горы встали кругом, в снеге рады *цветам*, | Юной Девой одна называется там. | С этой Девой далекой ты слита Судьбой, | *Роза-влага, цветок голубой*. |...| Дева белых снегов, *голубых ледников*...» (*Бальмонт*, «*Голубая роза*», 1903, 188—189); «В дождь Париж расцветает | Точно *серая роза*... | Шелестит, опьяняет | Влажной лаской наркоза...» (*Волошин*, 1904, I, 14); «О фиолетовые грозды, | Вы — тень алмазной белизны! | Две *аметистовые Розы*

| Сияют с горней вышины. |...| Но я молюсь лучам
лиловым, | Пронзившим сердце вечных *Роз...*» («*Лило-
вые лучи*», 1907, I, 63).

Догадаться о напрасном ожидании тоже позволяют розы (в крайнем случае — их распад); у Блока такие мотивы встречаются уже в раннем творчестве:

«...А *розы* сыпались на бедного поэта, | И с *розами*
лились, лились его мечты...» (Блок, 1898, I, 14); «Блек-
лая *роза* печально дышала, |...| Трепетно *розы* листы
шевелились...» (1898, I, 378); «Офелия в цветах, в уборе |
Из майских *роз* и нимф речных |...| Я видел: ива моло-
дая...» (1898, I, 390); «...Благоухающую *розу*, — | Залог
обманутой мечты... | Я сохранил цветок пахучий...» (1899,
I, 427—428); «...Падают *розы* вечерние, | Падают тихо,
медлительно...» (1901, I, 133); «...Дул ветер; осыпались
розы; | Склонялся скорбный кипарис... | Обнажены,
роптали лозы: | “Почил великий Дионис!”» (Иванов, I,
572).

Еще однозначней, чем розы, с мистическо-эротическим явлением небесной, в той или иной мере, Жены связаны лилии²²: ведь из всех цветов лилия в наибольшей мере «обнажена», то есть это в буквальном смысле апокалиптический цветок-символ, хранящий, в свою очередь, печать молчания:

«...Томно *Лилия* дышит: пойми, я молчу, | Оттого,
что я всех *обнаженной*. |...| Влажный, влагой морской
мой дышит цветок...» (Минский, «*Цветы*», 280); «О, ца-
рица светлых фей, | Ты летаешь без усилий | Над кус-
тами *орхидей*, | Над цветами *белых лилий!* | Пролета-
ешь над водой, — |...| И росой, как звездой, | Блещут
ласковые травы...» (Бальмонт, 1902, III, 44); «...Воздуш-
но *ландыши* белеют, | В себя влюбляется *нарцисс*, | И
гроздь *красных лилий* млеют...» (1902, III, 85); «Над
гладью зеркальной лесного затона, | Вся *белая, лилия*
дремлет одна...» (1903, IV, 42); «...В *красочном* контрасте
— свет и тени, | На руке *лилейной* — аметист» («*Нежно-
лиловый*», 1904, V, 88); «...Ризы длинные *белей* | херу-
вимских *нежных* крылий. | Ах, в объятиях у ней | Сон-
мы девственные *лилий*...» (Блок, 1902, I, 501); «...И вот
— осталась *нежность лилий* |...| Но заглядишься, ан-

гел падший, | В двойные, *нежные* черты...» (1906, II, 100); «Темный и светлый духовный наш Сад, |...| Ягодки словно цветы — барбарис, | В яблоках ясно румянцы зажглись, | Темный, как терем, ночной кипарис. | *Нежно* обнявшись с последним лучом, | *Лилия* дремлет и грезит...» (Бальмонт, «Духовный сад», 1908, 299).

Существует целый ряд примеров *coniunctio* розы и лилии в космическом и в мистическо-эротическом смысле:

«...Ты, Суший, — не всегда ль и, Тайный, — не везде ли, — | И в гроздьях жертвенных, и в белом сне *лилей?* | Ты — глас улыбчивый младенческой свирели; | Ты — скалы движущий Орфей» (Иванов, II, 265); «...И древних солнц далекие лучи; | Чью *розу* гнут всех горних бурь Эолы, | Чью *лилию* пронзают все мечи...» (II, 386—387); «...Но *Жалость* юная с подругой делит *розы*, | Багрит венец *лилей* и льет с улыбкой слезы...» (I, 614); «...И зардевшиеся *розы* и стыдливые *лилеи* | Нашу страсть благословляли в полуночной тишине» (Бальмонт, 1895, I, 82); «...В *лилиях* белых вся *нежность* моя, | Страсть моя в кактусах красных, | В желтых колосьях покой бытия, | Ласковость в *розах* атласных...» (1903, 204); «...Лики сонных *белых лилий* | В озерной зеркальной влаге, | Призрак ангелов, их крылий, | Сон царевны в лунной саге» (1904, V, 89); «...Врывался крик продавца | Гвоздик и *лилий, роз* и тканей, | И cartes postales и kodak'a» (Блок, 1897—1903, II, 312).

Столь популярный в русском фольклоре «шиповник» тоже не может не возникнуть в этом контексте:

«...*Шиповник* цветом белоснежным, | То цветом крови иль зари. |...| И долго *нежная* заноза | *Шипов* любви не отдаст» (Иванов, II, 515); «*Шиповник* алый, | *Шиповник* белый...» (Бальмонт, «*Шиповник*», 1903, 167); «...Вспомни: *нежный* твой любовник, | У ограды ждал. | Легкий розовый *шиповник* | В косы заплетал...» (Белый, 1906, БП, 268).

10.2. ПРИРОДНЫЙ И ДУХОВНЫЙ САД

По принципу аналогии макро- и микрокосмоса, природный сад в СИ — это всегда и *pratum spirituale*, духовная идиллия мистическо-эротических встреч. Это символическое место, где сосуществуют как земная и небесная растительность, так и теллурическое возрождение — с райским садом²³:

«...“Помилуй, — молишь, — сад, где жил Адам! | Он вытопан подковой всепобедной!..” |...| Коню дары колосьев простирает...» (Иванов, II, 429); «...Вижу утро, вижу сад, каждый лепесток, | Розы губ, воздушный цвет белых рук и ног. | Розыг губ и губы роз, нежные как стих...» (Бальмонт, 1904, БП, 304); «Сад мой сад, таинственный, | Свет живой воды, |...| Кто-то Светлый ходит в нем, | Нежит лепестки, |...| С белыми цветочками | Водит хоровод. | Нежное, чудесное | Вводит он в мечты, | В Царствие Небесное | Все глядят цветы» (1908, 283); «Во зеленом саду, в сновиденной я мечте, | Птица райская поет на превышней высоте, |...| Посылает он лучи на зеленые луга...» (1908, VIII, 12—13); «...Если хочешь нежный рай, | За цветами надзираи, | Чтобы твой цветущий сад | Был как огненный закат» (1908, VIII, 32); «...И будет мир, как этот сад застылый...» (Иванов, II, 306).

В отличие от Бальмонта, у Анненского сад относится не столько к миру дикой природы или космическому миру, сколько к сфере околочуьтурной и пригородной цивилизации; это одомашненная природа, и потому сад находится на границе между био- и семиосферой, а также на рубеже между мифопоэтикой СИ и ее «приватизацией» в СИИ:

«Захлопоталась девочка | В зеленом кушаке, |...| А солнце уж на западе | И золотится сад...» (Анненский, 1909, 101); «...Но забыто прошлое давно, | Шумен сад, а камень бел и гулок...» (1907, 102); «Просвет зелено-золотистый | С кусочком голубых небес — | Весь полный утра, весь душистый, | Мой сад — с подушки — точно лес...» (185); «...И в окна смотрит всё тот же сад, | Зеленый, как мир; высокий, как ночь; | Нежный, как отошедшая дочь...» (Блок, 1905, II, 64).

10.3. ХЛЕБ И ВИНО

10.3.1. СЕМЯ — КОЛОС — СЕРП

Космическая символика «семян» («зерна») ²⁴ как первоначала «твО-Рения» — маркируемого здесь и мотивами на {ор} во множественном числе: «зЕРна» — в СП распространена не очень широко («зерно мира», «семя бытия»). Из божественных семян возникает световой мир, покрытый солнечным золотом; они рассеяны над шатром небес в виде звезд («золотых зерен»). Бальмонт особенно активно связывает мотивы на {ор}, то есть *ORigo* и архаическо-изначального, с развиваемыми из них мотивами на {ол}, от «КОЛОСа» до «СЛОВА»:

«...Ниспослан этот *КОЛОС* нам, и *зерна* в нем повтОРные, |...| Вы, облачные ГОЛУби, поКОРливые ГОРлицы, |...| Вам *ЗЕРна* зОЛотистые, вам облака уЗОРные...» (*Бальмонт, «Золотые зерна», 1908, 280*); «...Я скажу тебе: зеленый | Оттого, что зелен *сад*, |...| Нам Зелёный Вертоград. |...| *Виноград* бывает синий, | Оттого, что пламень синь |...| хоть бросает в *сад* уЗОРный | *Зерна звездные она...*» (*1908, 303*); «...*Нежный КОЛОС* шелестит. | Все *КОЛОСья* шелестят. |...| О, победное *Зерно*, | *ГРОЗдь* ягод Бытия! | Будет белое вино, | Будет красная струя! |...| Литургия Красоты | Есть, была, и быть должна!» (*«Земля», 1904, V, 147—148*).

Докосмический первобытный хаос — «первый мир» — полностью в духе гностических мифов о первоначале был наполнен исключительно чистой потенциальностью и зернами мира, в которых в предсущем виде пребывало начало всех вещей:

«...И Хаос, | Наш первый мир, исполнен был *семян*, | *Мироначал* неразвитых... А *семя* | Там каждое начатки всех вещей | Незримые таило: |...|...А влажное и всё | Что жаркого таили *зерна мира* | И тонкого, и легкого, в эфир | Ушло от нас и стало синим небом...» (*Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 344—345*).

Мотив Земли-Матери соединяет образ Theotokos-Софии с образом хтонического материнского «ЛОна» и тем самым сливает в одно целое рождение свыше (от «небес») и рождение снизу (из земли): «...Ты стала чающей мадонной, | Утомно-тихой, *нежно-ЛОнной*, | Таящей *семя бытия*. | И твой ребенок златокудрый [одновременно *filius regius*

и младенец Христос], | Своим младенчеством премудрый [наследник Софии], | Родился от моих небес» (Городецкий, 1906, 66).

Золотисто-желтый цвет колоса естественным образом допускает ассоциации с золотой природой солнца, цвет которого сравним с цветом меда. При этом явно возникает анаграмматическое слияние мотива солнечного «ЗОЛота» с упомянутыми мотивами на {ор}, где становление и умирание, бытие и ничто (небытие), потустороннее и посюстороннее — уже одно и то же:

«О ночь, молю, — | Да бледный серп заблещет... |...| Души, души | Заоблачные двери | В ПРОстор иных ПРОстранств. |...| Метнет златые зЕРна | Златистая заря, — |...| Небытием | Пади, о ПОЛОг мгlistый, — | Сойди, о ночь, — скорей!» (Белый, «Ночь», 1907, 318—319); «Красный, желтый, голубой, | ТРОичность цветов, |...| Но и в них есть желтый мед, | Вешняя трава. | Да, в напев поэт возьмет | ГОЛубые сны, | ЗоЛОтис-тый летный мед, | Алый блеск весны...» (Бальмонт, 1904, V, 84).

Золото космических солнечных зерен, согласно старинному мистериальному и гностическому учению, посеяно в людские души в виде *scintilla*, и лишь это дает людям возможность вернуться в лоно творенья и в конечном счете — в лоно божества. Именно этому дару свыше родственен и талант поэта: «...Озимые поля, | Созревание нив. |...| Серп с косою — мечи! — | И победность сохи | Мне поют, как лучи, | Мне горят, как стихи. | Сын земли я и дня, — | Неразрывно звено. | И в душе у меня | Золотое зерно» (Бальмонт, «Зерно», 1905, БП, 326). Как световые семена из космоса оплодотворяют землю, так и (световой) дождь плодоносно действует на лоно «Матери-Сырой-Земли», которая одновременно рождает живое и принимает в себя мертвое — ведь само семя является сразу могилой и колыбелью²⁵:

«...Сеял дождик, нежил зЕРна, | Расстилал ковЕР узОРный. | И накрылся серой кожей, | Чтоб возлечь на птичье ложе» (Городецкий, 1905, 123); «...Я умер, семя нивы колыбельной, | Душой в себе раздельной, | С собой влачащей ГРОБ того же тела, | Откуда отлетела | желаний мощь...» (Иванов, II, 397); «...Ветви пальм. Сухие эвкалипты. | Запах воска. Тление и мир... | Здесь собОров каменные кОРни. |...| Здесь истлеть, как семя в темном дЕРне, | И цветом собОРа расцвести!..» (Волошин, 1907, I, 66—67).

«Колос»²⁶, происходящий из зерна, сопричастен, как и мед, золотой природе солнца и, подобно стволу дерева, создает вертикальную связь между небом и землей, «даром» небес и «жертвой» земли, земным семенем и словом-семенем («колос» — «поле» — «голос» — «логос»):

«...В лилиях белых вся нежность моя, | Страсть моя в кактусах красных, | В желтых колосьях покой бытия, | Ласковость в Розах атласных...» (*Бальмонт, 1903, 204*); «...Свет противник, мрак помощник ПРОРАстанию ЗЕРна. |...| Чтобы колос золотистый из него [земли] РОдиться мог. | В черной тьме — биенье жизни, зелень бледная, РОсток, | Лишь за этим — стебель, колос, пышность зерен, желтый сок...» («Черный», 1904, V, 91); «Рек Атлант: Пшеничный колос — дар Венеры, как пчела, | С высоты Звезды Вечерней власть Звезды их принесла. | Дар блистательной Венеры — нежный хлеб и желтый мед. | И колосья золотятся, и в лугах пчела поет...» (1906, VII, 86); «Шатаюсь, склоняется колос. |...| Вдали замирающий ГОЛОС | в безвременье грустно зовет. | Зовет он тревожно, невнятно | туда, где воздушный чертог...» (*Белый, 1903, 77—78*); «Клонится колос родимый. | Боже, — внемли и подьемли...» («Пепел», 1907, 254).

«Трава» по отношению к хлебным злакам играет полностью подчиненную роль, не считая случаев, когда «трава» ассоциируется с демонами и колдовством (ведовством):

«...А былинку я черную бросить хочу | В чашу леса узорного, | Я ее покачу, покачу | Под ворона черного...» (*Бальмонт, «Три былинки», 1905, VI, 123*); «...Без конца поет Весна, что хмельное Солнце. | Нежно, шелково шуршат шепчущие травы...» (1906, IX, 19); «Человек на Земле | Как трава растет. |...| И цветком расцветет, | А в селе — | Воск и мед. |...| Почему же была | Свадьба душ весела, | Обошел мед кругом? | Потому что пчела | Над травой была, | В брак вошла | Со цветком» («Как трава», 1908, VIII, 86); «...И лесная трава не забудет, | Никогда не забудет весну» (*Блок, 1905, II, 25*).

«Коса» или «серб»²⁷ как орудия «жатвы» соотносятся с лунарной символикой лунной женщины (женщины-луны), жнушей упомянутые небесные поля или колосья звезд; очень продуктивная омонимия «косы» как инструмента, с одной стороны, и как прически — с другой, усилива-

ет слияние Эроса и Танатоса, а также космической и земной символики. Коса несет одновременно жизнь и смерть, становление и исчезновение, плодovitость и кастрацию. Ее лунный серебристо-белый цвет (C1) соотносится и соперничает с солнечным золотом колосьев (CII) и литургической символикой воплощения: «О ночь, молю, — | Да бледный *сerp* заблещет... |...| Метнет *златые зерна* | Златистая заря...» (*Белый, «Ночь», 1907, 318*).

Как все многозначные символы, колос также одновременно есть объект и орудие жатвы, а также зрения («ЗРЕТЬ» — «СЕРП»): «...И каждый *колос* — острый нож, | И каждый *колос* — *взгляд*» (*Бальмонт, 1906, БП, 340*). Таким образом, жница несет и смерть, и любовь — как земным колосьям, так и душе; то же можно сказать об апокалиптическом «Сыне Человеческом», у которого «на голове [...] золотой венец, а в руке [...] острый серп» (*Откр. 14: 14*).

«Явила Смерть мне светлый облик свой |...| И *жатвой* новь я, *жница*, одарила; | И жар любви — мой дар душе живой...» (*Иванов, II, 402*); «...В Июльских Празднествах, когда *жнецы* и *жницы* | Дают безумствовать свЕРканиям *сЕРпа*, | Тревожны в Воздухе перед отлетом птицы...» (*Бальмонт, 1905, 236*); «...Озимые поля, | Созревание нив. |...| *Сerp* с *косою* — мечи!...» (*Зерно», 1905, БП, 325—326*); «...*Колос, колос*, будь спесивым, — | *Сerp* придет, и смят узор. |...| Шепчет ветер, бьет, свистит...» (*1906, VII, 196*); «...*Сerp* звенит за *сerpом*, | *Жатвы* хочет, поет, | Новый *стебель* РОстет, | Новый *колос* гОрит, |...| *Золотую иглу* | Кто-то держит, и шьет...» (*1908, VIII, 129*); «...Восходит *сerp*, как острый нож. | Ты видишь — я. Ты слышишь — зов» (*Белый, 1907, 313*).

Дионисийско-христианская символика жертвы («жатва» — «жертва»), сосредоточенная в двойном символе хлеба и вина²⁸, в символике природы в CII разработана на удивление слабо и почти не выходит за рамки мифологических, фольклорных или библейских реалий, при том что христианская и литургическая символика сильно архаизирована и «дионисизирована»:

«...Но не страшись! В день оный будет вместо | Квашни бродящей *дар* святого хлеба: | Божественно встает заковской тесто...» (*Иванов, 1890, I, 670*); «...Но не умрете вы, | Не прозябнув | Для *жатвы* Божьей | На ниве Ночи родимой, | *Звездные севы!* |...| О, *Дионис!* не сам ли...» (*I, 684—685*); «Не струя золотого вина | В отлета-

ющем вечере алом: | Расплескалась *колосьев* волна» (Белый, «Пепел», 1904, 263); «...Нет, в Христе была живая Красота. | Он любил, Он Вечность влил в одно мгновение, | Дал нам хлеб, и дал вино, и дал забвенье, | Боль украсил, Смерть убил, призвав на суд. | Будем жить, и будем пить вино минут!» (Бальмонт, «Вино минут», 1904, V, 12); «Хлебы, пшеница, вино, и елей, | Вот они, тут. | Силы живые Небесных зыбей | Голубя свеют, — толпы голубей...» (1908, VIII, 102).

Сравнительно редко встречается — и также в связи с дионисийско-христианской символикой — виноградник как своеобразный теллурическо-растительный мотив, и то прежде всего у Бальмонта и Иванова. Естественно, и здесь доминирует амбивалентность колыбели и могилы («чреватая смерть»), символики царства небесного и земли, православия и «сектантства»:

«...О, Дионис! не сам ли | Ты — СМЕРТЬ, Светоч | Двоезарный, | Теней Солнце? | Где ветвь ДРЕва? | Где КОРЕНЬ темный? | Растаешь ли ты в День, | Иль в Ночь, Свет полунощный? | О, топчущий гроздь | День — *Виноградарь!* |...| *Семя*, уснувшее | В *колыбели* | ЧРЕватой СМЕРти...» (Иванов, I, 685); «...И наконец еще, румянец тот, ПРЕдельный, | Когда они вдвоем сливаются в одно, |...| Пьют сладко-пьяное вино...» (Бальмонт, «Розовый», 1904, V, 80—81); «...Нам Зеленый *Вертоград*. |...| *Виноград* бывает синий, | Оттого, что пламень синь |...| *Виноград* бывает ЧЕРный | Оттого, что Ночь ЧЕРна, |...| *Виноград* бывает белый | Оттого, что белы мы [хлыстовский мотив]...» («Виноград», 1908, 303). Бальмонт, как у него бывает очень часто, и здесь смешивает хлыстовские мотивы с православно-литургическими: «Жертвенник. Чаша на нем и звезда. | Свет, острие копия. |...| В этом златом и узОРном потире | КРОВА превратилась в вино. |...| Вот, копие ПРОсфору ПРОнизало, | жертвенник ждет в алтаре. | К Солнцу — что было здесь бело и ало, | В вечной восходит заре» (1908, VIII, 101); «И он на троне золотом, | весь просиявший, восседая, | волшебным-пламенным вином | нас всех безумно опьяняя...» (Белый, 1903, I, 99); «Здравствуй, воля! | Наивная, как юная невеста, | Пугливая, как лань лесная, | Пьянящая, | Как первое осеннее вино...» (Гордецкий, 1907, 186).

10.3.2. ПОЛЕ

Поле²⁹ — настоящий «алтарь» дионисийского культа плодородия («пол»), место «жертвы-рождения» (дионисийской «жертвы» как следствия «жатвы») и визионерского воскрешения в рамках некоего аполлонического возрождения. При этом понятие «ПОЛЯ» входит составной частью в богато развернутую символику на {(п)ол}, порождающая динамика которой сливается с динамикой мотивов на {ор}:

«ПохОРОни меня на воЛе, | Насыпь курган и возлети
| Огнем пРОщальным в небо-ПОЛе | И над могилою
свети...» (*Городецкий, 1906, 68*); «Беспредельна даль по-
ляны. | Реет, веет стяг румяный, | Дионисом осиян-
ный...» (*1906, 81*); «...Вот соберу с БОЛот зеленый хвощ,
| От ульев — мед, от нивы — кОЛос хлебный! |...| Слу-
жу целебные молебны. |...| Стоят хОЛмы, подъяв пре-
стОЛ поЛей» (*Белый, Пепел, «Полевое священнодей-
ствие», 1908, 237*); «...СкОРеЙ, скОРеЙ, — о поле, упо-
кой | В твоей бездомной кинонии. | Меня прими, — в
пРОстОР пРОстЕРтый гРОБ! |...| Я здесь служу свои
обедни» (*1908, 239*); «...Справа поле, слева лес, | живо
поле, лес воскрес, | Светел день, и ночь светла, | Богу
вечному хвала» (*1908, VIII, 18*).

Часто поле выступает и в качестве визионерского места ожида-
ния или встречи — здесь возникает ассоциация и с библейской сценой
«благовещения пастухов»:

«...Разразитесь, призывные трубы, | Над раздольем
осенних полей! |...| Поле — дом мой. Песок — мое
ложе...» (*Белый, 1907, 242*); «...Перед Тобой синеют без
границы | МОРя, поля, и ГОРы, и леса...» (*Блок, 1901, I,
107*); «...Ранними летними росами | Выйдем мы в поле
гулять... | Будем звенящими косами | Сочные травы
срезать!...» (*1904, II, 47*); «...Весна зовет меня в поля, |
Где тают рыхлые снега...» (*Городецкий, 1907, 142*); «Русь!
Что больше и что ярче, | Что сильнее и что смелей!
|...| Поле, поле! Все раздолье, | Вся душа — кипучий
ключ...» (*«Русь», 1907, 213*).

Позитивному ожиданию, правда, противостоит негативное, когда
поле остается бесплодным и пустым — или же визионерская встреча
оказывается призраком, иллюзией:

«Не мани меня ты, *воля*, | Не зови в *поля!*...» (Блок, 1905, II, 77); «...Срок прошел. Мы былое резвеели. | Убежали в *пустынное поле*» (Белый, «Пепел», 1904, 256—257); «...Всё *поля* — кругом *поля* горбатые...» (1906, 256); «...И ГОРОД не увижу БОЛе. | Предвозвещает отдых КРОТкий | Молчанием немое *поле*. |...| Там в сумраке моя доРОга» (Урна, 1908, 343); «Еще *поля* лежат в туманах, | И на хОЛмах ночная тень...» (Городецкий, 1907, 135—136); «И вот опять совсем один, | Как в чисто *поле* занесенный...» (1907, 166).

10.4. МИР ДЕРЕВЬЕВ

10.4.1. МИРОВОЕ ДРЕВО

Архетип *arbor mundi*³⁰ связывает по вертикали земной мир с небесной, космической сферой и — по оси времени — сцену в Эдеме, происшедшую в начале времен (райское дерево, дерево познания, дерево жизни)³¹, с жертвенной символикой крестного дерева и с пророческой, апокалиптической ролью дерева в конце времен:

«Наш Сад есть *единое Древо*, |...| Его насадила лучистая Ева, |...| Наш Сад посребряет Луна, | Позлащает гОРячее СОЛнце...» (Бальмонт, «Древо», 1908, VIII, 143); «...И в страсти обоюдной | Адам склонился к ней. | Обвил их изумрудный | Алмазноокий Змей. |...| И *дерево* *среди Рая*, |...| Растет — тела сжигая, | И жжет — чтобы гОРеть...» («Адам и Ева», 1908, VIII, 14); «Там, где *дерево мировое*, | Там, где ясен *Игдразил*, |...| Там, где *яблоки* — как луны, | И как сОЛнца в облаках...» (1908, X, 49–50).

Золотое дерево (с серебряными ветвями) принадлежит к солнечной сфере (ср.: Дж. Дж. Фрэнгер, «Золотая ветвь») и обрамляет большие космические события и драму судьбы отдельного человека в его искании небесной (апокалиптической) девы (Откр. 2: 17):

«Есть Золото-Море, |...| Есть *ЗОЛОТО-ДРЕВО*, |...| На *Золоте-Древе* | Есть Золото-Птица, |...| На Золоте-Море, | Бел Камень, белея, стоит. | На Камне, на бе-

лом, | Сидит *Краса Дева...*» (*Бальмонт, 1906, IX, 143*); «Развесистое *дерево* | Сияет среди *Рая*. |...| *СЕРЕБРЯНЫЕ ветки*, | И *листья* — *ЗОЛОТЫЕ*. |...| О, *дРЕво РОКОВОЕ*, | Ты сеешь возмущенье. |...| И *листья золотые*, | Как *СОЛнце ЗОЛОТое...*» («*Райское дерево*», 1908, VIII, 15—16); «...Уж молнии цвели | На *дереве Небесном*. | А *деРЕво РОсло*, | Во славу *ЧЕЛОВЕКА*, | С *ветвей* своих, *светло*, | Роняя мед и *млеко*. |...| *Скорей, скорей, Перун*, | Что должно, то исполни, | И дай мне *звоны струн*, | И дай *цветы из МОЛний!*» («*Воззвание к Перуну*», 1905, VI, 116); «...Оно [*дерево*] до края *Неба*, | Оно доходит в *Ад*. |...| В *КОРнях* и мед и *млеко*, | *Двенадцать свежих РЕк...*» (1908, VIII, 16—17).

Мировое дерево как дерево жизни разветвляется, и часть его оказывается в космической сфере, а часть — в сотериологической. Как оно возрастает из сердца Земли, так и жизнь разворачивается из божественного семени-искры³² (*scintilla*), образуя корень и ствол, а также раскидистую и густолиственную крону³³, где обитают космические птицы — орел или сокол: «...*Кипарисные* *дерева* он насадил в своем саду, |...| В славном граде *Сионе*, *Сокол* сел среди *ветвей...*» (*Бальмонт, 1908, 312*), в корнях же скрывается земная змея, противопоставляемая птицам. Тем самым *arbor mundi* соединяет хтоническое мироустройство с космическим («д(е)рево» и «чрево»), змею с орлом, материальное с идеальным, и все они взаимно оплодотворяют друг друга:

«...*Неба зачатия*, | *Дух умоля*, | В *дРЕВнее чРЕВо* | *Примет Земля*. |...| *Листою Древо* | *жизни оденется*, | *Юной КОРой...*» (*Иванов, I, 750*); «...И *цельным нектар* пьет из *сЕРдца бытия*, | И *никого не вспоминает*. | И в *нераздельности* не знает «*Ты*» ни «*Я*». |...| Так *Древо* *тайное* *растет* *душой одной* | Из *влажной Вечности* *глубокой*. |...| Се, *Древо жизни* так *цветет* *душой одной*. |...| На *лоно Вечности* *могильной*, — |...| *Глядятся* *жизнь* и *Смерть* *очами* *всех огней* | В *озера Вечности* *двуликой*; | И *корни* — *свет ветвей*, и *ветви* — *сон корней*, | И все *одержит ствол великий*, — | *Одна душа горит* *душами* *всех огней*» («*Дриады*», I, 746—747); «...*СМЕРТЬ*, *вЕРная Земле*, — *богоявление* | *Любви земной!*.. |...|...*Куда, куда*, | *Вы, белые?.. Ах*, в *дерево золотое* | *Укрылись* — и на *ЛОно* | *Тебе роняют дар* *листвы* *чЕРвонной...*» (II, 422); «...Но на *ветви* *изувечные* | *Птица* в *полночь* *прилетает* | И *поет* *про* *земно-вечное* |

Песнь отрадней песен *рая*. | Я — *приземистое дерево...*» (Минский, 362); «...С мечом огненным и с огнем во взОре | Архангел встРЕтил меня. | Прочь, крикнул он, сын ослушной Евы, |...| Нам жителям неба — *Жизни Древо*, | Тебе, *чЕРВю земли* — *гРОБовая мгла...*» (355); «...И с полуденной стороны, светло, | *Древо-золото* до Небес взошло, | А на *дереве* кРЕчет-бел сидит, | А в ногах его позвонок звенит...» (Бальмонт, 1906, VII, 50).

Мотивы на {ер} — от «сМЕРть» до «кОРень» — переплетаются с корнями слов на {ор / ро} и {ол / ло}, образуя «семью» вербального мирового дерева; его слова происходят из языка природы, языка «шороха», «шелеста» и «шепота», на стадии перехода в «корнесловие» или язык мифопоэтической морфологии, лесной шум которого преобразует довербальную звуковую эстетику в трансвербальную анаграмматику: «...ВЕТер ВЕЕТ и ВЪЕТся украдками | Меж *ВЕТВей*, над ВОдой наклоненных, | ШеВЕля тяжелыми складками | Шелков зеленых. | Разбирает бледные *ВОлосы* | Плакучей *ивы*. |...| *Многострунные сосны* | На-ВЕВАют думу ВЕчернюю | Про минувшие ВЕСны...» (Волошин, 1905, I, 18). Распущенные волосы плакучей ивы, которые развеивает вечерний ветер, превращаются в струны природной эоловой арфы, так что к дионисийско-апокалиптическим духовым инструментам («трубам») добавляются аполлонические струны. Ориентированная на орфическое, эта символика «лиры» встречается и в связи с мотивом тополей, вешающих о смерти: «...Весь прозрачный — утром рано, | В белом пламени тумана | Он [Орфей] проходит, не помяв | Влажных *стеблей* белых трав. |...| Точно *струн*, касаясь нитей | Серебристых *тополей*» (Волошин, 1905, I, 49), или еще яснее у Иванова: «...Вырастал росточек *кипарисный*, | Потянулся к небу *ветвьем* темным; |...|...*Шепчут ветви*; |...Дрожат, как *струны*, *корни* | В *голос* им. Гора звучит *созвучно* | Небесам... И снова *шепчут ветви...*» (Иванов, I, 705—706).

Мировое дерево, дерево жизни не только представляет космический архетип, но и непрерывно его вербализует. Оно вешает о собственной сущности: с его листьев течет тот самый «шепот», что перелагает тайну природы на пророческий и мантический язык. «Листья» этого дерева метафорически олицетворяют «листы» книги мира, а метонимически под воздействием дыхания мира воздуха они превращаются в органы некой природно-мантической речи³⁴:

«...А в бушующей облачной влаге | Проясненные сферы синеют. | И великие *древя глаголят*, | На приволье небесном витая, | Там, где *птиц* легкокрылая стая | О попутном поветрии молит...» (Коневской, 1899, 94); «...В

молчанье вечерних небес, |...| ЧЕРнеется никнувший лес
 | В убранстве из листьев увялых...» (Блок, 1898, I, 395);
 «...Завершительный РОпот шуришащих листвою ветров.
 |...| И в трубе без конца, без конца — звуки чьей-то
 мольбы. |...| Этот лист, этот лист... Он сорвался, летит,
 падает...» (Бальмонт, 1897, БП, 357—358); «Легкий лист,
 на лице млея, | Лунный луч в себя вобрал. | Спит зеленая аллея...»
 (1904, V, 43); «...Осень в желтых листьях, в нежной позолоте
 | Медленно колдует...» (1905, БП, 327); «Это не дерево, нет, это храм,
 | Это молельня лесная. | Струйно смолистый дрожит фимиам...»
 («Хвоя», 1906, IX, 77); «Темной ночью в лес вошла | Листик, ветку
 подожгла | И ушла. | Тело ночью, вспыхло утром
 |...| В желтом пламени бЕРеза, | В красном пламени осина,
 | Пламя, пламя емлет лес...» (Городецкий, 1905, 74);
 «Ветер, в стекла не звени: | Нежен мир умерших нег.
 | Быстрый ветер, не гони | желтых листьев вялый бег...»
 (1906, 139); «...И сок течет. И Юдо жив. | Сосет и пьет.
 Вот день ушел. | И сеет ночь по черни нив. | И ночь ушла.
 Вот день опять, | Листва шуришит и кроет мох...»
 (1907, 106); «Как взлетают эти листья | К небесам пустым;
 | Как себя роняют листья | Вихрем золотым...»
 («Осенний вихрь», 1907, 189); «Дрожат леса дыханьем ливней,
 |...| И влагу каждый лист впивает, | И негой каждый лист
 дрожит; |...| Листвой божественного древа | Ветвась чрез
 облачную хлябь...» (Иванов, II, 311); «Изгложет, гложет ствол
 тяжелый ветер | Жадный; | Провьется веяньем, листвой
 прошелестит: | “Забудь — | Ее забудь!..”» (Белый, «Урна»,
 1907, 304); «На старых каштанах сияют листья, | Как строй
 геральдических лилий...» (Волошин, 1906, I, 19); «Парижа я
 люблю осенний, строгий плен, |...| И небо серое, и веток
 переплеты...» (1909, I, 20).

В аспекте мифопоэтической «письменности» ветви сплетаются, как
 буквы книги мира, образуя космический мировой «узор»:

«Смотрит из тихих озер, | Манит в безгласную глубь,
 | Ветви сплетает в узор. | — Лес, приголубь! |...| Шепчет
 несчетной листвой, | Морем зеленых пустынь. | — Лес,
 я такой же лесной, | Лес, не покинь!» (Бальмонт, «Лес»,
 1906, VII, 212); «Я люблю усталый шелест | Старых писем,
 дальних слов... |...| Я люблю узорный

почерк — |...| Быстрых букв знакомый очЕРк | Тихо шепчет грустный стих. |...| Это *деревя Познания* | Облетевшие цветы» (Волошин, 1904, I, 44).

Мировое дерево растет из сердца Земли, из *massa confusa*, т. е. из всепорождающего первобытного хаоса — так же как экстатическая жизнь символического человека (мистика или хлыста) вырастает из хаоса, огнем взматается к небу («гОРеть», «кОРень»). В белом жару экстатического пламени, мерцающего в сердцевине ствола любого дерева, торжествуют абсолютная вертикальность и ее мифопоэтическая и герметическая обратимость. Ведь любой древесный символ — и человека, и космоса — должен расти и гореть, и тем самым замыкается круг «умри и стань», соединяющий Небо-Отца (Небесного отца) с Землей-Матерью:

«ЗаРОдыш, в малом виде, есть ПОЛное растение, | В нем кОРень, стебель, листья возможно различить. |...| Корень вниз РАстет, а стебель кверху убегает...» (Бальмонт, «Растение», 1904, V, 13); «...В душе у каждого есть мир незримых чар, | Как в каждом *дереве зеленом* есть пожар...» (1900, 131); «...Дерево в дерево, искра в огонь ускользает, гОря, | железо в руду, свою мать, земля в Мать-Землю вникает...» (1906, VII, 31); «Мы — два гРОзой зажженные *ствола*, | Два светоча занявшейся *дубравы* |...| Из влажных недр Земля нас РОдила. | Зеленые подьемля к Солнцу главы, |...| Тоску Земли вешали мы лазури, | ДРЕме кОРней — бессонных высей бури; |...| Стоим, сплетаясь с вещуною *вещун*...» (Иванов, II, 412).

Поэтому вполне естественно, что в СИ доминируют те символические деревья, которые принадлежат к дионисийскому земному и болотному миру: в первую очередь и чаще всего в этих текстах встречаются «дуб»³⁵, «ива» и «береза». В стихотворении «Славянское дерево» Бальмонт как раз и перечисляет эти дионисийские — а потому и «славянские» — деревья. Славянский дуб и мантическо-языческий шепот его листвы как выражение некоего матриархального откровения природы соотносятся с крестным деревом на Голгофе и связанной с ним христианской Благой Вестью. При этом ясно, что природно-земной мир как «лоно» — неперемное дополнение к спасительному «гробу» мужеской реинкарнации. Именно у Бальмонта и Иванова обращение к славянскому лесу связывается с реархаизованным миром секты братьев и сестер:

«Братья! уйдем в сумрак *дубрав священный*, |...| И по Земле, по цветоносной, много, | Братья любви, ГОЛ-

гоф святых: | Куши *дерев* ждут ваших рук простертых [отчасти имеются в виду и воздетые руки хлыстов при «радениях»], |...| МатЕРь зовет в сени дРЕмучей дуба: | Вещий, *зашепчет* древний дуб — |...| Язвы Его руки мои язвили. | *Лоно* РОждения стало *гРОБ*» (Иванов, «Земля», I, 550–551).

Слово «деРЕВо» здесь анаграмматически связывается с архаикой («ДРЕВний») и славянским сельским фольклором («ДЕРЕВня») — как, например, при бальмонтской славянизации Диониса-Христа или лесных и древесных существ женского пола, чей хоровод образует «круглый год» литургических и земледельческих циклов:

«Там, на море Океане, | Все на том, на нем, Буяне, | Дуб *стоит*, |...| А под дубом, словно *гроб*, | Древний камень Белороб...» (Бальмонт, 1906, IX, 81); «Корнями гнездится глубоко, | Вершиной восходит высоко, |...| Девически вспыхнет красивой *калиной*, | На *кладбище* горькой зажжется *рябиной*, | Вознесется упорно как дуб вековой, |...| *Березой* засветит, *березой* заблещет, | СЕРЕбряной *ивой* заплачет *листвой*. |...| Шепчет звездочетно в ночах как *сирЕНь*. |...| *ЧЕРЕ*мухой нежит душистую тень. |...| *Ива*, *ива* так *красИВА*, |...| Но лишь не забудем, что круглый нам год, | От *ивы* к *березе*, от *вишенья* к *ели*, | Зеленое *Древо* цветет. |...| Но *Древо* есть *тЕРЕ*м, и этим *хОРО*мам | Нет гибели, вечен их час. |...| И вечно нам, вечно, как сон изумруда, | *Славянское Древо* цветет» (Бальмонт, «Славянское древо», 1907, 248–251); «Под старым дубом я сидел, |...| Там был пчелиный дикий *РОй*. | Они жужжат, поют...» («Мировое дерево», 1905, VI, 80)³⁶; «...Дуб, береза, липа, ель, | *Ива*, *жимолость*, и *хмель*, | И *калина*, и *рябина*, | И дрожащая *осина*...» («Заговор на зеленую дуброву», 1906, VII, 9); «...Помогай мне, *вещий дуб*, |...| Злая, злая, прочь, змея» (1906, IX, 81); «ВОРОн и дуб, | Ворон с клювом железным, |...| Ворон, дом твой есть дуб, | Вековой...» (1906, VII, 228); «...О, *дубрав* необъятных прохлада. | Неба летнего пыл!...» (Коновской, 1897, 23); «...Эй, рвите их с *КОР*нями, | Столетние *дубы*! | И смело с топОрами | За сруб святой избы!...» (Городецкий, «Вертодуб», 1908, 218); «...Там... далеко... среди равнин | старинный дуб в тяжелой муке | стоит затерян и один...» (Белый, 1903, 138); «Под стоны тяжкие метели | Я ду-

мал — ночи нет конца: | Таких порывов не терпели |
Наш дуб и тополь месяца...» (Анненский, 190).

«Ива» — еще в большей степени, чем дуб — связана с женственным по природе дионисийским промежуточным и половинчатым миром влажных биотопов, где вода и земля образуют питательную почву для хтонического, ночного, женского аспекта творенья; кроме того, литеры слова «ива» входят в состав определений «Красы» или «красавицы» («Ива, ива так красИВА...», Бальмонт, «Славянское дерево», 1907, 249):

«...В час, как отсветом ночи небес светло | Влажное
стекло | В сумраке сонном ив!» (Иванов, I, 740); «...Не-
движное ждет нас уныло; | И, круг завершая плавучий,
| Мы снова — где встанет, что было, — | Причалим под
ивой плакучей» (I, 771).

Ветви плакучей ивы, склонившиеся вниз, к земле и (болотной) воде, в природном цикле стремятся обратно к почве, куда уходят корни; «скЛОНение» (в физическом и грамматическом смыслах) соотносится с материнским «лоном» и хаотической динамикой мотивов на {ло} и {вол} («ВОЛосы», «ВОЛЬность» и т. д.):

«...Ветер веет и вьется украдкой |...| Разбирает
бледные воЛОсы | Плакучей ивы. |...| Многострунные
соСНЫ | Навевают думу вечернюю | Про минувшие
веСНЫ...» (Волошин, 1905, I, 18); «Над бледным мрамором скЛОНились к водам низко | Струи плакучих ив
и нити бледных верб...» (1907, I, 21); «Как низко, скЛОНясь над рекой, | Кивают плакучие ивы! | Смотри плакучие ивы! |...| И с шепотом нежным реки | Сливался шум ветра печальный...» (Белый, 1898, II, 60), «...В небе РОга леденеют луны. | Ивы, согнувшись, режут над рекой. | Холоден, холоден ветер ночной...» (1899, II, 62); «В безысходности нив | онемелый овес | дремлет, коЛОс скЛОНив, | среди несбыточных грез...» (1903, I, 117); «...На БЕРЕгу СпЕРхая, где тРОстик | Сухой шумит и ива обнялась | С другою ивою, я уступила бога | Желаниям и ласкам...» (Анненский, «Меланиппа-философ», 1901, 312).

«Черемуха» происходит из дионисийского мира деревьев, действие которых опьяняет и околдовывает:

«Черемухой душистой с тобой опьянены, |...| Цветы,
деревья, травы, и травы, и цветы...» (Бальмонт, «Чере-

муха», 1902, III, 94); «... *ЧЕРЕ*мухой нежит душистую тень. | ... | И вечно нам, вечно, как сон изумруда, | *Славянское Древо* цветет» («*Славянское древо*», 1907, 249, 251).

Самый типичный представитель славянского древесного фольклора — несомненно, «береза», серебристо-белый ствол которой дополнительно указывает на ее лунную природу («*БЕРЕ*за — «*СЕРЕ*бро»), а кора как белая основа для письма связывает био- и семиосферу, природу и культуру:

«Вот и *белые березы*, | *РазвЕР*нув свои листы, | ... | Дождь идет, а солнце светит, | Травы *нежные* блестят, — | ... | Дух твой будет — как *растенье...*» (*Бальмонт*, «*Весна*», 1903, БП, 303); «*БЕРЕ*за родная со *стволом* *СЕРЕ*бристым...» (1905, БП, 326); «...*Всех* белее *ствол березки* | *Свесил* желтенькие слезки. | Под *березу* опустила | *Алый* нимб...» (*Городецкий*, 1905, 74); «...И в кружеве *березки* — | ... | *Лиловые* скаты оврага...» (*Блок*, 1904, II, 8); «...*Вдали бирюзовость...* А ветер тоскующий гонит | *листья* потускневшие в медленно гаснущий час...» (*Белый*, 1903, I, 114); «...*Бирюзовою* волною | *Нежит* твердь...» (1906, 179); «...*Посмотри*, как *березки* рассыпали | *Листья* красные дождиком крови...» (1906, БП, 269); «В жидкой заросли парка *береза* жила, | И черна, и суха, как унылость...» (*Анненский*, «*Весна*», 153).

В тот же контекст включаются и встречающиеся реже «вЕРбы» (имеющие основу на {ер}), а также одиночные акации и тополя; два последних дерева выполняют функцию знаков смерти, акация — прежде всего в мasonicкой аллегорике:

«...Для меня блистало Солнце в дни весенних упоений, | Пели птицы, напевая лучезарные мечты, | И *акаций* густые и душистые *сирени* | Надо мною наклоняли белоснежные цветы» (*Бальмонт*, 1895, I, 82); «*ВЕР*бы овеяны | *ВЕТ*ром нагРЕтым, | *Нежно* взлелеяны | УТРЕнным светом. | *Ветви* пасхальные, | *Нежно-печальные*, | Смотрят веселыми, | Шепчутся с пчелами...» («*Вербь*», 1902, III, 49); «...*Верба*, ягода пушистая, | *Верба*, ласковая, чистая!...» (*Городецкий*, 1907, 133); «...В зеленоватый полусвет | Прозрачно зыблемых *акаций...*» (*Белый*, 1905, 209).

Все эти древесные мотивы связаны с серебристо-белой границей между дневным и ночным мирами, бодрствованием и сном, настоящим и архаическим прошлым:

«Серый шифер. Белый тоПОЛЬ. | Пламенеющий залив. | В серебристой мгле олив | Усеченный хОЛм — АкроПОЛЬ...» (Волошин, 1900, I, 12); «...Весь прозрачный — утром рано, | В белом пламени тумана | Он [Орфей] проходит, не помяв | Влажных стеблей белых трав. |...| Точно струн касаясь нитей | Серебристых тополей...» (1905, I, 49); «Бедные дети устали: | сладко заснули. | Сонные тополи в дали | горько вздохнули, | мучимы вечным обманом, | скучным и бедным...» (Белый, 1902, 110); «Чего мне, одинокой, ждать? |...| Шуршание: в тени аллей | Урод на костылях, с горбами, | У задрожавших тополей...» (1906, БП, 209–210).

Тополь — это отечественное соответствие средиземноморскому кипарису³⁷ (или кедру), фигурирующему преимущественно в произведениях Иванова и Волошина как дионисийское дерево ночи и смерти, иногда даже возвещающее смерть «великого Диониса» или час Пана:

«...Что-то мертвое и тупое повисло над кладбищем. Кучка кипарисов прошептала молитву пред ненастьем» (Белый, 1900, I, 254); «...Дул ветер; осыпались розы; | СкЛОНялся скорбный кипарис...» (Иванов, I, 572); «Кипарисов строй зубчатый — | Стражей черных копья...» (I, 806); «...Стан обвив кипарисов дремучих...» (I, 565); «...И о чем под кушей огнетканой | Чутколистый ропшет Дионис, |...| Шепчут лавр и кипарис?...» (I, 570); «...Вырастал росточек кипарисный, | Потянулся к небу ветвьем темным; | ДРЕвом чЕРвленеет на закате, | К ночи сень в поднебесье возносит, — |...| ВЕРтоград мой на горе высокой, | В нем сию под звездным кипарисом — | Слез не лью, утешный. Шепчут ветви; |...| Дрожат как струны, корни | В голос им. Гора звучит созвучно | Небесам... И снова шепчут ветви...» (I, 705–706); «Под тем ли под древом кипарисным | Алые цветики расцветали. |...| Красные веночки соплетати, | Древо кипарисно украшати!» (I, 555); «...Здесь кипарис, чернец-пустынножитель, | Со мною молится...» (II, 496); «Темный и светлый духовный наш Сад, |...| Ягодки словно цветы — барбарис, | В яблоках ясно румянцы зажглись, | Темный, как терем, ночной кипарис...» (Бальмонт, «Духовный сад», 1908, 299); «...Кипарисные древа он насадил в своем саду, |...| В славном граде Сионе, Сокол сел среди ветвей...» (1908, 302).

«Кедр» возникает — хотя и редко — в подобном же средиземноморском или античном пейзаже:

«...Я томлюсь у Ливанского *кедра*, | Ты — в тени под мирной *оливой*...» (Блок, 1904, I, 318); «...Бессонный ключ в ночи пещер! | На высотах шумящий *кедр*!...» (Иванов, I, 812); «...Мной круг земли омыт, в меня впадает Стикс, | И струйный столб огня на мне сверкает сизо. | Вот рдяный вечер мой: с зубчатого карниза | Ко мне скЛОНИлись *кедр* и бледный *тамариск*» (Волошин, 1907, I, 74).

Оливы³⁸ встречаются почти так же редко, как пальмы или эвкалипт: «...Пламенеющий залив. В серебристой мгле *олив*...» (Волошин, 1900, I, 12–13); «...Ветви *пальм*. Сухие *эвкалипты*. | Запах воска. Гление и мир... | Здесь соборов каменные *корни*» (1907; I, 66).

Из местных, т. е. славянских, деревьев и кустарников упоминаются чаще всего яблоня³⁹. Аполлонические яблоки содержат *in puce* («в лоне») генетические мотивы на {(п)ол} — вспомним и этимологическую связь слов «АПОЛЛон» и «яБЛОко» у Мандельштама⁴⁰, продолжившего линию Волошина:

«...О *яБЛОнь* в ДОЛе | Весенний свет! — | О снежный свет | В небесном ПОЛе!...» (Иванов, I, 757); «*ЯБЛОки*, *орехи*, мед, | Это — первый Спас. |...| *ЯБЛОнь* белая, в цвету, | Усладила пчел...» (Бальмонт, 1908, VIII, 103); «Во саду, саду зеленом, | Под широким небоскЛОНОм, | От Земли и до Небес, | Возносились *чудодрево*, | С блеском *яблоков-чудес*. | Прилетев на это *древо*, |...| Молодая Голубица [здесь на символическом дереве вместо орла живет птица Софии] | Выводила там детей» (1908, VIII, 21–22); «Темный и светлый духовный наш Сад, |...| В *яблоках* ясно румянцы зажглись...» («Духовный сад», 1908, 299).

Как ни странно, хвойные деревья — «ель» или «сосна»⁴¹ — здесь большая редкость:

«...Одиноко вскрикнет птица, | Отряхнув крылами *ель*, | И засыплет нам ресницы | Белоснежная метЕЛЬ...» (Блок, 1906, II, 91); «...Вертлявый бес верхушкой *ели* | Проткнет небесный золотой...» (1906, II, 117); «...в старых церквах, где полет тишины | Полон сухим ароматом *сосны*...» (Волошин, 1903, I, 34); «...Он тот же, мой *сосновый лес*. | И время | Лишь выше подняло стволы седые...» (Городецкий, 1907, 188).

10.4.2. ЛЕС И БОЛОТО

В мифопоэтическом мышлении «лес»⁴² — так же как зона «болот» и «камыша» — часто представляет собой переход к нижнему водному миру, почти в неизменном виде заимствованному из ирреальной сферы диаволического (подлунного) мира теней и как составная часть мифопоэтического космоса продолжающему существовать в его низшей точке — черной материальности и бессознательности. Пустой или диаволический демонизм болотного мира СІ в СІІ как бы «дионисизируется» и — несмотря на свою архаическую дикость или как раз благодаря ей — (мифо)-поэтизируется. Лесная символика (немецкого) романтизма с ее скорее аполлонической культурностью в русском символизме уступает место некоему первобытному или древнеславянскому болотно-пойменному ландшафту, который, будучи для городской культуры либо до- или постисторическим, либо апокалиптическим, окружает ее, подавляет или, во всяком случае, магически манит ее к себе.

В «1-й симфонии» Белого лес выступает как мифическое место обитания демонов и нежити; но застывший декоративный мир диаволической магии природы уже охвачен динамикой шелеста, журчания и шепота, устремленной к болотно-водному миру, а значит, к миру глуши и бездонной глубины, либо возвещающей об этом мире:

«Да леса качались, да леса шумели» (Белый, «1-ая симфония», 26); «...а деревья шумят в тумане на заре. |...| Одинокая сосна плыла вдаль опущенной вершиной» (28—29); «Что-то шумело кругом свежим ревом. Когда оно отходило вдаль, деревья будто прислушивались к уходящим порывам. |...| Ветер отнес в сторону его слова. Он ушел в лесную глушь» (35); «Лес был огромный и непрорубленный. Зелень странно шумела в роскошной дичи» (47); «Когда заезжал рыцарь далеко в лесную глушь, бывало, из лесной глуши проносилось легкое дуновение. Словно звук лесной арфы замирал в стволистой дали» (54); «В лесу ехал рыцарь на задумчивые звуки» (55); «Еще далекие вершины лесные шевелились от ее закатившейся песни...» (56); «И далекий лес бунтовал. И в том бунтующем шуме слышались вопли метели» (78); «Вечнозеленые сосны, обуреваемые ветром, глухо стонали холодногубой, осеннею ночью» (80); «И лес роптал. И росло это роптанье, словно сдержанный говор, словно грустная жалоба облетающих листьев» (81); «Лес шумел и шептал. И росло это шептанье, словно яростный

говор, словно грустная жалоба облетающих листьев...» (88); «И откуда-то издали приближался *ропот*. *Ропот* Вечности... Где-то трогались *лесные* вершины...» (90).

Лунная и сомнамбулическая природа леса связывается с дионисийской витальностью хтонического мира:

«...Не тебя ли я в роше видал | Осененую богом *лесов*, | Не тебе ли я *ветки* кидал, | |...| И не ты ли в *лесу* родила | Китовраса, козленка-певца...» (*Городецкий*, 1905, 72—73); «...*ЛЕС* ЕЛовый зачарован | Лунной силой, *колдовством*. |...| Бог Перун владеет миром, | Ясен, грозен и могуч» («*Перун*», 1907, 93—94); «...ВАЛа-ми ВАЛит ВОЛны, | ВОЛНует кипень сОЛный, | Качает кубок ПОЛный | И роет, рвет, как ратай, | Вздывает луг измятый...» («*Стрибог*», 1907, 94); «...ЛЕтайте, черны вороны! | В *ЛЕСу* глухом лежу. | Прокляйте очи синие, | А то я всё гляжу...» (1907, 171); «Я шел в *лесу*. *Лес* темный был | Так странно зачарован. |...| И почему так *нежен* луг? | Ах, знаю! Это — *Фея*» (*Бальмонт*, 1905, БП, 322).

В лесу упомянутые выше голоса деревьев соединяются с неким таинственным шепотом и шелестом:

«...Ему *шептал* и верил *лес*, | Ему волну несла река, | Над ним летели облака...» (*Городецкий*, 1907, 200); «Глубоко в *зеленом лесу* откликается, |...| Где-то там, с *шепотом*, с хохотом, с пением, | С *шорохом* быстрым возникнет в *листвах*. |...| Вот отовсюду качанья и *ропоты*, | Тени, мигания, *шорохи*, *шепоты*, |...| Смотрит из тихих озер, | Манит в *безгласную* *глубь*, | *Ветви* сплетает в *узор*. | — Лес, приголубь! |...| *Шепчет* несчетной листвою, | Морем *зеленых* пустынь. | — *Лес*, я такой же *лесной*, | *Лес*, не покинь!» (*Бальмонт*, «*Лес*», 1906, VII, 211—212); «...По-за *лесом* темный *лес*, *шепчет* *лес*, |...| По-над садом — садом Ночь, ширь Небес, | Мир *зовет* к святым забавам. Он воскрес» (1908, VIII, 72).

Лес — это «заколдованное место», где вместо категорий человеческого миропорядка — категории органической, вневременной природы, замкнутой в себе самой. В этом смысле лес «непроходим», он «сбивает с толку» и тем самым пространственно, в виде апории, воспроизводит герметическую апофатику парадоксального языка тайн (Белый упоминает, к примеру, Данте, а также ницшевского «Заратустру»). Взыску-

ющий герой блуждает в «девственном лесу» в герметическом образе короля, а цель его поисков — королева — одновременно представляет собой и путь, и лабиринт: «В лесу заплутался усталый король» (*Белый, «1-ая симфония», 36*); «В девственном лесу плутал король — растоптанный венок ароматных роз. [...] Меж стволов ковылял козлоногий лесник» (37); «...здесь обитали лесные жители всякого рода» (47); «Надвигались дни лесных безумств...» (61). Лес «спит» — отсюда и «сонность» блуждающего короля, на соматическом уровне выражающая ментальную сомнамбуличность мифологического героя в ходе его *rites de passage*:

«Задел наКЛОНенное дерево... И дерево вздрогнуло, и вздрогнув, опять уснуло» («1-ая симфония», 33); «...Куда? Не знаю. Знаю — на привОлье, | В лесные чащи и поЛЯ пустые | Под синим небом жизни, | В море, гулкое, цветное море — | Туда так весело и просто | Бросаюсь я и отдаю всего себя, | Как этому лесному сновиденью» (*Городецкий, 1907, 188—189*); «ЛЕНИво и тяжело плывут облака | По синему зною небес. | Дорога моя тяжела, далека, | В недвижимом томлении лес...» (*Блок, 1900, I, 37*).

Дионисийское лесное волшебство действует и в полдень, и в течение дня: «...Это нежные лесунки | Веселят полдневный лес. | Вон, в одежде паутинной...» (*Бальмонт, 1906, VII, 220*); «...Справа поле, слЕва ЛЕС, | Живо полЕ, лес воскрес, | СветЕЛ день, и ночь светла, | Богу вечному хвала» (1908, VIII, 18). Но не слабее и магическое действие ночного леса:

«Когда я был ребенком, — лес ночной | Внушал мне страх...» (*Блок, 1899, I, 416*); «На небе зарево. Глухая ночь мертва. | Толпится вокруг меня лесных дерев громада...» (1900, I, 49); «В глухой полночный час взгляни на лес цветущий, | Потом в лучах утра на тот же лес взгляни...» (*Минский, «Искусство», 181*). Заснеженный лес встречается лишь в единичных случаях: «...Чтоб под этой сетью снежной, | Опускаемой с небес, | ДоЛЕТевшей до земли, | БЕЛизною безмятежной | Заволакивался ЛЕС, | Горы БЕЛые росли» (*Городецкий, 1907, 142*).

Но в целом в лесу преобладает буйная зелень, растущая из почвы к небу, подобная ковру или волосам («...Чтоб волосы раскинулись | От леса до небес. | Пойдешь — деревья движутся, | Дает дорогу лес», *Городецкий, 1907, 170*) и гибнущая осенью в огне своей красной окраски:

«Леса вековые сосновые, | Луга зеленее зеленого | И неба, лазурью вспоенного, | Края, засмеяться гото-

вые, | Нежно-лиловые...» (Городецкий, 1906, 163); «Огонь осенний сжег леса, | ... | Голодный ветер злей и злей | С земли кричит под небеса...» (1908, 221); «...Где небес крутые выи | Режет луч. | Горы витязю — пороги, | Лес — ковер...» (1909, 217); «Не говори мне: Шар Земной, скажи точнее: Шар железный — | ... | С полями ржи, с лугами трав, с зелеными коврами леса, | С громадой гор, где между скал недвижных туч висит завеса...» (Бальмонт, 1904, БП, 310); «...Перед Тобой синеют без границы | Моря, поля, и горы, и леса...» (Блок, 1901, I, 107); «...Там, над горой Твоей высокой, | Зубчатый простирался лес...» (1901, I, 102); «Глушь родного леса, | желтые листы...» (1901, I, 477); «...Остановясь на перекрестке, в поле, | Я наблюдал зубчатые леса...» (1902, I, 178); «...И кресты — и далекие окна — | И вершины зубчатого леса...» (1904, II, 9).

Уже упоминавшееся отсутствие природной и земной символики в мифопоэзии Блока отчасти компенсируется распространённостью в ней болотных ландшафтов («болота», «камыш», «трава») ⁴³, которые — еще в большей степени, чем в СИ, — выполняют функцию «посредника», мягкого, примиряющего, связующего перехода между земной почвой и нижним миром либо подземными водами:

«...Цветы и травы покрывают | Зеленый холм, и никогда | Сюда лучи не проникают, | Лишь тихо катится вода. | ... | Там, там, глубоко, под корнями [вид природы снизу], | Лежат страдания мои, | Питая вечными слезами, | Офелия, цветы твои!» (Блок, 1898, I, 11).

Болото поглощает весь идущий «сверху» свет и шорохи; его атрибуты — блуждающие огни, полупонятный, подозрительный шепот, пение сирен, галлюцинации, вызываемые опьяняющей «травой»: «Черемухой душистой с тобой опьянены, | ... | Цветы, деревья, травы, и травы, и цветы, | Моря цветов и красок, любовь, и я, и ты» (Бальмонт, «Черемуха», 1902, III, 94).

Многие стихи в раннем творчестве Блока выявляют пристальный интерес поэта к болотному пейзажу, раннесимволистская диаволизация которого утрачивает демонизм, приобретая черты некоего неомифологического культа природы:

«За туманом, за лесами | Загорится — пропадет, | ... | Но и ночью нет ответа, | Ты уйдешь в речной камыш, | Унося источник света, | Снова издали манишь» (Блок,

1901, I, 99); «...Всё поют и поют вдалеке, | Кто поет — не пойму; а казалось, | Будто к вечеру там, на реке — | В *камыш*ах ли, в сухой осоке — | И знакомая песнь раздавалась...» (1901, I, 121); «...Ты смотришь в тихом томлении, | *Речной* раздвинув *камыш*. | Я эти *травы* зеленые | люблю и в сонные дни. | Не в них ли мои потаенные, | Мои золотые *огни*?..» (1902, I, 196); «...*Огонь болотный* им неведом. | Мои глаза — глаза совы. |...| Среди запутанной *травы*...» (1902, I, 206); «...В *камыш*ах пробежала на дне | Догорающей *красною* вестью...» (1902, I, 251); «...Качаются и зеленеют *травы*. | Люблю без слов колеблемый *камыш*...» (1903, I, 526); «Нежный! У ласковой речки | Ты — голубой пастушок. |...| Тяжкие камни прикатят, | *Нежный* растопчут *камыш*...» (1904, II, 45); «...И те же явственные звуки | Меня зовут из *камыш*а. | И те же матовые руки | Провидит вещая душа...» (1905, II, 85); «...Вот — сидим с тобой на мху | Посреди *болот*. |...| Я, как ты, *дитя дубрав*, | Лик мой также стерт. | Тише *вод* и ниже *трав* — | Захудалый черт...» (1905, II, 10); «...Мне *болотная* *схима* — желанный покой...» (1905, II, 18); «*Болото* — глубокая впадина | Огромного *ока земли* [противообраз солнца как “ока неба”] |...| И чахлой *травой* поросло. | Но сквозь *травы* и злаки |...| Пробегают *зеленая искра*...» (1905, II, 19); «...Низко ходят туманные полосы | Пронизали тень *камыш*а. |...| *Месяц* ходит с легким хрустом и глядит, | Но, запутана узлами *зелеными*...» (II, 22).

В противоположность возвышенной, аполлонической гармонии сфер музыка земной влаги имеет опьяняющий и дионисийский характер: «...Очарованный *музыкой влаги*, | Не могу я не петь, не плясать, | И не могут луга и овраги | Под стопую твоей не сгорать...» (1905, II, 24); «...Тогда — простор *болотным* бесам, | И водяным, и *лесовым*. |...| И долго будут петь свирели, | И стадо звякать за рекой...» (1906, II, 117); «...А над *болотом* — проклятый звонарь |...| В час угрюмого звона я был | Под стеной, средь *болотной травы*...» (1906, II, 118).

К сфере болотного мира относятся и заимствованные из шекспировского «Макбета» пузыри земли и болота⁴⁴, которые, поднимаясь, как в «Макбете», из глубины земной влаги, содержат ядовитые или опьяняющие испарения:

«Земля, как и вода, содержит газы, | И это были пу-
зыри земли» (Блок, «Пузыри земли», 1904, II, 8, эпиграф
из «Макбета»); «...Пузырьки из серебра | Вдруг поймут,
что — их пора, | БУЛЬ-буль-буль, | Каждый — нуЛЬ, |
Но на миг живет игра» (Бальмонт, «Воздух», 1904, V, 127).

10.4.3. ЗЕЛЕНый ЦВЕТ В ПРИРОДЕ

Зеленый цвет в СИ в наибольшей мере соотносится с рассматриваемой здесь сферой природы, расположенной точно посередине между глубиной красного и бездонностью черного, с одной стороны, и возвышенностью знакового (небесно-)голубого или солнечно-золотого — с другой. Как «божественная искра» вспыхивает золотом в земном пламени или в черной глубине материи, так и в растительном мире скрывается «зеленая искра», правда, лишь проблескивающая в целом космосе символов СИ: «...Но сквозь травы и злаки |...| Пробегает зеленая искра...» (Блок, 1905, II, 19). Срединное положение зеленого на цветовой палитре отмечено в одном из характерных для Бальмонта перечней цветов:

«Мне снилось множество цветов, | Багряных, алых,
золотистых, | Сапфирно-синих лепестков, |...| А цвет
зеленый — посередине...» (Бальмонт, «Фиолетовый»,
1904, V, 88—89); «Жемчужина морей, | Цветущий Остров
дремлет, |...| Над ним — простор Небес, | Кругом —
пустыня Моря, | На нем зЕЛеный ЛЕс | Шумит, при-
бою вторя. |...| И берег вновь цветет, | Лазурный,
жЕЛтый, алый...» («Остров цветов», 1895, I, 75—76);
«Леса вековые сосновые, | Луга зеленее зеленого | И
неба, лазурью вспоенного, | Края, засмеяться готовые,
| Нежно-лиловые...» (Городецкий, 1906, 163); «Бирюза,
бирюза, зелена, голуба...» (1907, 128).

В остальном «зеленый мир» часто ассоциируется с миром деревьев и листьев и оценивается всегда положительно. При этом природный мотив на {ле|ел}, как в слове «ЛЕс», слышен также в звучании слова «зеЛЕный». Таким образом, архаический «ЛЕпет» природного человека обнаруживается как в шуме «метЕЛи», так и в других символах органического земного мира на {ел} («ЗЕЛеный» — «ЗЕМЛя»):

«Не хочу небывалого, нового существования. | Я
влюбЛЕН и в земные породы, и в зелень дерев...» (Коне-
вской, 1899, 89); «Пробуждается с весною, | Перелив-

ною волною | *Зеленеет* на ветвях...» (Бальмонт, «Лес», 1906, VII, 210); «...С небосКЛОНа | ГОЛубого | ЗоЛОТого | Самострела | ЗоЛОченная стрЕЛа | Сорвалась | И полЕтела | Выше холмика *зеЛна*, | Ярче ЖЕЛТого орла...» (Городецкий, 1907, 114—115); «...Лишь обугленные *ЕЛи* | Тьму *зеЛеную* хранят; | Но огни кругом взЛЕтели, | В *зелень* темную ЛЕтят, | И далЕкие метЕЛи | В вихре огненном гудят» (1907, 192); «...Я в тревоге, в тоске и в мольбе, | *Зеленую*, таинственный *кЛЕН*, | Неизменно сКЛОНенный к тебе. | Теплый ветер пройдет по *листам*...» (Блок, 1902, I, 207); «...Вдали от суетных сЕЛений, | Среди *зеленой* тишины | Обрести утраченные сны | Иных, несбыточных волнений» (1902, I, 497); «К *зеленому* лугу, взывая, внимая, | Иду по шуршащей *листве*. | И месяц холодный стоит, не сгорая, | *Зеленым* серпом в синеве...» (1905, II, 23); «Ты можешь по *траве зеленой* | Всю церковь обойти...» (1906, II, 116); «Как мне близок и понятен | Этот мир — *зеленый*, *синий*, | Мир живых, прозрачных пятен | И упругих, гибких линий...» (Волошин, 1904, I, 15); «...Ветер веет и вьется украдками | Меж *ветвей*, над водой наКЛОНенных, | ШевЕЛЯ тяжелыми складками | ШЕЛков *зеленых*...» (1905, I, 18).

Слабее присутствие природного зеленого выражено в сфере садов, выполняющей посредническую функцию между миром природы и миром культуры, космосом и символикой жизни⁴⁵:

«...Я скажу тебе: *зеленый* | Оттого, что *зелен сад*, |...| Нам *Зеленый Вертоград*...» (Бальмонт, «Виноград», 1908, 303); «...И в окна смотрит всё тот же *сад*, | *Зеленый*, как мир; высокий, как ночь; | *Нежный*, как отошедшая дочь...» (Блок, 1905, II, 64); «Просвет *зеленозолотистый* | С кусочком голубых небес — | Весь полный утра, весь душистый, | Мой *сад* — с подушки — точно *лес*...» (Анненский, 185); «...Но зато по *кЛЕТям* сруба | В темной *зелени садов*...» (76).

С интимно-домашней обстановкой *зеленый* связан совсем редко:

«Темная, бледно-*зеленая* | Детская комнатка...» (Блок, 1903, I, 301); «Оточили кремневый топор, | Собрались на *зеленый* ковер, | Собрались под *зеленый* шатер. | Там белеется *ствол* обнаженный, | Там белеется липовый

ствол...» (*Городецкий, 1905, 83*); «За моря, за окияны, | За зеленые буяны | Я плетусь к Адовику |...| Реки синие текучи, | Серы облаки ползучи...» (*1906, 101*).

Зеленая окраска сферы неба и воздуха встречается до чрезвычайности редко и указывает на некое витальное или демоническое слияние «неба» и «земли»:

«В зеленых сумерках, дрожа и вырастая, | Восторг таинственный припал к родной ЗЕМЛе...» (*Волошин, 1905, I, 50*); «В зеленом и белом тумане, | И в дымке светло-голубой, | ЗЕМЛЯ в мировом караване | Проходит, любуясь собой...» (*Бальмонт, «Земля», 1904, V, 141—142*); «Свет зеленый, свет небесный | Входит в узкое окно. |...| Я в тумане голубом. | Дух мой, небом не смущенный, | Видит Божие лицо...» (*Городецкий, 1904, 64*); «...Расцветает, голубеет, | Зеленеет — это я. | Посветлеет, заалеет — | Это зов: зовут меня» (*1905, 56*); «...Зелено зелен цвет темницы, | Лишь черен шпиль-громотвод. | Глядит в отверстие бойницы | Всё тот же синий небосвод...» (*1906, 66—67*); «Заря-огневица горит, полыхает, | За горкою солнце лицо умывает, | Мой след зеленеет на БЕЛОй росе...» (*«Месяц», 1906, 109*).

Зеленая окраска как атрибут визионерского (женского) образа указывает на его демонический, змеиный аспект — и предвосхищает карнавализацию магического-мифического начала, вплоть до атрофированных форм романтических ужасов:

«Зеленый изумруд в твоём бездонном взоре, — | Что зеленело на просторе, |...| Мерцает взор зеленый, изумрудный, — |...| Уже не дева ты, — Зеленая царица...» (*Сологуб, IX, 215*); «...Всего красивей черный цвет | В зрачках зеленых глаз. |...| Лишь черный есть алмаз! | Зелено-БЛЕДная вода, |...| Воздушный цвет зеленых глаз...» (*Бальмонт, «Зеленый и черный», 1903, V, 87*); «Чешуя моя зеленая, | Весной-красной рощенная...» (*Городецкий, «Змеюка», 1906, 124*).

10.5. ЯЗЫК ПРИРОДЫ И ШЕПОТ

Символика языка шепота («шепот», «топот», «ропот», «шелест», «шорох») ⁴⁶ относится к мотивам, которые без существенных изменений перешли из раннесимволистского космоса в мифопоэтический, где, правда, они играют уже не доминирующую, а дополнительную роль. Это относится не только к «шепоту», но и ко всем символам мрака, лунного, теневого мира и топографии бессознательного. Они образуют некую сплошную символическую формацию, соединяющую диаволику (СI) с мифопоэтикой (СII) и гротескным гиперболизмом (СIII). Позже, в рамках СIII, дополняющая функция этих символов уступит место некой, часто смешанной, амбивалентной значимости, т. е. один и тот же символ будет действовать в двух или нескольких системах ценностей и деятельности — полярных, принадлежащих к разным уровням реальности и сознания.

Диаволический язык шепота, присущий лунным зонам болот и камыша ⁴⁷, без всяких изменений переходит в символическую сферу водно-земного мира СII и отличается совершенно необыкновенной продуктивностью, с количественной точки зрения нисколько не уступая в этом, например, столь важному мотиву, как «свет». Повсюду, где появляются такие «слова-стимулы», как «болота», «трава», «камыш» и «сухие листья» (в случае «шелеста»), до ушей обязательно доносится один из многих видов шепота.

В противоположность невербальному языку космоса (гармония сфер, «созвучия»), шепот безгласен и зачастую беззвучен — так же как белый, серый и серебряный цвета теневого мира «бесцветны»; переход к «шуму» происходит плавно. Этот рудиментарный язык органических природных вещей («язык вещей») ⁴⁸, еще бессознательных и бесформенных, ждущих просветления со стороны логоса; в то же время этот шепот — «вещий язык», мантическая, таинственная, пророческая, апокалиптическая речь, «глубина» которой — как голос *de profundis* или из бессознательного — составляет дополнительный полюс, противоположность по отношению к голосу из потустороннего мира, к надземному языку (световых) видений и откровений.

Оба аспекта обнаруживаются уже у Соловьева, правда, лишь в намеченном виде: «...Но не слышит царица, что *шепчет ручей...*» (Соловьев, 1876, 63); «...Не пленяюсь я солнечной силою, | А взглядеться в тебя — холодно! | Но с душою моею унылою | Тайно *шепчется* слово одно» (1896, 145).

Ср. также у Коневского:

«...Что-то меж тем на дне души шевелится. | *Шепчет* оно заклинанья глухие...» (Коневской, 1896, 8);
«...Звезды глубокие *шепчут* про рай, | Про таинство жизни бесплотной...» (1899, 103)⁴⁹.

Язык шепота органической водно-земной природы характеризуется полной не-дискретностью («не-членораздельностью») — подобно однородному шуму ветра, плеску и рокоту прибоя, их биологической ритмизации; качественному однообразию здесь соответствует количественная редуцируемость. Шепот — это либо речь, ставшая невнятной, но бывшая понятной прежде или становящаяся понятной при достаточном приближении к источнику (это можно сравнить с ситуацией в С1, где теневой мир рассматривается как нулевая ступень некоего деонтизированного светового мира), либо доязыковое состояние какого-то известия, которое еще не артикулировано или кажется таковым слушателю, поскольку тот физически или душевно-духовно пока не способен воспринимать послания из сверхземного или подземного мира. Как по отношению к любой герметической речи, здесь также буквально понимается апокалиптический призыв «имеющий уши да слышит»: «...И речи мудрецов того не скажут мне, | Что говорят *без слов деревья, камни, воды*» (Минский, IV, 136).

Кроме того, речь болот и камышей — как и шелест ветвей и листьев — явно выглядит неким коллективным, рефлексивным сообщением, и ее роль сравнима с ролью пассивного соучастника, которую в С1 исполняет лунный свет: чтобы она зазвучала, необходим ветер, и никакого конкретного, наличного адресата у нее нет. А свое зашифрованное содержание, его намеки и указания (знаки) она раскрывает лишь тем слушателям, кто обладает соответствующим («корреспондирующим») слухом. Однако если в диаволике таинственная весть обманчива и иллюзорна, то в СII она содержит «полноту бытия», «невнятность» которой объясняется ограниченностью аудитивных и герменевтических способностей реципиента. Теллурическая природа воды некоторым образом способствует монологам, растения говорят друг с другом и сами с собой⁵⁰:

«...А зарей задетые *тростники живые* |...| *Шелестами* темными с дрёмой *говорят*, | Розами заемными в сумраке *горят*» (Иванов, II, 322); «...*Степь* сияньем изумрудным *говорила*, гул рождала, | И от *травки* к каждой *травке* возникали *голоса*. | И одна из *трав* *шептала*, как быть вольным от болести...» (Бальмонт, 1907, 243); «...*Серебряной ивой*, заплачет листвою. | Как тополь, как факел пахучий, *восстанет*, | Как липа июль-

ская ум затуманит, | *Шепнет* звездоцветно в ночах как *сирень...*» (1907, 249); «С первым птичьим криком Ночь сломалась, | Зеркало хрустальное разбилось, | *Травы зашептались*, чуть *шурша*. |...| Полночь в *безглагольном* отразилась, | Тихая, в *безгласном* задержалась...» (1909, 311).

Заметное значение мантическо-апокалиптический аспект «шепота» получает в мифопоэзии Иванова, связывающего теллурический шепот с космической гармонией сфер. Земные и небесные силы «ищут друг друга», потому что и в визуальном, и в акустическом отношении образуют «симфонию»:

«...Тихий, нагнулся к земле, стал срывать *шепотливые травы*, | *Внемля живым голосам*, сочетать гимнеем промыслив | Силы, что *ищут друг друга*, и яды, что скрытую доблесть | В *правом союзе* волят явить — и не знают супруга. | Душ разрешителем стал и смесителем *Чуткое-Ухо*, | Тенью грядущего, оком в ночи, *незаблудным* вожатым...» (Иванов, II, 299); «...Я слышу *шелест трав* росистых...» (II, 326).

Та же тенденция к мифизации или герметизации диаволического шепота — пусть и в меньшей степени — характерна для раннего творчества Белого:

«...*Травой шелестишь*: | “Я здесь, | где цветы... | Мир | вам...”» (Белый, 1902, 85); «...Ветер проносится, *желтые травы* колебля, — | Цветики поздние, *белые*. |...| *Шелесту* внемлю. |...| Цветики, | Тише... | Я плачу: мне больно» (1904, 162—163); «Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет, | хворостом *шуршит*. | Солнце меркнет, виснет, гаснет, |...| *Меж соломы*, меж хоботьев, | *Меж зыбучих ив...*» (1908, 174); «...То Ночь ли томится, или *шепчет кровь...*» (Иванов, II, 306); «...И влагу каждый лист впивает, | И негой каждый лист дрожит; |...| А *сок* небес не убывает [соответствие теллурической и атмосферной «влаги»], | По жадным *шепотам* бежит» (II, 311); «...И слышит: в поле реет *звон*, | И наливается зерно | Под *шелесты* стеблей» (II, 313); «...Бор *шепчется* глухо. *Река* в осоке *шелестит...*» (II, 318); «*Вея шепотами* утешения, | Стелет ветер *шумящие* дожди...» (II, 382); «...И *шелестом* мертвых листьев | С кормою *шепталась* волна...» (II, 507).

У Белого шепот также возникает из «текучей» динамики ветра и воды:

«...Деревя шелестят: | “То не сон, не обман...”» (Белый, 1901, 154); «...Под шепот алмазных фонтанов...» (1903, 90); «...как шепчется ветер с листвою...» (1903, 97); «...Лихие шепоты во мгле с лихих полей. | Сухие шелесты слетают с тополей. | Ни слова я... Иду в пустыне дни...» (1908, 295); «...Серебряные тополя | Колеблются из-за ограды, |...| В колеблющемся серебре | Бесшумное возникновение, | Взлетающих нетопырей, — | Их жалобное шелестенье...» (1908, 306); «...Молчат. И ночь. Шлют шелест тростники. | Сухих акаций шелкают стручки...» (1908, 311).

Ср. также у Блока:

«...Тихо шепчет волна: | “Унеси меня, темное море...”» (Блок, 1899, I, 435); «...ночью безгласной лелеял мечтанья |...| жаждал, искал, добивался свиданья | В шепоте девственной ночи...» (1899, I, 439); «Рожь вокруг волновалась... и шелест стеблей...» (1898, I, 370); «Я вырезал посох из дуба | Под ласковый шепот вьюги...» (1903, I, 273); «...Шепчет и клонится злак голубой...» (1903, I, 306); «...Глушь елового навеса | Шепчет ветками: “Отгони!...”» (Городецкий, 1907, 191); «...Широко шелестит фиалковая риза, | Заливы черные сияют, как оникс...» (Волошин, 1907, I, 74).

Без преувеличения можно сказать, что вся символика природы в юношеском и раннем творчестве Блока имеет своей доминантой шепот болотно-камышового мира, на «иностранной речи» которого лежит отпечаток герметической бессловесности некоей фундаментальной апофатической природы. Как «ночная речь» она «темная» в гераклитовском смысле и в то же время самозабвенная: «Усталый ветер в камышах шептал | О приближенье зимних снов; | День догорал, | С больной улыбкою внимаю | Шуршанью тлеющих листов, |...| Зари холодной свет погас; | Озера спят, — | Их гладь забвеньем в сердце дышит, | И лишь свирели дальний глас | Своей тоской безмолвие колышет...» (Блок, 1898, I, 396); «...Шепчу и звеню, как струна. | То — ночные цветы — не слова...» (1903, I, 528). Здесь, как и во многих других ранних стихах Блока, налицо синтез концепции языка природы, идущей (в том числе и в ночном аспекте) от Фета, с лунной диаволикой. Эта тенденция совершенно наглядно выражена в стихотворении Блока «Памяти А. А. Фета», которому в качестве эпиграфа предпослана цитата из Фета⁵¹:

«Шепчутся тихие волны, | Шепчется берег с другим [упомянутый выше «диалог» природных вещей], | Месяц колышется полный, | ... | В небе в траве и в воде | Слышно ночное шептание...» (Блок, 1898, I, 395); «...Что в очах Твоих, красная девица, | Нашептала мне синяя ночь. | Нашепталась мне сказка косматая, | Нагадал заколдованный луг» (1902, I, 523); «...Этих трав дыхания | Нам обманнный сон. | ... | Мы — в согласном сне [нечто вроде магического “синхронного сна”]» (1902, I, 356–357); «...Слышит витязь волну, шелест, вздох камышей» (Бальмонт, 1907, 244); «...Ни шепота, ни ропота, в зеркальном прошлом дни, | Подходит Ночь бесслезная, вся звездная. Взгляни» (1908, 269); «...Ног босых все глуше топот, | Уст сухих не слышен ропот...» (1909, 289).

Вездесущие звукоподражания языка природы проявляют себя, например, в следующей цитате из Бальмонта:

«...Шутя, блестя, шурша, как шалость, | Зачем тот шепот — шелк пришел, | Свирели счастья в саркофаге | Зачем, зачем, зачем, зачем?» (1909, 340).

Первые признаки карнавализации символики природы у Блока обнаруживаются уже с 1902–1903 гг.:

«...Угрюмо шепчется БОЛото. | Взошла угрюмая луна. | Там в ПОЛе бродит, плачет кто-то... | ... | Пусть приютит ее другой: | Надутый, глупый и румяный | Паляц в одежде голубой» (Блок, 1903, I, 367) — тогда как Волошин еще долго коснеет в апокалиптическом ожидании: «...И идешь и не дышишь... | Холодеют поля. | Нет, послушай... Ты слышишь? | Это дышит земля. | Я к траве припадаю. | Быть твоим навсегда... | “Знаю... знаю... все знаю”, — | Шепчет вода. | Ночь темна и беззвездна. | Кто-то плачет во сне. | Опрокинута бездна | На водах и во мне...» (Волошин, 1905, I, 49).

Последняя цитата указывает на связь между водным миром и миром внутренним — царством бессознательного, шепот которого исходит из глуби «бездны», являющей собой полярный противоположный космической, надземной высоты («опрокинута бездна»); последняя, правда, молчит, потому что «ночь беззвездна». Ночью все шорохи (кроме «шепота», это также «шелест», «топот», «ропот», «шуршание» и т. д.) звучат как обрывки речи на неизвестном языке. Акустическая «невнятность» соотносится здесь с герметической «непонятностью»:

«...На шепчущем песке ночного Океана...» (Бальмонт, 1905, 233); «Шорох стеблей, еле слышно шуршащих, | Четкое в чашах чирикание птиц, |...| Шелест седых, обветшавших страниц. |...| Это лес | Или камыш, | Иль с небес...» («Шорохи», 1910, БП, 374).

Бросается в глаза обилие зловещих «звУков» на «у» и пра-звук в «шУРшании» и мотивах на {уг / гу} или {луг / гул}, где слышится «гул» бездонных «глубин», сходный с гулом «труб», и ощутима их «гл-ухота»⁵²:

«...Завершительный *ропот шУРшащих* листвою ветров. |...| И в *трубе* без конца, без конца — звуки чьей-то мольбы. |...| Этот лист, этот лист... Он сорвался, летит, падает... |...| О, ГЛУБокая ночь! О, холодная осень! *Немая!*...» (Бальмонт, «Осень», 1907, БП, 357—358); «Чей этот *топот*? — Чей этот *шепот*? — Чей это светится глаз? | Кто это в крУГе — в бешеной вЬУГе — пляшет и путает нас?...» (1907, БП, 365); «...Старушка несмело | *шепнула*...» (Белый, 1904, 97).

Шепот как мантическая, апокалиптическая, пророческая речь образует особую форму визионерского сообщения из надземного или подземного «Там», сообщения, оказывающего диаволическое (заколдовывающее) или герметическо-гностическое (завораживающее) действие: «...*Шептала* устами, как *Вечность*, ему» (Бальмонт, 1907, 260); «...— *Дьявол*, кто ты? — Ветер, Ветер. |...| Возрастаю в *вихре* свиста. | Замираю, чуть *шепчу*...» (1909, 324). У Иванова в этом шепоте скрыта некая таинственная весть, которая поступает из космоса, опосредуется природой и только ею может быть «переведена» на человеческий язык⁵³. «Дети-отступники Солнца» способны слышать «голоса сивилл»: «...Зачем променяли вы ребра скал | И *шепоты вещей* пещеры, | И *ропоты* моря у гордых скал, | И пламен-ноликые *сферы*...» (Иванов, II, 259). Здесь шепот совершенно однозначно представляет собой оккультную речь символики природы, речь под «знаками» — так называется следующее стихотворение: «То *пело* ль младенцу мечтанье? | Но все я той песни полн... | Мне снится лучей трепетанье, | *Шептанье* угаданных волн. |...| Чуть *шепчет*, — не *шепчет*, дышит, | И вспомнить, вспомнить велит...» («Знаки», II, 272); «...Луна из мглы волнистой, — | Дала, и *шепнула*: “Прости!”» (II, 275); «...И слышит в дреме улегченной внезапно | С *присвистом тонкие звоны*, и шип *тайнозвучный*, и *шепот*...» (II, 294).

Мантическую речь природы Иванов часто трактует как дыхание, связывая ее со спиритуальным характером символики ветра, даже если на первый план выходит биологический ритм вечно повторяющейся «пульсации» «Матери-Земли»: «...под *веяньем* тонким, густая, | *Шелест*

том звонким дыша, шевелилася зоркая Нива...» (II, 296); «...Стихала [слово “с-тихать” часто паронимически ассоциируется со “стихией”!] Змеиная Нива, и вновь всполохнулась полохом | Шорохов смутных, и темными вся зашептала речами...» (II, 296); «...“И мне не верь, — | Так шепчет тень [шепот теневого и нижнего мира]: — | Я редуе, и таю, | И тебе рождаю | Загадку — день”...» (II, 308).

Наконец, у Иванова может приобретать перевес демоническое начало шепота, наслаивающееся при этом на все остальные функции этой формы сообщения: «...Так в час, когда томят нас две зари | И шепчутся лучами, дея чары...» (II, 323); «...И тайно грусть твою питает некий бес | На легких празднествах твоей роскошной лени, | И шепчет на ухо тебе: “Вся жизнь — игра...”» (II, 326); «Вещунья снов, волшебных слов ведунья, | Траву-Плакун, | Знак Чистоты, собираешь ты, шептунья, | Любовных рун...» (II, 329); «Змеи ли шелест, шепот ли Сивиллы, | Иль шорох осени в сухих шипах, — | Твой ворожащий стих наводит страх | Присутствия незримой вещи силы...» («Золотой ключ», II, 331).

Тем самым зашифрованная весть «вещей», слышимая — пусть даже невнятно, — но невидимая, сливается с «вещим языком» сивилл, оракулов и дионисийской мантики природы; нельзя здесь не расслышать и отзвуков топота босых ног хлыстов на их «радениях»: «Оры, щедрые Оры, с весеннею полной кошницей! | Шепотом легких часов, топотом легких шагов | Радуйте чутких, плясуньи, любезные Ваху и Музам. | Верные солнцу, ведя — посолонь свой хоровод» (II, 335). Экстатические возгласы дионисийского хора, как и ритмическое кружение в пляске («топот») восторженного культа природы, связывают откровение «свыше» с силами биосферы и их празвуками, входящими в «УХ-о» и вызывающими «Ужас»: «...Там хор поет, там снег вершин белеет, — | И к шепотам твоим твой друг не глух...» (II, 444); «...И вы, о демоны Ушей, | Шептаний дремные мечты, | И зуб полудночных мышей, | И зов полднейной пустоты!» (I, 814).

В раннем творчестве Белого этот шепот — постоянный топос стилизованного мира легенд и сказок:

«...Горький вздох полусонного кедра. | Грустный шепот: “Неси же свой крест...”» (Белый, 1901, 139); «В окнах месяц млечный. | Дышит тенями тишь. | Однообразно, извечно — | Шепчет | Темная | Тишь» (1911, 349); это относится, в частности, к «сказочному» миру «1-ой симфонии»: «И когда я плакал и рыдал о раздавленном гиганте, [...] мне шептали ветряной ночью: “Это сны... Только сны...”» (16); «Старая мать шепталась и грезила в изразцовой комнатке» (36); «Нашептывала [она]

своим гУдящим *шепотом* *странные речи*» (41); «*Шептались* о великом неизвестном и близко-дорогом» (42).

Иногда шепот возвышается до культового колдовского языка:

«Приглашали совершить *обряды* знакомых Ужасов... *Нашептывали* знакомые, *невозможные слова* |...| *Нашептывали* невозможно-бредовые слова» (53); «У него за спиной *шептали*, что вместе с черным покойником он творил богомерзкие *Ужасы*» (59); «...*Нашептывал* бредовые слова» (60); «А коренастый дворецкий разводил руками и *шептал* рыцарю» (71); «...она [Вечность] склонялась затемненным силуэтом над одинокой королевной и *нашептывала* *странные речи*» (81); «Однажды ворвался в залу ветерок и *зашептал* поникшему королю о неожиданном счастье» (89); «Тогда Ия *шепнула*: “Это ли счастье!..”» (117).

В ранних стихах Блока, еще находящихся под влиянием диаволики, «шепот» часто характеризует речь недетерминированных образов, неопределенность которых обуславливает и «невнятность» их слов. Многое здесь еще совершенно явно относится к диаволике СІ и неоромантизму юношеского творчества:

«...*Кто-то шепчет* под темным окном, | Чей-то образ из мрака восстал...» (Блок, 1899, I, 406); «...*Чей-то сон шептался* обо мне...» (1901, I, 137); «*Кто-то шепчет* и смеется...» (1901, I, 89); «...*Жду* полуночной поры. | *Кто-то шепчет* и смеется...» (1901, I, 154); «*Кто-то с богом шепчется* | У святой иконы...» (1902, I, 171); «*Жизнь медленная* шла, как старая гадалка, | *Таинственно шепча забытые слова*. | *Вздыхал* о *чем-то я, чего-то* было жалко...» (1902, I, 178); «На темном пороге тайком | *Святые шепчу* имена. |...| *Дрожу*, и . *молюсь*, и *шепчу*...» (1902, I, 180).

Шепот связан как с языком молитвы (в диаволической форме — с языком проклятий или заклинаний: «Я один *шепчу* *заклятья*, | *Двери глухо заперты*...», Блок, 1902, I, 487), так и с таинственным обращением со стороны демонического существа, самого Бога или вводящих в заблуждение «мнимых знаков», подобий, которые позже, в аллегорике СІІІ, приобретут доминирующее положение. Тем самым шорохи становятся знаками некой апофатической апокалиптики («тихие речи»), колеблющейся между пустой тайной («белые слова») и содержательной («тайна»), между звукоподражанием, эстетически окрашенным («топот»,

«ропот», «шорохи» и т. д.) и неким архаическим или теологическим культом имени («...Я осторожно приду — | Будем *шептать имена*», Блок, 1902, I, 509):

«...Далекий *шорох*, близкий *ропот*, | *Несуществующих* принять, | Поверить в *мнимый конский топот*...» (Блок, 1902, I, 215); «...Всё отошло, *изменило*, | *Шепчет* про душу мою... | Ты лишь Одна сохранила | Древнюю *Тайну Свою*» (1902, I, 218); «...Следил мужчины профиль грубый, | Ее серебристо-черный мех | И *что-то шепчущие* губы» (1902, I, 221); «...Смотрю на бледный цвет осенний, | О *чем-то память шепчет* мне...» (1902, I, 223); «...Он — таинственное дело | *Нашептать* пришел ко мне...» (1902, I, 495); «...Но *тишина* мне *шепчет* снова: | Не так нам встретиться *пора*...» (1902, I, 497); «...Но песню *шепчу* прощальную...» (1902, I, 518); «...Я *шепчу и слагаю созвучья* [здесь имеются в виду не “созвучья” гармонии сфер, а конкретно созвучья блоковских стихов, для которых «поющий шепот» — адекватный способ декламации] — | Небывалое в думах моих...» (1902, I, 241); «Он вчера *нашептал* мне много, | *Нашептал* мне страшное, страшное...» (1902, I, 243); «Кто-то вздохнул у могилы, | ... | *Шепчет он тихие речи*, | Всё имена, имена...» (1902, I, 357); «...Ты *шепчешь* без конца, в *неизреченном сне*...» (1902, I, 357); «Кто-то *шепчет*: “Не забудь!..”» (1905, II, 59); «...Еще мерцал вечерний хаос [“мерцание” — это состояние света, аналогичное «шепоту»!] — | Восторг, достигший торжества, — | Но все, что в пурпур облекалось, | *Шептало белые слова*» (1904, II, 311).

В последних примерах очень отчетливо видно, что в семантике у символистов намечается тенденция к координации модальностей выражения чувств, а также формы восприятия и осознания. Если шепот — это невербальная, безгласная, беспредметная (потому что безреферентная) речь, то и аналогичная ему оптическая категория должна также быть редуцирована, то есть, например, должна утратить цветовые качества, четкость, способность к ясному освещению вещного мира. «Белый» используется здесь как «не-цвет» и одновременно служит выражением крайней, экзотической эмоциональности в смысле белого каленя, в котором все качества предметов как бы «слиты».

«Шепот» — еще и язык бессознательного, неосознанных чувств, в частности, у влюбленных: «...Когда под *шелесты* влюбляющего Мая...» (Бальмонт, «Воздух», 1905, 236). В стихотворении «Ропот» Ива-

нов характеризует (бессознательную) душу словом «глухонемая», объясняя тем самым присутствие шепота в «снах», основной тон которых настроен на «у»: «Твоя душа глухонемая | В дремучие поникла сны, | Где бродят, заросли ломая, | Желаний темных табуны. |...| А вокруг немеет, зов душа, | Не по-людски и не по-божьи | Уединенная душа» (Иванов, II, 370). То, что «речь любви», Эроса, любящих — шепчущая, следует из взаимодополняющей эротическо-мистической природы любви Анимы: «Во сне предстал мне наг и смугл Эрот, |...| Тебе, — шепнул он, — дар моих щедрот...» (Иванов, II, 385); «...Росу любви, в кристаллы горних лилий | И сердцу шепчешь...» (II, 387); «Склонилась ближе, шепчешь: “Умереть, — | Знай: жизнь благословить. Земля — начало | Любви...”» (II, 422).

В сильно секуляризованном виде этот мотив появляется в уже карнавализованных декорациях стиля рококо, характерных для стихов Белого 1903 года (раздел «Прежде и теперь», *Белый, 1903, 87–108*): «...напудренно-бледный и томный, — | шепнул ей любовные речи...» (*Белый, 1903, 95*); «...Он шел позади, | шепча комплименты. | Пылали в груди | ее сантименты...» (1903, 100); «...И я шептал: “Тебя, тебя мне надо...”» (1903, 135). Еще более бросается в глаза сближение мистически-окультурного и эротического шепота у молодого Блока:

«...Я прошел под окно и, любовью горя, | Я безумные речи шептал... |...| Ни призыва, ни звука, но шепота слов | Не слышал я в ночной тишине, |...| О, безумный! зачем ты под старым окном | Ей, безумной, шептал в тишине...» (*Блок, 1898, I, 381*); «Кто-то шепчет и смеется, | Сквозь лазоревый туман. |...| Снова шепот — и в шептаньи | Чья-то ласка, как во сне, | В чьем-то женственном дыханье | Видно, вечно радость мне! | Пошепчи, посмейся, милый, | Милый образ, нежный сон...» (1901, I, 89); «...В эти бледные сонные дни |...| Размечтаться в зеленой тени. | Ты одна, влюблена и со мной, | Нашепчу я таинственный сон...» (1902, I, 207); «...И вот они — вдвоем — одни... | Он шепчет, жмет, целует руки...» (1902, I, 521); «...Темный рыцарь в тяжелой кольчуге шептал о любви на заре...» (1905, II, 61).

Примечания

1. Ассоциация между цветами- кристаллами и глазами есть уже у Новалиса, «Ученики в Саусе», 165; ср. также у А. Фета: «Две незабудки, два сапфира — | Ее очей приветный взгляд, | И тайны горнего эфира | В живой лазури их сквозят» (Фет, 320). Ср. также у Гете: «Смотрю, цветочек | В тени ветвей, | Всех глаз прекрасней, | Всех звезд милей» (И. В. Гете, «Нашел», пер. И. Миримского, собр. соч., I, 266).

2. О связи «цвета» — «цветка» и намека ср. у А. Фета: «Мой пучок блестит росой, | Как алмазами калиф мой; | Я давно хочу с тобой | Говорить пахучей рифмой. | Каждый цвет уже намек, — | Ты поймешь мои признанья; | Может быть, что весь пучок | Нам откроет путь свиданья» (Фет, 444).

3. Ср. также стихотворение Бальмонта «Эдельвейс» (I, 170) и его связь с аллегорией гор у Ницше.

4. Плетение цветочных венков связано — именно в мистическо-эротической аллегории Блока — с неким природным откровением, происходящим из ночной и земной сферы и противодействующим диаволическому сплетению событий; здесь же возникает аналогия между звездным венцом — короной небесной возлюбленной — и цветочным венком (ср. мотив сплетения в CI): «Все бежит, мы пребываем, | Вервий ночи вьем концы, | Заплетаем, расплетаем | Белых ландышей венцы» (Блок, 1904, II, 44).

5. О голубом цветке или «чудесном цветке» Новалиса как символе Белой дамы, или Анимы, в романтизме ср.: A. Lochmann, A. Overath 1988, 152 и 190 и сл.; о метафорике цветов в немецком романтизме ср.: H. Hillmann 1971, 178 и сл., 290 и сл.; о голубом цветке у Новалиса и Иванова ср.: M. Wachtel 1994, 171 и сл.

См. также Баратынского: «...Красою яркой день сияет, — | У девушки цветок; | Вот полдень, вечер наступает, — | У девушки цветок!» (Баратынский, 34) и Балтрушайтиса: «...И душа — как цвет бесплодный | Белых лилий на воде...» (1912, 258–259); ср. также: «Цветок случайный, полевой, | Я — твой двойник, я — рыцарь твой!» (1902, 53).

6. О золотом цветке как свете (неба), как дао ср.: C. G. Jung XIII, 31; о цветке как ноумене вегетации ср.: O. Фрейденберг 1934, 253; R. Grübel 1995, 21; в целом о женственном и растениях ср.: E. Neumann [1956] 1985, 248 и сл.

7. Немой или безмолвный язык цветов знаком и А. Фету: «Хоть нельзя говорить, хоть и взор мой поникий, — | У дыханья цветов есть понятный язык: |...| Если тихо у нас и не веет грозой, | Я безмолвно о том намекну резедой...» (А. Фет, 310–311).

8. Марианская «флора» имеет многообразные связи с «флорой» софиологии: ср.: Д. С. Лихачев 1982, 57 и сл., особенно о символике «лилии» и «розы» (как крови Христа и вообще символе Богородицы и «Царицы Небесной»). О дантовской символике небесной розы ср. главу «Эрос и агепе, или Кто такая Беатриче» в изд.: H. U. von Balthasar 1962, 402 и сл. Впрочем, выражение «царица роза» есть и у А. Фета: «...И тебе, царица роза, | Брачный гимн поет пчела» (295).

9. Символика «росы» в алхимическом мышлении тесно связана с символикой *aqua vitae*, «божественной воды» в образе «морской росы» (*ros marinus*) — ср.: C. G. Jung, XIV/III, 255 и сл.

10. Позднесредневековая символика креста в розах, в которой символ розы соединен с символом креста, играет в мифопоэзии Иванова одну из центральных ролей (в целом об этом ср.: C. G. Jung 1975, 98 и сл.). Ср. мотив золотого цветка (хризантемы) в алхимии, «красно-белую розу» как место рождения *filius philosophorum*. Как позднейшее «сентиментальное эхо» золотой цветок появляется вновь в виде «го-

лубого цветка» романтиков (*ibid.*, 102). — О *Crux amoris*, *Crux florida*, *Rosa in cruce* ср. соответствующие стихи Иванова (II, 492 и сл.). О розенкрейцерах и символизме ср.: *M. Wachtel* 1990, 124–126; *Sch. Schahadat* 1994, 145 и сл.

11. Ср.: *C. G. Jung* 1975, илл. 29 и 30 («золотой цветок алхимии») и *ibid.*, 98 о «семилепестковой розе как аллегории семи планет, семи ступеней трансформации».

12. Об этом ср.: *M. Wachtel* 1990, 107.

13. О символике белой лилии у Соловьева (в том числе в связи со средневековой лирикой трубадуров) ср.: *С. М. Соловьев* 1977, 179 и сл. О белой лилии (небесной невесте) ср. также: *Белый*, «Священные цвета», А, 125 и сл. (Белый ссылается на соответствующую символику Песни Песней). Ср. также у Гете: «...Дано ей ступать, | Увенчавшись цветами, | По долинам среди лилий, | Летних птиц покоряя, | И устами пчелиными | Росную влагу | Пить с лепестков» (*И. В. Гете*, «Моя богиня», пер. *С. Ошерова*, собр. соч., I, 166). Об алхимическо-герметической символике лилии ср.: *C. G. Jung XIV/III*, 256 (лилия как *quinta essentia*). Образ полевых лилий в Новом Завете (*Матф.* 6: 28) выражает прагматичное превосходство божественного. Петерс (*J. Peters* 1981, 54 и сл.) рассматривает символику «белой лилии» у Блока в связи с маррианской символикой у прерафаэлитов.

14. Лилии и розы, по Белому («Луг зеленый», ЛЗ, 14), — символические растения, вырастающие из «белого камня души» (*Отк.* 21), т. е. из философского камня: «И стану сам, как лилия полевая, тихо зыблемая на зеленом лугу». Ср. также стихотворение Пушкина «Роза», об этом: *R. Grübel* 1995, 23. Оба символических цветка встречаются и в «Западно-восточном диване» Гете (*И. В. Гете*, «В настоящем — прошлое», пер. *В. Левика*, I, 328). О «розе» и «лилии» как софиологических символах в лирике Соловьева ср.: *A. Knigge* 1973, 146 и сл.

15. О розовом венце небесной невесты ср.: *Белый*, «Священные цвета», А, 125 и сл.: «...венец пунцовых звезд озарит небо розами...». Этот венец соотносится с терновым венцом небесного жениха — Христа (*там же*). О символе розы в мифопоэзии Иванова ср.: *K. Tschopl* 1968, 155 и сл.

16. Символику розы как знака возрождения (*M. Lurker* 1981, 151; *E. Neumann [1956]* 1985, 247) и любви исследует Винд (*E. Wind [1958]* 1981, 169 и сл.); о *rosa mystica* и символике розенкрейцеров ср.: *C. G. Jung XIII*, 314 и сл.; 318; *W.-E. Peuckert* 1936, 409 и сл.; *K. Frick* 1973, 145 и сл.; об оценке розы в Песни Песней см.: *R. von Ranke-Graves [1948]* 1985, 308 и сл. О мифопоэтике розы ср.: *A. Н. Веселовский*, «Из поэтики розы» // *A. Н. Веселовский* 1939, 132–138 (о *rosa mystica* и Марии — *там же*, 133); о Веселовском и Иванове ср.: *I. Serman* 1986, 206 и *Н. А. Кожевникова* 1986, 14; связь Иванова и «Романсов о четках» Клеменса Брентано рассматривает Аверинцев (*С. Аверинцев* 1986, 29); в целом о стихах Брентано о четках ср.: *A. Béguin [1937]* 1972, 346 и сл. О символе розы у Новалиса и Иванова ср.: *M. Wachtel* 1994, 160 и сл. и *R. Grübel* 1995, 33 и сл.

17. Здесь также напрашивается паронимическая связь: «цвет(ок)» — «свет», ср., например, у Балтрушайтиса: «...И свет и цвет — на миг. На миг — | Игра всех смен...» (*[1913]* 1969, 289).

18. Другие примеры использования мотива мистической розы у Иванова ср. также: *G. Langer* 1990, 115 и сл.

19. В герметическо-алхимической аллегорике белая роза символизирует короля, а красная — королеву на конечной стадии их трансформации (ср.: *C. G. Jung* 1975, илл. 193, 411).

20. Об этом символе сплетенных белой и красной роз ср.: *C. G. Jung XIV/III*, 375 и сл.; 392 и сл.; о роли розы в масонстве ср.: *E. Lenhoff*, *O. Posner* 1932, 1329 и сл.

21. О символике роз у Бальмонта и его заимствованиях из «Ботанического атласа» К. Ф. Хоффмана (*K.-F. Hoffmann*, «*Botanischer Atlas*») ср.: *В. Марков* 1988, 127 и сл.

22. О взаимодополняющей символике розы и лилии как символов Анимы или Марии в Песни Песней ср.: *C. G. Jung VI, 248*; лилия символизирует белую, женскую субстанцию и серебро, роза — солнечное начало (*M.-L. von Frank 1971, 375 и сл., 395 и сл.*). «Полевые лилии», объект новозаветной апострофы, которые не трудятся и не заботятся о повседневных нуждах, в символизме возвышены в эстетическом и эротическо-мистическом отношениях и символизируют автономную эстетику и религию по отношению к миру необходимости. — О варианте «лилия и змея» или «лилия и серп» ср.: *A. Béguin [1937] 1972, 357 и сл.* (об Э. Т. А. Гофмане) и сборник стихов Ю. Балтрушайтиса «Лилия и серп» (1912): «...И над нами чеканно — | Мой старинный герб — | Свиты вязью странной | *Лилия и Серп*» (1912, 281).

23. О небе как саде или острове блаженных ср.: *О. М. Фрейденберг 1978, 82*. Ср. также: *Д. С. Лихачев 1982*. Наиболее характерный образец «Сада» как жанра мистическо-эротической литературы эпохи барокко — *Симеон Полоцкий, «Вертоград многоцветный», 1680*.

24. Уже у Гераклита логос рассматривается как семя мироздания (*F. Lassalle 1858, I, 322 и сл.*); о световом семени в герметизме и в христианстве ср.: *M.-L. von Frank 1971, 403* (смерть пшеничного зерна, входящего в землю, и его возрождение; об этом также *О. М. Фрейденберг 1978, 381 и сл.*); у Плотина — ср.: *Plotin I, 115*, в гностицизме — ср.: *W. Schultz [1910] 1986, 139*.

25. Ср. также у А. Фета: «...Над безбрежной *жатвой* хлеба | Меж заката и востока | Лишь на миг смежает небо | Огнедышащее око» (*Фет, 1850, 147*). Бросается в глаза богатство мотивики зерна и хлебов у Балтрушайтиса: «Древним *плугом* поле взрыто, | Будут *зерна* в глубине! |...| С зыбкой ношей, мерным шагом | Бродит *Сеятель* слепой... |...| Будет рог ли урожайный, | Иль бесплодые ждет *зерно*, |...| Летний трепет, шелест, волны, | Звон и пенье в поле ржи... | Из лукошка рокового | Он лишь сеет дар Творца — | Скучный свет людского крова | И проклятие *жнеца!*» (*Балтрушайтис, 1911, «Сеятель», 235–236*); «...Вся явь, вся дрожь — волна. Волна — | Весь труд людской... | И жнет *земные семена* | Покой, покой!» (1913, 289); «...И на костре, где сердце сожжено, |...| Что долг огня — единое *звено*, | В ткань Вечности влетающее нас» (1914, 337).

26. Символика колосьев и хлеба доминирует над афродитическим гетеризмом. Об этом ср.: *J. J. Vachofen [1861] 1975, 39*; само имя Бахофена в этом контексте можно рассматривать как символ его мифа о матриархате. Об античных мифах о зерне и земледелии и об античных женских божествах ср.: *F. Creuzer I, 156 и сл.* (о Гее); о «матери урожая» ср.: *Овидий, «Метаморфозы», книга пятая, стихи 490, 642*; подробно также ср.: *J. Frazer [1922] 1989, 203 и сл., 211 и сл., 572 и сл., 579 и сл., 581 и сл.*; *О. М. Фрейденберг 1936, 69 и сл., 81 и сл.*; о хлебе в славянских свадебных обрядах ср.: *Н. Ф. Суццов 1996, 100 и сл.*

Библейский символ «хлеба жизни» в Евангелии от Иоанна рассматривает *R. Vultmann 1978, 154 и сл.*; речь о «хлебе с неба» — ср.: *Иоанн. 6: 25–59*; ср. также: *Лук. 4: 3–4* (дьявол велит Иисусу Христу превратить камень в хлеб, а тот возражает: «Не хлебом единым жив человек»); о дереве, которое познается по плодам, ср.: *Лук. 6: 44*.

Ср. другие примеры: «Любя *колосьев* мягкий шорох | И ясную лазурь...» (*Полонский, 363*); «...Но рог, зовущий тайну к яви, | Все звонче пел, | И дрогнул мир в лазурной славе, | И день вскипел... |...| Туда, где меркнет *стебель в поле* | И ждет *серпа*...» (*Балтрушайтис, 1912, 167–168*); «Близится ночь к рассвету... | Ясен шелест листвы... | Строится *стебель* к цвету, | Цвет лишь ждет синевы...» (1912, 172–173); «Желтеет *колос* — пробил срок! |...| И вспыхнул сам в костре твоём, | Твой дым над жертвенным огнем, | Как малый *дар* твоих полей, | В вечернем зареве

разлей!» (1912, 189); «... Не праздный колос мысль людская» (1914, 340); «... И сердце, что в бреду боролось | И было в тлен облечено, | Вплетает ночь в свой звездный колос, | Как полновесное зерно...» (1914, 319); «В тревогах жизни, в час непрочный, |...| И все, что было — колос тленный, | Отдавший Пахарю зерно...» (1914, 314).

27. Много примеров богатого развертывания омонимов «косы» (как инструмента и как прически) в славянской мифологии приводит Афанасьев — А. Афанасьев I, 173 («косить» в смысле «косо смотреть» и «срезать косой траву»); о «золотой косе вилы», т. е. прическе Венеры или Фрейи, ср.: Афанасьев I, 238; «коса» как трава — ср.: I, 140. Жатва играет одну из центральных ролей в мифе зерна у Дж. Фрэзера (J. Frazer [1922] 1989, 617 и сл., 627 и сл.). О смерти как жнеце ср. также: Бальмонт, «Солнечная сила», [1902] 1989, 532. Плуг (пахота) представляет фаллически-оплодотворяющее начало в противовес косе или серпу (жатве) (С. G. Jung V, 192 и сл. и А. Афанасьев I, 556 и сл.).

Ср. также у Балтрушайтиса: «... И знаю: свят труд молота и плуга, И праздный цвет, и важный звон серпа, |...| Все та же явь: осенний вихрь над нивой | И стройный стебель в стройный час весны, |...| И зыбь полей, и в поле камень серый — | Живые зерна в колесе одном...» (Балтрушайтис, 1912, 187—188); «Долго время в Замке Страха, | Где я в полночь света жду, |...| Пробуждая мертвый шорох, | Срок за сроком бьют часы... | Призрак черепа в узорах, | В беге линий — знак косы... |...| В долгий час ночного круга | Скорбно смотрит в лунный прах | Мука детского испуга |...| И душа — как цвет бесплодный | Белых лилий на воде...» (1912, 258—259); «... Но рог, зовущий тайну к яви, | Все звонче пел, | И дрогнул мир в лазурной славе, | И день вскипел... |...| Туда, где меркнет стебель в поле | И ждет серпа...» (1912, 167—168).

28. О символике вина и хлеба у греков и в Библии (Матф. 26: 20—29, Марк 14: 17—25, Лук. 22: 14—23, Иоанн. 13: 21—30) ср.: О. М. Фрейденберг 1978, 525; она же, 1936, 82 и сл.; о невесте (Марии) как виноградной лозе ср.: М.-Л. von Frank 1971, 375 и сл.

29. В рамках поэтической морфологии слово «п-ол-е» можно связать с комплексом «к-оло-с», «с-ол-нце», «з-оло-то», «г-оло-с» или «глагол-ол» и другими воплощениями мотива на {ол}, {ло} или {оло} (тон-ол-ь) — ср., например, у Баратынского: «Желтел печально знак полей, |...| И голоуосистый соловей | Умолкнул в роще бесприютной» (1823, 25).

30. В некоторых космогониях (например, в космогонии каббалы) корни мирового дерева находятся сверху, а растет оно вниз (G. Scholem 1962, 62 и сл.; 66; E. Neumann [1956] 1985, 234); о мотиве дерева с родником, берущим начало среди корней, ср.: Афанасьев II, 278; II, 295; при этом родник, орошающий дерево, опознается как София. Души же суть плоды мирового дерева. В славянской Книге Еноха дерево символизирует саму плерому (G. Scholem 1962, 63 и сл., 117 и сл.). О мифе о мировом древе ср. также: J. Grimm [1835] 1981, 664 и сл. (Иггдрасиль как мировой ясень); об Иггдрасиле в древнеирландских мифах ср.: R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 63 и сл.; E. Neumann [1956] 1985, 237 и сл.; Иггдрасиль и мировое дерево как жизнь в совокупности — «символизм космического дерева» рассматривает Элиаде (M. Eliade 1957, 87 и сл.); см. также А. Афанасьев II, 279 и В. Марков 1988, 275; V. Propp [1946] 1987, 59 и сл., 65, 265 и сл.

О дереве и космогонии ср. также: E. Drewermann 1988; 52 и сл.; о культе дерева в греческой мифологии ср.: М. P. Nilsson 1951, 260 и сл.; 457 и сл.; ср.: V. Haas 1986, 50 и сл. (вавилонский миф о мировом древе). Ср. перечень деревьев в рамках мифа об Орфее: Овидий, «Метаморфозы», книга десятая, стихи 86—142. Центральная тема книги Дж. Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», хорошо знакомой символистам, — почита-

ние деревьев (*J. Frazer [1922] 1989, XIII, 159 и сл.; 175 и сл.*). Подробно о битве деревьев в кельтской поэзии ср.: *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 29 и сл.*

О мировом древе у славян ср.: *А. Афанасьев II, 227 и сл., 277 и сл., II, 294 и сл., II, 472* (сотворение первого человека из дерева и камня), *II, 478 и сл.*; *О. М. Фрейденберг 1978, 72 и сл.* (мировое древо как символ рождения), *134 и сл.* (камень и дерево как тотемы), *220 и сл.* О мотиве мирового древа у Бальмонта ср.: *В. Марков 1988, 140 и сл., 275*; см. также стихотворение Бальмонта «Дерево», *там же, 425* (о мотиве «древа жизни» в Апокалипсисе (22: 2) и у сектантов ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 123*). Бальмонт в текстах, посвященных деревьям, также производит синтез всевозможных древесных мифов (ср.: «*Солнечная сила*», [1902] 1989, 534).

В мифопоэтике Белого мотив мирового древа и древа жизни получает комплексное воплощение. В качестве источников собственной мифопоэтики Белый использует работы Афанасьева, Потебни, Веселовского, Буслаева и др. (ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 116 и сл.*). Мотивы «моста», «мирового дерева» и «радуги» как символов *ascensus*'а у Белого («*О субъективном и объективном*» // «*Свободная совесть*», 2, 1906, 272, 114) ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 115*. В 1905 г. в творчестве Белого делается акцент на средней и верхней частях мирового древа (*там же, 116*; о трехчастности ср.: *Афанасьев II, 227 и сл.*); позже (в СIII) актуальность приобретают нижние части древа, то есть сфера земли и хаоса. В период «Золота в лазури» доминируют мотивы «золотого дерева», «золотой ветви», «небесного, солнечного дерева» (*там же, 116*), а после 1905 г. — «облачного дерева», «дерева распятия» (*там же, 137 и сл.*). Таким образом, Белый рассматривает символ дерева в аспекте мирового времени (117; ср. также: *Афанасьев II, 282, 145, 278 и сл.*).

31. О библейском райском древе, или древе жизни, ср.: *R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 86 и сл.*; *P. Sloterdijk, Th. H. Macho [Hg.] 1991, 131*; подробно о ветхозаветной древесной символике ср.: *E. Drewermann 1988, II, 52 и сл.* и, в частности, о связи дерева, змеи или женщины (первородном грехе) (*ibid.*, II, 53 и сл.; II, 58 и сл.; 56 и сл.); об этом ср. также: *О. М. Фрейденберг 1978, 37 и сл., 77 и сл.*; о студиях Мочульского, посвященных «крестному дереву», ср.: *Н. Г. Пустыгина 1986, 119* (*В. Мочульский, «Историко-литературный анализ стиха в Голубиной книге», Варшава, 1887, 204 и сл.*). Герметическую символику райского и крестного деревьев неоднократно рассматривает Юнг (*C. G. Jung V, 278 и сл., 298 и сл., 316 и сл., 340 и сл.*). Подробно о древе познания ср.: *Plotin III, 8, 10; VI, 3, 4* (душа как дерево; ср.: *P. Crome 1970, 105*), *Origenes 1938, 489; Jakob Böhme 1831, II, 1 и сл., 10 и сл.*; *J. Gorres [1839] 1960, III, 242 и сл.*; *M.-L. von Frank 1971, 141* («*Aurora consurgens*»); об архетипе *arbor philosophiae* ср.: *C. G. Jung XIII, 273 и сл.; 292 и сл.; 328 и сл.; 333* (золотое дерево в герметизме); об *arbor pansophiae* у розенкрейцеров ср.: *W.-E. Peuckert 1936, 418*.

32. О семени и λόγος оператикός у Ивана ср.: *G. Langer, 129 и сл.* и в целом — *ibid.*, 78 и сл., 110 и сл., у Белого — *ibid.*, 241 и сл., семя как «живое слово». Семя и яйцо как мотивы родовых снов рассматривает Топоров (*В. Н. Топоров 1994, 137 и сл.*).

33. Ветви (мирового) дерева могут символизировать «волосы земли» (*А. Афанасьев I, 138 и сл.*); о мотиве веток как рук, поднятых к небу, ср.: *Белый, БП, 72 и Афанасьев I, 199* (ср. также: *Н. Г. Пустыгина 1986, 122*). О дереве и ветви как модели для романтического и символистского органицизма ср.: *G. Langer 1990, 88*.

34. Ср. также у Баратынского и Тютчева: «На древе человечества высокою | Ты лучшим был его листом, [...] Развита чистейшим солнечным лучом! | С его великою душою | Созвучай всех на нем ты трепетал! [...] И сам собою пал, как из венка!» (*Тютчев I, 1832, 49*). Тютчев имеет здесь в виду гетевское перворастение и одновременно смерть Гете (об этом ср.: *S. Pratt 1984, 196 и сл.*); «...Последний лист

упал со древа, | Последний час его пробил» (*Баратынский*, 26). — Ср. также у Балтрушайтиса: «...Дикий *тополь* век свой стройный | в мир дробления принес... |...| Он своей *листвою шумной* | Повествует о весне, |...| Той же грустью, лишь иначе, | Дышит *шелест*, *речь* его...» (*Балтрушайтис*, 1912, «*Тополь*», 218); «...Тянутся строем | *Тополь* и клен... |...| Листья все те же, | *Шелест* — иной... |...| К иве плакучей | Путник пришел... |...| Где, лишь чернея, | Спит *кипарис*...» (1911, 249–250).

35. О дионисийском аспекте дуба ср.: *J. Frazer [1922] 1989, 118 и сл., 232 и сл., 565 и сл.*; *А. Афанасьев II, 294 и сл., 298 и сл.*; о мотиве «дубравы» ср.: *В. Марков 1988, 296*; мировое древо как дуб — ср.: *Белый 1981, 128, 134*; «Веков дуб» — см. *А. Афанасьев II, 282, II, 294*.

36. Об этом стихотворении ср. *В. Марков 1988, 275*; о самом мотиве см. также *А. Афанасьев II, 279*.

37. О кипарисе как символе смерти ср.: *C. G. Jung V, 282*.

38. О символике оливы в неоплатонизме ср.: *P. Crome 1970, 153* (олива как воплощение мудрости).

39. О мифе яблока или яблони (и об этимологической связи яблока с Аполлоном) ср.: *R. von Ranke-Graves [1948] 1985, 301 и сл., 304, 309*; о золотых яблоках как символах солнца ср.: *E. Wind [1958] 1981, 102 и сл., 226, 312 и сл.*; у славян — ср.: *А. Афанасьев I, 83; I, 122 и сл.; I, 198; I, 533; II, 308 и сл.*; о формуле Парацельса: «Человек — сердцевина, а мир — яблоко» ср.: *G. Poulet [1961] 1985, 36 и сл.* «Яблоко греха» в связи с Евой как архетипом женщины-дерева ср.: *E. Neumann [1956] 1985, 240 и сл.* О скопческой символике яблок (как женских грудей) и в этой связи о символике яблок у Блока ср.: *А. Эткин 1995, 150; 1994, 60*.

40. Ср.: *Мандельштам, I, 113–114*.

41. Прообразом их может считаться одиноко стоящая «сосна» у Лермонтова или соответственно у Гейне: «На севере диком стоит одиноко | На голой вершине *сосна*...» (*Лермонтов, II, 73*).

42. О мифе леса в Греции ср.: *J. Frazer [1922] 1989, 5 и сл.*; о лесе и дереве ср.: *C. G. Jung XIII, 214 и сл.*; славянский миф леса — ср.: *А. Афанасьев II, 324 и сл.*; *В. Н. Топоров 1990, 52* (о стихийном лесном пожаре в романе Кондратьева «На берегах Ярыни»).

43. О женском доминировании в мире болот и воды ср.: *J. J. Bachofen [1861] 1975, 187 и сл., 245*. Особо важную роль «болота» и поднимающиеся из них «пузыри земли» играют у Блока (ср.: *Н. Гемба 1990, 137 и сл.; 139, 143 и сл.* о «болотах» как противоположности городу).

44. *Н. Ю. Грякалова 1988, 23 и сл.* («пузыри» как демонизированный мир природы; источник — Шекспир, «Макбет», действие I, картина III); об этом также *В. Н. Топоров 1990, 19* (о «пузырях земли» у Блока и о произведении: *Кондратьев, «Болотные бесенята», 1909*).

45. Самый продуктивный миф сада — вероятно, пушкинское Царское Село (ср., например: «Воспоминание в Царском Селе» или «Деревню»).

46. «Шелест» или «шорох» чаще всего связывают с «травой» и «камышом», ср. уже у Тютчева: «Певучесть есть в морских волнах, |...| И стройный мусикийский *шорох* | Струится в зыбких камышах...» (*Тютчев, I, 199*, цит. по: *S. Pratt 1984, 51 и сл.*); ср. также у Бальмонта: *Бальмонт, «Шорохи», 1910*; об этом: *Д. Г. Макогоненко 1989, 521*.

47. Ср. девальвацию апокалиптической функции СИ у Блока (*Блок, 1906, V, 76*), возвращающего символизм с его визионерской ролью в диаволическое болото: «...есть только дикий вопль души одинокой, на миг повисший над бесплодыми рус-

ских болот. Прошумит этот крутящийся столб из пыли [противосимвол по отношению к апокалиптическим столпам!], крови и болотной воды...»

В славянской мифологии второй член оппозиции «земля» — «преисподняя» («подземное царство») имеет набор атрибутов преимущественно негативных (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 103 и сл.): «болота», «овраги», «колоды», «стоячая вода», «край поля». Нижний мир отождествляется с миром мертвых, который в то же время является родиной «упырей», «колдунов», «ведьм», «русалок» и т. д.

Арханскую символику «болот» в рамках оппозиции «сухой» — «мокрый» рассматривают Иванов и Топоров (В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 147 и сл.). Болото — это жизненное пространство теллурического женского божества Мокоши у славян. С этой сферой болотного мира ассоциируются также негативные, «нечистые» силы: «водяной», «водянов шут», «водяник», «водяница». Эти образы обычно связаны с символическим черным цветом (там же, 151).

48. О языке природы в немецком романтизме ср.: «...Растения — непосредственный язык почвы. Каждый новый листок, каждый своеобразный цветок являет какую-нибудь тайну, [...] Весь мир, сухой, усталан этим таинственным зеленым ковром любви. Каждой весной он обновляется, и его странные письма понятны лишь тому, кто любим — как восточный букет цветов» (Новалис, «Гейнрих фон Офтердинген», 126); «...мир и его история превращаются для вас в священное писание, [...] К тому, что вам открыла восторженная любовь к языку, меня привело изучение природы» (там же, 130). Таким образом, поэзия — всегда поэзия природы («Ученики в Саусе», 168), потому что язык сердца (то есть внутренний мир человека) имеет строение, аналогичное строению земли и космоса (там же), но механическому разуму он предстает лишь в виде иероглифов (там же, 163). «Буквы природы» зашифрованы, и этот шифр может разгадать лишь естествоиспытатель, который идентичен мифопозитиву (179; об иероглифике природы ср. также: G. H. von Schubert 1821, 32 и сл., 44 и сл.; как аналоге языка снов — *ibid.*, 2 и сл. и F. von Baader 1966, 71). Наивный поэт природы играет и одновременно говорит на языке вещей: «Он собирал камни, цветы, разнообразных жуков и раскладывал их в ряды на тысячу ладов. [...] И вот опять он всюду находил знакомое, но только причудливо смешанное и соединенное, и таким образом в нем сами собой образовались необыкновенные вещи. Вскоре он стал замечать во всем связи, встречи, совпадения. И вот он скоро больше ничего не видел в отдельности» (Новалис, «Ученики в Саусе», 164). О природном «родном языке» у Бахофена ср. также: M. Schroeter 1926, CXXXI и сл.

У Тютчева — испытавшего влияние натурфилософии немецкого романтизма — природа всегда в то же время и язык: язык внутреннего мира, сердца, бессознательного, ночной стороны и изначального: «О чем ты воешь, ветр ночной? [...] Понятным сердцу языком [...] О, бурь заснувших не буди — | Под ними хаос шевелится!» (Тютчев, I, 57); «Когда человек естества не пытал | Горнилом, весами и мерой, | Но детски вещаньям природы внимал, | Ловил ее знаменья с верой; [...] Язык для него обретала...» (Баратынский, 1839, 279); «Предстала, и старец великий смежил | Орлиные очи в покое [...] С природой одною он жизнью дышал: | Ручья разумел лепетанье, [...] Была ему звездная книга ясна, | И с ним говорила морская волна. [...] За миром явлений, не ждет ничего, — | Творца оправдает могила его...» («На смерть Гете», 140). Ср. также: В. Ф. Одоевский 1844, 242 и сл.

49. О символике шорохов (звуков) природы ср.: Соловьев, «Красота в природе», 1889, VI, 52 и сл.: «...этот общий идеальный смысл звука, как живого ответа матери на влияние света...»

50. Несомненно, символистская идея до- или невербального языка шепота уходит корнями в романтические мотивы «шепота» и «ропота». Ср. у Пушкина и Бара-

тынского: «...Клянущий речей любовный *шепот*, | Стихов таинственный напев, | И ласки левоверных дев, | И слезы их, и поздний ропот» (Пушкин, III, 173); «Мне не спится, нет огня; |...| Что ты значишь, скучный *шепот*? | Укоризна, или *ропот* | Мною утраченного дня?»; «Где сладкий *шепот* | Моих лесов? | Потоков *ропот*, | Цветы лугов?» (Баратынский, 143). — У Тютчева мотив языка шепота, на котором говорит природа, сплетен со всеми остальными органическими мотивами и образует по сути основу для всякой мифопоэтики: «Ты, волна моя морская, | Своенравная волна, |...| Сладок мне твой тихий *шепот*, | Полный ласки и любви; | Внятен мне и буйный *ропот*, | *Стоны вещице* твои» (Тютчев, I, 148); «Певучесть есть в морских волнах, | Гармония в стихийных спорах, | И стройный *музыкальный шорох* | Струится в зыбких *камышках*. | Невозмутимый строй во всем, | *Созвучье* полное в природе, — | Лишь в нашей призрачной свободе | Разлал мы с нею сознаем. |...| И отчего же в общем хоре | Душа не то поет, что море, | И ропшет мыслящий *тростник*?» (I, 199; о происхождении мотива тростника ср.: S. Pratt 1984, 56 и сл.); «Слыхал ли в сумраке глубоко | Воздушной арфы легкий звон, |...| Как бы последний *ропот* муки» (I, 9); «Как хорошо ты, о море ночное, — | Здесь лучезарно, там сизо-темно... | В лунном сиянии, словно живое, | Ходит, и дышит, и *блещет* оно... | На бесконечном, на вольном просторе | Блеск и движенье, грохот и гром. |...| В этом волнении, в этом сиянье, | Весь, как во сне, я потерян стою — | О, как охотно бы в их обаянье | Всю потопил бы я душу свою...» (I, 195).

51. Ср. также у Полонского и Фета: «На скамье, в тени прозрачной | Тихо *шепчущих* листьев, | Слышу — ночь идет, и — слышу | Переключку петухов» (Полонский, «Лунный свет», 69); «Любя *колосьев* мягкий *шорох* | И ясную лазурь» (363); «Одним толчком согнать ладью живую |...| Одной волной подняться в жизнь иную, |...| Упитаться вдруг неведомым, родным, | Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам, | Чужое вмиг почувствовать своим, | *Шепнуть* о том, *пред чем язык немеет*, |...| Вот чем певец лишь избранный владеет» (Фет, 116).

Еще много примеров можно найти у Балтрушайтиса: «...И близко разуму раскрытые завесы... | И кто-то, *вещий, шепчет*: Навсегда. | Все в мире ясно, понято, раскрыто...» (Балтрушайтис, 1901, 97); «Брожу один усталым шагом | Глухой тропинкою лесной... | Певучий *шелест* над оврагом | Уже не *шепчется* со мной... |...| Мелькают с криком журавли...» (1903, 105); «Звездным миром ночь дохнула... | Среди смолкающего гула | В лунном поле я брожу... |...| Трепет мира, *шорох* древний, | Глубже сердце — жизнь ясней...» (1912, 93—94); «...Будет рог ли урожайный, | Иль бесплодье ждет зерно, |...| Летний *трепет, шелест*, волны, | Звон и пенье в поле ржи...» (1911, 235—236); «Долго время в Замке Страха, | Где я в полночь света жду, |...| Пробуждая мертвый *шорох*, | Срок за сроком бьют часы...» (1912, 258—259); «...Все мы с тоскою подходим | К двери из смертной тюрьмы! | Горек в тиши бесконечной | *Топот* усталых шагов — | Жуток сквозь сон быстротечный | *Шелест* нездешних лугов! | Все мы на тайном пороге...» (1912, 251); «...Лишь слышу я *шорох* | Осенней печали, | Немолчной в заглохшем кругу... | И листья опали, | И мертвый их ворох | Встречаю на каждом шагу...» (1912, 228); «Близится ночь к рассвету... | Ясен *шелест* листвы... | Строится стебель к цвету, | Цвет лишь ждет синевы...» (1912, 172—173).

52. Один из вариантов невербального языка природы — «гул», который Ю. М. Лотман в связи с творчеством Тютчева определяет как «энтропию звука» (Ю. М. Лотман 1993, 156 и сл.): «Как сладко дремлет сад темно-зеленый, | Объятый негой ночи голубой, |...| Над спящим градом, как в вершинах леса, | Проснулся чудный, ежедневный *гул*... | Откуда он, сей *гул непостижимый*?.. |...| Мир телесный, слышимый, но незримый, | Теперь роится в хаосе ночном?..» (Тютчев, I, 74). «Непостижи-

мость» и «невнятность» языка природы и шепота считаются выражением их позитивной апофатики и полной инакости по отношению к дискурсивному мышлению и языку разума.

53. Иванов («*Чурлянис и проблема синтеза искусств*», 1914, III, 168) ассоциирует язык шепота, на котором ведутся мантическо-мифические речи, с символом «дерева жизни», выступающим здесь как «дуб мифа»: «Яви мимо текут, подобные сновидениям, сменяются, как листва и цвет на *дереве*, меж тем как дух в своей заповедной глубине смутно осязает вселенские корни непробужденного бытия».

Народная душа — это место пребывания коллективной памяти («память родовая»), сплетенной с народным языком («струны первобытного мировосприятия», ср.: Иванов, «*Чурлянис и проблема синтеза искусств*», 1914, III, 168). Этот первоязык связывается Ивановым с символикой языка шепота: «...*шепчет* свои вещише нашепты ветхий дуб мифа». Ср. также у Блока: «...Еще мерцал вечерний хаос — |...| Но все, что в пурпур облекалось, — | *Шептало белые слова*» (Блок, 1904, III, 96). Язык шепота как язык чудотворцев и шаманов ср.: Блок, 1906, V, 41. Символистская лирика, по Блоку, говорит «намечами», соответствующими природному языку шепота («таинственный шепот»); это «шепот», по мнению Блока, типичен для любой «чистой лирики» (Блок, 1905, V, 12).

11. СФЕРА ВОДЫ

11.1. ВОДА КАК СТИХИЯ

Символика воды и форм ее проявления («вода», «море», «озеро», «река») ¹ разворачивается в СII — по сравнению с символикой других стихий — скорее на заднем плане и в подтексте, под знаком ночи и луны ². Это не покажется особо странным, если учесть обилие соответствий между водой и лунным миром (миром бессознательного и женского) или между (живой) водой и хтонической плодovitостью в связи с символикой «Матери-Земли». Ведь в герметических текстах *aqua vitae* интерпретируется еще и как *succus lunariae*; в CI тоже часто говорится о соке светила, струящемся пра-свете, водопадах космического сияния. Живая вода ³ издревле являет собой полярную противоположность космическому пра-свету. Он происходит свyше, из потустороннего мира, а живая вода — из глубины земли, из источника жизни и плодородия праматери, источника регенерации в *aqua permanens*, который в то же время поглощает то, что попадает в него, и только это дает возможность катарсиса и возрождения ⁴: «...И жадно впиваем лучи с высоты, | И ткem из лучей свои ткани. | ... | Где воды лазурны, где птицы поют, | Где запах цветов благовонней» (Минский, IV, 210–211); ср. пусть даже одиночный мотив у Коневского: «...Тебя почуял я и обнял взором, море! | ... | И жизнь моя — вода; в ней сумрачно-светло. | Все ветер да вода... И ясно все, и шумно» (Коневской, 1897, 40).

Живая вода (*aqua vitae*) земных глубин визуально и стихийно соединяет глаза земли — озера и водные поверхности — с небом и светилами: «...Сияют глубоко | Очи-озера, | И в небо глядятся; | И вниз с уступов | Прядают, блеща, | Живые воды...» (Иванов, I, 602). При этом в рамках некой вселенской литургии природы земля занимает место хлеба, а вода — место евхаристического вина, уже не просто запечатлевающая *commemoratio* Христа, а слава космическую *communicatio* («сообщение») как *communio* («приобщение»), в котором участвуют все стихии. Здесь неоплатоническое и гностическое представление об эманациях пра-света в темную материальность творения («потоки вод живых») связывается

с архаической, гераклитовской идеей *ascensus*'а и *descensus*'а всех стихий и сущностей в великом круговороте космических и земных метаморфоз. Эта мировая драма, разыгрываемая между верхом и низом, небом и землей, инициируется посредством воды, а о ее апофатической красоте можно лишь догадываться («неизреченность красоты»):

«...И тусклый мак, что в пажитях эфира | Расцвел луной. И благодать темных вод | Творит вино божественных свобод | Причастием на повечерье мира...» (Иванов, II, 282); «...и древние пороги | Меж мертвых скал покрыла тайна вод?...» (I, 619); «С тобой узнал я близость неба, | В тебе приял воды и хлеба | Неизреченной красоты...» (Городецкий, 1906, 66); «...Вселенские озера! Потоки вод живых! |...| Забыл, глядел ли в Небо, в свою ли глубину...» (Бальмонт, 1904, V, 40); «...Мы во имя возрожденья | ждем в душе живой воды...» (1908, VIII, 80—81); «...Там вечно тень. | Вокруг — ручья живая влага | журчаньем нагоняет лень. |...| Лишь тихо катится вода...» (Блок, 1989, I, 11); «...Красный дворик плещет ведра | С пьяно-алою водой» (1904, II, 149).

В стихотворном разделе, посвященном четырем стихиям (в «Литургии красоты», 1905), Бальмонт рассматривает именно эту диаволическо-символическую двойственную природу воды, в которой возможны гибель и утопание — и вместе с тем материнская забота и восстановление, поверхностность — и глубина, тишина — и шумность: «Вода, стихия сладострастия, | Вода, зеркальность наших дум, | Бездонность снов, безбрежность счастья, |...| То недвижимо-безглагольная, |...| Но вечно легкая и вольная, | И вечно дружная с Луной» (Бальмонт, «Вода», 1905, 224). *Tertium comparationis* всех этих парадоксальных свойств воды — бескачественная интенсивность «вольности», то есть некой анархической свободы, проистекающей из аморальной легкости и ужасной смертоносности лунарного начала и соединяющейся с подземными питающими водами способом, роковым для мужеского духа света.

Символично-герметическая интерпретация следует непосредственно из диаволической. Пустое отражение на водной поверхности (CI) уступает место креативному процессу «слияния», пустая тишина красноречивого (апофатического) безмолвия невербального языка природы («гула»), инстинктивной «страсти» сменяется соединением собственного с чужим (то есть свойственным «миру иному») в акте стихийного самопожертвования и «страдания». При этом *unio* «слияния» (и символически жидкости) соотносится с *unio* света и «сияния»: «...И с Солнцем твор-

ческим *слиянная*, | То — гул, то — плеск, то — блески струй [здесь в жидких “струях” слышатся звуковые волны “струн”]. | Стихия *страстная* и *странная* [мифопоэтическая потусторонняя чуждость “мира иного”], | Твой голос — *влажный поцелуй*» (*Бальмонт, 1905, 224*); «И плавал он в сверкающих *волнах*, | И говорил: *вода* — моя стихия!» (*Колесниковой, «Средь волн», 1896, 16*).

Из всех стихий именно стихию воды отличает мифическое и герметическое качество молодости, так как вода вечна в своем изменении и неизменно изменчива в своем постоянстве и беспамятстве: «... Потому что когда, *молода* и *горда*, | Между скал возникала *вода*...» (*Бальмонт, 1903, 162*); «... *О вода*, | Из всех *стихий*, с тобой рожденных, | Одна ты вечно *молода*. |...| Но для тебя *былого нет*» (*Минский, IV, 256–257*). Парадоксальным образом старость (старец или старуха) в мифическо-магическом мышлении также означает не столько преклонные годы и седину, сколько надвременную мудрость и постижение конца мира: «... И, *веселяся*, *Старец-Море* | На чад, бегущих в бурном споре...» (*Иванов, I, 595*).

Перечни свойств стихий, особенно любимые Бальмонтом и Волошиным, включают и примеры воспевания воды: «Я поклоняюсь вам, *кристаллы*, |...| *Растенья*, *раковины*, *скалы* | (Окаменелые мечты | *Безмолвно* грезящей природы), | *Стихии* мира: *Воздух*, *Воды*, | И *Мать-Земля*, и *Царь-Огонь!*» (*Волошин, 1904, I, 43*).

С этой точки зрения вода — стихия метаморфотики и «преображения», тогда как в диаволическом аспекте для нее характерны «изменчивость», «измена» и «ложь»: «Но *переменная Вода* | Быть хочет *разною* всегда, | *Восторг* рождает полногласный. | К *преображениям* бежит, | *Меняет* вид, и жить спешит, | Не уставая быть прекрасной» (*Бальмонт, 1905, 226*). В противоположность творенью из света «зиждительность воды» ближе к первичному вихрю хаоса, круги которого вода воспроизводит в морских глубинах (*Бальмонт, «Мальстром», 1905, 227*). Довербальное гудение, присущее музыке сфер, повторяется в глухих «гулах», доносящихся из глубин земной воды. Но именно в этот хаос была заронена капля живой воды, подобная золотому семени, — как гностическая *scintilla* из световых сфер во тьму мира — чтобы и в водные перво-глубины принести космическое спасение⁵. Таким образом, капля живой воды приравняется к пылинке в земном мире:

«...В прорывах *влажной темноты* | *Спиральные* рождаются *гулы*. |...| Полмира окутал блистающий мост, |...| В нем *не было бледности* мертвенных звезд, | *Живая* была красота. |...| *Багряных*, и *алых*, и *желтых* цветов | *Росла золотая семья*. |...| Я помню, я понял впервые тогда | *Зиждительность светлой Воды*...»

(*Бальмонт, 1905, 227—229*); «...Тихий, бурный, нежный, стройно-важный, | Ты как жизнь: и правда, и обман. | Дай мне быть твоей пылинкой влажной, | Каплей в вечном... Вечность! Океан!» («*Воззвание к океану*», 1903, 152); «...Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной, | хочется капелькой быть в безграничной пучине морской» (I, 13).

Дуалистическую несовместимость чистой воды с грязью материальности подтверждает другая гностическая формула Бальмонта, в которой символика негативного «смешивания» чистого с грязным уводит от идеала «слияния»:

«*Чистые воды вечной жизни, ясные и кристальные, не могут быть смешиваемы с грязными потоками муссона. — Капля небесной росы, блистая с первым лучом на лоне лотоса, превращается в кусок грязи, когда соскользает на землю*» (*Бальмонт, 1904, 39*).

Вода в символизме — в русском языке она и грамматически имеет женский род — часто выступает как женственный природный символ; при этом в соответствии с двойственной мистическо-эротической природой женских символических образов доминирует то аспект хтонической плодovitости, то (хоть и гораздо реже) небесная действенность некоей целительной силы⁶. Мотив небесной воды то и дело сопоставляют и соизмеряют с мотивами других стихий и их носителей. Таким образом, при встрече «вода — огонь» женская стихия сталкивается с преимущественно мужской, результатом чего становится борьба или свадьба:

«*Царь-Огонь с Водой-Царицей — | Мировая Красота. | Служит День им белолицый, | Ночью нежит темнота, | Полумгла с Луной-Девницей...*» (*Бальмонт, 1906, IX, 118—119*); «*Свадьба Воды и Огня | Это зеленые храмы растений...*» (1906, IX, 85); «*Сон волшебный. Мне приснился древний Город Вод, | Что иначе звался — Город Золотых Ворот. |...| Люди Утра, Дети Солнца, Духи Страсти, в нем | Обвенчали Деву-Воду с золотым Огнем. | Деву-Воду, что, зачавши от лучей Огня, |...| Оттого само их имя — золото и сталь, | Имя гордое Атланта — Тольтек, Рмоагаль...*» (1904, V, 76—77); «*Люди Солнце разлюбили, надо к Солнцу их вернуть, | Свет Луны они забыли, потеряли Млечный путь. | Развенчав Царицу Воду, отрекаясь от Огня...*» (1904, V, 1);

«О, царица светлых фей, | Ты летаешь без усилий | Над кустами орхидей, | Над цветами белых лилий! | Пролетаешь над водой, — |...| И росой, как звездой, | Блещут ласковые травы» (1902, III, 44); «...Заключатье третье — Вода. |...| В ней отражается Звезда, |...| Люби ее, сестра Вода, | Иначе — потопление...» (1908, VIII, 66).

У Иванова или Волошина образ Воды - Царицы принимает мифическую или библейскую форму, вербальную же основу для него составляет фонетическое сходство слов *mare* — *Maria* и «море» — «Мара»⁷:

«...Тебе, царица волн, небесная Диона...» (Иванов, «*Maris stella*», I, 616); «Подлунные так в полночь пели волны | Свою тоску душе осиротелой...» (II, 432); «Взывают... Дщери Океана! |...| Ответный блеск влюбленных вод. |...| Любить, воззвать, и умереть... | жизнь — зов единый... Вот вздымится, | Мча ко́ней гривистых, Волна...» («*Океаниды*», I, 526—527); «...Где, не стесненная объятием залива, | Волна подьмелется, вольна и горделива. |...| И солнца за морем пылающий заход | Путь стелет медяный чрез бездну темных вод...» (I, 575); «Есть мощный звук: немолчною волной | В нем море Воли мается, вздымая, | Из мутной мглы все, что — Мари Майя | И в маревах мерцает нам — Женой...» (II, 388); «...Из влаги рожденная — | Ты Афродита — | Звезда над морями. | Море — Мария! |...| Майя принявшая | Бога на крест...» (Волошин, «*Гностический гимн деве Мариин*», 1907, I, 69).

Анаграмматическое пересечение слов «ЛОНО» и «ВОЛНА» тоже способствует синтезу мотивов плодородия и воды: из нее выходит пенно-рожденная, как из нее возникают небо и земля, дотоле слитые в единой пучине. Диаволическое «сплетение» переосмысливается в СИ как космическое воссоединение высот и глубин: «...Дымкою Море одето. | Дымка — рожденье волны. | Волны, ЛЕЛЕя, СПЛЕТаюТ | СВЕТЛые пряди руна. | Хлопья плывут — и растут, | Новая встанет волна. |...| Влажная пропасть сольется | С бездной эфирных высот» (Бальмонт, 1903, 191). Ср. также у Городецкого обилие мотивов на {ел|...|ле}, сопутствующих белому жару высшей экстатической интенсивности и индифферентности: «...БЕЛЕЛО ТЕЛО, БЕЛое, как хМЕЛЬ | Кипучих волн озерных» (Городецкий, 1906, 125).

Для СИ типична ассоциация воды с ночью, глубины, тьмы с женской субтеллурической сферой — тогда как в СИ для водной поверхности доминировала зеркальная функция: «...Верю светам изначальным, | Из-

ливаемым во тьму. | Сумрак — женское начало, | Сумрак — вечное зачало, | Верю свету и ему» (Городецкий, 1905, 55). В этот же контекст входит «черная» (т. е. одетая в черное) «царица ночи» в «1-ой симфонии» Белого: «...склонилась Ночь в виде бледной, строгой женщины в черном» (41).

В слове «Рождение» вновь обнаруживается генеративный мотив {ор / ро}, а символы на {(в)ол}, как известно, намекают на анархическую вольность бесцельно катящихся волн. В водное лоно моря-матери уходят пламенные копыта или другие фаллические символы горения: «...Есть Море железное. |...| Есть в Море стОЛб медный, | На стОЛбе том чугунный Пастух, |...| В мать свою Землю сокройте, в глубины МОЛчанья великого, | В безгласную Ночь...» (Бальмонт, 1906, VII, 36–37).

«...То в ЛОНо темных ВОд излом | ПламенностВОЛЬных копий мечет; |...| Из ВОЛн, под озареньем кряжа, | ВОсходит пышностенный град...» (Иванов, I, 588–589); «...О, РОзы пены в пляске нежных ОР! | За пиром Муз в пустынной нашей келье — | Близ волн мОРских вечернее похмелье! | Далеких волн опаловый прОстОР!...» (I, 624); «...Вон ЛОтос, любимец стихии тройной, | На свет и на воздух, над зыбкой волной, | Поднялся, покинувши ил...» (Бальмонт, 1905, 219); «...Я не могу постичь очей, |...| В них излучение ночей, |...| В них океанская волна, | Фиалки цвет лесной, | Глубин небесных тишина...» (1908, 271).

Блоку также знакомы переливы волн и пламени, но он очень рано начинает связывать это сочетание с мрачными предчувствиями смерти:

«Вот она — в наЛетевшей волне | Распылалась последнею мезтью, |...| Догорающий факЕЛ закинь | В безмятежные, синие воды» (Блок, 1902, I, 251); «...Красный дворик плещет ведра | С пьяно-алою водой...» (1904, II, 149)⁸; «...И сидим мы, дурачки, — | Нежить, немочь вод. |...| Зачумленный сон воды, | Ржавчина волны...» (1905, II, 10).

Ассоциация моря (морской воды) с мужскими образами встречается крайне редко, ее можно сравнить с редкими мужскими воплощениями лунного начала («месяц»); при этом явственно доминируют мотивы Посейдона:

«...И, веселяся, Старец-Море | На чад, бегущих в бурном споре...» (Иванов, I, 595); «...Сжался, владыка морей, | Ужас развей и сомненья | Душные волны, | О

Посейдон, | Бог синекудрый!..» (Анненский, «Меланиппа-философ», 336); «Волны морей, беспредельно — пустынно — шумящие, | Бог Океан, многогласно — печально — взывающий, |...| Бог Океан, неоглядно — темно — утомительный» (Бальмонт, «Бог Океан», 1905, 212); «Бог живой, везде живой, | В Небошири голубой, |...| В протекающей воде. |...| В паутинке на ветру...» (1908, 286).

«Влага» («влажность») тоже всегда связывается с небесным или теллурическим плодородием. При этом мотивы «волны», на {вол}, многократно дробятся во всевозможных словах на {вал / вла}, в которых слышится динамика течения и струения:

«ОБЛАки — парусы | ВЛАги ЛАзоревой, — | ОБЛАки, обЛАки | По небу пЛАвают. |...| С небом целуется | ВЛАга разливная... |...| Небом любитесь | Невеста небесная...» (Иванов, I, 553); «...Желтые листья, | Над влагой черной! | ждет терпеливо | Судьбы неизбежной | Темное лоно... | Желтые листья | Ветр гонит к поблекшему берегу...» (I, 547); «...И горы рдеют, как алтари твои; | И рдеет море влажными розами, | Сретая коней огнегривых...» (I, 585); «...И звезды мирские, и звезды морские... | Зеркально и влажно вокруг. |...| Я ваш, океаны земных полушарий! |...| И смотрят киты из волнистого лона | Тем взором немым на меня, | С которым встречался преступный Иона...» (Коневской, 1898, 47); «...А в бушующей облачной влаге | Проясненные сферы синеют. | И великие древа гЛАголят, | На приволье небесном витая, | Там, где птиц легкокрылая стая | О попутном поветрии молит...» (1899, 94); «...Влажный, влагой морской мой дышит цветок...» (Минский, 280); «Темны лики весны. Замутились влагой долины, |...| Тонкий снежный хрусталь опрозрачил дальние горы. | Влажно тучнеют поля. |...| Море глухо шумит, развивая древние свитки | Вдоль по пустынным пескам» (Волошин, 1907, I, 71); «...Над соснами гудит звенящий ветер мая, | И влагой синее поишь ты небосвод...» (Бальмонт, «Гимн солнцу», 1903, БП, 270); «...Видя радость единенья | Солнца, влаги и стеблей, | Дух твой будет — как растение...» (1903, БП, 303); «Иду к земле в ночное лоно, | В густую влагу темных кущ, | Где всё родимо и зелено, | Где первоцвет мой был цветущ...» (Городецкий, 1906, 78).

Стихотворение Городецкого «Стрибог» (1907, 94–96) использует широко распространенную в СII символику «воли» — «волны» в рассматриваемой здесь сфере архаическо-теллурического, женского мира воды («волосы», «вой» как женский плач), а также связывает мотивы на {(в)ол} с мотивами на {(в)ал}: «Угнал за волны челны, | За тот за вал девятый [фатальный, роковой водяной вал, который опрокидывает корабль], | За тот за вал прокЛятый. | ВАЛами ВАЛит ВОЛны, | ВОЛнует кипень соЛный, | Качает кубок поЛный |...| А берег воем стонет. | Разметан женский ВОЛос, | Голóсит женский голос: | “Недаром высох колос | И солнце жгло-кололось! | Куда Стрибог их гонит?”» (Городецкий, 1907, 94–95). Море как кубок бурь («кубок метелей») — противосимвол, дополнительный по отношению к небосводу, в котором пенятся звездные соки и красное вино зари. *Tertium comparationis* для «волн» и «волос» — с одной стороны, волнистость обоих, с другой — женственный характер солнечной короны волос, одерживающей победу над покрытой змеями головой Медузы. За счет того, что «СОЛнце» озаряет морскую воду («кипень солный»), и получается та «СОЛЬ» жизни, которая промешивает опару земли.

Городецкий — единственный из символистов, кто ставит женско-теллурическую влагу и водную природу в равноправное положение с солнечным началом, которое в своей «гигроскопической» функции оказывает иссушающее, т. е. в диаволическом смысле сжигающее действие, и потому оно погубило бы полевые культуры, если бы не обрело некоего дополнения в женском начале воды; при этом мотив на {ел} экзотически возвышает и одновременно растворяет мотивы на {(с)ол} и на {ор}:

«...Бегут тЕЛа и чЕЛны, | И всплыли жены с воем.
| Несет их мОРе РОем. | ХмЕЛЕН [дионисийское состояние опьянения] победным зноем, | Стрибог упился боем
| И воет: “Упокоим, | На дне любовь сокроем! | Морское дно, покоем | И женам будь и воям!”» (Городецкий, 1907, 96); «...Приходи к реке заране, | Я махну тебе платком. |...| Мать любимая, родная, | Я с тобой издалека! | Хочешь: сына огневая | До тебя домчит река...» (1906, 139).

В упомянутом деструктивном, иссушающем действии солнца — компенсированном оплодотворяющим, орошающим действием «анимальной воды» — имеется, однако, и позитивный аспект, а именно способность растапливать воду, затвердевшую и превратившуюся в лед, то есть снимать омертвление витального начала, вновь разжижать его, тем самым освобождая его внутреннюю «одушевленность»:

«...У меня душа [Анима] как море, ПОЛноводный океан, | Что под льдинами синее у ПОЛярных белых стран | С каждым часом льдины тают, обнажая синеву. | Вот послЕдняя ЛЕпечет: Не растаю, уплыву! | Но от солнца золотого никогда не уплывет |...| Только волны ходят вольно, как хотят и где хотят И серебряные брызги к небу синему летят. | Только я гляжу, не веря широте морской души: | Неужели эти дали из моей идут глуши?» (Городецкий, «Море», 1907, 183); «...Что лила себе во взоры? — Синеву. | Что сказала васильку полей? — Сорву! | Жизнь твоя — привольно синяя река...» («Синяя», 1907, 197).

Символика воды у Волошина примечательным образом гармонирует с аналогичными мотивами у Городецкого и Белого: «...Синела даль. Текла река. | Душа, как воды, глубока» (Волошин, 1905, I, 51); «...В нас молчат всезнающие воды, | Видит сны незрячая земля» (1905, I, 53). Здесь мудрость (София) воды противопоставляется «слепоте» земли. Но если знание воды «безмолвно» («молчат воды»), потому что имеются в виду сообщения из глубин (из бессознательного), то земля хоть и «слепая» — потому что никак не участвует в визуально-визионерских эпифаниях космоса и атмосферы — однако способна видеть «сны» («глаза таинственной земли», там же). «Бремя» небесного шатра, его тяжелого покрыва — оно отсылает к сфере символики ткани — контрастирует с подвижностью теллурической воды, сочащейся из незаживших ран земли: «...Под серым бременем небесного покрыва | Пить всеми ранами потоки темных вод» (1906, I, 57).

«Жизненные пути» — это «движения по земле» лишь с поверхностной точки зрения; настоящие «преображающие странствия» и катарсические одиссеи ведут в глубины души, в *Mare internum*, название которого Волошин дал и одному неогностическому стихотворению: «...Мной круг земли омыт, в меня впадает Стикс, | И струйный столб огня [здесь апокалиптическому “столпу истины” предпочтен более архаичный, конкретный “столб”] на мне сверкает сизо. |...| Люби мой долгий гул и зыбких взводней змеи, | И в хорах волн моих напевы Одиссеи. |...| И обоймут тебя в глухом моем просторе | И тысячами глаз взирающая Ночь, | И тысячами уст глаголящее Море» (Волошин, «*Mare internum*», 1907, I, 74).

Бездна «тихих вод» имеет для души (здесь — для мужественного *animus*'а символистов) ту самую суггестивную притягательность, которой обладает бессознательное, женское, иное; его, правда, наполняет апофатический язык безмолвия. Поначалу еще доминируют типично диаволическое наслаждение гибели и демоническая красота. Душа

как озеро отражается в небе — и в небе как в озере, благодаря чему диаволическая зеркальность преодолевается неким символическим, вертикальным актом соединения («цельность», «слияние»). В выражении «СОЛьемся» еще ощущается та соль земли, которая — как уже упоминалось — добыта из морской воды благодаря жару солнца:

«...Нам дары приносит *Море*. | В час ночной, | Под *Луной*. | Мы спешим к *стране иной*. |...| Мы *потонем* в Красоте, | Мы *СОЛьемся* с синим *Морем*, | И на дне, | В полусне, | Будем грезить о *вОЛне*» (*Бальмонт, «Морская песня», 1897, I, 175—176*); «...Я в мире знаю только *цельность*, | Во мне *зеркальность* тихих *вод*, | Моя *душа* как небо звездна, | Кругом поет родная бездна, — | Я весь и ржанье, и полет!» (*Волошин, 1904, I, 43*); «...Во мне мерцает *влагой* звездной, | В *зеркальных* снах над *водной* бездной | Алмазность пытки затая. |...| Ты — горький звездный *сок*...» (*1907, I, 55*); «...И каждая навек узнала | И не забудет никогда, | Как обнимала, целовала, | Как пела *тихая вода*» (*Блок, 1906, II, 114*).

11.2. ДОЖДЬ, ОБЛАКА, РОСА

Перемены в погоде — прежде всего переход от штиля к буре, от сухости к дождю и снегу — определяют драматургию природных и небесных представлений в постановке бога погоды: «Бог *Погода*, юный, малый, |...| Перстень, синий, с бирюзой, | Крылья тонки мотылька, | *Нежен* цвет, перед грозой...» (*Бальмонт, «Бог Погода», 1907, 261*).

Облака⁹ — это гигантская небесная архитектура, в которой, как в имажинарном ландшафте, движется душа:

«Гряда *облаков* | Отходит, как *волны событий*. — | Как яснонемых жемчугов | Далекие нити» (*Белый, «Смерть», 1903, I, 122*); «...Плавно взлетим | Взмахом серебряных крыльев. | Память о прошлом уснет. | Робко на *облако* встанем» («*Пепел*», *1904, 249*); «...*Облаков башни* | В выси высокие вылил, — | Вылил из золота Зодчий. | Юность моя золотая» («*Пепел*», *1907, 254—255*); «...Но высоко — в изумрудах | *Облаки-овцы* бредут...» (*Блок, 1904, II, 45*).

«Дождь» («ливень»)¹⁰ создает некую вертикальную связь между небесными водами и водами земных глубин и в этом отношении имеет мантическое, мистическое значение посланца из одного мира в другой. При этом течение воды отсылает как в сферу символов объедине-

ния (*unio mystica*, «СЛИяние»), так и в сферу эманаций световых потоков, изливающихся из пра-единства во множественность материи. Отсюда и обожествление дождя в неоорфической символике Иванова, одновременно вызывающее ассоциации с христианскими таинствами крещения:

«...Вертел убежный, о души, в вихре | ужасной
Ночи, — укроет вас! | Одожди, одожди | горы твои |
Дождь-Дий! |...| Священный *ливень!* шумящий *ливень!*
| мрак амбросийный живых небес! | голосистый *ливень!*
чистый *ливень!* | благодатный *избыток!* ласка небес! |
жизнетворной неги святая *влага,* | отрадная, рухни из
вечных *лон!*...» (Иванов, «Тантал», II, 57); «Веселый дождь
низЛИлся с высоты, |...| Твой зов к забвенью сердце
слышит. | Как много в мир ты нам послал цветов...»
(Бальмонт, «Веселый дождь», 1902, III, 123).

Дождь оплодотворяет природу (прежде всего мир деревьев и растений) «влажгой» и тем самым наделяет эротическими атрибутами («нежность»). Кроме того, «изЛИяние» воды с неба как бы размачивает душу и орошает мир «ЛИсты» и цветов:

«Дрожат леса дыханьем *ЛИвней,* |...| И влагу каждый *ЛИст* впивает, | И негой каждый *ЛИст* дрожит; |...| *ЛИствой* божественного *древа* | Ветвьась чрез облачную хлябь...» (Иванов, «Ливень», II, 311); «Вот и белые березы, | Развернув свои *ЛИсты,* |...| *Дождь* идет, а солнце светит, | Травы *нежные* блестят...» (Бальмонт, 1903, БП, 303); «...И в ландышах белых, от капель *дождя,* | Иначе зажглась белизна. | И *дождь* прекратился. И, с Неба идя, | Струилась лишь музыка сна...» («Вода», 1905, 229); «Мир закутан плотно |...| В тонкие полотна | *Влаги дождевой.* |...| Сладко пить дыханье | *Дождевой* земли...» (Волошин, 1905, I, 48); «...РОСится тонкий *дождь* осенний и лесной...» (1909, I, 19); «Сирени бледные *дождем* к земле прибиты... | Замолкла песня соловья...» (Блок, «После дождя», 1899, I, 411); «...Вся в розовом сиянии | Воскресла синева. | Умчались тучи грозные, | И *проЛИЛИсь дожди...*» (1902, I, 505).

Наряду с мотивом природного дождя в СИ уже намечается некий частный, городской мир дождя, который позже, в СИИ, будет создавать фоновое настроение во множестве вариаций:

«...Шел дождь — и капли с крыши | Стекали по стене. | Шел дождь, ленивый, вялый, | И маятник стучал...» (*Бальмонт, «Дождь», 1901, БП, 224*); «...В воздухе, полном дождя, | Трубы так мягко звучали...» (*Анненский, 1910, 111*); «Перестал холодный дождь, | Сизый пар по небу вьется...» (*1904, 74*); «...Ночью Place la Concorde, | Ночью дождливой люблю я. | Зарево с небом слилось...» (*Волышин, 1905, I, 16—17*); «В дождь Париж расцветает | Точно серая роза... | Шелестит, опьяняет | Влажной лаской наркоза...» (*1904, I, 14*); «...И дым от поезда клоками белой ваты, | И из-за крыш и труб — сквозь дождь издалика | Большое Колесо и Башня-великанша...» (*1909, I, 20*).

«Роса»¹¹ — самая возвышенная (*sublimste*) форма слияния неба, т. е. небесной воды, и земли, т. е. растительного мира. Эта «перегонка» (*sublimatia*) содержащейся в воздухе влаги в воду — отсюда и важное значение росы как символа соответствующего «конденсата» в алхимии — представляет собой алхимическо-символический процесс, обратный сублимации: ведь кульминация последней — испарение жидкости. Окропление росой в мистическом смысле означает нисхождение Духа на душу и оплодотворение цветов души как проявления некой герметической эротики, и при этом даже возникают ассоциации с красной окраской зари, на фоне которой происходит соединение «росы» и «розы». В тот же контекст входит связь «росы» и «косы» (косы как прически и как инструмента, в обоих случаях это атрибут женщины-луны).

«...Развейтесь кОсы. | Падите, рОсы | Из тучи черной!...» (*Анненский, «Лаодамия», 490*); «Я шел к блаженству. Путь блестел | Росы вечерней красным светом...» (*Блок, 1899, I, 20*); «...И росистая полночь тиха. |...| То — ночные цветы — не слова. | Их росу убелила луна...» (*1903, I, 528*); «...Ранними летними росами | Выйдем мы в поле гулять... | Будем звенящими косами | Сочные травы срезать!...» (*1904, II, 47*); «В серебре росы трава. | холодна ты, не жива. | Слышишь нежные слова?...» (*1906, II, 127*); «Сияет роса на листочках. |...| Красавица с мушкой на щечках, | как пышная роза сидит» (*Белый, 1903, 89*)¹².

11.3. ОЗЕРО

Водная глубина (как первоначало) у Белого символизирует бессознательное или то, что в результате «забвения» оказалось вытесненным в подсознание; то и другое пробивается на поверхность (сознания, дневного мира) в виде фонтана¹³. Такое восхождение мотивов и энергий из архаическо-хтонической глубины находит себе соответствие в эпифании свыше. В низшей точке, которая в то же время образует исток нижнего бытия, находится «черная женщина» — воплощение «бездны безвременья» — от которой одновременно исходят жизнь и смерть. В глубине ее глаз отражается бездна — как небо отражается в воде озер (т. е. в глазах земли), и потому становится ясно, что созерцание — это некое «бездонное» космическое состояние, парадоксальным образом маркирующее в «без-ДНЕ» «изнанку» дневного мира и вместе с тем «бездонность» вечности (т. е. «безвременья»): «...это стояла задумчивая женщина в черном: в ее глубоких очах [«небесный» аспект земной жены] отражалась бездна безвременья. И он понял, что это — смерть» (Белый, «1-ая симфония», 93).

«Лик» теллурического водного видения возникает из глубины воды, подобно тому как в символике света и огня визионерское «лицо» всплывает или «нисходит» из «глубин» космоса, а не парит, подобно «призраку» на поверхности, как отражение нарциссического диаволика в СИ. Для символического человека лик всегда является из глубины вод и тем самым — из собственного бессознательного, пусть это даже противобраз «жены», Анимы, спроецированной в черноту, той Анимы, соединения с которой как с возлюбленной («милой») сердца-«рыцаря» в земной жизни («времени») не происходит. «Глубина колодца» соотносится с «высотой столба», и лишь обе вместе образуют целое: «Тут бил фонтан. Холодные струи разбивались о гладкий мрамор. [...] Из колодезной глубины кивал ему грустный лик — пережитое отражение. Он шептал: «Милая, я знаю — мы еще увидимся, но только не здесь». — «Я знаю — мы увидимся... Время нас не забудет!»» (там же, 92–93).

Парадоксальное предсказание «время нас не забудет» указывает на то, что в воде бессознательного в конечном счете нет забвения, тогда как мимолетные отражения на водной поверхности остаются в плену той двумерности, в которой «пережитое» выглядит лишь «отражением»; отсюда и печаль на лице («грустный лик»). Напротив, колеблющиеся, вечно пульсирующие (морские) волны дают возможность некой экстатики самозабвения, выхода за пределы настоящего и его координат в имагинативное, мифическое, сверхсознательное состояние (Фрейд называл это аналогом «океанических чувств»): «Справа и слева были

синие, *озерные* пространства [множественное число: “пространства” — уже указывает на прерывность, множественность разнородных, но одновременно существующих “пространственностей”], подернутые белым туманом. И среди этих пространств подымались *сонные волны*, и на сонных волнах качались белоснежные цветы *забвения*. [...] То кричали *незнакомые* птицы, прильнув белой грудью к *голубым волнам* («1-ая симфония», 103).

Птицы как герметические вестники из потустороннего мира — в этом смысле они «незнакомые», — опускаясь из атмосферы, области «окрыленного» сознания и визуально-визионерского опыта, ныряют в «голубые волны», причем голубизна водной поверхности вторит голубизне неба — так же как белые «пенные гребни» соотносятся со снежными вершинами: «Он ходил по горизонту меж ЛОтосов. Остановливался, наКЛонив к *озерной глубине* прекрасный профиль, озаренный чуть видным, зеленоватым нимбом. Ронял розу в *озерную глубину*... [...] Адам с Евой шли по кОЛено в *воде* вдОль отмели» («1-ая симфония», 104). Далее следует описание сна или экстаза — некоего бессознательного состояния, переживаемого в дневном мире и изображаемого как погружение в воду, в глубину озера. В этом смысле озеро — одновременно место некоего зрелища и средство для его созерцания, т. е. «ЗРЕНИЯ»: мотивы на {зор} или {зре(т)} в этих словах звучат сходно с звучанием слова «озЕРо». Напротив, «гоЛОВа» мифического героя, одновременно объект и субъект созерцания, всплывает в озере-глазу, «ВОЛны» которого поглощают созерцающего как созерцаемого, т. е. несут «забвение», а значит — переход в бессознательное:

«Застывали в целомудренном *экстазе*, уходя в *сонное счастье* холодносиних волн. По колено в воде шла новоприобренная святая. Она шла вдоль отмелей, по колено в воде, туда... в неизведанную *озерную ширь*. Из *озерной глубины*, где-то сбоку, вытягивалось застывшее от грусти лицо друга и смотрело на нее удивленными очами. Это была гоЛОВа рыцаря, *утонувшего в бездне безвременья* [...] и его спокойный профиль утопал среди белых цветов *забвения*» (106).

Женский образ встречает здесь своего «рыцаря», своего Анимуса, вытесненного в бессознательное, который поднимается из водной глубины — правда, еще не спасенный и поэтому в виде тела. Если здесь доминирует мотив всплывания, то диаволическая сфера болот и камыша, напротив, обречена исключительно на гибель. В ней все подвержено либо затягиванию в глубину, либо лунному притяжению в неспасенное «вверху»:

«Там мигала звезда. *Отражалась* в волнах и трепетала от робости» («1-ая симфония», 107); «В этой стране были блаженные, *камышевые* заросли; их разрезывали каналы, изумрудно *зеркальные*. Иногда *волна* с пенным гребнем забегала сюда из необъятных, *водных* пространств. В *камышевых* зарослях жили камышевые блаженные, не заботясь о горе, ожидая еще лучшей жизни [“пустое ожидание” диаволического мира]. Иногда они преображались и светились светом серебристым. Но они *мечтали* о вознесении. [...] *Закат* над камышами! Иногда ей попадался молодой отшельник, сонный, *грустно-камышевый* в мантии из снежного тумана...» (109–110).

Обитатели «камышовой страны» каждый вечер отправляют службу в соответствии со своим культом «заката» — в какой-то мере это добавочное, теллурическое соответствие культу «зари» в солнечной апокалиптике «аргонавтов»:

«В *камышевых* зарослях окончилась служба. [...] В ту пору из-за деревьев вышла наставница этих мест, *Ия*» (114); «Иногда в *глубине* канала выходил из *вод* кто-то *белый*, белый, словно утопленник из *бездны безвременья*. [...] К ним пришел камышевый отшельник в мантии из снежного тумана и в венке из белых роз» (110–111). «Они пришли в свое *камышевое жилище*. *Замечтались* в сонной сказке...» (120).

Возвышенная природа озер проявляется в том, что в них соединены хрустальная «прозрачность» и «глубина», да они и сами предстают глазами земли, отражающими и «видящими насквозь» небо и его голубизну. Но это делает их эквивалентными звездам, которые сияют, как глаза (ночного) неба («глаза-звезды»):

«...Сияют глубоко | *Очи-озера*, | И в небо глядятся; | И вниз с уступов | Прядают, блеща, | *Живые воды*...» (Иванов, I, 602); ср. с этим: «...*Река* — девица. *Звезды* — *очи*...» (Блок, 1899, I, 413); «...И вещей НОРн угрюмые напевы | Забыть не мог ужасный рот Сивилл, |...| И в *озеРО* глядит через них луна, — | Так хОРОвод изменчивых явлений | *ПРОзрачных* вод РОждала *глубина*...» (Иванов, I, 662–667); «...Там *нежный* сон садов, там синий свет *озер*...» (Бальмонт, 1900, 132); «...Мчится Заря благовонного лета | Из-за лесов и *МОрей*, |...| Смотрится в зеркало *синих озер*, | Мчится Богиня Рассвета...»

(I, 31); «...В пРОстранстве много воздуха и света, |...| Безгласное течение *реки* | И призрачно-зеркальные *озера* |...| Вершины гОР — пьянящий пир для взОРа, | Бес- смертно-свеж безбрежный *океан*, | И что *нежнее* ценно- го узОРа...» (1903, 193); «Фирвальдштетское *озеРО* — РОза Ветров, |...| Широки лепестки из блистающих *вод*, | Го- лубая мечта, в них качаясь, живет...» (*Бальмонт*, 1903, 188); «...Высокое *озеро*, | Синее *озеро* | Молча лежит...» (*Городецкий*, 1905, 125); «Как синь *голубиных очей*, |...| Как смысл *голубиных речей*, — | Такое глубокое *озеро*. |...| Как на море синий *буян*, |...| Как сам *голубой океан*, — | Такое широкое *озеро*» (*Городецкий*, 1907, 127–128).

11.4. РЕКА И ТЕЧЕНИЕ

Если в лирике Блока и Белого вода играет сравнительно подчинен- ную роль и в значительной мере заменена болотно-камышовой сферой, то в «1-ой симфонии» Белого используется сильно разветвленная водная символика (в виде «озера», «реки», «ручья»). Стоячая вода отражает не- кий диаволический (лунный) мир теней и демонов (С1), но обнаружива- ет и свои глубины, где обитают существа нижнего мира; а текущая вода («река», «ручеек») символизирует реку времени, вечное течение или текущую вечность, с которой мы встречались в описании космого- нии¹⁴:

«*Века текут... |...| Река течет*: что было, то про- шло...» (*Белый*, «*Пепел*», 1908, 238); «И дворы, и сады пустовали с наклоненными деревьями и с *зелеными озе- рами*, где волны омывали мрамор лестниц. Иногда кто- то, грустный, *всплывал на поверхность воды*. Мерно пла- вал, рассекая мокрой сединой *водную сырость*» (*Белый*, «*1-ая симфония*», 24); «У *серебряного ручейка* отдыхал сутулый колосс...» (36); «*Часы текли за часами*. холод- ная *струйка ручейка* прожурчала: “*Без-вре-менье*”... [...] Протекал *ручей*. |...| У *ручья* опустился усталый король. |...| Старое лицо, изрытое морщинами, глядело из *воды*: это было отражение в *ручье*...» (36–37).

Белый выстраивает здесь уже не раз разработанную им диалектику «отражения» (как диаволического феномена) и «проникновения», способ- ности, которая в символике света приписывается солнечным лучам. «По-

верхность» в СИ всегда означает «рациональный, будничный опыт», тогда как проникновение сквозь эту поверхность, которая кажется столь твердой (в СИ этот процесс интерпретируется в диаволическо-негативном плане: как «разбивание зеркала»), — всегда метабазис в иное состояние души и сознания, т. е. метаморфоза нисходящего и восходящего «я». Иванов представляет этот парадокс связи поверхности и глубины в виде изречения, сжатой формулы:

«Светел, мир отразив, как волна, бескорыстный художник. | В зыблемый образ глядясь, счастлив поэт: он Нарцисс. | Грустно-блажен художник-поэт! Он — небо и воды: | Ловит, влюбленный, свой лик, видит прозрачность и — мир» (Иванов, «Художник и поэт», I, 775); ср. также: «Кипарисов строй зубчатый — | Стражей черных копия. |...| Мне ж замкнут тайник бездонный, | Мне не пить глубоких волн... | В небе кормщик неуклонный, | Стоя, правит бледный челн...» (I, 806—807); «...Бродит призрачно-прекрасный, | Отражается в Неве...» (Блок, 1901, I, 90).

Качествам «отражения» (диаволика) и «прозрачности» (СИ), присущим соответственно (водной) поверхности и глубине, противостоят «течение» и цикличность «безвременья», тогда как статика подводных глубин соответствует хтоническому пространству, внутри-земному, из которого происходит и куда возвращается все живое: «Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность» (Белый, «1-ая симфония», 41).

Эта непрерывность («без остановки») движения и становления / исчезновения говорит о «текучем» характере воды, уничтожающем пространственность; но при этом время, отделенное от категории пространства, утрачивает свою направленность, хроникальность (линейность), приобретая скорее некий циклический, замкнутый, абсолютный характер («Время» с большой буквы, как «мировое время», зон), который — с точки зрения пространственно-временного повседневного сознания — несет в себе самое свое отрицание, достигающее высшей точки в атемпоральности, ахронности «Безвременья», а с космической точки зрения — в «Вечности»:

«Она посвятила себя Вечности. А была весна. У ручья цвели голубые фиалки. Прозрачный ручей все жаловался о чем-то, катя струи. Иногда из стволистой дали неслись звуки волынки... |...| Так проходил год за годом» («1-ая симфония», 42—43); «Протекал зеленый ручеек» (55), «У серебряного ручейка отдыхал сутулый ко-

лосс. |...| холодная струйка ручья прожурчала: безвременье... Над водой показалась беспечная головка речной жительницы... Она плескала и плавала...» (94).

Наряду с Белым — и в тесной связи с миром его «1-ой симфонии» — чрезвычайно богатую символику воды развертывает Городецкий. К параллелям относится, в частности, символика реки времени и связанная с ней функция «забвения» (как «перехода в бессознательное»). Целенаправленное течение растворяется в открытом море с его вседущностью, в котором нет ни координат, ни времени; поток воспоминаний (воспоминание — исторически ориентированное обобщение событий) вливается в море (озеро) памяти («память» = «безвременье»):

«...Куда течет, куда стремится | С шестого дня отплытий, | В какое море нас вомчит | Река событий?...» (Городецкий, 1906, 71); «Отчего узнается в глазах | Позабывший, испуганный блеск. | И на черных, потусклых волнах | возникает сияющий плеск?...» (1905, 72); «За моря, за окняны, | За зеленые буяны | Я плетусь к Адовику |...| Реки синие текучи, | Серы облака ползучи...» (1906, 101); «...И под окном внизу, внизу | Помчит река | За каждый миг мою слезу | Из высок, — Из высока моей тюрьмы...» (Городецкий, 1906, 77); «...Ему шептал и верил лес, | Ему волну несла река, | Над ним летели облака...» (1907, 200); «Уж много дней рекою океаном | Навстречу дню, расправив паруса, |...| И сплетнет день, мерцая оком рдяным...» (Волошин, 1907, 1, 78).

Еще более явственно, чем у Белого, у Городецкого поток жизни связан с «Великой матерью», у других авторов происходящей от теллурического начала: «...Не тебя ли в реке я настиг, | Опьяненную теплой волной...» (1905, 73); «В зеленях у ключа я ее повстречал — | Из ограды твоей за водой ходил...» (цикл «Нет», 1906, 78). Как и в других символических сферах, Городецкий трансформирует здесь классический античный мир богов и демонов в некий архаико-фольклорный мир русских народных верований: «...Когда я фавном молодым | Носил дриад в пустые гнезда | И водяницам голубым | Бросал серебряные звезды» (1905, 80).

Хтоническая женственность реки акцентируется в особенности у Балмонта и Городецкого, — в случае их обращения к славянскому фольклору. Речная царица так же властвует над своей стихией, как и все земные образы мифопоэтики; но она еще и воплощает ее и даже непрерывно порождает, причем вода разжижает пространство, превращая его во время, а последнее, устремленное к океану, растворяется в безвременьи:

«*Офелия в цветах, в уборе | Из майских роз и нимф речных | ... | Я видел: ива молодая...*» (Блок, 1898, I, 390); «...*Река — девица. Звезды — очи...*» (1899, I, 413); «Я и мир — снега, ручьи, | Солнце, песни, звезды, птицы...» (1902, I, 193); «...Прими меня, матушка-ВОЛга, | Царица великая рек» (Брюсов, 1901, I, 282); «...Днепр, Волга, и Двина | Были брат и две сестры...» (Бальмонт, «Сказка рек», 1906, VII, 206); «Я видел всю Волгу во время разлива, | ... | О, Волга повсюду красива, | В самом имени светлой царицы так много намеков, | ... | Это — гордость славян, это — знаменье воли для вольных, | ... | Ты, царица всех рек, полновластно красива...» («Две реки», 1907, БП, 342); «...Так в знойный летний день, над гладью вод речных | Порою ласточка игриво пронесется, | ... | ...и каждая из них | Лазури вод на миг крылом своим коснется» (I, 39—40); «...И праздник был на лоне вод... | Огни плясали меж волнами...» (Волошин, 1904, I, 17).

Паронимия слов «речь» и «ручей»¹⁵ — аналогично языку (морских) волн — служит также для обоснования мотива «потока слов», издаваемых водными потоками и ручьями:

«...Пусть звук речей журчит ярчей, | Чем быстро шепчущий ручей...» (Волошин, 1904, I, 35); «...Неси мои думы, как воды реки, | На волю к широкому устью!» (1906, I, 19); «...Ручей поет, я вечно с ним, | Заря горит, она — во мне...» (Бальмонт, 1904, V, 5).

Наконец, четыре райские реки и их неизреченность соотносятся со стирающей все языки рекой забвенья, «журчание» которой перекрывает и заглушает любую речь:

«...Четыре реки | Из тайных недр | ... | Неизреченная | Словом земным, | Излилась ты, | Как четыре реки, | И объяла мир...» (Иванов, I, 549—550); «...Ветра порывы... Безмолвия звонкие... | Катится белым забвеньем река...» (I, 772).

11.5. ВОЛНЫ

11.5.1. ВОЛНА

Душа то плывет, как утлое суденышко, над безднами моря, то сама, как «волна», кажется частью моря. Она — сосуд или повозка и в то же время единосушна той стихии, которую стремится преодолеть¹⁶. Изначальная сцена возникновения жизни из моря все еще отражена в фонетическом сходстве слов «МиР» и «МоРе». Приходя в мир, душа покидает море; стремясь же к смерти и завершению, она тяготеет к своей исходной стихии, в которой блаженно отрывается от индивидуальности и растворяется в общем и целом:

«В *море* одна лишь *волна* — быстротечная, | В *небе* одна лишь *звезда* — бесконечная, | В *мире* лишь *душа* — вечная» (*Блок, 1998, I, 383*); «...А в *душу* просится *украдкой* | *Страстей волна*...» (*1899, I, 414*); «...Твоя *душа* себе берет | Прекрасный образ *белой птицы* | И в нем *взрезает глади вод*» (*1902, I, 507*).

Множественно отмеченную ассоциацию волны с «ВОЛЬностью» некоего водного анархизма, выпестованного как раз романтиками, здесь стоит продемонстрировать еще раз в рамках водной символики:

«Вечно *вольный*, вечно *юный*, | Ты как *ветер*, как *волна*, | *Речь* твоя поет, как *струны*, | *Входит* в *души*, как *весна*...» (*Брюсов, 1902, I, 348*); «...Играли *волны* — *ВОЛЬные* *наяды*...» (*Минский, «Волны» (Симфония), 150*); «...Я овеян *дыханьями вольных морей*, | Будьте *вольными*, *братья*, как *я!*» (*Бальмонт, 1905, VI, 61*); «Я, как *ветер*, над *вселенной* | Быстро, *вольно* пронесусь | И *волною* *многопенной* | В *море* вечное *вернусь*...» (*Городецкий, 1904, 56*); «...У меня *душа* как *море*, *ПОЛноВОДный* океан, | Что под *льдинами* *синее* у *ПОлярных белых* стран. |...| Только *море*, только *небо* и *взирающий мой* *взор*. |...| Только *волны* ходят *вольно*, как *хотят* и *где* *хотят*, | И *серебряные брызги* к *небу синему* летят. | Только я *гляжу*, не *веря широте морской души*: | Неужели эти *дали* из *моей* *идут глуши*?» («*Море*», *1907, 183*); «...*Приневастилась* | *Морская глубина!* |...| С *ней жизнь вольна*, | С *ней смерть* не *страшна*, |...| *Синее море!* |...| *Ветер*, ты, *вольный*, | *Раздуй паруса!*» (*Блок, 1904, II, 52*).

«Волны» магически влечет к себе луна — в этом обнаруживается их женская и водная природа:

«Как плавных *волн* прилив под пристальной *луной*, |...| Былою белизной душа моя бела | И стелет бледно блеск безБОЛЬный, |...| Во мрак отхлынул вал, прибрежный хаос гол, | Зыбь роет мель и скалы гложет» (Иванов, II, 370—371); «...Над *морем* ПОЛная луна | На пепле сизом небосКЛОНа; | И с преисПОЛненного ЛОна | Катится сонная *волна* — | И на зеркало *влаги* встречной | Роняет изумруд лучей... |...| Стихий *текучих* кОЛыбель, | То — мир безжизненно-астральный?...» (I, 589—590); «Над серой бездной *вод* означилась *луна*, |...| Ветр мечет мертвый лист по отмели зыбучей, | Где начертал *отлив* немые письмена. |...| За гулким зовом *волн* зияет ночь немая...» («Адриатика», I, 613); «...Светит пышная *Луна*. | А направо, точно лава, | Солнце светит величаво, | И под ним кипит *волна*. |...| Поразительным огнем. | Но *волна* в *волну* плеснула, |...| Лик Луны, во мгле безбрежной, | Будет, властный, будет, нежный, | Над *волнами* кОЛдовать» (Бальмонт, 1903, IV, 41).

Вертикальная корреляция «луны» и «воды» находит себе соответствие в противопоставлении (отчасти имеется в виду зеркальная симметрия) «неба» и «воды» или «волны»:

«Жемчужина *морей*, | Цветущий Остров дремлет, |...| Над ним — простор *Небес*, | Кругом — пустыня *Моря*, | На нем зеленый лес | Шумит, прибою вторя...» (Бальмонт, 1895, I, 75—76); «...А в небесах *волна* золотая встанет, | И явны дали лет...» (Коневской, 1898, 50); «...Излом *волны* | Сияет аметистом, |...| О, эти сны | О *небе* золотистом!...» (Волошин, 1907, I, 79—80); «...Но *волна* под сводом темным | Вспоминает свод *небесный*...» (Минский, 127).

Звезда над морем или же морская звезда символизирует — имея в основном женские черты — вертикальную соотнесенность светила и воды, космоса и земной глубины, ориентации и блуждания в лабиринте моря:

«...И *звезды* мирские, и *звезды морские*... | Зеркально и влажно вокруг. |...| Я ваш, *океаны* земных полушарий!...» (Коневской, 1898, 47); «...Неразлучен с красавицей *неба*, *Вечерней Звездой*, — | Как морская *волна* неразлучна с пугливую чайкой...» (Бальмонт, I, 21).

В положительном, конструктивном плане мотивы «волн» выражают «восторг» или, во всяком случае, некое состояние транса («сон»), соответствующее визионерскому напряжению. Базовый миф здесь — восхождение солнца из моря (после обновляющего ночного купанья) — символ непрерывного возрождения:

«...Из волн | Встань свет!.. | (СОЛНце восходит) | Мир — ПОЛН!..» (Иванов, I, 804); «...Красоту родят как древле, гармонические волны...» (I, 580); «В глухой ПОЛ-Ночный час взгляни на лес цветущий, | Потом в лучах утра на тот же лес взгляни. |...| И волны ожили, и каждый лист воскрес...» (Минский, 181); «...Сколько таинства было в ПОЛНочной тиши! |...| Целый мир задремал, не вставала волна, |...| И как будто с Небес чуть слышался зов, | Чуть слышался зов неземных ГОЛОСов...» (Бальмонт, 1895, I, 111); «...Как восторг изумрудный волны Океана, | В тот миг как она преломляется...» (1903, 149); «...Волны белых снов закрутим в метель...» (1908, 290); «Мы оба влюблены в один и тот же сон, | Нас вынесла волна — и укатилась с шумом...» (Блок, 1903, I, 533).

Ритмические удары волн и их вечное слияние друг с другом производят циклы природы или космоса и исполненную вечность:

«Волна бежит. Волна с волною слита. | Волна с волною слита в одной мечте...» (Бальмонт, «Волны», 1896, БП, 246—247); «...Кто любит разорванность пляшущих вод, | Тот знает, как хаос красиво поет. |...| И жизни оборванной белую нить, | Красиво румяной зарей оттенить. | Пусть волны сменяются новой волной...» («Хаос», 1906, IX, 12); «Мне привиделся корабль, на корабле сидел гребец, |...| Но волна в волну втекала, и волна его несла...» (1908, 274); «Угнал за волны чЁЛНЫ, | За тот за вал девятый, |...| Валами валит волны, | Волнует кипень солный...» (Городецкий, 1907, 94); «Сумерки, сумерки вешние, | хладные волны у ног, | В сердце — надежды нездешние, | Волны бегут на песок...» (Блок, 1901, I, 119); «...Волна, забегаая вперед, | У ног разобьется нещадно...» (1901, I, 131); «...Нас колышет безмятежнее | Изумрудною волной...» (1902, I, 166); «Всё, что в море покоит волну, | Всколыхнет ее в бурные дни...» (1902, I, 361); «...И страшно, и тяжело в мокрый песок | Бьют волны, шлют волны седой намек...» (1903, I, 285).

11.5.2. ЯЗЫК ВОЛН

Волны (морские) — не только место визионерской встречи: их шум и плеск передают также некую соответствующую весть, это некая речь, выраженная знаками природы, соответствующая теллурическому «шепоту» и к тому же анаграмматически вписанная в миф Логоса («ВОЛна» — «СЛОВО»):

«...Как разногласье волн, что меж собой согласны...» (1900, 134); «СЛОВО Божие — в пчеле, |...| СЛОВО Божие — в ВОЛне, | В прибывающей Луне, | В воркованье голубей...» (Бальмонт, 1908, 282); «Я слушал Море много лет, |...| Я отдал Морю сонмы дней, |...| И с каждой песней все слышней | В моих СЛОВАх — ВОЛна. | Волна стозвучная того, | Чем полон Океан...» («Дух волны», 1909, 122).

Неописуемость (размеров, глубины, мощи) моря соответствует его скрытности. Лишь певец природы может вступать в этот мир и понимать беседу волн, речь Неизвестного («Кто-то»), исчезающую в безымянных глубинах сердца, в белом Ничто, где, по представлениям герметическо-мистической апофатики, царят абсолютное безмолвие и высшая интенсивность выражения:

«Мудрецы говорят: описать нам Его невозможно, |...| Лишь вступи в этот мир, или пенью внимай Океана, — | Ты вздохнешь, и поймешь, что беседует Кто-то с тобой, | И закроется в сердце глубокая алая рана, | И утонет души в Белизне, в глубине голубой» (Бальмонт, 1904, V, 52–53). То же относится к «песни солнца», отзывающейся в сердце *poeta vates* и как *vox populi* становящейся мифопоэзией: «СОЛнце — красное, сказал мне мой родной народ, | И о ВОЛЬНОм красном СОЛнце сердце мне поет. | Так до БОЛи, в жажде воли, все стучит, звучит, | Звук биенья — песнопенье, чувство не МОЛчит. | Сердце, слышу. Мы СЛОжили много звонких строк...» (1904, V, 17).

В сфере «письменности» «отлив» пишет свои «немые письмена» на прибрежном песке. Тем самым немая речь природы («глухой зов волн») приходит в соответствие с тайными письменами книги мира — так же как мотивы на {во(л)} сливаются с мотивами на {ер} и {ве}:

«Над сЕРой бездной вод означилась луна, |...| Ветр мечет МЕРТвый лист по отмели зыбучей, | Где начЕР-

тал *отлив* немые *письмена*. |...| За *гулким* зовом *волн* зияет *ночь немая...*» (Иванов, «Адриатика», I, 613); «ВЕ-чер. Взморье. Вздохи ВЕТра. | ВЕличавый возглас *волн*. | Близко *буря...*» (Бальмонт, 1894, 84); «*Морской прилив* растет, *подъятый голубино*, | *Валы* запенились — седьмой, ВОсьмой, девятый. |...| Мы схвачены *волной*. | Как *пОЛнозвучны* сны и звоны *Океана!*...» («Прилив», 1903, 194); «...*Лучи* устремив с *вышины*, | *Отвѣтною* чарой играет *вода*, | Неверная *зыбь* *глубины*. | Как много *дробящихся волн* предо мной, |...| В *безмОлвное море* зрачков» (1903, 186); «В *закатном зарЕве* мгновений, твоих или моих, |...| И мы поймем, как *пОЛнозвучно* поет *волна морей*, | Когда *дневное* отшумело, и *Ночь*, во сне, бодрей, | И все *ночное*, незаметно, идет скорей, скорей...» (1904, V, 91—92); «*Безмолвно* она [*вода*] *под землю* таится, | Ей *СОЛнце* и *Небо*, там в сумраке, снится, | И *нежная* к Солнцу сумеет прорыться, |...| *Ручей* ласкает *слух*, влечет нас в отдаленье, | *Ручей* журчит, звучит, баюкает, поет. |...| *Ручей* нам говорит: *Люби! Люби! Люби же!* | Но в нем не отражен глубокий небосвод. | Кто в *реку* заглянул, тот *Небо* видит ближе, | *Лазури* хочется *безмолвствующих* вод. | Но *пЕРЕМенная Вода* | Быть хочет *разною* всегда, |...| К *преображениям* бежит, |...| Там дальше *море-Океан*, | *Неизмерим*, и *неогляден...*» («Вода», 1904, V, 111—113); «...*Часы* идут, сменяя в небе числа, |...| Струится *ночь*, журчит и плачет *влага*. |...| И *чуток* сон в водах *Архипелага*, |...| И *ночь* текла, *златые* зерна сея...» (Волошин, 1898, I, 93); «...*Лишь* вечность *зыблется* *ритмичными волнами*. | И с *грустью*, как во сне, я помню иногда | Угасший *метеор* в *пустынях* *мироздания...*» (1904, I, 59); «...*А* в *душе* и в *озерах* | *Опрокинулась*, *ночь*. |...| *Знаю... знаю... все* *знаю*, | *Шепчет* *вода*, | *Ночь* *темна* и *беззвездна*. |...| *Опрокинута* *бездна* | На *водах* и во *мне...*» (1905, I, 48—49); «...*Под* *ногой* не *гулкий* *чую* *камень*, | *А* *журчанье вещей* *вод...*» (1907, I, 65); «...*Мной* *круг* *земли* *омыт*, в *меня* *впадает* *Стикс*, | И *струйный* *столб* *огня* на *мне* *сверкает* *сизо*. |...| *Заливы* *черные* *сияют*, как *оникс*. |...| И *тысячами* *глаз* *взирающая* *Ночь*, | И *тысячами* *уст* *глаголящее* *Море*» («Mare internit», 1907, I, 74); «...*Плещут* *воды*, вторят *долы* *звонким* *криком* *вешних птиц*, |...| *Устья рек*, *святые* *рощи*, *гребни* *скал* и *темя* *гор...*» (1909, I, 87).

У Блока шепот и шум речи моря — иногда еще и речи сирен и кораблей (или корабельщиков) — также маркирован апофатически («тихие волны», «онемелая волна», «несказанные намеки»); но довербальность языка природы часто принимает демонические, пугающие или тревожные формы, проистекающие из распредмеченного языка неопределенности СИ и переносящие в обстановку ожидания и даже в истерию символистской апокалиптики:

«Шепчутся тихие волны, | Шепчется берег с другим, |...| В небе, в траве и в воде | Слышно ночное шептание...» (Блок, 1898, I, 395); «...Песни воды и хрипящие звуки | Тут же вблизи расплывались в хаос...» (1903, I, 310); «...Слышу волн круговое движенье, | И больших кораблей приближенье...» (1905—1906, II, 34); «Сонный вздох онемелой волны | Дышит с моря, где серый маяк |...| Чуть серели его паруса, | Унося торжество в океан. |...| Переплески далеких морей, | Голоса корабельных сирен» (1904, II, 39); «...Ласковы желтые мели, | Где голубеет вода. |...| Грусть несказанных намеков | В долгом журчанье волны...» (1904, II, 45); «Нас море примчало к земле одичалой |...| Туда, где моря запевают о чуде, | Туда направляется свет маяка! |...| Гудел океан, и лохмотьями пены | Швырялись моря на стволы маяков. | Протяжной мольбой завывали сирены...» (1904, II, 52—54); «...Стали на рейде и ждали рассвета, | Ночь возвращенья мечте уделя. |...| Там — в океане — в земном водоеме — | Бродит и плещет пугливая весть... |...| Сонный в морях пробуждается звук. | Смерть или жизнь тяготеет над морем, |...| Плыли и пели, и море пьянело...» (1904, II, 56).

С точки зрения апокалиптики любая поверхность — в том числе и водная — представляется сплетением волшебных знаков, так что рядом с волнами как архаическим символом праязыка можно поставить символ ткани: «Солнце на вершине мачты. | Мы за ним летим. | Ветр, заливистый трубач ты, | Ветра мы хотим. | Небо — жизни плащаница. | Воды — ризы волшебной ткань» (Коневской, 1900, 121). Эти знаменитые стихи Коневского приобретают дополнительный смысл, если принять во внимание, что поэт утонул; солнечным соответствием тут мог бы, впрочем, стать солнечный или тепловой удар, проходивший лейтмотивом через всю жизнь Белого, которого он страшился и от которого действительно умер.

Полярность неба и моря или моря и земли в СII, с одной стороны, утверждается, с другой — при рассмотрении их как взаимодополняющей пары противоположностей — вновь и вновь снимается в слиянии обоих полюсов¹⁷. Сферы возвышенного, горных высот и сферы глубин и моря — это два полушария, составляющие целое лишь вместе. Это относится и к метаморфотическому происхождению гор из гребней волн, суши («тверди») — из жидкой стихии, движение которой было остановлено в должный момент (каірós) творенья, и лишь вследствие этого в мире появились форма и порядок. Этот космический миг отвердения соответствует мгновению конкретизации в поэзии, а это мгновение представляется высшей точкой *mot juste*^{*}: «Горные вершины — застывшие волны Великого Моря, которого больше нет. [...] Яркие вершины сознания и творчества — застывшие волны мгновения, доведенные до своей наибольшей высоты. Они одеты в одежду верно найденных слов, и слова эти светятся, когда мгновенье, давшее им рождение, давно уже отзвучало» (Бальмонт, 1904, III).

На анаграмматическом уровне «слияние» высот и глубин, твердо и жидкого вновь и вновь проявляется в виде переплетения мотивов на {во(л)}, {ор / ро} и {ер / ре}:

«Туда, где небо с океаном | Слилось в неясную черту, | ... | Несу души моей мечту... | ... | С небесной твердью чистой, ясной | Одной душой моей сольюсь...» (Блок, 1898, I, 397); «...Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной, | хочется капелькой быть в безграничной пучине морской» (Бальмонт, I, 13); «...Океан и Твердь — как рождение и смерть; | И Земля — о, горький сон!.. | ... | И Реет порой, как духов рой, | Стая чаек чрез туман; | И садится на берег, и — как свеянный снег — | На родимый падет Океан» (I, 597); «...Стремь — и океан великий | До безбрежности небес... | ... | жизнь венчает дикий терн, | Пьяный плющ венчает смерть» (Иванов, I, 598); «За мной — вершин лиловый океан; | И крест, и дверь — в конце тропы нагорной, | ... | Вот вертоград: нависли скал угрозы; | Их будит гром незримых дольных вод; | А вдруг горят мистические розы» (I, 620—621); «...Наш мир — безбрежный океан, | И пламя, воздух, и вода | С землею слиты навсегда» (Баль-

^{*}Верного слова (фр.) (прим. перев.).

монт, 1902, III, 156); «...Увидал себя в огромном | *Море*, *Море* всеедином, слившем день и ночь в волнах...» (*Бальмонт, 1907, 243*); «...И мир, как *МОРЕ* пред заРЕю, | И я иду по лону вод, | И подо мной и надо мною | ТРЕпещет звездный небосвод...» (*Волошин, 1902, I, 3*).

Море в СII фигурирует также как визионерская, магическая область мистической тоски и апокалиптического ужаса, где ожидающего исполнения сроков настаивает «зов» из потустороннего мира — или манит к себе образ Софии в виде морской девы:

«...Твой ли зов я слышу, *Море?* | Твой ли, Вечность, этот зов? |...| С каждым смутным вздохом веет | В белом сумраке: “Я жду...”» (*Иванов, «Голос Моря», I, 597—598*); «...В полудне *моря* свет полночи, | Небес сгустившийся эфир! | В прозрачной мгле и тайне влажной...» (*I, 755*); «Ты — *море*. Лоб твой напухает, |...| И светлых глаз темна мятежность | *Вольнолюбивой* глубиной, | И шеи непокорной *нежность* | Упругой кЛОнится волной...» (*I, 762*); «ОКЕАНИДЫ: | Мы — *девы* морские, *Орфей, Орфей!*...» (*I, 801*); «И пред пРЕстолом *море* стеклянно, подобно кристаллу» (*Откр. 4, 6; Иванов, «Ладья любви», II, 442*); «Лучами стрЕл Эрот меня пронзил, |...| К ногам стекла волна моих ключей... | Ты поГРЕбла в пурпурном *море* тело, | И роза дна в струистой урне тлела» (*II, 384*); «...Светит вам, любви паломники, словно рог ликорна белый, | Словно *парус* в *море* пламеней, — из слоновой кости Башня...» (*II, 457*).

У Блока и Белого ожидание или прибытие морской девы вызывают все больше сомнений или же приобретают угрожающие черты:

«...Видишь, *море* за окнами пенится? | Полетим с тобой, *девочка*, за *море*...» (*Блок, 1905, II, 69*); «...Ты сказал: “*Океан* голубой | еще с нами, о братья!” |...| Древний хаос, как встарь, | в душу крался смятением неясным...» (*Белый, «Бальмонту», 1903, 71*); «Но, как опал, луна — луна. | Над пенным *морем* покатила. |...| Там пляшут, плавно пляшут в ночь | Разорванные кольца света» (*Урна, 1907, 313*).

Символические цвета — «синий» и (реже) золотой — маркируют море как место визионерского ожидания и «безбрежности», а значит, и бесконечной тоски:

«...Перед Тобой *синеют* без границы | *Моря*, поля, и горы, и леса...» (Блок, 1901, I, 107); «...Вижу — мгновенная молния | блещет над далью пустынь. |...| *Море* вечернего *золота* | в небе опять разлилось. |...| *Море* вечернего *золота*» (Белый, 1903, I, 89); «...Правда в Солнце превратилась, | В мире чистый свет зажгла. |...| С той поры на *синем Море*, |...| Правды ждет с огнем во взоре | Птица мощная Стратим. |...| Солнце встанет, *Море* грянет: | “Правда, Правда в мир пришла!”» (Бальмонт, 1897, I, 197—198); «Есть светлое *Синее Море*, |...| Есть Остров, на Острове Камень, | И Остров и Камень тот — *синь...*» («*На синем Море*», 1905, VI, 131); «...По *синему Морю*, чрез влажный туман. | Плывет, развернулась пред ним бирюза, | *Морская* пучина — кругом вся Глаза...» («*Морское чудо*», 1907, 260); «Дух Святой по *синею Морю* над водою ходит...» (Бальмонт, 1908, VIII, 91); «Глубина твоей стихии — *синева*. | Цвет души твоей летящей — *синева*, | Темнота твоих мгновений — облака. | По твоей моря тоскуют *синева*, | Во твоей светила светят *синева*, |...| жизнь твоя — привольно *синяя* река. | В небесах чего так мало? — *Синева*. |...| Чей я, *синяя*? Ты знаешь, знаешь! — Твой...» (Городецкий, «*Синяя*», 1907, 197); «...В *море*, гулкое, цветное *море* — | Туда так весело и просто | Бросаюсь я и отдаю всего себя, | Как этому лесному сновиденью» (1907, 189).

У Бальмонта море символизирует место скорее витального, чем мистико-эротического «слияния» с природой — как текучее соответствие хтонической праматери, в которую человек возвращается, растворяясь, или из которой он (или возлюбленная) уходит домой. «ДАЛЬ» анаграмматически соотносится с крылатой и окрыленной «ЛАДЬЕЙ», соединяющей разлученных влюбленных¹⁸:

«Уж ночь зажигает лампы | Пред ликом пресветлым Творца. |...| И *водная ДАЛЬ* без конца. | Мечта напевает мне, вторя: | Мой милый, желанный... Приду! | Над *синею влагою Моря*, | В *ЛАДЬЕ* легкокрылой я жду. |...| Приди, о, любовь золотая, |...| Все *Море* от края до края | Измеряем быстрым веслом...» (Бальмонт, 1895, I, 112); «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце, | И синий кругозор. |...| И выси гор. | Я в этот мир пришел, чтоб видеть *Море*...» («*Будем как солнце*», 1903, 146); «Я спросил у свободного Ветра, | Что мне сделать,

чтоб быть молодым. |...| Я спросил у могучего *Моря...*» (1903, 157); «Не позволяй твоему небесно-рожденному Я, погруженному в *море* Майи, отступить от Всемирной Души, но заставь огненную власть, живущую в тебе, удалиться в сокровенную горницу сердца, и тогда она сделается дыханьем единого, голосом, который наполняет все» (*Бальмонт, 1904, 39*); «...И *Море* — все *Море*, но в *вольном* просторе | Различно оно в человеческом взоре | Качается грезой-волной. |...| Я видел Индийское *море*, лазурь, | В нем *волн голубые* извивы, | И Красное *море*, где ласков коралл, |...| И желтое, *водные* нивы, | Зеленое *море*, Персидский залив, | И Черное *море*, где буен прилив, | И всюду я думал, что всюду, всегда, | Различно-прекрасна *Вода*» («*Вода*», 1905, 225)¹⁹.

11.7. МОРЕПЛАВАНИЕ ДУШИ

Душа — у Блока она предстает в образе морской девы или дочери ночи — плывет как корабль²⁰ или на корабле над бессознательными водными глубинами, которые ее магически влекут («глубь морская манит») и вместе с тем грозят ей смертью. Мифопоэтический мотив плаванья через ночное море именно у Блока перерастает в некий софиологически насыщенный неомифологизм, тогда как Иванов связывает идею мореплавания души с древнеегипетскими представлениями о душе-ладье²¹:

«Помнишь, как над бездной *моря* | В легкопарусном *челне* | Мы носились, с ветром споря, | По ликующей *волне?* |...| И дерзаем бег свободный | В неразгаданную *ночь...*» (*Иванов, «В челне по морю», I, 593—594*); «...На новый *океан*, сердитый и безбрежный, | Усталую *ладью души* моей спущу...» (*Блок, 1899, I, 405*); «...Смотри: он несет по *волнам* | Нам светлым — темную *ночь...* |...| — *Дочка*, то *сирена* поет. |...| *Корабль* стал совсем голубой... | Но *дочка* плачет навзрыд, | *Глубь морская* ее манит...» («*У Моря*», 1905, II, 71); «Здесь тишина цветет и движет | Тяжелым *кораблем души*, | И ветер, пес послушный, лижет | Чуть пригнутые камыши...» (1906, II, 114); «...Душу вверх *ладью* воздушной — | *Кораблю...*» (1907, II, 220).

Дельфины — как и «кормчие звезды» — служат символами спасения в общем бедствии на водах, которое переживают души, странствующие через хаос и нижний мир: «... Я плыл по морю за дельфином, | И в полдень белая звезда | Меня по выжженным равнинам | Вела до змеива гнезда» (Волошин, 1909, I, 90). Крылья придают кораблям не только наивысшую скорость, как крылья на шиколотках Гермеса, — они еще и дают возможность для высотного полета вдохновения: «... Излом волны | Сияет аметистом, | ... | О, эти сны | О небе золотистом! | О пристани | Крылатых кораблей!...» (Волошин, 1907, I, 79–80).

Символисты видят в самих себе новых аргонавтов, устремляющихся к «золотому руну». С одной стороны, они плывут на корабле (как «кормщики»), с другой — они сами суть корабль, держащий путь через море и штормы жизни:

«... Далече стелет челн лазурные тропы; | Белеет анемон, и дышит цвет миндальный...» (Иванов, I, 617); «Жизнь — как море она — всегда исПОЛнена бури. | Зорко смотри, чеЛОВек: буря бросает кОРабль. | Если спустится мрачная ночь — управляй им тревожно, | Якорь спасенья ищи — якорь спасенья найдешь... | ... | Пусть потонет корабль — вынесут волны тебя!» (Блок, 1898, I, 386); «О, светоносные стебли морей, маяки! | Ваш прожектор — цветок! | Ваша почва — создание ВОЛНенья, | Песчаные косы! | Ваши стебли, о, цвет океана, крепки, | ... | Ты нам мстишь, электрический свет! | Ты — не свет от зари, ты — мечта от земли, | Но в туманные дни ты пронзаешь лучом | Безначальный обман океана... | ... | Мы сквозь зимнюю вьюгу ведем корабли...» (1904, II, 54); «Океан дремал зеркальный, | Злые бури отошли. | В час закатный, в час хрустальный | Показались корабли. | ... | С ГОЛУбым прощальным морем | Разлучаться было жаль...» (1904, II, 55); «... А в море ходят корабли, | Порою близок парус встречный, | ... | Оставь же парус ВОЛи бурной...» (1905, II, 78); «Лодка скользила вдоль синих озер | ... | Волны шумели...» (Белый, 1900, 463); «... На корабле надулись паруса. | Над морем крики чаек раздавались. | ... | среди нежных, изумрудно-пенных волн...» (1901/2, 152); «Будьте тверды в буре дикой, корабельщики мои, | Он придет, кто нам обещан в быстротечном бытии...» (Бальмонт, «Корабельщики», 1908, VIII, 90); «Мне привиделся корабль, на корабле сидел гребец, | ... | Но волна в волну втекала, и волна его несла...» (1908, 274); « — Кто ты? — КОРМщик корабля. | — Где

корабль твой? — Вся Земля. |...| Сине Море? — Разум
весь...» («Кормщик», 1909, 275).

Позитивное ожидание прибытия кораблей из далеких морей у
Блока принимает вид апокалиптических грез о явлении Христа и Софии:

«...И с часу на час ожидает прибытий | Больших ко-
раблей из далекой страны!...» (Блок, 1904, II, 53); «...Слы-
шу волн круговое движенье, | И больших кораблей при-
ближенье, | Будто вести о новой земле...» (1905—1906,
II, 34); «...И, взлетая на гребень кРОВАВый, | Мы уви-
дали над МОРЕМ — Царя. | И, величавым безМОЛВИем
ПОЛНЫ, | Встретили мы на пРОСТОРАХ морей | СтРО-
гой красотой увенчавшие ВОЛНЫ | СТРОЙные станы БОЛЬ-
ших «ОРАблей» (1907, II, 394).

Большой надежде противостоит негативное, напрасное ожидание или
обманчивый (женский) образ (сирен), манящий корабельщиков в без-
дну²²:

«Сонный вздох онемелой волны | Дышит с моря, где
серый маяк |...| Чуть серели его паруса, | Унося торже-
ство в океан. | Я покорно смотрел в небеса, | Где Она
расточала туман. |...| Там поют среди серых камней,
|...| Переплески далеких морей, | Голоса корабельных
сирен» (Блок, 1904, II, 39); «Не надо кораблей из дали...»
(1907, II, 224); «Птица Сирий на Море живет, | На утесе
цветном, |...| Птица Сирий так сладко поет, | Чуть за-
видит корабль, зачарует мечтой золотой, | На плыву-
щих наводит забвенье и сон. | Распинает корабль на под-
водных камнях...» (Бальмонт, 1906, VII, 230).

Позитивному ожиданию прихода желанной ладьи (души) соответ-
ствует добрая надежда при выходе корабля в открытое море:

«И снова на юг корабли уходили. |...| И море ласка-
ло их темные кили, | И ветер попутный напряг паруса...» (Блок, 1904, II, 395); «...Золотую птицу мы уви-
дим во сне. | Всю вчерашнюю ночь она пела с мачты, |
А корабль уплывал к весне...» (1905, II, 80); «...А в море
ходят корабли, | Порою близок парус встречный, |...|
Оставь же парус воли бурной...» (1905, II, 78).

Отплытие в ничто, на (верную) гибель становится с 1904 г. общим
мотивом всей корабельной символики Блока, что сигнализирует о рас-
паде позитивной апокалиптики СII и переходе к деконструкции мифо-

поэтики — в СШ. Знаменитое блоковское стихотворение «Девушка пела в церковном хоре» переносит морскую деву, прежде приближавшуюся на корабле или подобно кораблю, — на сушу, в церковный неф, отчего софийная символика корабля сливается с символикой дома, церкви; в то же время девушка из хора оплакивает всех (утонувших матросов), кто безвозвратно ушли в море. Наконец, у Городецкого фатальное кораблекрушение предвосхищается радикальным актом освобождения — сожжением собственных кораблей, вследствие чего возврат в старое становится невозможным, а устремление в неизвестность — неизбежным:

«...Небо закрывалось | Над *морской* равниной |...|
Мчались отраженья, | Тени *кораблей*...» (Блок, 1904, II, 51); «Девушка пела в церковном хОре |...| О всех *КО-Раблях*, ушедших в *море*...» (1905, II, 79); «В снежной пене — предзакатная — | Ты встаешь за мной вдали, | Там, где в дали *невозвратные* | Повернули *корабли*. | Не видать ни мачт, ни паруса, | Что манил от снежных мест...» (1907, II, 214); «...И покинутые в дали | *Корабли*. | И какие-то за мысом | Паруса. | И какие-то над морем | Голоса...» (1907, II, 221); «...И за тучей снеговой | Задремали *корабли* — | Опрокинутые в *твердь* | Станы снежных мачт...» (1907, II, 230); «...Узкая лира, | Звезда богини, | Снежно стонет | Мне. | И *корабль* закатный | *Тонет* | В нежно-синей | Глубине» (1907, II, 235); «...И рождаюсь, зажигая | Все родные *корабли*...» (Городецкий, 1904, 56).

11.8. AQUA NIGRA — УТОПАНИЕ — СМЕРТЬ

Таким образом, море сулит как возрождение, так и исчезновение, освобождение и смерть, питье или пьянство — и утопание. Как нижнее полушарие отождествляется с чашей, так и пенящаяся морская вода как бы наполняет всемирный кубок, дарующий в диаволике смерть, а под знаком возрождения (СII) — жизнь. У Брюсова оба аспекта выступают на равных:

«Вновь тот же кубок с *влагой черной*, | Вновь кубок с *влагой* огневой! |...| О, дай припасть устами к краю |

Бокала смертного вина!..» (Брюсов, 1905, I, 399); «...В свете и в пенье полдневных валов, | Южное море. |...| Чаша безмерная вод! дай припасть | К блещущей влаге устами и взором...» («К тихому океану», 1904, I, 423).

В стихотворении, вариацию которого позже создаст Марина Цветаева²³, (обратное) превращение дионисийского человека-творца в чернозем Волошин связывает с экстатическим, несущим смерть и жизнь питьем той черной воды, которую, как кровь земли, человек впитывает через собственные раны, а не ртом²⁴: «Быть черною землей. Раскрыв покорно грудь, |...| Под серым бременем небесного покрова | Пить всеми ранами потоки темных вод» (Волошин, 1906, I, 423).

Правда, примеров деструктивной водной символики, столь типичной для раннего символизма, не слишком много:

«...И я, как ты, люблю равнины | Безбрежных сто-
нущих морей, | И я с душою андрогини, | Нежней, чем
лилия долины, | живу, как тень среди людей...» (Баль-
монт, 1896, БП, 137); «...Ветер в пропасти уснул, | С
моря слышен смутный гул. | Там, над бледною водой,
| Глянул месяц молодой, | Волны темные воззвал — | В
море вспыхнул мертвый вал. |...| Месяц ночь освободил,
| Месяц море победил» (1898, БП, 158—160); «Над
пустыней ночью морей альбатрос одинокий, |...|
Одиночество! Мир тебе! Море, покой, тишина!» («Аль-
батрос», 1900, 136); «Небо свинцовое, солнце неверное,
| Ветер порывистый, воды холодные, |...| Здесь даже
чайками даль не осветится...» (1905, БП, 330); «Подъем
и роздых волн, безличье, безмятежность, | Усталость
белая и белая безбрежность...» (Иванов, I, 693—694);
«...Качались волны, шитые шелками, | Лиловым, крас-
ным, желтым, золотым, |...| И падало безумье белой
ночи...» (Брюсов, 1905, I, 380); «Равнина вод колышется
широко, | Обвеяна серебряной каймой. |...| Туманный
день раскрыл золотое око, | И бледный луч, расплескан-
ный волной, | Скользит, дробясь, над мутной глуби-
ной...» (Волошин, 1907, I, 73); «...Просыпаюсь. Ночь чер-
на. | Бред то был или признание? |...| В тихий мир вос-
поминанья | Забежавшая волна? | Нет ответа. Ночь душ-
на» (Анненский, 186); «Мы подошли — и воды синие, |
Как две расплеснутых стены...» (Блок, 1906, II, 94).

(Черная или голубая) вода моря — как всякая мифическая «бездна» и вообще ночной мир — оказывает влекущее и вместе с тем отталки-

вающее действие. В редких случаях обманчивый или вожделенный образ глубины приобретает черты Атлантиды, которая, как зеркальное отражение дневного мира, влачит имагинарное существование: «Лежит *под Океаном* | Нетленная страна. | А древле, за туманом, | Над темным *Океаном*, | Незримая, она...» (Иванов, «Атлантида», II, 470–471).

Воздействие глубин и голубизна («ГЛУБИна» и «ГОЛУБой»), а также манящие голоса из глубины («ГОЛОса» — «ГОЛУбой») анаграмматически тесно замкнуты:

«В *глуби* тайные вселенной, | В *воды* темные *СТОЛе*-
тий | Мы бросаем с *ЛОдки* бренной | *ЗОЛУ*тые сети...» (Брюсов, 1900, III, 265); «Повеял ветер голубой | Над без-
дной *моря* обагренной...» (1904, III, 290); «Я зрел Врата,
куда Земля и ТвЕРдь |...| Сойди ты в дебрь, где *черная*
вода; | Брось плод в струи, — и узришь невРЕдимый, | Чтó
отразит прозрачная *сРЕда*...» (Иванов, I, 662–667); «Каж-
дый день я умираю, каждый день рождаюсь вновь. |...|
Слышу, слышу — *волны* звона, то двенадцать бьет часов,
| С *голубого* небосКЛОНа льются хоры ГОЛОсов, — |...|
Море времени и мысли бьется в бездне ГОЛУбой...» (Баль-
монт, 1903, 202); «У *Моря* ночью, у *Моря* ночью | Темно и
страшно. хрустит песок. |...| Я умираю у *Моря* ночью. |
Песок затянет, зальет *волна*...» (1903, 199); «...В такую ж
ночь | Росистую и лунную, когда | *Черней вода* и ярче
ароматы...» (Анненский, 1901, 312).

Наконец, наше внимание привлекает мотив абсолютной смертоносности *aqua nigra*, панического страха («ужаса») захлебнуться и утонуть в тотальном Ничто, вместе с намеком — хотя не всегда столь же убедительным — на крайне рискованную возможность возродиться в плодородных водах Матери-Земли.

«...Я, быстрый альбатрос в безбрежных облаках. |...|
Но в том весь ужас мой, что, если эти крылья | Во *влаге*
омочу, — исполненный бессилья, | Воздушный, незем-
ной, я в *море* утону...» (Бальмонт, 1904, БП, 316–317);
«Явиться ль гостем на пиру, | Иль чтобы ждать, когда
умру |...| Но чтоб уйти, как в *лоно вод* | В тумане ка-
мень упадет, | Себе лишь тягостным паденьем | Туда,
на дно, к другим камням» (Анненский, 208–209);
«...СЛОВА упали, как угОЛья в *воду*, | И темное *море*
светилось до дна...» (Блок, 1907, II, 393).

Эта тяга к глубине, особенно у Блока, изначально находится под знаком (женской) угрозы, соблазна гибели, и при этом на смену диаволическому утопанию (CI) приходит глубокое переживание угасания, в котором сливаются Эрос и Танатос — или же взаимно уничтожаются в предвосхищении позднего символизма:

«...Надежды нет: вокруг и ветер бурный, | И ночь, и гребни волн, и дым небесных туч | Разгонят всё, и образ Твой лазурный | Затмят...» (Блок, 1898, I, 392); «В дальних северных туманах | Есть угрюмая скала. | На безбрежных океанах | Чудный лик свой вознесла. |...| Вдруг пловец из-за тумана | Видит Деву на скале... | Он молитву ей возносит... | Если Дева смягчена, | То корабль к земле приносит | Ей послушная волна...» (1899, I, 427); «...А сердце, в котором сияла любовь, | В холодное брошено море...» (1899, I, 436); «...Безводный сон мгновенней и короче, | Мой сон продлит зеленая вода. | Настанет ночь — и влажно вскроешь очи | И ты на дне заглошшего пруда...» (1902, I, 499); «Я брошусь в черный день со скал | В морские волны бурные...» (1902, I, 493); «Мой остров чудесный | Средь моря лежит. |...| Пропал я в морях | На неясной черте...» (1903, I, 530); «...Там змей не дремал, — но в сплетенье узоров | Сквозь девственный лес расстилался туман, | Вплетался коралл в пестроту метеоров, | Сошедших с небес в голубой океан...» (1907, II, 393).

Примечания

1. Во всех космогониях вода образует некую сферу арханческого первоначала, из которого происходит жизнь и в которое она вновь возвращается. Поэтому символика воды включает в себя как смерть, так и возрождение; космогоническую роль воды рассматривают W. Windelband [1923] 1963, 21; E. Neumann [1956] 1985, 64; Ю. М. Романенко 1992, 72 и сл.; M. Eliade 1957, 76 и сл.; о воде как хаосе и о космогонии Фалеса ср.: *ibid.*, 25; о воде как стихии см. Г. Башляр, 83 и сл.; мотив космической воды исследует R. Bultmann 1978, 135; влажность как космогоническое первоначало у Гераклита ср.: F. Lassalle I, 180 и сл.; ср. также: W. Detel 1988, 43 и сл.; K. Alpers 1988, 65–98; Н. Ю. Грякалова 1988, 27. Орфические космогонии тоже видят в воде первоначало бытия (F. Creuzer IV, 83; I, 402); о водной символике у пифагорейцев ср.: J. J. Bachofen [1861] 1975, 414 и сл.; о водном символе возникновения см. C. G. Jung V, 276. В Книге Бытия (Быт. 1: 3) вода ассоциируется с хаосом — ср. об этом также: W. Detel 1988, 55 и сл.; Ю. М. Романенко 1992, 67 и сл.; об огне и воде в каббале ср.: A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, II, 142 и сл., II, 153. О воде в славянской мифологии и фольклоре ср.: V. Propp [1946] 1987, 246 и сл.; Ю. М. Романенко 1992, 69 и сл.; R. Grübel 1995, 37 и сл.

2. В целом о символике воды у символистов ср.: *Н. А. Кожевникова 1986, 58 и сл.* и, в частности, у Бальмонта — ср.: *В. Марков 1988, 36 и сл.* Для Бальмонта вода (наряду с огнем) — «стихия ласки и влюбленности» («Из записной книжки», 1904, цит. по: *В. Марков 1988, 36*); «Вода нежнее Огня» (там же). Подробно о водных мотивах у Блока ср.: *Н. Gemba 1990, 85 и сл.*; *F. Jaeger 1970, 39 и сл.* Изучение Блоком космогонической роли «влаги», «влажного начала» в философии досократиков (в качестве источника он использовал «Историю греческой философии» Виндельбанда) рассматривает Грякалова (*Н. Ю. Грякалова 1988, 27*).

3. С герметическо-мистической точки зрения вода есть одновременно стихия бессознательного и возрождения — место погружения и пневматического обновления: *С. G. Jung IX/II, 28 и сл.*; *XIII, 82*; вода и хаос в гностическо-герметических сочинениях — ср.: *С. G. Jung XIII, 113 и сл.*; *XIV/III, 77*; вода как материнско-бессознательное начало ср.: *С. G. Jung V, 278*; *V, 322 и сл.*; о дионисийском характере воды как сферы восстановления сил отдыхающего героя ср.: *F. Lassalle II, 229 и сл.*; *E. Drewermann 1988, II, 132 и сл.*; *II, 91 и сл.*; о ночном мореплавании ср.: *С. G. Jung V, 277*. Сублимация посредством *descensus*'а в воду ср.: *M.-L. von Frank 1971, 304*; в *aqua divina* ср.: *ibid., 245, 293*; вода как пневматическая пища ср.: *С. G. Jung XIV/III, 71*; *M.-L. von Frank 1971, 207 и сл.*, 249; 232 и сл. и как *aquarium sapientium* ср.: *M.-L. von Frank 1971, 237* (об «Aurora consurgens»). О крещении в воде как крещении в духе ср.: *ibid., 279 и сл.*; *H. Rahner 1989, 74 и сл.*; о живой воде в Евангелии от Иоанна см. также *R. Bultmann 1978, 131 и сл.* Водные ритуалы гностиков описывает *K. Rudolph 1980, 246*. Вода вообще считается сферой бессознательного (подсознательного) (*H. Böhme [Hg.] 1988, 24*), куда входят «флюидальные агрегатные состояния тела — полет и талассальная регрессия» (*ibid., 22 и сл.*). О «влажной и сухой душе» у греков ср.: *F. Lassalle 1858, I, 190 и сл.*

4. «Энергетическое» понимание искусства или «жизнетворчества» выражается — параллельно к доминирующей символике света — в метафорике разжижения: «Искусство есть начало плавания жизни. Лед жизни плавит она в воду жизни» (*Белый, «Театр и современная драма», 1907, А, 20*). Эта трансформация, или метаморфоза, одного агрегатного состояния жизни в другое проявляется и в трансформации днаволической символики («льда» как символа «бесстрастия» и символа «кристальной» идеальности эстетики, автономной от «жизни») в мифопоэтическо-символистскую («воды» как символа теллурическо-подсознательной, подземной «жизненной силы»). «Живая вода» дает возможность, под действием солнечной энергии «творчества», расти «плодам» земли («плод» в СП всегда понимается как *opus*, т. е. продукт некоего энергетического «облучения»): «...форма искусства. Она возносит воду живую художественного творчества лучезарным роем облаков под солнце» (там же, 20–21). Этот мистическо-гностический образ «обратного течения» *aqua perennis* с земли в небо (опосредующий символ — облака) отсылает к мифологеме конъюнктуры лунного начала с землей — через посредство земной воды, которая либо происходит от луны, либо приводится ею в движение.

Море или вообще вода символизирует «текущую стихию» как посредницу между небом и землей (ср.: *Соловьев, «Красота в природе», 1889, VI, 49*). Эстетическую значимость этого «живого движения» усиливает его «беспредельность» (там же, 50). В доказательство этого Соловьев неоднократно цитирует стихи Тютчева, где в обилии представлена символика воды.

5. В гностическом мифе о Софии жемчужина в виде слезы или семени падает в океан, чтобы оплодотворить его. О душе (Аниме) как жемчужине в гностическо-герметических сочинениях ср.: *Н. Jonas 1934, 320 и сл.*; *M.-L. von Frank 1971, 229 и сл.* и *С. G. Jung VI, 267 и сл.* (жемчужина как сокровище в пахотной земле). См. также библейские притчи о жемчужинах: «Еще подобно Царство Небесное купцу,

ишушему хороших жемчужин...» (Матф. 13: 44–46); «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями...» (Матф. 7: 6).

6. С. G. Jung XIII, 84 и сл. об отделении мужской верхней воды от женской нижней воды в Ветхом Завете; о воде и духе или Аниме ср.: *ibid.*; R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 48; 86; об этом также J. Böhme 1831, II, 227 и сл. В романтизме связь воды и женственности символизируют образы русалок и водяных духов (I. Stephan 1988, 256–262).

Символику воды как женского начала анализирует О. М. Фрейденберг 1978, 221; о преисподней как водном мире ср.: там же, 82; об ассоциации «воды» с женщиной, питьем, любовью ср.: там же, 378 и сл.; ср. также: И. Г. Франк-Каменецкий, «Вода и огонь в библейской поэзии» // «Яфетический сборник», 3, 1926, 144; о «воде» ср. также: А. Афанасьев II, 120 и сл.; вода как обновительница жизни ср.: А. Афанасьев I, 432 и сл.; как «живая вода» ср.: А. Афанасьев I, 364 и сл.; I, 367 и сл.; А. А. Потебня 1989, 285–375 — о мотиве воды в русской народной поэзии.

7. В архаической символике вода связывается с женским полом. Старинный знак воды, перевернутый треугольник, — это и знак женщины (как схематическое изображение женского полового органа), ср.: K. Frick 1982, 24 и сл.

8. Ср. другие примеры у Балтрушайтиса: «...С молитвенным звоном, как хор неземной, | Мелькает волна за волной...» (Балтрушайтис, 1903, 40); «...Вся явь, вся дрожь — волна. Волна — | Весь труд людской... | И жнет земные семена | Покой, покой!» (1913, 289).

9. С одной стороны, облако в герметике — «пневматический сублимат» (M.-L. von Frank 1971, 200 и сл.), с другой — этот мотив отсылает в сферу плодородия и *coniunctio* неба и земли. У Афанасьева прослеживание этого аспекта — почти навязчивая идея (А. Афанасьев I, 542 и сл., 552 и сл.; I, 118; II, 168 и сл.; II, 350 и сл.).

Ср. также стандартный мотив тучи в романтизме: «Последняя туча рассеянной бури! | Одна ты несешься по ясной лазури» (Пушкин, III, «Туча», 333); «Страшно воет, завывает | Ветр осенний; | По поднебесью далече | Тучи гонит. |...| О, куда, куда вас, тучи, | Ветер гонит?» (Баратынский, 23); «Люблю грозу в начале мая, | Когда весенний, первый гром, | Как бы резвяся и играя, | Грохочет в небе голубом. |...| Повисли перлы дождевые, | И солнце нити золотит. | С горы бежит поток проворный, |...| Все вторит весело громам. | Ты скажешь: ветреная Геба, | Кормя Зевесова орла, | Громкокипящий кубок с неба, | Смеясь, на землю пролила» (Тютчев, «Весенняя гроза», I, 12). В этом стихотворении особо явственен и потенциал развертывания поэтической морфемы {ро}: «г-ро-за», «г-ро-м», «г-ро-хотать», «г-ора», «п-ро-в-ор-ный», «к-ор-мить», «п-ро-лить» и т. д.

10. О дожде как семени, оплодотворяющем землю, ср.: А. Афанасьев I, 135 и сл.; I, 373; I, 436; ср. также: K. Alpers 1988, 70 и сл.

11. Для Овидия («Метаморфозы», книга тринадцатая, стих 622) роса или иней символизируют слезы Авроры. В «Дао дэ цзин» говорится: «Небеса с Землей соединятся и снизойдет сладчайшая роса» («Даодэцзин», пер. И. Семенович // Лао-цзы, «Обрести себя в Дао», М.: Республика, 1999, 157; A. Freiherr von Thimus [1868] 1972, I, 335). Выпадение росы как «сублимация» духа входит в число излюбленных мотивов алхимии (ср.: С. G. Jung XIII, 114 и сл.), но встречается и как христианский символ — ср. католический церковный хорал «Роняет росу небо для праведников...» О символике в фольклоре и в (славянском) мифе ср.: А. Афанасьев I, 169 (сбор росы как целебной влаги); I, 435 (облака как груди, наполненные дождем); I, 600 и сл.

12. «...И тебе, царица роза, | Бракный гимн поет пчела. |...| Яркий свиток твой раскрыла | И увлажила росой» (А. А. Фет, 295).

13. Вода как *aqua doctrinae, fons scientiae*^{*} — та стихия, сквозь которую должен пройти солнечный царь, чтобы на окольном пути, идущем над бессознательным, быть воссозданным и родиться заново (после катарсиса) (С. G. Jung XIV/II, 21 и сл.). *Aqua permanens* (в том числе в образе «райской реки») — это «тайная субстанция *par excellence*», символ «дна души» и одновременно Софии, самое внутреннее, самое потайное нуминозное начало человека (*ibid.*). Поэтому Юнг также идентифицирует воду непосредственно с коллективным бессознательным.

По своей мифологической функции «субтеллурическая сфера» и вся (подводная область относится к единому нижнему миру материнско-коллективного бессознательного (С. G. Jung 1975, 68 и сл.); «источник живой воды» (*ibid.*, 92 и сл.): *aqua vitae, succus lunariae*^{**} (ср.: *ibid.*, 143, 148 и сл., 271 и 274). Вода — это «материнская» стихия, «расчленяющая» маскулинного *filius*'а и одновременно вновь собирающая *disiecta membra* (ср. миф о Дионисе: С. G. Jung XIV/I, 19 и сл.). Все водные и морские символы содержат этот аспект ре-генерации и «омовения» (*ibid.*, 217, 257 и сл.). В соответствии с этим все обитатели воды (морские девы, nereиды, тритоны, сирены) — воплощения архаического бессознательного (С. G. Jung 1975, 185). Оппозиция воды и духа, воды и огня встречается в Новом Завете в применении к Иоанну Крестителю и Иисусу Христу (Марк 1: 8; Лук. 3: 16).

14. В течении стихий (в частности, огня) сверху вниз и обратно Гераклит видит борьбу, процесс становления (F. Lassalle 1858, I, 18 и сл.; I, 53; I, 270 и сл.); эту диалектику и противоречивость всякого становления символизируют именно поток и противоток: «Все имеет свое бытие лишь в течении и в трансформации» (Гераклит, по: F. Lassalle I, 290; W. Windelband [1923] 1963, 34 и сл.). Характерно обращение Ницше к гераклитовскому мотиву «все течет» (Ницше, «Так говорил Заратустра», 175). Ср. также значение воды как ручья в учении о Сефирот (G. Scholem 1962, 121); у Гермеса Трисмегиста ср.: G. R. S. Mead 1964, I, 169 и сл.; о роли райской реки ср.: R. von Ranke-Graves, R. Patai 1986, 48, 86; о славянской символике реки ср.: А. Афанасьев II, 220 и сл.; у символистов — Н. А. Кожевникова 1986, 81 и сл.; мотив «реки времен» в русской традиции рассматривает W. Wachtel 1994, 179.

15. О «речи» и «реке» ср.: А. Афанасьев I, 404. Ср. также у Тютчева: «Смотри, как на речном просторе | По склону вновь оживших вод...» (Тютчев, I, 130).

16. Именно в мифе природы у Тютчева ассоциация «волны» и «воли» или соответственно использование всевозможных морфем на {ло(в)} или {(в)ол} играет одну из центральных ролей (ср. также мотивы, распространенные у Тютчева и в романтизме: «вол-осы», «с-ол-нце», «з-оло-то», «п-ол-нота», «к-ол-ьцо», «г-оло-с», «с-лов-о», «г-оло-ва», «г-ол-ый», «вал», «вол», «лов-ить» и т. д.): «Дума за думой, волна за волной — | Два проявленья стихии одной: | В сердце ли тесном, в безбрежном ли море, | Здесь — в заключении, там — на просторе, — | Тот же все вечный прибой и отбой, | Тот же все призрак тревожно-пустой» (Тютчев, I, 137).

17. Море, океан как первоначало творения (ср.: Гесиод, «Теогония», 31–32; Hesiod, «Theogonie» // Н. Görgemanns [Hg.] 1991, 106–107; K. Alpers 1988, 67 и сл.; K. Reinhardt 1966, 23 и сл.) часто имеет женские черты (M.-L. von Frank 1971, 247 и сл. — море как София; А. Афанасьев II, 124 и сл. — море как родительница солнца, ежеутренне встающего из моря; II, 166 и сл.); о мужских чертах Океана ср.: J. J. Bachofen [1861] 1975, 63; об Океане как боге реки, омывающей земной диск, ср.: K. Kerényi 1966, 19, о делении океана на три сферы — небесную, земную и подземную — ср.: V. Haas 1986, 45; мотив моря в Возрождении и маньеризме рассматривает Н. Bredenkamp 1988, 147 и сл. Об океане и море в славянском фольклоре и мифологии см. А. Афанасьев II, 121 и сл.

^{*}Вода учения, источник знания (лат.) (прим. перев.).

^{**}Вода жизни, лунный сок (лат.) (прим. перев.).

18. Если у Пушкина море еще безусловно достойно воспевания как обиталище возвышенного и свободы (ср. стихотворение «К морю»), то в позднем романтизме вообще и у Тютчева особенно в этом мотиве происходит значительное углубление в хаотическо-ночное и зловещее, хотя именно в море душа возрождается и соединяется со вселенной: «Прошай, свободная стихия! |...| Твои скалы, твои заливы, | И блеск, и тень, и говор волн» (Пушкин, «К морю», II, 198–200); «...Как все вокруг меня пленяет чудно взор! | Там необъятными водами | Слилося море с небесами...» (Баратынский, «Финляндия», 7) — и Тютчев: «...Весна... она о вас не знает, |...| Их жизнь, как океан безбрежный, | Вся в настоящем разлита» (Тютчев, I, 96); «...Здесь — в заключении, там — на просторе, — | Тот же все вечный прибой и отбой, | Тот же все призрак тревожно-пустой» (I, 137); «Ты, волна моя морская, | Своенравная волна, |...| Ты на солнце ли смеешься, | Отражая неба свод, | Иль мятешься ты и бьешься | В одичалой бездне вод...» (I, 148); «Как хорошо ты, о море ночное, — | Здесь лучезарно, там сизо-темно... |...| В этом волнении, в этом сиянье, | Весь, как во сне, я потерян стою — | О, как охотно бы в их обаянье | Всю потопил бы я душу свою...» (I, 195); «Как океан объемлет шар земной, | Земная жизнь кругом объята снами; | Настанет ночь — и звучными волнами | Стихия бьет о берег свой. |...| Прилив растет и быстро нас уносит | В неизмеримость темных волн...» (I, 29); «И море и буря качали наш челн; | Я, сонный, был предан всей прихоти волн. | Две беспредельности были во мне, | И мной своевольно играли оне...» (I, «Сон на море», 51); «Смотри, как на речном просторе | По склону вновь оживших вод, | Во всеобъемлющее море...» (I, 130).

Подробно о мотивах моря у Тютчева и вообще о «морском коде» в русской мифопоэзии ср.: В. Н. Топоров 1994, 130 и сл., 157 и сл. Согласно Топорову, в русской литературе степь и море — основная оппозиция с множеством вариаций. Ср. также: В. Zelinsky 1975, 81 и S. Pratt 1984, 109 и сл.; 181 и сл.; о том же мотиве у Бальмонта ср.: В. Марков 1988, 144; у Иванова — ср.: G. Langer 1990, 81 и сл., 114 и сл.

19. «Простор! Раздолье дикое! | Безмерна глубь небес... | День — танство великое, | День — чудо из чудес... |...| Я в светлом море плаваю, | Мой парус — мысль моя!» (Балтрушайтис, 1903, 48–49); «Божий мир для нас — как море...» (1903, 87).

20. О корабле как космическом мотиве ср.: E. Drewermann 1984, 265; луна как корабль в ночном море — ср.: E. Neumann [1956] 1985, 243; ср. также: H. Bredekamp 1988, 149 и сл. (для Возрождения); о «корабле» ср.: А. Афанасьев I, 553 и сл. (плуги волн); о «корабле» как термине, означавшем «общество сектантов», у Бальмонта ср.: В. Марков 1988, 387; корабль как транспортное средство героев волшебных сказок — ср.: V. Propp [1946] 1987, 263 и сл. — и как синоним церкви. Ср. об этом также: Б. А. Филиппов 1969, 16 и сл. (о Клюеве и хлыстовских «кораблях»).

21. Ср.: Мандельштам, «О природе слова», II, 245: «Эллинизм — это могильная ладья египетских покойников».

22. О мотиве сирен см. также R. Gröbel 1995, 39 и сл., 138 и сл.

23. Ср. стихи, характерные для мифопоэтики Цветаевой: «Я — страница твоему перу. |...| Я — деревня, черная земля. Ты мне — луч и дождевая влага. | Ты — Господь и Господин, а я — | Чернозем и — белая бумага!» (М. Цветаева, 1918, 130).

24. Древнеславянский шаман имел в распоряжении средства, исцеляющие и наводящие порчу, — «живую» и «мертвую воду» (ср.: В. В. Иванов, В. Н. Топоров 1965, 83 и сл.).

БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОЧНИКИ

- Анненский, И. Ф.
Без вых. данных Стихотворения и трагедии. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1959.
Меланиппа-философ. Трагедия. Там же. С. 305—366.
Царь Иксион. Трагедия в пяти действиях с музыкальными антрактами. Там же. С. 367—440.
Лаодамия. Лирическая трагедия в 4-х действиях с музыкальными антрактами. Там же. С. 441—508.
Фамира-кифаред. Вакхическая драма. Там же. С. 509—578.
Книги отражений [1906 и 1909]. М., 1979.
- КО
Балтрушайтис, Ю.
1969
Бальмонт, К. Д.
Без вых. данных Избранные стихотворения и поэмы / Под ред. Вл. Маркова. Предисл. Р. Л. Паттерсон. München, 1975.
(ПСС) Полное собрание стихов, в десяти томах 1908—1914. М.
I “Под северным небом” [1894], “В Безбрежности” [1895], “Тишина” [1898], (Изд. 4-е). М., 1914.
II “Горящие здания” [1899/1900] (Изд. 4-е). М., 1914.
III “Будем как Солнце” [1902] (Изд. 4-е). М., 1912.
IV “Только любовь” [1903] (Изд. 3-е). М., 1913.
V “Литургия красоты” [1905] (Изд. 2-е). М., 1911.
VI “Фейные сказки” [1905] (Изд. 2-е). М., 1911.
VII “Жар-птица” [1906]. М., 1907.
VIII “Зеленый вертоград” [1909] (Изд. 2-е). М., 1911.
IX “Птицы в воздухе” [1908] (Изд. 2-е). М., 1912.
X “Хоровод времен” [1909]. М., 1909.
БП Стихотворения. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1969.
1904 Горные вершины. Сборник статей. М.
1989 Стихотворения. М.
1908 Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних. СПб.
- Баратынский, Е. А.
1983 Стихотворения. Поэмы. М.
- Белый, А.
Без вых. данных Стихотворения и поэмы. (Библ. поэта. Большая серия). М.; Л., 1966.
I (I, 2) Стихотворения. I. Шесть сборников опубликованных стихов. [Репринт: Золото в лазури. М., 1904] / Под ред. Дж. Малмстада. München, 1984.
Пепел Белый I, 2 [Вторая часть того же издания, 335—382].
Урна Белый I, 2 [Там же. С. 583—720].
II Стихотворения. II. Несобранное, переработанное и неопубликованное / Под ред. Дж. Малмстада. München, 1982.
III Стихотворения. III. Примечания к стихотворениям. München, 1982.

- 1-ая симфония Четыре симфонии. [Репринт: М., 1917, 1905 и 1908]. Предисл. Д. Чижевского. München, 1971.
- 2-ая симфония Там же.
- С Символизм. Книга статей. М., 1910.
- ЛЗ Луг зеленый. Книга статей. М., 1910.
- А Арабески. М., 1911.
- ПП Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.
- Петербург Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. М., 1981.
- [1922] 1964 Котик Летаев. [Репринт: Пг. 1922] / Предисл. Д. Чижевского. München.
- “Символизм” Цит по: Julia Crookenden. The Chapter “Simvolizm” from Bely’s “Istorija stanovlenija samosoznajuščeј duši” // Christa В. 1980, 39—51.
- “История” История становления самосознающей души // Christa В. 1980, 41—51.
- Воспоминания
об А. А. Блоке
1981 Эпопея. № I—IV. Берлин, 1922—1923.
Юношеская художественная проза Андрея Белого / Публ. А. В. Лаврова // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1980. Л. С. 107—150.
- 1933 Начало века. М.; Л.
- 1934 Между двух революций. Л.
- Блок, А. А.
I—VIII Собрание сочинений. М.; Л., 1960.
- ЗК Записные книжки 1901—1920. М., 1965.
- Блок — Белый / Белый — Блок
- ПП Александр Блок и Андрей Белый, Переписка. М., 1940.
- ЛН 92/1, 2, 3 Литературное наследство. Александр Блок: Новые материалы и исследования. Т. 92. Кн. 1. М., 1980; Кн. 2. М., 1981; Кн. 3. М., 1982.
- Брюсов, В. Я.
I Собрание сочинений. Том первый. Стихотворения. Поэмы. 1892—1909. М., 1973.
- III Собрание сочинений. Том третий. (Стихотворения, не включавшиеся В. Я. Брюсовым в сборники 1891—1924 гг.). М., 1973.
- VI Собрание сочинений. Том шестой. Статьи и рецензии 1893—1923. Из книги “Далекие и близкие”. Miscellanea. М., 1975.
- ЛН 85 Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М., 1976.
- 1913а Оклеветанный ученый. Введение // Агриппа Неттесгеймский. Знаменитый авантюрист XVI в. М. С. 9—16. М.
- 1913б Легенда о Агриппе // Агриппа Неттесгеймский. Знаменитый авантюрист XVI в. М. С. 97—109.
- Брюсов, В. — Перцов, П. П.
1927 Письма В. Я. Брюсова П. П. Перцову 1894—1896 (К истории раннего символизма). М.
- Веневитинов, Д. В.
Полное собрание стихотворений. Л., 1960.
- Волошин, М. А.
Без вых. данных Стихотворения. Том первый. Париж, 1982.

- 1911 Дар мудрых пчел. Трагедия в пяти действиях // О Федоре Сологубе, 184—190.
- 1988 Лики творчества. Л.,
- Гиппиус, З. Н.
I Собрание стихов 1899—1903. М., 1904. Перепечатано в: З. Н. Гиппиус. Стихотворения и поэмы. Том I: 1899—1918. München, 1972.
- II Собрание стихов. Книга вторая. 1903—1909. М., 1910. Перепечатано в: З. Н. Гиппиус, Стихотворения и поэмы. Том I: 1899—1918. München, 1972.
- ЛД Литературный дневник 1899—1907. Пг., 1908. Перепечатано: München, 1970.
- Городецкий, С. М.,
Без вых. данных Стихотворения. (Библ. поэта. Большая серия). М.; Л., 1974.
- Григорьев, А. А.
Без вых. данных Избранные произведения. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1959.
- Добролюбов, А. М.
I *Natura naturans. Nature naturata*. СПб., 1895.
- II Собрание стихов. Предисловия Ив. Коневского и В. Брюсова. М., 1900.
- III Из книги невидимой. М., 1905.
- С Сочинения. (Репринт: *Natura naturans. Nature naturata*. Собрание стихов. Из Альманаха “Северные цветы” на 1901, 1902 и 1903 г.). Предисл. Д. Д. Гроссман. Беркли, 1981 [из этого репринта цитируются только произведения из альманаха “Северные цветы”].
- Иванов, Вяч. И.
I, II, III, IV Собрание сочинений. I, Bruxelles, 1971; II, 1974; III, 1979.
“Ты еси”, 1907. По звездам. СПб., 1909. С. 425—434.
1916 Борозды и межи. М.
1994 О Новалисе // *Arbor mundi*. Мировое древо. Международный журнал по теории и истории культуры. М., 1994. С. 169—190.
- Коневской, И. И.
Без вых. данных Собрание сочинений. [Репринт: М., 1904]. München, 1971.
- Лермонтов, М., Ю.
I—II Избранные произведения в двух томах. (Библ. поэта. Большая серия). М.; Л., 1964.
- Мережковский, Д. С.
Без вых. данных Собрание стихов. 1883—1910. М., 1900.
I—XVIII Полное собрание сочинений Д. С. Мережковского. Т. X. М., 1911; Т. XI. М., 1911; Т. XVIII. М., 1914.
- Минский, Н. М.,
1890 При свете совести (Изд. 4-е). СПб., 1897.
I—IV Полное собрание стихотворений в четырех томах (Изд. 4-е). СПб., 1907.
- Без вых. данных Из мрака к свету. Избранные стихотворения. Берлин; Пг., 1922.
1972 Поэты 1880—1890-х годов. (Библ. поэта. БС). Л. С. 84—137.

- Надсон, С. Я.
 Без вых. данных Полное собрание стихотворений. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1962.
- Полонский, Я. П.
 Без вых. данных Стихотворения. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1954.
- Пушкин, А. С.
 I—III Полное собрание сочинений в десяти томах. М., 1962.
- Случевский, К. К.
 Без вых. данных Стихотворения и поэмы. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1962.
 1968 Забытые стихотворения / Предисл. Д. Чижевского. München.
- Соловьев, В. С.
 Без вых. данных Стихотворения и шуточные пьесы. [Репринт: М., 1922]. München, 1968.
 I—X Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева / Под. ред. С. М. Соловьева и Э. Л. Радлова. (Изд. 2-е). СПб., 1911—1914.
 6 Wladimir Solowjew. Philosophie, Theologie, Mystik, Gesammelte Werke, Freiburg, 1956 (Band 6).
- Сологуб, Ф.
 1906 Я. Книга совершенного самоутверждения // Золотое руно. № 2. С. 76—79.
 I, V, IX Собрание сочинений Федора Сологуба. Т. 1. СПб., 1909; Т. 5. СПб., 1910; Т. 9. СПб., 1911.
 Без вых. данных Стихотворения. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1975.
- Тютчев, Ф. И.
 I—II Лирика. М., 1966.
- Фет, А. А.
 Без вых. данных Полное собрание стихотворений. (Библ. поэта. Большая серия). Л., 1959.
- Фофанов, К. М.
 Без вых. данных Стихотворения и поэмы. (Библ. поэта. Большая серия). М.; Л., 1962.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев, С. С. (Averincev, S. S.)
1972 "Аналитическая психология" К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М. С. 110—155.
1974 Об общем характере символики раннего средневековья // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Т. I (5). Семиотика. Тарту. С. 96—99.
1975 Структура отношения к поэтическому слову в творчестве Вячеслава Иванова // Тезисы I всесоюзной (III) конференции "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 152—155.
1976 Вячеслав Иванов. Вступительная статья // Вячеслав Иванов. Стихотворения и поэмы (Библиографическая серия). Л. С. 5—62.
- Азадовский, К. М.
1979 Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III. Тарту. С. 121—146.
- Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988.
- Аничков, Е. В.
1914—1916, I Бальмонт // Русская литература XX века. М. Т. I. С. 65—138.
- Аскин, Я. Ф.
1974 Категория будущего и принципы ее воплощения в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. С. 67—72.
- Афанасьев, А. Н.
I Поэтические воззрения славян на природу. Т. I. М., 1865.
II Поэтические воззрения славян на природу. Т. II. М., 1868.
1996 Происхождение мифа. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. М.
- Бахтин, М. М.
[1979] Из лекций по истории русской литературы. Вячеслав Иванов // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М. С. 374—383.
- Башляр Г.
1993 Психоанализ огня / Пер. Н. В. Кисловой. М.
- Белькинд, Е. Л.
1972 Блок и Вячеслав Иванов // Блоковский сборник. II. Тарту. С. 265—284.
- Бердяев, Н. А.
1949 Самопознание. Париж.
- Бёме, Я. (Böhme, J.)
1911 Аврора или Утренняя Заря в восхождении / Пер. А. Петровского. М.
- Брагинская, Н. В.
1986 О работе О. М. Фрейденберг "Система литературного сюжета" // Тыняновский сборник. Т. II. Рига. С. 272—283.

- 1987 Анализ литературных мотивов у О. М. Фрейденберг // Актуальные проблемы семиотики культуры. Труды по знаковым системам. Т. XX. Тарту. С. 115—119.
- Бржоза, Н.
1982 Идеино-философский смысл музыкального начала в лирике Ф. Сологуба 1890—1910 // *Révue des Études slaves*, LIV/1—2. P. 179—191.
- Венгеров, С. А.
1914—1916 Русская литература XX века. Т. I; Т. II. 1890—1910. М.
- Веселовский, А. Н.
1939 Избранные статьи. Л.
- Владиминова, И. В. <Душечкина>, Григорьев, М. Г. <Альтшуллер>, Кумпан, К. А.
1980 А. А. Блок и русская культура XVIII века // Блоковский сборник. IV. Тарту. С. 27—115.
- Гаспаров, Б. М.
1984 Поэтика “Слова о полку Игореве”. Wien.
- Гершензон, М. О.
1922 Гольфштрем. М.
- Гете, И. В. (Goethe, J. W.)
Собр. соч. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1975—1980.
- Гоголь, Н. В.
VIII Полное собрание сочинений. Л., 1940.
- Голосовкер, Я. Э.
1987 Логика мифа. М.
- Гофман, В.
1937 Язык символистов // Литературное наследство. Т. 27/28. М. С. 54—105.
- Гречишкин, С. С., Лавров, А. В.
1976 Переписка с Андреем Белым 1902—1912 // Литературное наследство. Т. 85. Валерий Брюсов. М. С. 327—427.
1978 Биографические источники романа Брюсова “Огненный Ангел”. (Ч. 1) // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1. S. 79—108.
- Григорьев, А. Л.
1975 Мифы в поэзии и прозе русских символистов // Литература и мифология. Л. С. 56—78.
1979 Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М.
- Григорьева, Е. Г.
1987 Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 21. Тарту. С. 78—88.
- Грякалова, Н. Ю.
1988 Природа и фольклор в цикле Блока “Пузыри земли” (1904—1905) // А. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник. VIII. Тарту. С. 22—30.
1991 К генезису образности ранней лирики Блока (Я. Полонский и Вл. Соловьев) // Александр Блок. Исследования и материалы. Л. С. 49—63.
- Гуревич, А. Я.
1982 “Большая” и “малая” эсхатология в культуре западноевро-

пейского средневековья // *Finis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн. С. 79—82.

- Дёринг-Смирнова, И. Р., Смирнов, И. П.
1980
“Поэтический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian literature*, VIII, 403—468.
- Долгополов, Л. К.
1988
Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. С. 25—102.
- Доценко, С. Н.
1988
Сюжет змеборчества у Вяч. Иванова и Городецкого // Тезисы докладов конференции по гуманитарным и естественным наукам студенческого научного общества. Русская филология. Тарту. С. 36—38.
- 1988
Мифологическое начало в поэзии С. Городецкого // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 158—173.
- Енишерлов, В. П.
1981
Переписка с А. А. и С. М. Городецкими // Литературное наследство. Т. 92/2. М. С. 5—12.
- Еремина, В. И.
1978
Миф и народная песня (к вопросу об исторических основах песенных превращений) // Миф — фольклор — литература. Л. С. 3—15.
- Ермилова, Е. В.
1989
Теория и образный мир русского символизма. М.
- Живов, В. М.
1973
Сакральные образы в русской поэзии (к постановке проблемы) // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 76—85.
- Живов, В. М., Успенский Б. А.
1984
Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М. С. 204—285.
- Жирмунский, В. М.
[1914] 1996
1928
Немецкий романтизм и современная мистика. М.
Преодолевшие символизм // Вопросы теории литературы. Л. С. 279—336.
- Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К.
1980
Поэтика выразительности. Сборник статей // *Wiener Slavistischer Almanach, Sonderband 2*, Wien.
- Зелинский, Ф. Ф.
[1922] 1996
Религия эллинизма. Томск.
- Иванов, В. В.
1969
Заметки о типологическом и сравнительно-историческом исследовании римской и индоевропейской мифологии // Семиотика. Труды по вторичным моделирующим системам. Т. 4. Тарту. С. 44—75.

- 1973а Категория “видимого” — “невидимого” в текстах архаических культур // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 34—38.
- 1973б К типологии древнеближневосточных гимнов солнцу // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 46—49.
- 1974 Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. С. 39—67.
- 1976 Очерки по истории семиотики в СССР. М.
- Иванов, В. В., Лотман, Ю. М. и др.
1973 Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) // *Semiotyka i struktura tekstu*, red. M. R. Meulenowa, Wrocław, Warszawa, Krakow, Gdańsk.
- Иванов, В. В., Топоров, В. Н.
1963 К реконструкции праславянского текста // *Sowjetische Beiträge zum Internat. Slavistenkongreß in Sofia*, М.
1965 Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.
1974 Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.
- Кессиди, Ф. Х.
1972 От мифа к логосу (становление греческой философии). М.
- Кирай, Г., Ковач, А. (Ред.)
1982 Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ. Budapest.
- Клюев, Н. А.
1969 Сочинения. Т. 2 / Под ред. Г. П. Струве, Б. А. Филиппова. München.
- Кожевникова, Н. А.
1986 Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.
- Коновалов, Д. Г.
1908 Психология сектантского экстаза. Сергиев Посад.
- Корецкая, И. В.
1989 Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // *Контекст*. 1989. М. С. 58—68.
- Котрелев, Н. В., Лавров, А. В.
1980 Переписка Блока с С. М. Соловьевым // *Литературное наследство*. А. Блок. Т. 92/1. С. 308—413.
- Кульюс, С. К., Гофайзен, М. А.
1985 Идеи Шопенгауэра в русской литературе XIX века // *Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII—XX вв. Тезисы научной конференции*. Таллинн. С. 100—103.
- Кумпан, К. А.
1991 О преподавании “древних языков” во Введенской гимназии (еще раз к вопросу “Блок и античность”) // Александр Блок. Исследования и материалы. Л. С. 151—157.
- Лавров, А. В.
1976 Вячеслав Иванов. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год*. Л. С. 136—150.

- 1978 Мифотворчество "аргонатов" // Миф — фольклор — литература. Л. С. 137—170.
- 1981 Материалы Андрея Белого в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. Л. С. 29—79.
- 1988 Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы) // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. С. 131—150.
- 1995 Андрей Белый в 1900-е годы. М.
- Левин, Ю. И.
1988 Зеркало как потенциальный семиотический объект // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 22. Тарту. С. 6—24.
- Левинтон, Г. А.
1975 Замечания к проблеме "Литература и фольклор" // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту. С. 76—87.
- 1983 Лексика славянских эпических традиций и проблема реконструкции праславянского текста // Текст: семантика и структура. М. С. 152—172.
- Лихачев, Д. С.
1982 Слово и сад // *Finis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. Таллинн. С. 57—65.
- ЛН 27—28
Литературное наследство. Т. 27—28. М., 1937.
- Лосев, А. Ф.
1990 Владимир Соловьев и его время. М.
- Лотман, Ю. М. (Lotman, Ju. M.)
1968 Семантика числа и тип культуры. Цит. по: *Readings in Soviet Semiotics. Russian texts*, Ann Arbor. 1977. P. 365—369.
- 1969 Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту. С. 206—238.
- 1971 Проблема "обучения культуре" как ее типологическая характеристика // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 167—176.
- 1973a О мифологическом коде сюжетных текстов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 86—90.
- 1973б О двух моделях коммуникации в системе культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 227—243.
- 1973в О. М. Фрейденберг как исследователь культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 482—489.
- 1978 Феномен культуры // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам. Т. 10. Тарту. С. 3—17.
- 1980 Блок и народная культура города // Блоковский сборник. IV. Тарту. С. 7—26.
- 1982 Заметки о поэтике Тютчева // Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Труды по русской и славянской филологии. Тарту. С. 3—16.

- 1984 О семиосфере // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 17. Тарту. С. 5—23.
- 1987 Символ в системе культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 21. Тарту. С. 10—21.
- 1989 Заметки о художественном пространстве // Труды по знаковым системам. Тарту. С. 25—43.
- 1993 Поэтический мир Тютчева // Избранные статьи. Т. III. Таллинн. С. 145—171.
- Лотман, Ю. М., Минц, З. Г.
1981 Литература и мифология // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 13. Тарту. С. 35—55.
- Лотман, Ю. М., Успенский, Б. А.
1971 О семиотическом механизме культуры // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 144—166.
1973 Миф — имя — культура // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 282—302.
- Магомедова, Д. М.
1975 Блок и Вагнер // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 103—107.
- Макогоненко, Д. Г.
1989 Штрихи к портрету // К. Бальмонт. Стихотворения. М. С. 515—530.
- Максимов, Д. Е.
1960 О прозе Александра Блока // А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л. Т. 5. С. 695—708.
1964 Критическая проза Александра Блока // Блоковский сборник. I. Тарту. С. 28—97.
1979 О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. III. Тарту. С. 3—33.
- Мандельштам, О.
I—III Собрание сочинений в трех томах. Вашингтон.
- Марков, В. Ф. (Markov, V.)
1990 Литература и миф: проблема архетипов (к постановке вопроса) // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига. С. 133—145.
- Маяковский, В. В.
1955 Полное собрание сочинений. Т. I. М.
- Мелетинский, Е. М.
1974а Структурная типология и фольклор // Контекст. 1973. М. С. 329—346.
1974б Древнескандинавская мифологическая система // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Т. I (5). Тарту. С. 16—26.
1975 Скандинавская мифология как система // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту. С. 38—51.
1976 Поэтика мифа. М.
1983 Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов //

- Текст и культура. Труды по знаковым системам. Т. 16. Тарту. С. 115—125.
- 1986 Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М.
- Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новик, Е. С., Сегал, Д. М.
- 1969 Проблемы структурного описания волшебной сказки // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 4. Тарту. С. 86—135.
- 1971 Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 63—91.
- Миллер-Будницкая, Р. З.
- 1930 Символика цвета и синэстетизм в поэзии на основе лирики А. Блока // Известия Крымского педагогического института. Симферополь. Вып. 3. С. 79—144.
- Миц, З. Г.
- 1964 Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. I. Тарту. С. 172—225.
- 1965 Лирика Александра Блока (1898—1906). Специальный курс. Лекции для студентов заочного отделения. Вып. 1. Тарту.
- 1966 Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 96—104.
- 1968 О “Беседах с поэтом В. И. Ивановым” М. С. Альтмана // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 11. Тарту. С. 297—303.
- 1970 Структура “художественного пространства” в лирике А. Блока // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 15. Тарту. С. 203—293.
- 1971a К генезису комического у Блока. (Вл. Соловьев и А. Блок) // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 18. Тарту. С. 124—194.
- 1971b Две модели времени в лирике Вл. Соловьева // Texte des sowjetischen literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, Hg. und eingel. von K. Eimermacher, München, 321—329.
- 1974a Понятие текста и символистская эстетика // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Т. I (5). Тарту. С. 134—141.
- 1974b Владимир Соловьев — поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. (Библиографическая серия). Л. С. 5—56.
- 1975 Строение “художественного мира” и семантика словесного образа в творчестве Ал. Блока 1910-х гг. // Тезисы I всесоюзной (III) конференции “Творчество А. А. Блока и русская культура XX века”. Тарту. С. 43—47.
- 1979a Символ у А. Блока // Russian Literature, VII, 193—248.
- 1979b О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник. IV. Тарту. С. 76—120.
- 1980a А. Блок в полемике с Мережковским // Блоковский сборник. IV. Тарту. С. 116—222.

- 19806 Блок и русский символизм // Литературное наследство. Т. 92/1. М. С. 98—172.
- 1985 “Случившееся” и его смысл в “Стихах о Прекрасной Даме” А. Блока // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. Тарту. С. 3—18.
- 1986 Об эволюции русского символизма. (К постановке вопроса: тезисы) // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. VII. Тарту. С. 7—24.
- 1988 Футуризм и “неоромантизм” (к проблеме генезиса и структуры “Истории бедного рыцаря” Ел. Гуро) // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 109—120.
- Минц, З. Г., Лотман, Ю. М.
1973 Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 96—98.
- 1974 О глубинных элементах художественного замысла. К дешифровке одного непонятого места из воспоминаний о Блоке // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Т. I (5). Тарту. С. 168—175.
- 1983 Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 35—41.
- Минц, З. Г., Обатнин, Г. В.
1988 Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники “Кормчие звезды” и “Прозрачность”) // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 22. Тарту. С. 59—65.
- Минц, З. Г., Пустыгина, Н. Г.
1975 “Миф о пути” и эволюция писателей-символистов // Тезисы I всесоюзной (III) конференции “Творчество А. А. Блока и русская культура XX века”. Тарту. С. 147—152.
- Минц, З. Г., Шишкина, О. А.
1971 Частотный словарь “Первого тома” лирики А. Блока // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 310—332.
- Минц, З. Г., Юлова, А. П.
1983 Из комментария к циклу Блока “Снежная маска” // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 99—108.
- Митрошкин, В. Ю.
1985 Андрей Белый — исследователь поэтической лексики // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. Тарту. С. 93—100.
- МНМ
I, II Мифы народов мира. Т. I. М., 1981; Т. II. М., 1982.

- Мушелишвили, Н. Л., Сергеев, В. М.
1983 Контекстная семантика понятий и зарождение логических парадигм (логика византийских мыслителей и идеи квантовой физики) // Текст: семантика и структура. М. С. 285—295.
- Неклюдов, С. Ю.
1973 Заметки об эпической временной системе // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 151—165.
1975 Душа убиваемая и мстящая // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту. С. 65—75.
- Некрасова, Е. А.
1984 Неосуществленный замысел 1920-х годов создания “Symbolagium’a” (словаря символов) и его первый выпуск “Точка” // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Л. С. 99—100.
- Никольская, Т. Л.
1988 Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Ал. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник. VIII. Тарту. С. 123—137.
- О Федоре Сологубе
1911 Критика. Статьи и заметки / Сост. А. Чеботаревская. СПб. [Репринт: Анн Арбор, 1983].
- Овсяннико-Куликовский, Д. Н.
1907 Идея бесконечности в положительной науке и реальном искусстве; Несколько мыслей о происхождении и развитии чувства бесконечности в чистой лирике // Вопросы теории и психологии творчества. Харьков. С. 50—78, 83—117.
- Одоевский, В. Ф.
1844 Русские ночи. М.
1974 Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. Т. II. М. С. 156—167.
- Панченко, А. М., Смирнов, И. П.
1971 Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXVI. С. 33—49.
- Паперный, В. М.
1975 Блок и “Происхождение трагедии” Ницше. (К проблеме “Блок и Ницше”) // Тезисы I всесоюзной (III) конференции “Творчество А. А. Блока и русская культура XX века”. Тарту. С. 107—112.
1979 Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Т. 31. Тарту. С. 84—106.
- Паттерсон, Р. Л. (Patterson, R. L.)
1975 Бальмонт // К. Д. Бальмонт. Избранные стихотворения и поэмы. München. С. 15—80.
- Поляков, А. А.
1989 Лирика А. Белого 1904—1908 гг. (Книга стихов “Пепел”) //

Русское революционное движение и проблемы развития литературы. Л.

- Пономарева, Г. М.
1983 И. Анненский и А. Потебня. (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в "Книгах отражений" И. Анненского) // Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 64—72.
- 1985 Анненский и Уайльд (Английская эстетическая критика и "Книги отражений" Анненского) // Проблемы типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 112—121.
- 1986 Понятие предмета и метода литературной критики в критической прозе Иннокентия Анненского // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. VII. Тарту. С. 124—136.
- 1987 Анненский и Платон (трансформация платонических идей в "Книгах отражений" И. Ф. Анненского) // Литература и история. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту. С. 73—82.
- Потебня, А. А.
1989 Слово и миф. М.
Поэтическая фразеология Пушкина
М., 1969.
- Пустыгина, А. С.
1975 К изучению эволюции русского символизма // Тезисы I всесоюзной (III) конференции "Творчество А. А. Блока и русская культура XX века". Тарту. С. 143—147.
- Пустыгина, Н. Г.
1986 Об одной символической реализации идеи "синтеза" в творчестве Андрея Белого: Начало 1900-х годов // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века. Блоковский сборник. VII. Тарту. С. 113—123.
- 1989 Символика огня в романе Ф. Сологуба "Мелкий бес" // Биография и творчество в русской культуре начала XX века. Блоковский сборник. IX. Тарту. С. 127—134.
- Пятигорский, А. М.
1965 Некоторые общие замечания о мифологии с точки зрения психолога // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 2. Тарту. С. 38—48.
- 1996 Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М.
- Пятигорский, А. М., Успенский, Б. А.
1976 Персонологическая классификация как семиотическая проблема // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту. С. 7—29.
- Ранние формы искусства. Сборник статей
М., 1972.
- Рици, Д.
1993 Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. Избранные страницы. М. С. 117—136.

- Розанов, В. В.
1913 Люди лунного света. Метафизика христианства (Изд. 2-е). СПб.
- Романенко, Ю. М.
1992 Вода: миф и реальность // Символы в культуре. СПб. С. 67—77.
- Русские эстетические трактаты первой трети XIX века
Т. II. М., 1974.
- Рыбаков, Б. А.
1988 Язычество Древней Руси. М.
- Салма, Н.
1985 Кризис гуманизма и “реалистический символизм” В. Иванова // *Dissertationes Slavicae*, 17, Szeged, 197—214.
1989 Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли // *Dissertationes Slavicae*, 2, Szeged.
- Сегал, Д. М.
1962 О некоторых проблемах семиотического изучения мифологии // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М. С. 92—99.
1973 Антиномичность и архаическая культура // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 39—45.
- Скатов, Н. Н.
1988 “Некрасовская” книга Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. С. 151—192.
- Смирнов, И. П.
1972 От сказки к роману // ТОДРЛ. Т. XXVII. С. 284—320.
1977а Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.
1977б Древнерусский смех и логика комического // ТОДРЛ. Т. XXXII. С. 305—318.
1978 Место “мифопоэтического” подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского “Вот так я сделался собакой”) // Миф — фольклор — литература. Л. С. 186—203.
1979 О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) // ТОДРЛ. Т. XXXVI. С. 200—219.
1981 Диахронические трансформации литературных жанров и мотивов. Wien.
1983 О нарцисстическом тексте. (Диахрония и психоанализ) // *Wiener Slawistischer Almanach*, 12, 21—46.
1987 На пути к теории литературы. Amsterdam.
1988 Авангард и символизм (элементы постсимволизма в символизме) // *Russian Literature*, XXIII, 147—168.
1991 О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории // *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 28*, Wien.
- Соловьев, С. М.
1977 Жизнь и творческая эволюция Владимира Соловьева. Bruxelles.

- Софронова, Л. А.
1978 Миф и драма барокко в Польше и России // Миф — фольклор — литература. Л. С. 67—80.
- Сумцов, Н. Ф.
1996 Символика славянских обрядов. М.
- Сцилард, Л.
1981 Русская литература конца XIX — начала XX века (1890—1917). Т. I. Budapest.
1987 Андрей Белый и П. Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством) // Studia Slavica Hung., 33/1—4, 227—238.
- Тарановский, К. Ф. (Taranovskij, K. F.)
1980 Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // Russian literature, VIII, 363—376.
- Терновская, О. А.
1979 Об одном мифологическом мотиве в русской литературе // Вторичные моделирующие системы. Тарту. С. 73—79.
- Толстой, Н. И.
1974 Из заметок по славянской демонологии. Т. I. Откуда дьяволы разные? // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Т. I (5). Тарту. С. 27—32.
1987 О природе связей бинарных противопоставлений типа правый-левый, мужской-женский // Языки культуры и проблемы переводимости. М. С. 169—183.
1995 Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М.
- Топоров, В. Н. (Toporov, V. N.)
1967 К реконструкции мифа о мировом яйце (на материале русских сказок) // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту. С. 81—99.
1971 О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией “мирового дерева” // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 9—62.
1973а Из позднейшей истории схемы мирового дерева // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту. С. 91—95.
1973б О космологических источниках раннеисторических описаний // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту. С. 106—150.
1973в Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск. С. 91—109.
1983а Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М. С. 227—284.
1983б Русский Святогор: Свое и чужое (к проблеме культурно-языковых контактов) // Славянское и балканское языкознание. Проблемы языковых контактов. М.
1987а Об одном архаическом индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре — *свет- // Языки культуры и проблемы переводимости. М. С. 184—252.

- 19876 Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. М. С. 99—132.
- 1990 Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. А. Кондратьева "На берегах Ярыни". Trento.
- 1994 О "поэтическом" комплексе моря и его психофизических основах // Топоров В. Н. О мифологическом пространстве. Pisa. С. 126—180.
- 1995 Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.
- Трубачев, А. С. и др.
1991 Из наследия П. А. Флоренского. К истории отношений с Андреем Белым // Контекст. 1991. М. С. 3—22.
- Фарыно, Е.
1973 Вопросы теории поэтического языка. (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой) // Семиотика и структура текста. Warszawa etc.
- Федоров, В. С.
1985 Блок и Гете // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. Тарту. С. 29—42.
- Федотов, Г. П. (Fedotov, G.)
1991 Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). М.
- Флоренский, П. А.
[1904] 1991 "Золото в лазури" Андрея Белого. Критическая статья // Контекст. 1991. М. С. 62—67.
- 1914 Столп и утверждение истины. Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М.
- [1922] 1973 Строение слова / Вступ. заметка, комментарии С. С. Аверинцева // Контекст. 1972. М. С. 344—375.
- 1922 Symbolarium (словарь символов) "Точка" // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Л., 1984. С. 100—115.
- [1923] 1971 Symbolarium (словарь символов) // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 521—527.
- 1971 О работах П. Флоренского // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту. С. 501—503.
- [1923] 1984 Неосуществленный замысел 1920-х годов создания "Symbolarium'a" (словарь символов) и его первый выпуск "Точка" (Вступление Е. А. Некрасовой) // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. Л. С. 99—115.
- 1986 Антиномия языка / Публикация Н. К. Бонечкой // Studia Slavica Hung., 32/1—4, 117—163.
- Франк-Каменецкий, И. Г.
1924 Вода и огонь в библейской поэзии // Яфетический сборник. 3. С. 127—164.
- Фрейденберг, О. М.
1936 Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.
1978 Миф и литература древности. М.
[1925] 1987 Методология одного мотива // Актуальные проблемы

- семиотики культуры. Труды по знаковым системам. Т. XX. Тарту. С. 1987. С. 120—130.
- [1927] 1982 Мотивы // Поэтика сюжета и жанра. Л., 1927. См.: Кирай, Ковач 1982, 678—683.
- Хан, А.
1985 Теория словесности А. Потебни и некоторые вопросы философии творчества русского символизма // *Dissertationes Slavicae*, XVII, Szeged, 167—196.
- Хансен-Лёве, А. (Hansen-Löve, A.)
1990 Антисимволизм как поэтический принцип в футуризме А. Крученых // *Semantic Analysis of Literary Texts, Festschrift für Jan van der Eng*, Amsterdam, 291—308.
1995 Искусство как религия. Поэзия раннего символизма // В. Gasparov, R. P. Hughes, I. Paperno et al. (Hg.), *Christianity and the Eastern Slavs, III (California Slavic Studies)*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 57—112.
1999 Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.
2001 Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.
- Хмельницкая, Т. Ю.
1985 Литературное рождение Андрея Белого // А. Блок и его окружение. Блоковский сборник. VI. Тарту. С. 66—84.
1988 Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая Симфония // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. С. 103—130.
- Цветаева, М. И.
1965 Избранные произведения (Библиография поэта. Большая серия). М.; Л.
- Цивьян, Т. В.
1973 О некоторых способах отражения в языке оппозиции внутренний | внешний // Структурно-типологические исследования в области грамматики славянских языков. М. С. 242—261.
- Шишкин, А. Б.
1996 “Пламенеющее сердце” в поэзии Вячеслава Иванова. К теме “Иванов и Данте” // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. С. 333—352.
- Шмаков, Г. Г.
1972 Блок и Кузмин. Новые материалы // Блоковский сборник. II. Тарту. С. 341—364.
- Эллис [Л. Л. Кобылинский]
1910 Русские символисты, М.
- Эткинд, А. М.
1993 Эрос невозможного. История психоанализа в России. СПб.
1994 Русская мистика в прозе Александра Блока // *Studia Slavica Finlandensia*, XI, Helsinki, 21—76.
1995 Русские скопцы: опыт истории // *Звезда*. 1995. № 4. С. 131—163.
1997 Хлыст. Мистические секты и русская литература. Начало двадцатого века. М.

- 1998 Хлыст. Секты, литература и революция. М.
Юрѳева, З.
1980 Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого // Christa B. 1980, 118—134.
- Якобсон, Р. (Jakobson, R.)
[1921] 1972 Новейшая русская поэзия // W. -D. Stempel (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Bd. II, München, 18—135.
- Ямпольский, М. Б.
1987 К символике водопада // Семиотика. Труды по знаковым системам. Т. 21. Тарту. С. 26—41.
- Ясинский, И. И.
1899 Сирены и сирины // Мир искусства. № 3/4. С. 17—19.
- Agrippa von Nettesheim
1987 De occulta philosophia. Drei Bücher über die Magie, Nördlingen.
1967 Henricus Cornelius Agrippa ab Nettesheim, De occulta philosophia, Hg. und erläutert von K. A. Nowotny, Graz.
- Allwohn, A.
1927 Der Mythos bei Schelling, Charlottenburg.
- Alpers, K.
1988 "Wasser bei Griechen und Römern. Aspekte des Wassers im Leben und Denken des griechisch-römischen Altertums", in: Böhme H. 1988, 65—98.
- Andersen, H. C.
I, II Gesammelte Märchen, Zürich (Manesse Bibliothek der Weltliteratur), o. J.
- Anonymus — Der Anonymus d'Outre-Tombe
1983 Die Großen Arcana des Tarot. Meditationen. Mit einer Einführung von H. U. v. Balthasar, Basel.
- Arendt, D.
1972 Der poetische Nihilismus in der Romantik, 2 Bände, Tübingen.
- Aristoteles
1950 Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst, eingel. und übertr. von O. Gigon, Zürich.
- Assunto, R.
1963 Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln.
- Audretsch, J., Mainzer, K.
1989 Vom Anfang der Welt. Wissenschaft, Philosophie, Religion, Mythos, München.
- Augustinus
Vom Gottesstaat. Eingl. und komm. von C. Andresen, München 1977.
- Averincev, S. S. (Аверинцев, С. С.)
1986 "The Poetry of Vyacheslav Ivanov" in: R. L. Jackson, L. Nelson 1986, 26—48.
- Baader, F. von
1809 Beiträge zur dynamischen Philosophie im Gegensatze der mechanischen, Berlin.

- 1966 Sätze aus der erotischen Philosophie, Hg. und eingel. von G. K. Kaltenbrunner, Frankf. a. M.
- Bachelard, G.
[1949] 1990 Psychoanalyse des Feuers, Frankf. a. M.
- Bachofen, J. J.
1926 Der Mythos von Orient und Occident. Eine Metaphysik der Alten Welt. Aus den Werken von J. J. Bachofen. Mit einer Einl. hg. von M. Schroeter, München.
(1861) 1975 Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Eine Auswahl hg. von H. -J. Heinrichs, Frankfurt a. M.
- Baer, J.
1980 Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, München.
- Ball, H.
1958 Byzantinisches Christentum, Zürich – Köln.
- Balthasar, H. U. von
1961 Kosmische Liturgie. Das Weltbild Maximus' des Bekenners, Einsiedeln.
1962 Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Band II, Fächer der Stille, Einsiedeln.
1965 Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Band III/1. Erster Teil: Im Raum der Metaphysik, Einsiedeln.
1967 Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Band III/2: Theologie, Alter Bund, Einsiedeln.
- Bataille, G.
1986 "Der niedere Materialismus und die Gnosis", in: Schultz W. 1986, 7–15.
- Baur, J.
1991 Die mystisch-theosophische Sprachphilosophie P. A. Florenskijs und ihre Wechselwirkung mit anderen sprachtheoretischen richtungen des frühen zwanzigsten Jahrhunderts, München (Magisterarbeit).
- Beck, H. G.
1959 Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München.
- Béguin, A.
[1937] 1972 Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs, Bern – München.
- Beit, H. von
1965 Das Märchen. Sein Ort in der geistigen Entwicklung, Bern – München.
- Belting, H.
1990 Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München.
- Benjamin, W.
1963 Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankf. a. M.
- Berberova, N.
1978 "A Memoir and a Comment: The "Circle" of Petersburg", in: Janecek G. 1978, 115–120.

- Beyer, Th. R.
1981 "Andrej Belyj's Reminiscences of Rudolf Steiner: A Review Article", in: SEEJ, 25, 4, 76–86.
- Bianchi, U.
[1966/67] 1975 "Gesichtspunkte zur Erforschung der Ursprünge der Gnosis", in: Rudolph K. 1975, 707–748.
- Blumenberg, H.
1979 Arbeit am Mythos, Frankfurt a. M.
1981 Die Lesbarkeit der Welt, Frankfurt a. M.
1989 Höhlenausgänge. Frankfurt a. M.
- Bodkin, M.
1958 Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination, New York.
- Boele, O.
1996 The North in Russian Romantic Literature, Amsterdam.
- Böhme, J. (Beme Jakob, Бѣме, Я.)
Aurora Jakob Böhme's sämtliche Werke in sieben Bänden, I. Band, Hrsg. von K. M. Schiebler, Leipzig 1831 [Repr. 1922].
1831, II. Jakob Böhme's sämtliche Werke in sieben Bänden, II. Band, Hrsg. von K. M. Schiebler, Leipzig.
- Böhme, H. (Hg.)
1988 Kulturgeschichte des Wassers, Frankf. a. M.
- Bohn, V.
1989 "Das romantische Interesse am Mythos", in: Kemper P. 1989, 78–98.
- Bohrer, K. H.
1981 Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankf. a. M.
1983 (Hg.) Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankf. a. M.
- Bollack, J.
1971 "Mythische Deutung und Deutung des Mythos", in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV, München, 67–120.
- Bolz, N.
1992 Die Welt als Chaos und als Simulation, München.
- Bonola, A.
1995 Osip Mandel'stams "Egipetskaja marka". Eine Rekonstruktion der Motivsemantik, München.
- Borchers, E. (Hg.)
1986. An den Mond, Frankf. a. M.
- Born, E.
1997 Jakob Böhme und der russische Symbolismus, München (Magisterarbeit).
- Bowl, J.
1979 The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the "World of Art" Group, Newtonville, Mass.
1984 "Here and There: The Question of Space in Blok's Poetry", in: Vickery W. N., Sagatov B. B. 1984, 61–72.

- Bredenkamp, H.
1988 "Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus", in: Böhme H. 1988, 145—188.
- Büchli, J.
1987 Der Poimandres. Ein paganisiertes Evangelium, Tübingen.
- Bultmann, R.
1978 Das Evangelium des Johannes, Göttingen.
- Bürger, Chr. (Hg.)
1986 Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht, Frankf.
- Butor, M.
[1960] 1990 Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur, Frankf. a. M.
- Campbell, J.
1978 Der Heros in tausend Gestalten, Frankf. a. M.
- Carlson, M.
1992 "No Religion Higher than Truth". The Theosophic Movement in Russia, Princeton.
1996 "Gnostic Elements in the Cosmogony of Vladimir Soloviev", in: Deutsch Kornblatt J., Gustafson R. F. 1996, 49—67.
- Cassedy, St.
1987 "Bely's Theory of Symbolism as a Formal Iconics of Meaning", in: Andrey Bely. Spirit of Symbolism, Ithaca - London, 1987, 285—312.
- Cassirer, E.
1922 Die Begriffsform im mythischen Denken, Leipzig - Berlin.
1923—1925 Philosophie der symbolischen Formen, Erster Teil: Die Sprache, Berlin 1923; Zweiter Teil: Das mythische Denken, 1925.
[1927] 1969 Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Darmstadt.
1983 Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt.
- Christa, B. (Hg.)
1980 Andrey Belyj. Centenary Papers, Amsterdam.
- Cioran, S. D.
1972 "Vladimir Solov'ev and the Divine Feminine", in: Russian Literature Triquarterly, 4, 219—239.
1973 The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj, The Hague - Paris.
1978 "A Prism for the Absolute: The Symbolic Colors of Andrej Bely", in: Andrej Bely. A Critical Review, Kentucky, 103—114.
- Conrad, B.
1976 I. F. Annenskij's poetische Reflexionen, München.
- Conzelmann, H.
1971 "Φωσ", in: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Band IX, 302—349, Stuttgart.
- Creuzer, F.
I-VI Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig - Darmstadt 1837 [Repr. Darmstadt 1973].
- Crome, P.
1970 Symbol und Unzulänglichkeit der Sprache. Jamblichos, Plotin, Porphyrios, Proklos, München.

- Crone, A. L.
1982 "Gnostic Elements in Belyj's *Kotik Letaev*", in: *Russian Language Journal*, XXXVI, Nos. 123—124.
1986 "Nietzschean, All Too Nietzschean? Rozanov's Anti-Christian Critique", in: Rosenthal B. G. 1986, 97—112.
- Curtius, E. R.
1948 *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern.
- Davidson, P.
1986 "Vyacheslav Ivanov and Dante", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 147—161.
1996 *Viacheslav Ivanov. A referential guide*. New York.
- Davies, R. D.
1986 "Nietzsche in Russia, 1892—1919: A Chronological Checklist", in: Rosenthal B. G. 1986, 355—392.
- Dee, John
1982 *Die Monas-Hieroglyphe*, Interlaken.
- Deghaye, P.
1988 "Jakob Böhmes Theosophie: die Theophanie in der ewigen Natur", in: Koslowski P. 1988, 151—167.
- Deppermann, M.
1982 *Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolismus und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende*, München.
- Derrida, R. L.
1976 *Die Schrift und die Differenz*, Frankf. a. M.
1985 *Apokalypse. Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie. No apocalypse, not now*, Wien.
1989 *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, Wien.
1993 *Falschgeld. Zeit geben I*, München.
- Detel, W.
1988 "Das Prinzip des Wassers bei Thales", in: Böhme H. 1988, 43—64.
- Deutsch Kornblatt, J. / Gustafson, R. F. (Hg.)
1996 *Russian Religious Thought* Madison, Wisconsin.
- Didi-Huberman, G.
1995 *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München.
- Diels, H., Kranz, W.
[1903] 1989 *Die Fragmente der Vorsokratiker, Bde. I-III*, Zürich - Hildesheim.
- Dionysius Areopagita [Pseudo-Dionysios Areopagites]
1986 *Von den Namen zum Unnennbaren. Auswahl und Einleitung von Endre von Ivánka*, Einsiedeln, o. J.
Über die himmlische Hierarchie. Über die kirchliche Hierarchie, Hg. und übers. von G. Heil, Stuttgart.
1988 *Die Namen Gottes*, Hg. von B. R. Suchla, Stuttgart.
- Dornseiff, F.
1925 *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig - Berlin.
- Drewermann, E.
1984 *Tiefenpsychologie und Exegese. Band I: Die Wahrheit der Formen. Traum, Mythos, Märchen, Sage und Legende*, Olten und Freiburg i. B.

- 1985 Tiefenpsychologie und Exegese, Band II: Wunder, Vision, Weissagung, Apokalypse, Geschichte, Gleichnis, Olten und Freiburg i. B.
- 1988, I Strukturen des Bösen. Band I. Die jahwistische Urgeschichte in exegetischer Sicht, Paderborn.
- 1988, II Strukturen des Bösen. Band II. Die jahwistische Urgeschichte in psychoanalytischer Sicht, Paderborn.
- Dux, G.
1987 "Struktur und Semantik der Zeit im Mythos", in: Kamper D., Wulf Ch. 1987, 528—547.
- 1992 Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit, Frankf. a. M.
- Eckehart – Meister Eckehart
1963 Deutsche Predigten und Traktate. Hg. J. Quint, München.
- Eco, U.
1987 Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München.
1991 Kunst und Schönheit im Mittelalter, München.
- Egeberg, E.
1979 "Night" and "Day" in Russian Romantic Poetry", in: N. A. Nilsson (Hg.), Russian Romanticism, Stockholm, 186—203.
- Eggebrecht, A. (Hg.)
1984 Das alte Ägypten. 3000 Jahre Geschichte und Kultur des Pharaonenreiches, München.
- Egli, H.
1982 Das Schlangensymbol. Geschichte, Märchen, Mythos, Olten und Freiburg im Br.
- Eisler, R.
1910 Weltenmantel und Himelzelt, München.
- Eliade, M.
1954 Die Religionen und das Heilige. Elemente der Religionsgeschichte, Salzburg.
1957 Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Hamburg.
[1963] 1988 Mythos und Wirklichkeit, Frankf. a. M.
1975 Schamanismus und archaische Ekstasetechniken, Frankfurt a. M.
- Elsas, Ch.
1975 Neuplatonische und gnostische Weltablehnung in der Schule Plotins, Berlin - New York.
- Emrich, W.
1981 Die Symbolik von Faust II, Königstein / Ts.
- Evers, T.
1988 "C. G. Jung — Psychologie und Gnosis", in: Koslowski P. 1988, 329—351.
- Fahmüller, E.
1984 "Die Götter und ihre Tempel", in: Eggebrecht A. 1984, 227—286.
- Fedotov, G. (Федотов, Г.)
1966 The Russian Religious Mind, Bd. II, Cambridge, Mass.
- Festugière, A.-J.
I—IV La Révolution d'Hermès Trismégiste, Paris 1949—1954.

- Ficino, Marsilio
1984 Über die Liebe oder Platons Gastmahl, Hamburg.
- Fiore, Joachim von
1955 Das Reich des Heiligen Geistes, Bearbeitung A. Rosenberg, München.
- Flammant, F.
1982 "Les tentations gnostiques dans la poésie lyrique d' Alexandre Blok", in: *Révue des études slaves*, LIV/4, 583—590.
- Flasch, K.
1988 "Meister Eckhart — Versuch, ihn aus dem mystischen Strom zu retten", in: Koslowski P. 1988, 94—110.
- Fohrmann J., Müller H. (Hg.)
1988 Diskurstheorien und Literaturwissenschaft, Frankf. a. M.
- Földényi, L. F.
1988 Melancholie, München.
- Frank, M.
1982 Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankf. a. M.
1983 "Die Dichtung als "Neue Mythologie"", in: Bohrer K. H. 1983, 15—40.
1989 Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne, Frankf. a. M.
- Frank, M. -L. von
1971 Kommentar zu "Aurora consurgens" in: Jung C. G. XIV/III, 131—434.
- Franz von Assisi
1979 Die Werke, Zürich.
- Frazer, J. G.
[1922] 1989 Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker, Reinbek bei Hbg.
- Freiherr von Thimus, A.
[1868] 1972. I Die harmonikale Symbolik des Alterthums, Bde. I und II, Darmstadt.
- Freud, S.
I—X Gesammelte Werke (London, 1942), Frankf. a. M., 1961ff.
IX Totem und Tabu. Gesammelte Werke, Bd. IX.
- Frick, K.
1973 Die Erleuchteten. Gnostisch-theosophische und alchemistisch-rosenkreuzerische Geheimgesellschaften bis zum Ende des 18. Jahrhunderts — Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Neuzeit, Graz.
1982 Das Reich Satans. Luzifer, Satan, Teufel und die Mond- und Liebesgöttinnen in ihren lichten und dunklen Aspekten — Eine Darstellung ihrer ursprünglichen Wesenheiten in Mythos und Religion, Graz.
- Fuhrmann, M. (Hg.)
1971 Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption, München.
- Gamm, G.
1989 "Wahrheit aus dem Unbewußten? Mythendichtung bei C. G. Jung und Sigmund Freud", in: Kemper, P. 1989, 148—175.

- Gebser, J.
1973 Ursprung und Gegenwart, 3 Bände, München.
- Gemba, H.
1990 Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A. A. Bloks, München.
- Gerl, H.-B.
1989 Einführung in die Philosophie der Renaissance, Darmstadt.
- Gigon, O.
1974 Platon. Begriffslexikon, Zürich - München.
- Gleadow, R.
1968 The Origin of the Zodiac, London.
- Die Gnosis.
Erster Band. Zeugnisse der Kirchenväter. Hg. von W. Foerster, Zürich - Stuttgart 1969.
- Goethe, J. W. (Гете, И. В.)
Faust I Dramen, Zürich - Stuttgart 1961.
Faust II Dramen, Zürich - Stuttgart 1961.
I Gedichte I. Goethes Werke in zehn Bänden, Zürich - Stuttgart 1961.
II Gedichte II Goethes Werke in zehn Bänden, Zürich - Stuttgart 1961.
- Gombrich, E. H.
1986 Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II, Stuttgart.
- Görgemanns, H. (Hg.)
1991 Die griechische Literatur in Text und Darstellung. Band 1. Archaische Periode, Stuttgart.
- Görres, J.
1836 Die christliche Mystik, 5 Bde, München - Regensburg.
- Grass, K.
1907 Die russischen Sekten. Die Chlysten, Band I, Leipzig 1907; Bd. II, 1914.
- Grassi, E.
1962 Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln.
- Gray, C.
1963 Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863—1922, Köln.
- Greber, E.
1994 Textile Texte. "Wortflechten", Kombinatorik und poetologische Reflexion (vornehmlich am Material der russischen Literatur), Habilitationsschrift, München.
- Grimm, J.
[1835] 1981 Deutsche Mythologie, II. Band, Frankf. a. M. - Berlin - Wien.
- Grübel, R.
1986 "The Montage of Codes and Genres as Secondary Syncretism in Chlebnikov's Zangezi. The Construction of a Synthetical Text and the Problem of "Gesamtkunstwerk"", in: W. G. Weststeijn (Hg.), Velimir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality, Amsterdam, 399—474.
1987 "Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und re-mythisierten Diskurs. Zum Problem des sekundären Synkretismus", in: W. Schmid (Hg.), Mythos in der slawischen Moderne (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20), Wien, 37—60.

- 1995 Sirenen und Kometen. Axiologie und Geschichte der Motive Wasserfrau und Haarstern in slavischen und anderen europäischen Literaturen, Frankf. a. M.; Berlin etc.
- Haardt, A.
1983 "Die Kunsttheorie Aleksej Losevs. Grundzüge und Voraussetzungen", in: A. Ф. Лосев. Диалектика художественной формы. М., 1927. Reprint, München, XIII—XXVIII.
- Haardt, R.
1967 Die Gnosis. Wesen und Zeugnisse, Salzburg.
- Haas, V.
1986 Magie und Mythen in Babylonien, Gifkendorf.
- Hagemeister, M.
1985 "P. A. Florenskij und seine Schrift "Mnimosti v geometrii" (1922)", Nachdruck nebst einer einführenden Studie von Michael Hagemeister (Specimina Philologiae Slavicae 14), München, 1—59.
1990 Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung, München.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Hg. von H. Bächtold-Stäubli, 10 Bde, Berlin [1927] 1997.
- Hansen-Löve, A. (Ханзен-Лёве, А.)
1978 Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
1980 "Semantik der Evolution und Evolution der Semantik. Ein Forschungsbericht zu I. P. Smirnovs Modell einer diachronen Semiotik", in: Wiener Slawistischer Almanach, 6, 131—190.
1982 "Die "Realisierung" und "Entfaltung" semantischer Figuren zu Texten", in: Wiener Slawistischer Almanach, 10, 197—252.
1983 "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne", in: W. Schmid, W. D. Stempel (Hg.), Dialog der Texte, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11, Wien, 291—360.
1984a Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik, Habilitationsschrift Univ. Wien, 5 Bände.
1984b "Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus", in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft, Jg. XV, 2. Halbband, 293—328.
1985a "Die Entfaltung des "Welt-Text"-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs", in: N. A. Nilsson (Hg.), V. Chlebnikov. A Stockholm Symposium, Stockholm, 27—87.
1985b "Erinnern — Vergessen — Gedächtnis" als Paradigma des russischen Symbolismus. — Teil I: Diabolisches Modell", in: Wiener Slawistischer Almanach, 16, 111—164.
1985c "Metamorphosen der "truba" in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs", in: J. Holthusen, J. R. Döring-Smirnov et al. (Hg.), Velemir Chlebnikov, München, 71—105.
1986 "Der "Welt-Schädel" in der Mythopoesie V. Chlebnikovs", in: W. G. Weststeijn (Hg.), Velemir Chlebnikov (1885—1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium in the Centenary of Velemir Chlebnikov, Amsterdam, 129—186.

- 1987a "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: N. A. Nilsson (Hg.), *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5–8., 1985, Stockholm*, 17–48.
- 1987b "Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus", in: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der Slawischen Moderne, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, Wien*, 61–104.
- 1987c "Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus", in: *Poetica, Band 19, Heft 1–2*, 88–133.
- 1988 "Velimir Chlebnikovs Onomatopoeik. Name und Anagramm", in: R. Lachmann, I. P. Smirnov (Hg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen, Wiener Slawistischer Almanach, 21*, 135–224.
- 1989a *Der Russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive, Band I, Diabolischer Symbolismus (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, 544. Band), Wien*.
- 1989b "Entfaltung, Realisierung", in: A. Flaker (Hg.), *Glossarium der russischen Avantgarde, Graz - Wien*, 188–211.
- 1989c "Weg und Ziel. Zum System der Bewegung im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", in: *Wiener Slawistischer Almanach, 33*, 151–174.
- 1991 "Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne", in: *Poetika, 23. Bd., Heft 1–2*, 166–216.
- 1992 "Psychopoetische Typologie der russischen Moderne", in: A. H. - L. (Hg.), *Psychopoetik, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31, Wien*, 195–288.
- 1993a "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", in: R. Grübel (Hg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, Amsterdam - Atlanta*, 231–325.
- 1993b "Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die "Dritte Avantgarde"", in: *Wiener Slawistischer Almanach, 32*, 207–264.
- 1993c "Mandel'shtam's Thanatopoetics", in: R. Vroon, J. E. Malmstad (Hg.), *Readings in Russian Modernism. To Honor V. F. Markov, M.*, 121–157.
- 1994 "Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obériu)", in: *Poetika, 26. Bd., H. 3–4*, 308–373.
- 1996 "Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne". in: R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41, Wien*, 171–294.
- 1998 *Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandel'stam-Texturen*, in: O. Egger (Hg.), *Bildlichkeit, anschaulich. Anschaulichkeit, bildlich, Der Prokurist, 16/17, Wien 1998*.
- Harder, R., Theiler, W.
1971 "Überblick über Plotins Philosophie und Lehrweise", in: *Plotins Schriften, Bd. VI*, 103–178.
- Heil, G.
1986 "Einleitung" in: *Dionysius Areopagita 1986*, 1–27.

- Hermes Trismegistos**
Die XVII Bücher des Hermes Trismegistos. Neuausgabe nach der ersten deutschen Fassung von 1706, Haar 1964.
- Herwig, H. J.**
1984
"Psychologie als Gnosis: C. G. Jung", in: Taubes J. 1984, 219—229.
- Hesse, P.**
1989
Mythologie und moderne Lyrik: O. E. Mandel'stam vor dem Hintergrund des "silbernen Zeitalters", Frankf. a. M.
- Hetzer, A.**
1972
Vjačeslav Ivanovs Tragödie "Tantal". Eine literarhistorische Interpretation, München.
- Hillmann, H.**
1971
Bildlichkeit der deutschen Romantik, Frankf. a. M.
- Hocke, G. R.**
[1957/59] 1987
Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Durchges. und erweiterte Ausg. Hg. V. Grützbacher, Reinbek bei Hamburg.
- Hoffmann, E. Th. A.**
Fantasie- und Nachtstücke, München 1967.
- Holthusen, J.**
1957
Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen [Repr. in: Holthusen J. 1987, 5—160].
1982
Vjačeslav Ivanov als symbolistischer Dichter und als russischer Kulturphilosoph., Sitzungsber. der Bayr. Akad. d. Wiss., philo.-hist. Kl., 2, München [Repr. in: Holthusen J. 1987, 351—392].
1986
"Vyacheslav Ivanov's "Cor Ardens" and the Aesthetics of Symbolism", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 59—82.
1987
Ausgewählte slavistische Abhandlungen, München.
- Howald, E. (Hg.)**
1926
Der Kampf um Creuzers Symbolik. Eine Auswahl von Dokumenten, Tübingen.
- Hughes, R.**
1978
"Bely's Musical Aesthetics", in: Janecek G. 1978, 137—145.
- Hunger, H.**
1965
Das Reich der neuen Mitte, Graz - Wien - Köln.
- Ingold, F. Ph.**
1970
I. Annenskij. Sein Beitrag zur Poetik des russischen Symbolismus, Bern.
1978
"Zur Komposition von Chlebnikovs "Kranich"-Poem ("Žuravl")", in: Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß 1978, Bern, Frankf. a. M. etc.
1981
"Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in: Die Welt der Slaven, XXVI, H. 1, 37—61.
- Ivanov, D.**
1986
"Recurrent Motifs in Ivanov's Work", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 367—389.
- Jackson, R. L.**
1986
"Vyacheslav Ivanov: An Introduction", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 1—13.

- Jackson, R. L., Nelson, L. (Ed.)
1986 Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher, New Haven.
- Jaeger, F.
1970 Die vier Elemente im lyrischen Werk A. A. Bloks, Bamberg.
- Jakobson, R. (Якобсон, Р.)
1985 Contributions to Comparative Mythology, Selected Writings, 7, Berlin; New-York; Amsterdam, 3—48.
- Jamblichus
1922 Über die Geheimlehren. Die Mysterien der Ägypter, Chaldäer und Assyrer, Leipzig.
- Jamme, Ch.
1991 Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart, Darmstadt.
- Janecek, G.
1974 "An Acoustico-Semantic Complex in Belyj's Kotik Letaev", in: SEEJ, 18/2, 153—159.
1978 (Hg.) Andrey Bely. A Critical Review, Kentucky.
- Jauss, H. R.
1971 "Allegorese, Remythisierung und neuer Mythos. Bemerkungen zur christlichen Gefangenschaft der Mythologie im Mittelalter", in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik, IV, München, 187—210.
- Jonas, H.
1934 Die mythologische Gnosis, Göttingen.
[1966] 1975 "Typologische und historische Abgrenzung des Phänomens der Gnosis", in: Rudolph K. 1975, 626—245.
- Jones, E.
(1916) 1978 "Die Theorie der Symbolik", in: E. Johnes, Die Theorie der Symbolik und andere Aufsätze, Frankf. a. M., 50—114.
- Jung, C. G.
V Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels einer Schizophrenie, Ges. Werke, Band V, Olten und Freiburg i. B. 1973.
VI Psychologische Typen, Ges. Werke, Band VI, Olten und Freiburg i. B. 1971.
VIII Die Dynamik des Unbewußten, Ges. Werke, Band VIII, Olten und Freiburg i. B. 1971.
IX/I Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Ges. Werke, Band IX/1, Olten und Freiburg i. B. 1976.
IX/II Aion. Beiträge zur Symbolik des Selbst, Ges. Werke, Band IX/2, Olten und Freiburg 1980⁴.
XIII Studien über alchemistische Vorstellungen, Ges. Werke, Band XIII, Olten und Freiburg i. B. 1978.
XIV/II, XIV/III Mysterium coniunctionis. Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der seelischen Gegenstände in der Alchemie, Ges. Werke, Vierzehnter Band, Erster-Zweiter und Dritter Halbband, Olten und Freiburg 1972.
XV Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, Ges. Werke, Band XV, Olten und Freiburg 1973.
1975 Psychologie und Alchemie. Traumsymbole des Individuationsprozesses. Die Erlösungsvorstellungen in der Alchemie u. a. Studienausgabe bei Walter, Olten und Freiburg i. B.

- Kalbouss, G.
1980 "The Many Faces Behind the Masks of "Zoloto v Lazuri"", in: Christa B. 1980, 91–96.
1986 "Echoes of Nietzsche in Sologub's Writings", in: Rosenthal B. G. 1986, 181–194.
- Kallistus und Ignatius
1955 *Das Herzensgebet. Mystik und Yoga der Ostkirche. Die Centurie der Mönche Kallistus und Ignatius. Ohne Ort.*
- Kamper, D., Wulf, Ch. (Hg.)
1987 *Das Heilige. Seine Spur in der Moderne, Frankf. a. M.*
- Kayser, H.
1968 *Die Harmonie der Welt (Beiträge zur harmonikalen Grundlagenforschung), Wien.*
- Kemper, P. (Hg.)
1989 *Macht des Mythos – Ohnmacht der Vernunft? Frankf. a. M.*
- Kepler, Johannes
[1611] 1958 *Neujahrgabe oder Vom Sechseckigen Schnee, Berlin.*
- Kerényi, K.
1966 *Die Mythologie der Griechen, Band I: Die Götter- und Menschheitsgeschichte, München.*
1976 (Hg.) *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Ein Lesebuch, Darmstadt.*
- Keys, R.
1987 "Bely's Symphonies", in: Malmstad J. E. 1987, 9–18.
- Kirchhoff, J.
1982 *F. W. J. Schelling in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg.*
- Kittel, G. (Hg.)
1933–1979 *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Bde. I–X, 2, Stuttgart – Berlin – Köln.*
- Klibansky, R., Panofsky, E., Saxl, F.
1990 *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, Frankf. a. M.*
- Kluge, R.-D.
1967 *Westeuropa und Rußland im Weltbild Alexandr Bloks, München.*
- Knigge, A.
1973 *Die Lyrik Vl. Solov'evs und ihre Nachwirkungen bei A. Belyj und A. Blok, Amsterdam.*
- Koslowski, P. (Hg.)
1988 *Gnosis und Mystik in der Geschichte der Philosophie, Zürich – München.*
- Kovač, J.
1976 *Andrej Belyj: The "Symphonies" (1899–1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage, Bern: Frankfurt; München.*
- Kraus, M.
1990 "Platon und das semiotische Dreieck", in: *Poetica*, 22/3–4, 242–281.

- Kues, Nikolaus von
I-III Philosophisch-theologische Schriften, hgg. von L. Gabriel, 3 Bde, Wien 1989.
- Lacan, J.
1975 Schriften I, Frankf. a. M.
- Lachmann, R.
1982 "Der potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation (Zur Vorgeschichte der Bachtinschen ‚Dialogizität‘)", in: R. Lachmann (Hg.), Dialogizität, München, 29–50.
1990 Gedächtnis und Literatur, Intertextualität in der russischen Moderne, Frankf. a. M.
- Lane, A. M.
1986 "Bal'mont and Skriabin: The Artist as Superman", in: Rosenthal B. G. 1986, 195–218.
- Lang, H.
1986 Die Sprache und das Unbewußte. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse, Frankf. a. M.
- Langer, G.
1990 Kunst — Wissenschaft — Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov, Frankf. a. M.
- Lassalle, F. v.
I Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos, Bd. I, Berlin 1858.
II Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos, Bd. II, Berlin, 1859.
- Lauer, B.
1986 Das lyrische Frühwerk von Fedor Sologub. Weltgefühl, Motivik, Sprache und Versform, Giessen.
- Lauf, D. -I.
1976 Symbole. Verschiedenheit und Einheit in östlicher und westlicher Kultur, Frankf. a. M.
- Lenhoff, E., Posner, O.
1932 Internationales Freimaurerlexikon, Wien; Graz.
- Lévi-Bruhl, L.
1926 Das Denken der Naturvölker, Wien; Leipzig.
- Lévi-Strauss, Cl.
1956 "Les organisations dualistes existent-elles?", in: Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde, Teil 112.
1968 Das wilde Denken, Frankf. a. M.
1972–1975 Mythologica, Band I: Das Rohe und das Gekochte, Frankfurt am M. 1972; Band II, Vom Honig zur Asche, 1972; Band III: Der Ursprung der Tischsitten, 1973; Band IV: Der nackte Mensch, 1975.
- Link, J.
1988 "Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik", in: Fohrmann J., Müller H. 1988, 284–307.

- Ljunggren, M.
1982 The Dream of Rebirth. A Study of Andrej Belyj's Novel "Peterburg", Stockholm.
1994 The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner, Stockholm.
- Lochmann, A., Overath, A.
1988 Das blaue Buch. Lesarten einer Farbe, Nördlingen.
- Lorenzer, A.
1972 Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs, Frankf. a. M.
1986 "Sackgassen", in: Bürger Chr. 1986, 131—144.
- Lossky, VI.
1961 Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche, Graz: Wien; Köln.
- Lotman, Ju. M. (Лотман, Ю. М.)
1972 Die Struktur literarischer Texte, Übers. R. -D. Keil, München.
1974a "Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen", in: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, 39—66 (Статьи по типологии и культуры. Т. II. Тарту, 1973).
1974b "Das Problem des Zeichens und des Zeichensystems und die Typologie der russischen Kultur des 11. -19. Jahrhunderts", in: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, 378—411 (Статьи по типологии и культуры. Т. II. Тарту, 1973).
- Lowry, N.
1986 "Translatio lauri: Ivanov's Translations of Petrarch", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 162—189.
- Lurker, M.
1981 Der Kreis als Symbol in Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit, Tübingen.
- Macho, Th. H.
1991 "Umsturz nach innen. Figuren der gnostischen Revolution", in: Sloterdijk, P., Macho, Th. H. II, 1991, 485—521.
- Maguire, R. A., Malmstad, J. E.
1987 "Peterburg", in: Malmstad J. E. 1987, 96—144.
- Malmstad, J. E. (Hg.)
1987 Andrej Bely. Spirit of Symbolism, Ithaca and London.
- Mansfeld, J.
1987 Die Vorsokratiker. Griechisch / Deutsch, Stuttgart.
- Markov, V. (Марков, В.)
1986 "Vyacheslav Ivanov the Poet: A Tribute and a Reappraisal", in: Jackson, R. L., Nelson, L. 1986, 49—58.
1988 Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont 1890—1909, Köln; Wien.
- Marquard, O.
1971 "Zur Funktion der Mythologiephilosophie bei Schelling", in: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik IV, München, 257—263.
1984 "Das gnostische Rezidiv als Gegennezeit", in: Taubes J. 1984, 31—36.

- 1987 Transzendentaler Idealismus, Romantische Naturphilosophie, Psychoanalyse, Köln.
- Mead, G. R. S.
I—III Thrice-Greatest Hermes. Studies in Hellenistic Theosophy and Gnosis, 1964, Bde. I—III, London.
- Meyer, H.
1994 Romantische Orientierung. Modelle des Wanderns in der russischen Romantik, München.
- Moritz, K. Ph.
[1795] "Gesichtspunkt für die mythologischen Dichtungen", [1795], in: Kerényi K. 1976, 6—9.
1981 Werke. Hg. H. Günther, I—III, Frankf. a. M.
Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, in: Werke, II, 609—842.
- Murašov, J.
1993 Jenseits der Mimesis. Russische Literaturtheorie im 18. und 19. Jahrhundert, München.
- Neumann, E.
[1952] 1983 Zur Psychologie des Weiblichen, Frankf. a. M.
[1956] 1985 Die große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten, Olten und Freiburg.
- Nietzsche, F.
I Die Geburt der Tragödie, Kritische Studienausgabe (KSA) in 15 Bänden, Bd. I, Berlin; New York 1967ff., München 1988.
IV Also sprach Zarathustra, Kritische Studienausgabe, Bd. IV, Berlin; New York 1967ff., München 1988.
- Nilsson, M. P.
1951 Geschichte der griechischen Religion, Band I, München.
- Nilsson, N. A.
1987 "Sergej Gorodeckij and His "Jar"", in: Mythos in der slawischen Moderne, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 20, Hg. W. Schmid, Wien, 105—118.
- Novalis
I-III Briefe und Werke, Berlin 1943.
- Nowotny, K. A.
1967 Einleitung und Erläuterungen zu A. ab Nettesheim, De occulta philosophia, Graz.
- Onasch, K.
1961 Ikonen, Gütersloh.
- Opitz, M.
1975 Notwendige Beziehungen. Abriss der strukturalen Anthropologie, Frankf. a. M.
- Origenes
1959 Das Evangelium nach Johannes, Übers. und eingeführt von R. Gögler, Zürich; Köln.
1938 Geist und Feuer. Ein Aufbau aus seinen Schriften von Hans Urs von Balthasar, Salzburg; Leipzig.
- Der Orthodoxe Gottesdienst, Bd. I, Göttliche Liturgie und Sakramente, Hg. S. Heitz, Mainz o. J.

- Ouspensky, L., Lossky, W.
1952 Der Sinn der Ikonen, Bern; Olten.
- Ovid. Publius Ovidius Naso
Metamorphosen, Übers. und hg. von H. Breitenbach,
Stuttgart 1988.
- Pachmuss, T.
1971 Zinaida Gippius. An Intellectual Profile, Urbana Illinois.
- Parmenides
Vom Wesen des Seienden. Die Fragmente griechisch und
deutsch, Hrsg. und übers. von U. Hölscher, Fankf. a. M.
1986.
- Patterson, R. L. (Паттерсон, Р. Л.)
1972 "Bal'mont: In Search of Sun and Shadow", in: Russian Literature
Triquarterly, 4, 241—264.
- Peters, J.
1981 Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok, München.
- Peuckert, W. -E.
1936 Pansophie. Ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen
Magie, Stuttgart.
- Picht, G.
1986 Kunst und Mythos, Stuttgart.
- Platon
I—VIII Jubiläumsausgabe sämtlicher Werke, Eingel. von O. Gigon,
Übertr. R. Rufener, Zürich; München 1974.
- Plotin
I—VI Plotins Schriften, Übersetzt von R. Harder, 6 Bde, Hamburg
1956—1971.
- Pochat, G.
1983 Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln.
- Podskalsky, G.
1982 Christentum und theologische Literatur in der Kiever Rus',
München.
- Pöggeler, O.
1990 Der Denkweg Martin Heideggers, Pfullingen.
- Poulet, G.
[1961] 1985 Metamorphosen des Kreises in der Dichtung, Frankf. a. M.;
Berlin; Wien.
- Pratt, S.
1984 Russian Metaphysical Romanticism. The Poetry of Tiutchev and
Boratynskii, Stanford.
- Praz, M.
1970 Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München.
- Propp, V.
[1946] 1987 Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens, München.
- Puech, H.-Ch.
1986 "Phänomenologie der Gnosis", in: Schultz W. 1986, 16—56.
- Pyman, A.
1994 A History of Russian Symbolism, Cambridge. Russian Symbolism
and Literary Tradition. Goethe, Novalis, and the Poetics of
Vyacheslav Ivanov, Madison, Wisconsin.

- Quincey, Th. de
1962 Bekenntnisse eines englischen Opiumessers, [1821/22], Stuttgart.
- Rahner, H.
1989 Griechische Mythen in christlicher Deutung, Basel.
- Ranke-Graves, R. von
I, II Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, I, II, Reinbek bei Hamburg 1968.
1985 Die weiße Göttin. Sprache des Mythos, Reinbek bei Hamburg.
- Ranke-Graves R. von, Patai, R.
1986 Hebräische Mythologie. Über die Schöpfungsgeschichte und andere Mythen aus dem Alten Testament, Reinbek bei Hamburg.
- Rannit, A.
1986 "Vyacheslav Ivanov's Relective Comprehension of Art: The Poet and Thinker as Critic of Somov, Bakst, and Čiurlionis", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 253—272.
- Reimbold, E. Th.
1970 Die Nacht im Mythos, Kultus, Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung, Köln.
- Reinhardt, K.
1966 Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung, Göttingen.
- Reinitzer, H.
1988 "Wasser des Todes und Wasser des Lebens. Über den geistigen Sinn des Wassers im Mittelalter", in: Böhme H. 1988, 99—144.
- Richardson, W.
1986 Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905—1910, Ann Arbor.
- Ricoeur, P.
1984 "Poetik und Symbolik", in: Die Mitte der Welt. Aufsätze zu Mircea Eliade, Frankfurt am M., 11—34.
- Rinner, F.
1989 Modellbildungen im Symbolismus. Ein Beitrag zur Methodik der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Heidelberg.
- Rohde, E.
1925 Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, Tübingen.
- Ronen, O.
1985 "A Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry", in: A. Kodjak, K. Pomorska, St. Rudy (Hg.) 1985, 110—123.
- Roscher, W. H.
I—VII Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884ff.
- Rosenberg, A.
1967 Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes, München.
- Rosenthal, B. G. (Hg.)
1986 Nietzsche in Russia, Princeton.
1997 The Occult in Russia and Soviet Culture, Ithaca; London.
- Roskoff, G.
[1869] 1987 Geschichte des Teufels, Wien, Repr. Nördlingen.

- Rozik, E.
1986 "Symbol" (2), in: *Essays in Poetics*, 11,2, 34—54.
- Rudich, V.
1986 "Vyacheslav Ivanov and Classical Antiquity", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 275—289.
- Rudolph, K.
1975 (Hg.)
1980 *Gnosis und Gnostizismus*, Darmstadt.
Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen.
- Ruh, K.
1990 *Geschichte der abendländischen Mystik. Erster Band. Die Grundlegung durch die Kirchenväter und die Mönchstheologie des 12. Jahrhunderts*, München.
- Sacher-Masoch, L. v.
1980 *Venus in Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus von G. Deleuze*, Frankf. a. M.
- Sauter, J.
1928 *Baader und Kant*, Jena.
- Schahadat, Sch.
1994 *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankf. a. M. etc.
- Schelling, F. W. J.
VI *Philosophie der Mythologie* [1842], Schellings Werke. Sechster Hauptband: *Schriften zur Religionsphilosophie 1841—1854*, München 1928.
- Schenck, E. v.
1939 *E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Menschenbild*, Berlin.
- Schlegel, F.
[1800] 1976 "Rede über die Mythologie", in: Kerényi K. 1976, 10—12 (= F. Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. II, München; Paderborn; Wien, 311—322).
- Schlott, W.
1981 *Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik Osip Mandel'stams*. Frankf. a. M.: Bern.
- Schmidt, E.
1986 *Ägypten und ägyptische Mythologie. Bilder der Transition im Werk Andrej Belyjs*, München.
- Schmitt, E. H.
1903 *Die Gnosis. Grundlagen der Weltanschauung einer edleren Kultur*, 2 Bde., Leipzig.
- Schneider, C.
1978 *Geistesgeschichte der christlichen Antike*, München.
- Schneider, H.
1970 *Der frühe Bal'mont. Untersuchungen zu seiner Metaphorik*, München.
- Scholem, G.
1962 *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin
1973 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankf. a. M.
1980 *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Frankf. a. M. [1957].

- Schopenhauer, A.
Die Welt als Wille und Vorstellung, I. und II. Teil, Großherzog Wilhelm Ernst Ausgabe, Leipzig o. J.
- Schroeter, M.
1926
"Einleitung. Bachofen. Der Mythologie der Romantik", in: Bachofen J. J. 1926, XXV—CCXCIV.
- Schubert, G. H. v.
1821
Die Symbolik des Traumes, Bamberg.
1824
Altes und Neues aus dem Gebiet der inneren Seelenkunde, Leipzig.
1839
Geschichte der Seele, Stuttgart und Tübingen.
- Schulz, H.-J.
1964
Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt, Freiburg i. B.
- Schultz, W.
[1910] 1986
Dokumente der Gnosis. Mit Aufsätzen von Georges Bataille, Henri-Charles Puech und Wolfgang Schultz, München.
- Seligmann, K.
1956
Le Miroir de la Magie. Histoire de la Magie dans le monde occidental, Paris.
- Serman, I.
1986
"Vyacheslav Ivanov and Russian Poetry of the Eighteenth Century", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 190—208.
- Silesius, Angelus
Cherubinischer Wandersmann, Hg. W. -E. Peuckert, Bremen, o. J.
- Sloterdijk, P., Macho, Th. H. (Hg.)
1991
Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis von der Spätantike bis zur Gegenwart. 2 Bde., Zürich.
1993
Weltfremdheit, Frankf. a. M.
- Der Sohar
1932
Das Heilige Buch der Kabbala, Nach dem Urtext. Hg. E. Müller, Wien.
1986
Das Heilige Buch der Kabbala, Auswahlausg. Hg. E. Müller, Köln.
- Spengler, U.
1972
D. S. Merežkovskij als Literaturkritiker. Versuch einer religiösen Begründung der Kunst, Slavica Helvetica, Bd. 2, Luzern und Frankf. a. M.
- Spitz, H.-J.
1973
Die Metaphorik des geistlichen Schriftsinns. Ein Beitrag zu allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends, München.
- Stammler, H.
1979
"Metamorphosis of the Will: Schopenhauer and Feth", in: Western Philosophical Systems in Russian Literature, Los Angeles, 35—58.
1986
"Vyacheslav Ivanov and Nietzsche", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 297—312.
- Starobinski, J.
1980
Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure, Frankf. a. M.

- Steinberg, A.
1982 Word and Music in the Novels of Andrey Bely, Cambridge – London.
- Stephan, I.
1988 "Weiblichkeit, Wasser und Tod. Undinen, Melusinen und Wasserfrauen bei Eichendorff und Fouqué", in: Böhme H. 1988, 234–262.
- Stepun, F.
1964 *Mystische Weltanschauung. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*, München.
- Stierle, K.
1971 "Mythos als "bricolage" und zwei Endstufen des Prometheusmythos", in: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik, IV*, München, 455–472.
- Strauss, D. F.
1835 *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*. Tübingen.
1840 *Die christliche Glaubenslehre in ihrer geschichtlichen Entwicklung und im Kampfe mit der modernen Wissenschaft, 1. Band*. Tübingen; Stuttgart.
- Striedter, Ju.
1966 "Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne", in: *Immanente Ästhetik*, München, 263–296.
- Suchla, B. R.
1988 "Einleitung", in: *Dionysius Areopagita 1988*, 1–20.
- Swedenborg, Immanuel
1904 *Theologische Schriften*, Jena; Leipzig.
- Taranovskij, K. F. (Тарановский, К. Ф.)
1976 *Essays on O. Mandel'stam*, Cambridge / Mass.
- Tatić-Djurić, M.
1962 *Das Bild der Engel*, Recklinghausen.
- Taubes, J.
1971 "Der dogmatische Mythos der Gnosis", in: *Terror und Spiel, Probleme der Mythenrezeption, Poetik und Hermeneutik, IV*, München, 145–156.
1984 (Hg.) *Religionstheorie und Politische Theorie. Band 2: Gnosis und Politik*, München.
- Terras, V.
1986 "Vyacheslav Ivanov's Esthetic Thought: Context and Antecedents", in: Jackson R. L., Nelson L. 1986, 326–345.
- Theill-Wunder, H.
1970 *Die archaische Verborgenheit. Die philosophischen Wurzeln der negativen Theologie*, München.
- ThWNT
Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, Hg. von G. Kittel, I-X, Stuttgart 1933ff.
- Toporov, V. N. (Топоров, В. Н.)
1981 "Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik", in: *Poetica*, 1981, 189–132.

- Toulmin, St., Goodfield, J.
[1965] 1985 Entdeckung der Zeit, Frankf. a. M.
- Tschizewskij, D.
1927 "Tjutčev und die deutsche Romantik", in: Zeitschrift für Slavische Philologie, 2, 299—323.
- Tschöpl, K.
1968 Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Dichtungstheorie, München.
- Tugendhat, E.
1970 "Das Sein und das Nichts", in: Durchblicke, M. Heidegger zum 80. Geburtstag, Frankf. a. M., 132—161.
- Usener, H.
1929 Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Bonn.
- Venclova, T.
1985 "On Russian Mythological Tragedy: Vjačeslav Ivanov and Marina Cvetaeva", in: A. Kodjak, K. Pomorska, St. Rudy (Hg.), 89—109.
- Vico, Giambattista
[1744] 1966 Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, Reinbek.
- Vickery, J. B. (Hg.)
1971 Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice, Univ. of Nebraska Press, Lincoln.
- Vickery, W. N., Sagatov, B. B. (Hg.)
1984 A. Blok Centennial Conference, Columbus, Ohio.
- Vollständige Synopse der Evangelien.
Nach dem Text der Einheitsübersetzung, O. Knoch (Hg.), Stuttgart 1988.
- Wachtel, M.
1994 Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov, Madison; London.
- Waerden, B. L. Van der
1979 Die Pythagoreer. Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft, Zürich; München.
- Wallrafen, C.
1982 Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker, München.
- Wehr, G.
1971 Jakob Böhme, Reinbek bei Hamburg.
- Wenzler, L.
1988 "Mystik und Gnosis bei Wladimir S. Solowjew", in: Koslowski P. 1988, 296—313.
- West, J.
1970 Russian Symbolism. A Study of V. Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetics, London.
- Wilson, P. L.
1981 Engel, Stuttgart etc.
- Wind, E.
[1958] 1981 Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankf. a. M.
- Windelband, W.
[1923] 1963 Geschichte der Abendländischen Philosophie im Altertum, München.

- Wittkower, R.
1984 Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance, Köln.
- Wunderlich, E.
1925 Die Bedeutung der roten Farbe im Kultus der Griechen und Römer, Gießen.
- Yates, F. A.
1964 Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London.
- Yurieff, Z.
1978 "Prishedshy: A. Bely and A. Chekhov", in: Janecek G. 1978, 44—55.
- Zelinsky, B.
1972 "Schönheit und Schöpfertum. Ein Versuch über die Kunstphilosophie Nikolaj Berdjajevs", in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Band XVII/1, 5—114.
1975 Russische Romantik, Köln; Wien.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин (Аврелий Августин) 223, 266, 345, 418
Аверинцев С. С. 23, 41, 46, 113, 232, 346, 349, 653, 704, 716, 718
Агриппа Неттесгеймский (Agrippa von Nettesheim) 30, 35, 43, 44, 52, 112, 130, 133, 208, 214, 215, 223, 226, 228, 265, 266, 314, 318, 348, 349, 412, 472, 554, 586, 590, 701, 718, 733
Адорно Т. (Adorno) 42
Азадовский К. М. 49, 704
Альтман М. С. 710
Альтшуллер М. Г. 705
Анаксагор 108, 119, 163, 222, 225
Анаксимандр 114
Ангелус Силезиус 177, 227, 596, 737
Андерсен Г. Х. (Andersen) 504, 509, 536, 718
Андреев Л. Н. 109
Андрей Критский 345
Анжелико, фра см. Беато Анжелико
Аничков Е. В. 224, 704
Анненский И. Ф. 23, 26, 31, 34, 38, 42, 44, 57, 59, 62, 74, 83, 84, 86, 89, 92, 136—138, 141, 146, 160—162, 196—198, 218, 239, 252, 253, 255, 264, 304, 305, 310—312, 355, 356, 361, 362, 366, 367, 370, 373, 377, 378, 380, 383, 384, 387, 395—400, 402, 404, 405, 408, 411, 427, 428, 431, 432, 439—445, 456, 461, 465, 466, 468, 469, 479, 483, 487, 489, 491, 498, 510, 512, 515, 523, 525, 527, 530, 539, 546, 547, 549, 551—555, 565, 577, 584, 598, 601—603, 605, 617, 618, 630, 631, 640, 667, 672, 693, 694, 700, 713, 721, 728
Антоновский Ю. 106
Апулей 217, 218
Аристотель 42, 49, 52, 99, 100, 103, 117, 132, 265, 718
Аскин Я. Ф. 121, 704
Афанасьев А. Н. 20, 22, 46, 47, 52, 100, 102, 109, 112, 115, 117, 119, 125, 127, 208—210, 212, 213, 219—221, 223, 224, 226—229, 231, 232, 248, 250, 313, 314, 316, 317, 320, 344, 346, 351, 352, 387, 388, 390, 411, 412, 476, 479, 480, 498, 499, 509, 534—538, 553, 554, 586—588, 595, 597, 655—657, 697—699, 704
Баадер Ф. фон (Baader) 15, 22, 36, 41, 48, 226, 314, 319, 349, 350, 352, 496, 591, 597, 658, 718, 736
Баевский В. С. 35
Бакст Л. С. 554, 735
Балтрушайтис Ю. К. 92, 101, 107, 114, 127, 128, 145, 183, 209, 210, 213, 219, 225, 245, 249, 250, 266, 321, 358, 388—391, 412, 450, 474, 494, 499, 500, 502, 528, 534, 545, 555, 598, 652—655, 657, 659, 697, 699, 700
Бальмонт К. Д. 18, 25—29, 31, 33—35, 38, 42—48, 59—67, 69, 70, 73, 74, 78—80, 84—89, 91, 92, 102, 103, 105—107, 109—112, 115, 117, 119—122, 129, 132, 137—141, 143—145, 147, 150—156, 158, 159, 162—173, 178, 181, 183—185, 187, 189, 194, 196—199, 204, 209, 214, 223—226, 230, 231, 236—239, 243, 245, 249, 251—263, 269, 270, 273, 278—283, 287—289, 293—297, 305, 306, 310, 314—317, 320, 324, 326, 333, 337, 339, 347, 355, 356, 361, 365—377, 381—386, 390—407,

- 410—414, 420, 421, 426—430, 433, 434, 437—446, 449, 452, 454, 456, 459, 461, 465—472, 476, 479, 480, 482—484, 489—491, 493—495, 497, 501—503, 505, 509, 512—526, 528—535, 537—541, 543—551, 553, 554, 558, 561, 564, 567, 568, 570, 572, 574—576, 579—581, 583, 585, 590, 593, 596—605, 607—610, 612, 614—622, 624—640, 643—647, 650—657, 662—672, 675—696, 699, 700, 704, 709, 712, 730, 732, 734
- Бальтазар Г. У. фон (Balthasar) 345, 346, 350, 652, 718, 719, 733
- Баратынский Е. А. 102, 114, 226, 229, 265, 450, 499, 535, 537, 555, 593, 594, 652, 655—659, 697, 699, 700, 734
- Бахофен Й. Я. (Bachofen) 15, 21, 38, 48, 119, 210, 214, 220—222, 321, 342, 388, 389, 474, 537, 553, 554, 587, 591, 654, 657, 658, 695, 698, 719, 737
- Бахтин М. М. 21, 50, 132, 158, 319, 415, 704
- Башляр Г. (Bachelard) 29, 46, 227, 312—314, 318—320, 342, 346, 586, 597, 695, 704, 719
- Беато Анжелико 450, 474
- Белый А. (Бугаев Б. Н.) 8, 10, 13, 19—26, 29—32, 36, 38, 40, 41, 43, 45—49, 54, 56, 61—64, 69—71, 73—78, 82, 83, 86, 88, 93, 94, 102—122, 129—134, 137—140, 144—147, 151—157, 166, 169, 173, 178—194, 198—219, 222, 224, 228—230, 235—264, 272—276, 279, 281, 284, 288—291, 295, 301, 305—310, 313—316, 320—322, 326—331, 334, 335, 338, 341, 343—350, 356—361, 366—370, 377, 378, 386—388, 395, 396, 398, 402, 408, 411, 423—449, 454, 455, 457, 459—464, 467, 470, 472, 473, 475, 477—480, 483—491, 494, 498, 499, 503, 504, 508, 511, 513, 517, 521, 524, 526, 527, 530—537, 545, 551, 555, 566, 567, 571, 581—584, 593, 594, 596, 601, 603, 606, 607, 609, 610, 614, 616, 619—624, 627—636, 644—657, 666, 669—678, 685—690, 696, 700, 701, 704—706, 708, 711—718, 720—722, 728, 729, 731, 732, 736, 738, 740
- Белькинд Е. Л. 704
- Бёме Я (Böhme) 27, 29, 33, 35, 38, 100, 104, 107, 111, 117, 133, 177, 226, 232, 248, 265, 314, 318, 345, 347, 349, 350, 387, 389, 411, 412, 471, 474, 586, 587, 591, 596, 656, 696, 697, 704, 718, 720—722, 735, 738, 739
- Берберова Н. Н. 118, 120, 719
- Бергельсон Г. 126
- Бергсон А. (Bergson) 117
- Бердяев Н. А. 107, 704, 740
- Бетховен Л. ван 249
- Бине Ф. 113
- Блаватская Е. П. 38, 43, 105, 347—349
- Блейк У. 110, 129
- Блок А. А. 10, 23—26, 30, 34, 36, 37, 41, 45—54, 61—66, 70, 74, 75, 82—89, 92, 93, 101, 102, 105—112, 115, 118—122, 129—133, 136, 144, 149—155, 163, 166—169, 186, 190—199, 208, 218, 220, 225—233, 236—252, 255, 260—264, 276—281, 284, 288, 291—294, 301, 302, 305—322, 326, 328, 331, 338, 343, 350, 351, 356—380, 384—390, 395—412, 421—431, 435—448, 454—470, 473—477, 479—494, 496—510, 513—518, 521—534, 547, 548, 551, 554, 562, 572—584, 588—592, 595, 596, 600—610, 613—616, 620, 624, 627, 631, 633, 636—640, 645, 646, 649—653, 657—662, 666, 670—672, 675—682, 685—696, 701, 704—713, 715—717, 720, 724, 725, 729, 731, 734, 739
- Блок Л. Д. (Менделеева-Блок) 480
- Блюменберг Г. (Blumenberg) 24, 29, 33, 40, 42, 47, 51, 102, 109, 113, 117, 121, 132, 217, 342, 473, 598, 720
- Бодлер Ш. (Baudelaire) 134, 450, 529, 576
- Болотов А. Т. 475
- Бонецкая Н. К. 111, 716
- Борер К.-Г. (Bohrer) 47, 105, 720, 724

- Борн Э. (Born) 6, 350, 720
 Борхерс Э. (Borchers) 210, 720
 Брагинская Н. В. 23, 55, 56, 704, 705
 Брентано К. (Brentano) 265, 653
 Бржоза Г. (Brzoza) 132, 133, 705
 Брокгауз Ф. 113, 218, 325, 345, 348, 349
 Бруно Д. (Bruno) 130, 319, 412, 740
 Брюсов В. Я. 10, 18, 19, 21, 25, 31, 33, 40, 62, 83, 88, 108, 114, 134, 135, 140, 155, 159, 160, 177, 178, 209, 223, 228, 252, 259, 279, 281—284, 288, 296, 297, 306, 319, 328, 356, 371, 372, 374, 378, 383, 392, 404, 405, 439, 443, 444, 466, 470, 474, 479, 480, 482, 484, 488, 531, 537, 562, 578, 579, 586, 593, 597, 602, 612, 679, 680, 692—694, 701, 702, 705
 Бугаев Б. Н. см. Белый А.
 Бугаев Н. В. 115
 Бультман Р. (Bultmann) 32, 103, 226, 345, 654, 695, 696, 721
 Буслаев Ф. И. 656
 Бухштаб Б. Я. 703
 Бэм Я. см. Бёме Я.
 Бэме Я. см. Бёме Я.
 Вагнер Р. (Wagner) 24, 30, 43, 48, 131, 132, 134, 709, 713
 Вальдрафен К. (Wallrafen) 23, 226, 231, 348, 350, 593, 594, 739
 Варбург А. (Warburg) 36, 37
 Введенский А. И. 347
 Венгеро́в С. А. 212, 705
 Венгерова З. А. 102
 Венивотинов Д. В. 106, 128, 205, 423, 450, 701
 Венцлова Т. (Venclova) 23, 218, 314, 479, 739
 Вергилий 412, 529
 Вересаев В. В. 389, 411
 Верлен П. (Verlaine) 134, 529
 Веселовский Александр Н. 23, 46, 52, 653, 656, 705
 Вико Д. (Vico) 35, 44, 52, 739
 Вильмонт Н. Н. 104
 Винд Э. (Wind) 43, 111, 124, 127, 133, 228, 232, 389, 536, 653, 657, 739
 Виндельбанд В. (Windelband) 104, 107, 108, 114, 124, 313, 590, 695, 696, 698, 739
 Владимир Мономах 316
 Владимирова И. В., псевд. см.
 Рейфман И. В. (Душечкина)
 Волошин М. А. 13, 24, 27, 28, 34, 37, 42, 61—63, 68, 74, 81, 82, 84, 85, 87, 92, 93, 96, 102, 129, 157, 163, 164, 172, 198, 203, 204, 224, 226, 231, 233, 237, 241, 243, 253—255, 260, 262, 264, 273, 279, 281, 291, 294, 295, 302, 303, 312, 348, 350, 356, 359—362, 370, 372—374, 376, 377, 380, 384, 393, 399—402, 408, 411, 422, 439, 441, 442, 446, 447, 449, 452, 456, 459, 461, 462, 469, 479, 482, 483, 493, 495, 496, 509, 511—518, 523, 524, 539, 545—549, 552—554, 558, 559, 565, 568, 569, 573, 576—578, 580, 583—585, 593, 594, 600, 605—607, 609, 614, 615, 619, 626—628, 630, 632, 633, 640, 645, 646, 663, 665, 667, 669—672, 678, 679, 681, 684, 687, 690, 693, 701, 739
 Вольпин Н. Д. 555
 Врубель М. А. 448
 Выготский Л. С. 132
 Ган А. см. Хан А. (Han)
 Гаспаров Б. М. 705, 717
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel) 48—50, 118
 Гейне Г. (Heine) 657
 Гераклит 24, 28, 35, 41, 42, 44, 79, 82, 99, 103, 111, 114—118, 124, 214, 219, 220, 229, 230, 261, 265, 267, 285, 312, 313, 320, 342, 348, 387, 412, 534, 590, 645, 654, 662, 695, 698
 Гердер И. Г. (Herder) 48
 Гермес Тризмегист (“Поймандр”) 38, 101, 103, 108, 111—113, 118, 124, 127, 128, 133, 217, 219, 220, 345—347, 349, 411, 412, 499, 536, 591, 597, 698, 728
 Гершензон М. О. 52, 124, 320, 705
 Гесиод 100, 107, 108, 127, 212, 229, 248, 316, 389, 411, 553, 587, 698
 Гёте И.-В. фон (Goethe) 19, 23, 27, 37, 47, 80, 91, 102, 104, 118, 119,

- 124, 125, 127—129, 133, 134, 201, 208, 211, 212, 215, 220, 228, 230, 231, 249, 265, 266, 342, 344, 346, 348, 389, 432, 450, 471, 499, 535—537, 554, 555, 591, 608, 652, 653, 656, 658, 705, 716, 723, 725, 734, 739
- Гигон О. (Gigon) 42, 113, 471, 718, 725, 734
- Гиппиус А. В. 33
- Гиппиус З. Н. 28, 33, 54, 84, 120, 250, 288, 296, 314, 345, 351, 424, 702, 734
- Гоголь Н. В. 10, 48, 134, 213, 705
- Гойя Ф. 87
- Голосовкер Я. Э. 22, 29, 42, 45, 49, 55, 705
- Гомер 36, 100, 215, 248, 348, 389, 553
- Гораций 51
- Горгий 104
- Городецкая А. А. 706
- Городецкий С. М. 26, 28, 33, 41, 43, 47, 60, 61, 66, 70, 78—81, 83—86, 92, 102, 108, 127, 143, 144, 147—150, 159, 169, 195, 196, 202, 204, 214, 215, 233, 237, 238, 241, 242, 244, 259, 260, 263, 281, 284, 285, 302—305, 309, 310, 316, 333, 334, 338, 354—356, 359, 361, 365, 367—372, 383—387, 390, 393, 397—411, 428, 432, 438—443, 448, 449, 455—458, 465, 467, 479, 482—484, 490, 491, 495, 498, 501—504, 509, 513, 517—525, 529—533, 559—564, 568—577, 580, 581, 585, 588, 595, 596, 602, 605, 609, 619, 622—624, 627, 629—641, 645, 662, 665—669, 676, 678—682, 688, 692, 702, 706, 733
- Гофайзен М. А. 708
- Гофман В. А. 23, 24, 705
- Гофман Э. Т. А. (Hoffman) 227, 314, 450, 654, 728, 736
- Грасс К. (Grass) 322, 451, 472, 474, 535, 537, 725
- Гречишкин С. С. 705
- Григорий Палама 328
- Григорьев А. А. 591, 702
- Григорьев А. Л. 32, 705
- Григорьев М. Г., псевд. см.
- Альтшуллер М. Г.
- Григорьева Е. Г. 37, 705
- Гримм Я. (Grimm) 122, 212, 220, 223, 232, 248, 387, 411, 534, 655, 725
- Гроссман Д. Д. 702
- Грюбель Р. (Grybel) 21, 23, 33, 41, 43, 46, 49, 266, 313, 314, 534, 652, 653, 695, 699, 725—727
- Грякалова Н. Ю. 41, 47, 102, 122, 249, 592, 595, 657, 695, 696, 705
- Гумбольдт А. фон 36
- Гуревич А. Я. 114, 705
- Гуро Е. Г. 41, 711
- Даль В. И. 347
- Данилевский Н. Я. 475
- Данте Алигьери 24, 35, 229, 270, 290, 422, 509, 530, 635, 652, 717, 722
- Державин Г. Р. 117
- Дёринг-Смирнова И. Р. (Döring) 51, 52, 586, 706, 726
- Деррида Ж. (Derrida) 35, 111, 118, 130, 553
- Джонс Э. (Jones) 19, 23, 29, 123, 229, 232, 729
- Диди-Хуберман Г. (Didi-Hubermann) 316, 343, 424, 450, 472, 473, 479, 535
- Дионисий Ареопagit 29, 35, 42—44, 102, 104, 111, 113, 116—118, 226, 314, 328, 343, 345, 346, 409, 536, 722, 727, 738
- Дитерих А. (Dieterich) 588
- Добролюбов А. М. 34, 49, 226, 228, 266, 291, 294, 349, 350, 424, 702, 704
- Долгополов Л. К. 110, 117, 229, 706
- Достоевский Ф. М. 10, 30, 41, 48, 106, 107, 114, 315, 331, 343, 562, 563, 708, 711, 715
- Доценко С. Н. 43, 47, 102, 316, 390, 509, 706
- Древерман Э. (Drewermann) 24, 29, 38, 41, 46, 47, 49, 54, 116, 121, 123, 215, 220, 389, 534, 655, 656, 696, 699, 722, 723
- Душечкина И. В. см. Рейфман И. В.
- Дюрер А. 124
- Еврипид 23

- Енишерлов В. П. 108, 706
 Еремина В. И. 706
 Ермилова Е. В. 20, 21, 23, 28, 41, 46, 51, 55, 57, 706
 Ефрем Сирийский 345
 Ефрон И. А. 325
- Живов В. М. 41, 706
 Жирмунский В. М. 706
 Жолковский А. К. 706
 Жуковский В. А. 536
- Заутер И. (Sauter) 22
 Захер-Мазох Л. фон (von Sacher-Masoch) 736
 Зелинский Б. (Zelinsky) 105, 134, 205, 389, 537, 699, 740
 Зелинский Ф. Ф. (Zielinski) 51, 587, 706
 Зиновьева-Аннибал Л. Д. 270, 272, 712
- Иванов Вяч. В. 13, 51, 112, 114, 206, 208, 210, 211, 221, 230—232, 250, 315, 317, 479, 537, 538, 588, 595, 596, 658, 699, 706, 707
- Иванов Вяч. И. 8, 10, 13, 19—21, 23—28, 30, 32—35, 37, 38, 40—46, 48—52, 56, 60—69, 71, 78, 79, 81, 82, 84—86, 88, 90, 94—99, 101, 102, 108—110, 112, 114, 118, 120, 121, 124, 131, 132, 134, 136, 140—143, 145, 146, 154, 155, 158, 163, 166, 168—180, 182—185, 191, 197, 202—204, 212—215, 217, 218, 220, 221, 223, 224, 227—232, 234—237, 239, 243, 248, 254, 256, 258—262, 264, 265, 270—272, 274, 285, 288—295, 298—301, 305, 310, 314, 317, 319, 320, 325, 328, 333, 338—342, 344, 348, 350, 353—355, 358—360, 362, 364, 365, 368, 369, 371—374, 376, 377, 381, 382, 384—387, 393—395, 397, 401—406, 409, 410, 413, 414, 416—424, 426—428, 430—436, 440, 442, 444, 445, 447, 450, 453—455, 457, 462, 464, 465, 467, 478, 479, 483, 484, 487, 490, 491, 493, 499, 502, 503, 505, 509, 511, 514—517, 519, 520, 522—530, 539—549, 552—555, 557—571, 576, 579, 582—596, 608—622, 625—633, 643, 644, 648—653, 656, 660—667, 671, 677—690, 693, 694, 699, 702, 704, 706, 707, 710, 711, 714, 717, 718, 722, 728—739
- Иванов Д. В. 23, 728
 Игорь Святославич, князь 705
 Иероним 212
 Иоанн Богослов 34, 103, 226, 330, 422, 473
 Иоанн Златоуст 476, 612
 Иоахим Флорский 47
 Иорней 536
- Кальдерон де ла Барка П. 225, 296, 381
 Кальтенбруннер Г. К. (Kaltenbrunner) 591, 719
 Каменский В. В. 557
 Кандинский В. И. 329, 450, 453
 Кант И. (Kant) 736
 Карл V 18
 Кассирер Э. (Cassirer) 29, 43, 51, 133, 591, 721
 Квинси Т. де (Quincey) 50, 735
 Кеплер И. (Kepler) 509, 730
 Кереньи К. (Kerényi) 37, 42, 99, 107, 108, 116, 119, 123, 128, 209, 212, 216, 217, 219, 232, 248, 389, 498, 537, 553, 698, 733, 736
 Кессиди Ф. К. 707
 Кирай Г. (Kiraj) 350, 707, 717
 Кирхнер А. (Kirchner) 130
 Кислова Н. В. 312, 704
 Ключев Н. А. 590, 699, 707
 Кобылинский Л. Л. см. Эллис
 Ковач А. (Kovac) 114, 350, 707, 717
 Кожевникова Н. А. 20, 23—26, 34, 43, 45, 50, 57, 122, 131, 209, 227, 249, 266, 314, 316, 317, 319, 351, 388, 390, 412, 475, 480, 499, 534, 554, 588, 592, 653, 696, 698, 707
 Козловски П. (Koslowski) 723, 724, 739
 Кондратьев А. А. 43, 46, 102, 110, 209, 210, 249, 314, 316, 588, 595, 657, 716
 Коневской И. И. (Opеус) 87, 92, 120, 164, 178, 250, 294, 347, 355,

- 360, 377, 393, 397, 399, 404, 405, 438, 493, 502, 512, 542, 584, 592, 626, 629, 639, 643, 661, 663, 667, 681, 685, 702
- Коновалов Д. Г. 224, 535, 707
- Корецкая И. В. 308, 707
- Котрелев Н. В. 707
- Кошелев А. Д. 35
- Крейцер Ф. (Creuzer) 15, 19, 35, 37, 49, 52, 100, 107, 108, 115, 119, 122, 123, 133, 216, 219, 222, 248, 313, 347, 389, 411, 553, 555, 587, 654, 695, 721
- Кроме П. (Crome) 19, 20, 36, 111, 117, 118, 220, 313, 342, 343, 554, 598, 656, 657, 721
- Кручных А. Е. 209, 717
- Кузмин М. А. 44, 717
- Кульюс С. К. 708
- Кумпан К. А. 45, 705, 707
- Кун А. 347
- Кунрат Г. 348
- Курсель Ю. 6
- Кьеркегор С. (Kierkegaard) 16, 112
- Лавров А. В. 4, 49, 106, 231, 249, 701, 705, 707, 708
- Лакан Ж. (Lacan) 28, 731
- Лао-цзы 105, 697
- Лассаль Ф. фон (Lassalle) 24, 28, 35, 41, 42, 44, 99, 103, 116—118, 124, 214, 219, 220, 226, 229, 230, 265, 312, 313, 342, 387, 412, 534, 590, 654, 695, 696, 698, 731
- Лакманн Р. (Lachmann) 23, 29, 50, 129, 536, 555, 727, 731
- Леви Э. 345
- Леви-Брюль Л. (Lévi-Bruhl) 731
- Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss) 16, 24, 48, 49, 51, 52, 55, 113, 114, 206, 313, 588, 731
- Левик В. В. 119, 125, 208, 211, 212, 220, 230, 249, 342, 450, 653
- Левин Ю. И. 25, 232, 708
- Левина И. 591
- Левинтон Г. А. 54, 587, 594, 708
- Лейбниц Г. В. (Leibnitz) 118, 130
- Леонардо да Винчи 239, 415, 416, 446, 450
- Лермонтов М. Ю. 25, 33, 48, 109, 113, 205, 229, 265, 390, 597, 598, 657, 702
- Лихачев Д. С. 652, 654, 708
- Лосев А. Ф. 44, 104, 108, 111, 708, 726
- Лосский В. Н. 37, 318, 345, 350, 732, 734
- Лосский Н. О. 104
- Лотман Ю. М. 13, 19, 23, 25, 27, 29, 41, 42, 44, 48, 50, 52, 53, 56, 105, 109, 110, 113, 114, 121, 320, 659, 706—709, 711, 732
- Луллий Р. см. Раймунд Луллий
- Лэйн А. М. (Lane) 224, 314, 731
- Магомедова Д. М. 709
- Майстер / Мейстер Экхарт см. Экхарт
- Мак Ф. (Maak) 348
- Макогоненко Д. Г. 657, 709
- Максим Исповедник 111
- Максимов Д. Е. 48, 120, 131, 709
- Малеванский Г. В. 133
- Малевич К. С. 329, 453, 472
- Малларме С. (Mallarmé) 134, 424, 450, 473
- Малмстад Дж. Э. (Malmstad) 120—122, 700, 727, 730, 732
- Мандельштам О. Э. 26, 42, 89, 92, 126, 129, 177, 212, 214, 218, 231, 316, 322, 379, 480, 513, 524, 534, 535, 547, 553—555, 568, 577, 596, 633, 657, 699, 709, 720, 727, 728, 736, 738
- Марино Г. (Marino) 125
- Марков В. Ф. 29, 43, 46—48, 57, 103, 105, 107, 109, 115, 117, 119, 121, 129, 150, 224, 225, 231, 314, 390, 403, 412, 459, 471, 472, 479, 480, 534, 535, 538, 554, 590, 597, 653, 655—657, 696, 699, 700, 709, 727, 732
- Маяковский В. В. 320, 497, 709
- Мейенова М. Р. 707
- Мелетинский Е. М. 23, 42, 43, 49, 52, 54, 55, 103, 107, 114, 709, 710
- Менделеева-Блок Л. Д. см. Блок Л. Д.
- Мережковский Д. С. 8, 10, 19, 27, 28, 33, 106, 107, 113, 118, 120,

- 127, 325, 328, 348, 351, 410, 477, 480, 702, 710, 737
- Метнер Н. К. 134
- Метнер Э. К. 134, 249, 473, 732
- Мид Дж. С. Р. (Mead) 38, 100, 101, 103, 108, 111, 112, 114, 118, 119, 124, 127, 132, 133, 217, 220, 227, 265, 344, 411, 499, 536, 591, 597, 698, 733
- Микушевич В. Б. 555
- Миллер В. Ф. 46
- Миллер-Будницкая Р. З. 475, 710
- Минский Н. М. 25, 63, 73, 87, 88, 184, 250, 259, 341, 359, 360, 372, 384, 387, 398, 403, 440, 462, 515, 528, 549, 574, 576, 579, 580, 584, 606, 607, 609, 615, 626, 636, 643, 661, 663, 667, 680—682, 702
- Минц З. Г. 13, 23, 32, 41, 46, 48—50, 53, 54, 106, 112, 115, 120, 232, 320, 423, 474, 476, 499, 709—711
- Миримский И. В. 652
- Митрошкин В. Ю. 24, 711
- Мориц К. Ф. (Moritz) 37, 128, 733
- Мочульский В. Н. 656
- Мурашов Ю. 48, 134, 591, 733
- Мушелишвили Н. Л. 345, 712
- Набоков В. В. 29, 90, 554
- Надсон С. Я. 703
- Неклюдов С. Ю. 54, 121, 124, 424, 710, 712
- Некрасов М. Ю. 4, 126, 142, 180, 222, 224, 354, 454, 480—482, 486, 534, 546, 550, 568, 575, 586, 597, 608, 686, 698
- Некрасов Н. А. 714
- Некрасова Е. А. 36, 712, 716
- Нестле В. 51
- Николай Кузанский (Nicolas von Kues) 111—113, 118, 124, 731
- Никольская Т. Л. 712
- Ницше Ф. (Nietzsche) 16, 24, 27, 30, 32, 48, 93, 105, 106, 110, 112, 120, 125—128, 131, 134, 206, 212, 223, 224, 226, 229, 231, 249, 294, 314, 316, 318—320, 325, 350, 388, 389, 415, 499, 536, 537, 554, 555, 579, 597, 635, 652, 698, 712, 722, 733, 735
- Новалис (Novalis, Hardenberg F. von) 15, 33, 40, 48, 102, 125, 128, 134, 229, 265, 314, 342, 365, 389, 415, 451, 496, 547, 586, 593, 597, 652, 653, 658, 702, 733, 734, 739
- Новик Е. С. 710
- Новиков Н. И. 475
- Новотный К. А. (Nowotny) 133, 223, 228, 348, 349, 472, 586, 590
- Обатнин Г. В. 106, 232, 711
- Овидий 100, 108, 212, 216, 220, 229, 265, 313, 389, 537, 587, 597, 654, 655, 697, 734
- Овсяннико-Куликовский Д. Н. 114, 712
- Одоевский В. Ф. 105, 134, 389, 591, 592, 658, 712
- Ориген 35, 314, 345, 593, 656
- Островский А. Н. 192
- Отто Р. 109
- Ошеров С. 125, 555, 653
- Панченко А. М. 50, 712
- Паперно И. (Paperno) 717
- Паперный В. М. 32, 120, 131, 712
- Парацельс (Paracels; Hohenheim F. von) 33, 100, 116, 133, 266, 314, 348, 657
- Парменид 103, 104, 326, 734
- Паскаль Б. (Pascal) 314
- Пастернак Б. Л. 19, 37, 104, 125, 127, 129, 215, 220, 228, 249, 344, 348, 471, 535, 555, 591, 708
- Паттерсон Р. Л. (Patterson) 347, 700, 712, 734
- Перуджино П. (Перуджин) 231, 450
- Перцов П. П. 701
- Петерс И. (Peters) 214, 222, 227, 231, 351, 474—476, 480, 499, 596, 653, 734
- Петрарка Ф. 732
- Петровский А. С. 704
- Пирс Ч. С. (Pierce) 25
- Пифагор 29, 96, 99, 100, 103, 111, 112, 116, 117, 119, 130, 132, 133, 220, 230, 265, 587, 695
- Платон 9, 19, 24, 27—30, 37, 38, 42, 50, 99, 100, 103, 104, 108—118, 124, 132, 133, 176, 217—222, 232,

- 265, 313, 315, 326, 327, 330, 342, 344, 346, 347, 350, 411, 423, 471, 534, 553, 585, 587, 590, 591, 598, 713, 724, 725, 730, 734
- Плотин 20, 23, 27, 29, 35, 37, 42, 46, 56, 99—101, 107, 109, 111, 116—119, 127, 133, 220, 222, 229, 232, 265, 266, 313, 314, 319, 342—346, 351, 474, 498, 586, 590, 591, 598, 654, 656, 721, 723, 727, 734
- Плутарх 214
- По Э. А. (Poe) 73
- “Поймандр” см. Гермес Трисмегист
- Полонский Я. П. 131, 144, 205, 209, 220, 226, 231, 249, 423, 450, 499, 537, 654, 659, 703, 705
- Полоцкий С. см. Симеон Полоцкий
- Поляков А. А. 41, 478, 479, 712
- Померанцева Г. М. 23
- Пономарева Г. М. 42, 598, 713
- Пордедж Д. (Pordadge) 319, 343
- Порфирий 36, 721
- Потебня А. А. 23, 36, 46, 52, 656, 697, 713, 717
- Прокл 20, 133, 219, 343, 721
- Пропп В. Я. 23, 47, 535, 537, 655, 695, 699, 734
- Псевдо-Дионисий Ареопагит см. Дионисий Ареопагит
- Пуле Г. (Poulet) 103, 113, 115, 117, 119, 121, 122, 125, 227, 232, 318, 596, 657
- Пустыгина А. С. 713
- Пустыгина Н. Г. 22, 46, 47, 54, 105, 110, 115, 117, 320, 476, 537, 656, 711, 713
- Пушкин А. С. 30, 33, 48, 99, 124, 134, 205, 209, 226, 249, 289, 320, 388, 423, 553, 594, 653, 658, 659, 697, 699, 703, 711, 713
- Пятигорский А. М. 43, 54, 713
- Радлов Э. Л. 703
- Раймунд Луллий 130, 347
- Ранке-Гравес Р. фон (Ranke-Graves) 20, 35, 44, 100, 108, 119, 123, 127—129, 208, 213—217, 224, 248, 474, 498, 499, 535—537, 554, 587, 597, 653, 655—657, 697, 698, 735
- Рейфман И. В. (Душечкина) 475, 705
- Рейхлин Й. (Reuchlin) 349
- Рембо А. 555
- Риккерт Г. (Rickert) 22
- Рильке Р. М. 212
- Рицци Д. (Риччи, Ricci) 134, 713
- Розанов В. В. 48, 714, 722
- Романенко Ю. М. 695, 714
- Рудич В. (Rudich) 45, 736
- Рыбаков Б. А. 221, 714
- Сагатов Б. Б. 720, 739
- Салма Н. (Salma) 21, 23, 110, 714
- Сахаров И. П. 553
- Сведенборг Э. (Swedenborg) 27, 133, 226, 345, 347, 349, 738
- Севрянин И. 472
- Сегал Д. М. 113, 710, 714
- Семененко И. 697
- Сергеев В. М. 345, 712
- Серман И. З. 102, 595, 653, 737
- Симеон Полоцкий 654
- Скатов Н. Н. 41, 122, 714
- Скрябин А. Н. 134, 730
- Случевский К. К. 61, 209, 703
- Смирнов И. П. 13, 46, 49—52, 54, 113, 586, 706, 712, 714, 726, 727
- Смирнова И. Р. см. Дёринг-Смирнова И. Р.
- Сократ 313, 696
- Соловьев Вл. С. 8, 10, 20, 29, 30, 43, 49, 50, 51, 100, 101, 104, 105, 108, 111—114, 118, 130—133, 155, 166—168, 174, 177, 215—221, 227, 228, 234, 236, 239, 243, 245, 249, 263, 269, 277, 278, 286, 291, 295, 296, 304, 305, 315, 316, 320, 325, 328, 332—337, 343—350, 419—425, 428—436, 472, 483, 484, 489, 499, 569, 592, 593, 642, 653, 658, 696, 703, 705, 708, 710, 714, 721, 730, 739
- Соловьев С. М., поэт, священник 104, 227, 266, 344, 347, 349, 473, 480, 653, 703, 707, 714
- Сологуб Ф. К. 43, 48, 78, 88, 105, 133, 155, 160, 161, 167, 178, 224, 240, 250, 262, 266, 296, 298, 304, 306, 307, 320, 340, 360, 387, 525, 527, 532, 553, 554, 568, 578, 601, 641, 702, 703, 705, 707, 712, 713, 730

- Соломон, царь 248, 330, 345, 536, 653, 654
- Соссюр Ф. де (Saussure) 34, 129, 737
- Софронова Л. А. 715
- Спиноза Б. (Spinoza) 111
- Старобиньски Я. (Starobinski) 35, 129, 737
- Степун Ф. А. 23, 46, 122, 738
- Струве Г. П. 707
- Сулакадзе А. И. (Сулакадзев) 714
- Сумцов Н. Ф. 209—211, 412, 654, 715
- Сцилард Лена (Szilard) 29, 36, 105, 111, 115, 122, 715
- Тарановский К. Ф. 554, 596, 715, 738
- Татич-Джурич М. (Tatic-Djuric) 474, 738
- Терновская О. А. 715
- Тик Л. (Tick) 209
- Толстой Л. Н. 10, 106, 107
- Толстой Н. И. 208, 715
- Топоров В. Н. 13, 20, 22—24, 35, 41, 43, 44, 46, 47, 51, 54, 102, 108, 110, 112, 119, 125, 127, 206, 208—211, 220, 224, 228, 230, 231, 249, 250, 314—317, 346, 412, 471, 479, 537, 538, 554, 586—588, 595—597, 656—658, 699, 707, 715, 716, 738
- Трубачев А. С. 20, 111, 716
- Трубецкой С. Н. 100, 114, 349
- Тургенев И. С. 479
- Тынянов Ю. Н. 704, 709
- Тютчев Ф. И. 47, 48, 91, 105, 106, 109, 110, 114, 117, 118, 121, 122, 125, 128, 130, 134, 205, 209, 211, 213, 226, 227, 229, 265, 266, 388—390, 412, 423, 450, 494, 499, 509, 536, 537, 577, 581, 590—594, 597, 656—659, 696—699, 703, 708, 709, 713, 734, 739
- Уайльд О. 126
- Ульрих А. 6
- Успенский Б. А. 41, 52, 53, 56, 113, 706, 709, 713
- Успенский Леонид В. 37, 734
- Успенский П. Д. 347
- Фалес 313
- Фарыно Е. (Faryno) 224, 716
- Федоров В. С. 23, 716
- Федоров Н. Ф. 726
- Федотов Г. П. 46, 587, 593, 716, 723
- Фет А. А. 131, 205, 206, 209, 226, 231, 249, 250, 265, 314, 320, 350, 390, 423, 450, 475, 535, 543, 645, 652, 654, 659, 697, 703
- Филиппов Б. А. 590, 699, 707
- Филон 30, 113, 350
- Фихте И. Г. 122
- Фичино М. (Ficino) 43, 117, 232, 344, 345, 724
- Флобер Г. 346
- Флоренский П. А. 20, 23, 29, 36, 44, 46, 65, 102, 105, 111, 112, 114, 118, 122, 133, 228—231, 318—320, 328, 343, 344, 347, 349—351, 715, 716, 719, 726
- Флудд Р. (Fludd) 169
- Фома Аквинский 42, 104, 214, 221, 223, 227, 248, 265, 314, 345, 346, 474, 590, 597
- Фофанов К. М. 320, 703
- Фра Анжелико см. Беато Анжелико
- Франк М. (Frank) 24, 25, 28, 33, 37, 42, 47—49, 51, 101, 216, 229, 319, 536, 591, 724
- Франк М.-Л. фон (von Frank) 35, 116, 124, 209, 214, 218, 220, 221, 223, 226, 228, 230, 248, 265, 314, 318, 346, 352, 412, 471, 474, 476, 480, 509, 535, 536, 554, 586, 587, 590, 597, 598, 654—656, 696—698, 724
- Франк Я. 349
- Франк-Каменецкий И. Г. 588, 697, 716
- Франциск Ассизский 212, 226, 270, 422, 530, 724
- Фрейгерр фон Тимус А. (Freiherr von Thimus) 29, 35, 41, 100, 101, 103—105, 108, 112, 114, 117—119, 124, 127, 130, 132, 219, 220, 265, 312, 313, 342, 343, 346, 349, 411, 412, 499, 590, 695, 697
- Фрейд З. (Freud) 14, 29, 116, 121, 229, 450, 509, 673, 724
- Фрейденберг О. М. 22—24, 28, 36, 41, 42, 49, 52, 54—56, 100, 117,

- 119, 125, 208, 213, 216, 220, 221, 226, 228—230, 232, 248, 313, 316, 320, 342, 346, 350, 390, 411, 412, 588, 594, 652, 654—656, 697, 704, 705, 708, 716, 717
- Фрик К. (Frik)** 43, 101, 122, 123, 217, 224, 227, 250, 255, 346, 349, 588, 589, 697, 724
- Фрэзер Д. Д. (Фрезер, Frazer)** 44, 219, 226, 248, 313, 587, 624, 654—656, 724
- Хайдеггер М. (Heidegger)** 130, 347, 734, 739
- Хан А. (Ган, Han)** 711
- Хлебников В. В.** 44, 46, 90, 96, 102, 212, 419, 513, 528, 534, 554, 555, 557, 586, 590, 725—728, 731
- Хмельницкая Т. Ю.** 43, 48, 115, 131, 249, 478, 717
- Хомик А.** 591
- Хомяков А. С.** 51, 347
- Хоффман К.-Ф. (Hoffmann)** 653
- Цветаева М. И.** 203, 693, 699, 716, 717
- Цивьян Т. В.** 210, 223, 717
- Чеботаревская Анастасия Н.** 707, 712
- Чехов А. П.** 10, 21, 46, 225, 740
- Чижевский Д. И.** 701, 739
- Чоран С. (Cioran)** 221, 224, 474, 475, 478, 480, 721
- Чулков Г. И.** 76
- Чюрлёнис М. К. (Чурлянис, Ciurlionis)** 215, 224, 660, 735
- Шахадат Ш. (Schahadat)** 29, 33, 37, 45, 100, 130, 653, 736
- Шекспир В.** 122, 638, 657
- Шеллинг Ф. В. (Schelling)** 15, 44, 46, 47, 49, 50, 104, 105, 107, 111, 116, 318, 347, 349, 591, 718, 730, 732, 736
- Шервинский С. В.** 125
- Шестов Л.** 112
- Шишкин А. Б.** 319, 717
- Шишкина О. А.** 711
- Шлегель Ф. (Schlegel)** 15, 37, 40, 47, 105, 125, 347, 592, 736
- Шлоссбергер А. 6**
- Шмаков Г. Г.** 717
- Шнайдер Г. (Schneider)** 209, 221, 223, 225, 317, 320, 346, 593, 736
- Шолем Г. (Scholem)** 35, 43, 44, 101, 102, 104, 117, 127, 223, 248, 318, 349, 597, 655, 698, 736
- Шопенгауэр А. (Schopenhauer)** 93, 109, 131, 133, 222, 315, 608, 707, 719, 737
- Штейнер Р. (Steiner)** 13, 46, 347, 720
- Штирнер М. (Stirner)** 16
- Штраус Д. Ф. (Strauss)** 41, 100, 103, 104, 115, 738
- Шуберт Г. Х. фон (Von Schubert)** 101, 105, 125, 658, 737
- Щеглов Ю. К.** 706
- Эко У. (Eco)** 27, 36, 42, 43, 52, 113, 266, 314, 345, 471, 723
- Экхарт (Экехарт, Eckehart), Мейстер** 29, 117, 226, 318, 331, 471, 555, 596, 723, 724
- Элиаде М. (Eliade)** 11, 28, 36, 42, 103, 107, 114, 116, 117, 119, 133, 221, 587, 597, 655, 695, 723, 735
- Элифас Леви см. Леви Э.**
- Эллис (Кобылинский Л. Л.)** 717
- Эткинд А. М.** 316, 322, 536, 657, 717, 718
- Юлова А. П.** 320, 499, 711
- Юнг К. Г. (Jung)** 13, 14, 20—22, 25, 30, 35, 37, 38, 41, 45, 46, 49, 50, 67, 72, 73, 83, 85, 107, 112, 117—119, 122—124, 127, 128, 132, 138, 142, 154, 157, 159, 180—182, 212—214, 217, 219—228, 232, 248, 265—268, 313—315, 318, 320, 345—347, 351, 423, 471, 473, 474, 498, 534—538, 554, 555, 586—590, 593, 596—598, 652—657, 695—698, 704, 723, 724, 728, 729
- Юркевич П. Д.** 319, 347
- Юрьева З. (Yurieff)** 718, 740
- Языков Н. М.** 537
- Якобсон Р. О. (Jakobson)** 224, 350, 718, 729

- Якунчикова М. В. 594
 Ямвлих (Jamblichus) 20, 117, 217,
 219, 220, 265, 342, 590, 729
 Ямпольский М. Б. 718
 Ясинский И. И. 534, 718
- Agrippa von Nettesheim см. Агриппа
 Неттесгеймский**
 Allwohn 47, 591, 718
 Alpers K. 412, 697, 698, 718
 Andersen H.-C. см. Андерсен Г.-Х.
 Andersen C. 718
 Anonymus d'Outre-Tombe 217, 218,
 221, 222, 224, 265, 314, 718
 Arendt D. 19, 37, 40, 47, 48, 105,
 134, 224, 389, 718
 Aristotelis см. Аристотель
 Assunto R. 35—37, 42, 52, 345, 471,
 591, 718
 Audretsch J. 99, 100, 113, 119, 590,
 718
 Augustinus см. Августин
 Ausgabe W. E. 737
 Baader F. von см. Баадер Ф. фон
 Bachelard G. см. Башляр Г.
 Bachofen J. J. см. Бахофен Й. Я.
 Bächtold-Staubli H. 726
 Baer J. 109, 719
 Ball H. 719
 Balthasar H. U. von см. Бальтазар Г.
 У. фон
 Bataille G. 107, 112, 719, 737
 Baur J. 23, 36, 719
 Beck H. G. 37, 719
 Béguin A. 205, 209, 265, 389, 653,
 654, 719
 Beit H. von 719
 Belting H. 450, 451, 719
 Beme J. см. Bohme J.
 Benjamin W. 19, 719
 Beyer Th. R. 46, 720
 Bianchi U. 412, 720
 Blumenberg H. см. Блюменберг Г.
 Bodkin M. 30, 220, 597, 720
 Boele O. 509, 720
 Böhme H. 590, 720
 Böhme J. см. Бёме Я.
 Bohn V. 47, 48, 720
 Bohrer K.-H. см. Борер К.-Г.
 Bollack J. 720
 Bolz N. 104, 105, 108—110, 720
 Bonola A. 208, 214, 554, 720
 Boratynskii см. Баратынский Е. А.
 Borchers E. см. Борхерс Э.
 Born E. см. Борн Э.
 Bowl J. 115, 720
 Bredekamp H. 213, 698, 699, 720
 Breitenbach H. 734
 Büchli J. 30, 38, 113, 265, 313, 345,
 346, 389, 590, 721
 Bultmann R. см. Бультман Р.
 Bürger C. 42, 721
 Butor M. 35, 721
 Campbell J. 596, 721
 Carlson M. 101, 348, 721
 Cassedy S. 22, 36, 721
 Cassirer E. см. Кассирер Э.
 Cioran S. D. см. Чоран С.
 Conrad B. 721
 Conzelmann H. 324, 326, 327
 Creuzer F. см. Крейцер Ф.
 Crome P. см. Кроне П.
 Crone A. L. 346, 722
 Crookenden J. 701
 Curtius E. R. 722
 Davidson P. 722
 Davies R. D. 722
 Dee J. 226, 722
 Deghaye P. 29, 35, 107, 313, 314,
 480, 591, 597, 722
 Deleuze G. 736
 Depperman M. 23, 722
 Derrida J. см. Деррида Ж.
 Derrida R. L. 722
 Detel W. 108, 695, 722
 Deutsch Kornblatt J. 721, 722
 Didi-Huberman G. см. Диди-
 Хуберман Г.
 Diels H. 722
 Dionysius-Areopagitos (Pseudo-
 Dionysios Areopagitos) см.
 Дионисий Ареопагит
 Döring I. R. см. Дёринг-Смирнова
 И. Р.
 Dornseiff F. 35, 722
 Drewermann E. см. Древерман Э.
 Dux G. 100, 108, 115, 116, 120
 Eckehart (Meister Eckehart) см. Экхарт
 Eco U. см. Эко У.

- Egeberg E. 723
 Eggelbrecht A. 723
 Egger O. 727
 Egli H. 122—124, 223, 537, 723
 Eimermacher K. 710
 Eisler R. 411, 723
 Eliade M. см. Элиаде М.
 Elsas C. 42, 100, 101, 108, 118, 313, 343, 723
 Emrich W. 723
 Ephraim des Syrer см. Ефрем Сирийский
 Evers T. 38, 723
 Fahmüller E. 35, 219, 232, 723
 Faryno E. см. Фарыно У.
 Festugiere A. J. 329, 723
 Ficino M. см. Фичино М.
 Fieguth R. 727
 Fiore J. von 724
 Flaker A. 727
 Flammant F. 724
 Flasch K. 29, 724
 Foerster W. 725
 Fohrmann J. 724, 731
 Földényi L. F. 110, 724
 Frank M. см. Франк М.
 Frank V.-L. von см. Франк М.-Л. фон Франц
 Franz von Assisi см. Франциск Ассизский
 Frazer J. G. см. Фрэзер Д. Д.
 Freiherr von Thymus A. см. Фрейгерр фон Тимус А.
 Freud S. см. Фрейд З.
 Frick K. см. Фрик К.
 Fuhrmann M. 724
 Gabriel L. 731
 Gamm G. 724
 Gebser J. 21, 725
 Gemba H. 22—25, 41, 107, 115, 122, 314, 388, 412, 509, 590, 657, 696, 725
 Gerl H.-B. 20, 23, 29, 33, 43, 100, 107, 116, 226, 314, 319, 344, 412, 725
 Gigon O. см. Гигон О.
 Glatzer Rosenthal B. 43, 348, 730, 735
 Gleadow R. 265, 725
 Gögler R. 733
 Gombrich E. H. 28, 29, 35, 37, 38, 43, 48, 52, 119, 124, 129, 133, 345, 725
 Goodfield J. 36, 99, 116, 117, 132, 133, 226, 739
 Görgemanns H. 100, 111, 114, 115, 118, 127, 213, 229, 316, 348, 698, 725
 Grassi E. 28, 42, 49, 725
 Gray C. 451, 725
 Greber E. 130, 725
 Grimm J. см. Гримм Я.
 Grübel R. см. Грюбель Р.
 Grützbacher V. 728
 Günther H. 733
 Gustafson R. L. 721, 722
 Haardt A. 44, 726
 Haardt R. 726
 Haas V. 122, 210, 655, 698, 726
 Hagemeister M. 23, 44, 100, 726
 Harder R. 29, 35, 37, 46, 100, 107, 111, 116, 118, 127, 133, 220, 232, 265, 313, 319, 346, 498, 590, 591, 727, 734
 Heidegger M. см. Хайдеггер М.
 Heil G. 99, 102, 118, 313, 722, 727
 Heinrichs H.-J. 719
 Heitz S. 476, 733
 Hermes Trismegistos см. Гермес Трисмегист
 Herwig H. J. 38, 728
 Hesse P. 218, 534, 535, 553—555, 728
 Hetzer A. 223, 727
 Heumann E. 30
 Hillmann H. 23, 389, 652, 727
 Hocke G. R. 33, 36—38, 52, 118, 119, 129, 130, 134, 347, 727
 Hoffmann E. T. A. см. Гофман Э. Т. А.
 Hölscher U. 734
 Holthusen J. 19, 21, 23, 40, 46, 110, 112, 314, 319, 423, 450, 479, 535, 726, 728
 Howald E. 37, 728
 Hughes R. 131, 717, 728
 Hunger H. 318, 450, 728
 Ingold F. Ph. 130, 536, 728
 Ivanka E. von 722
 Jackson R. L. 718, 722, 728, 729, 732, 737, 738
 Jaeger F. 412, 590, 696, 729
 Jakobson R. см. Якобсон Р. О.
 Jamblichus см. Ямвлих

- Janecek G. 121, 122, 719, 729, 740
 Jauss H. R. 729
 Johnes E. см. Джонс Э.
 Jonas H. 29, 36, 38, 109, 111, 112, 123, 124, 213, 266, 344, 347, 411, 598, 696, 729
 Jung C. G. см. Юнг К. Г.
 Kalbouss G. 43, 223, 730
 Kaltenbrunner G. K. см. Кальтенбруннер Г. К.
 Kamper D. 104, 109, 116, 127, 723, 730
 Kayser H. 132, 730
 Keil R.-D. 732
 Kemper R. 47, 730
 Kepler J. см. Кеплер И.
 Kerenyi K. см. Кереньи К.
 Kesting M. 473
 Keys R. 24, 131, 730
 Kiraj D. см. Кирай Г.
 Kirchhoff J. 47, 591, 731
 Kittel G. 730, 738
 Klibansky R. 116, 133, 266, 590, 730
 Kluge R.-D. 32, 131, 730
 Knigge A. 114, 249, 346, 347, 424, 473, 653, 730
 Knoch O. 230, 739
 Kodjak A. 43, 735
 Koslowski P. см. Козловский П.
 Kovac A. см. Ковач А.
 Kovac J. 730
 Kranz W. 722
 Kraus M. 730
 Lacan J. см. Лакан Ж.
 Lachmann R. см. Лахманн Р.
 Lane A. M. см. Лейн А. М.
 Lang H. 731
 Langer G. 19, 21, 22, 27, 28, 33, 40, 45, 108, 110, 120, 121, 130, 131, 249, 350, 390, 553, 590, 653, 656, 699, 731
 Lassalle F. von см. Лассаль Ф. фон
 Lauer B. 476, 731
 Lauf D.-I. 28, 210, 731
 Lenhoff E. 352, 388, 653, 731
 Lévi-Bruhl L. см. Леви-Брюль Л.
 Lévi-Strauss C. см. Леви-Стросс К.
 Link J. 50, 731
 Ljunggren M. 134, 212, 478, 732
 Lochmann A. 388, 450, 451, 471, 555, 652, 732
 Lorenzer A. 23, 29, 732
 Lowry N. 732
 Lurker M. 114, 115, 117, 121, 122, 208, 210, 411, 536, 653, 732
 Macho T. H. 29, 35, 44, 104, 111, 112, 314, 318, 344, 352, 656, 732, 737
 Maguire R. A. 120—122, 732
 Mainzner K. 99, 100, 113, 119, 590, 718
 Malmstad J. E. см. Малмстад Дж. Э.
 Mansfeld J. 732
 Marquard O. 29, 47, 732
 Mead G. R. S. см. Мид Д. Р. С.
 Medtner E. см. Метнер Э. К.
 Meyer H. 733
 Moritz K. P. см. Мориц К. Ф.
 Müller E. 350, 737
 Müller F. M. 220
 Müller H. 724, 731
 Murasov J. см. Мурашов Ю.
 Nelson L. 718, 722, 728, 729, 732, 737, 738
 Neumann E. 119, 122, 124, 127, 210, 212, 219, 221, 227, 313, 314, 411, 412, 553, 587, 590, 652, 653, 655, 657, 695, 699, 733
 Nilsson M. P. 42, 213, 388, 534, 733
 Nilsson N. A. 33, 41, 655, 723, 726, 727, 733
 Nowotny K. A. см. Новотный К. А.
 Onasch K. 472, 733
 Opitz M. 24, 42, 51, 208, 313, 733
 Otto W. F. 24
 Overath A. 388, 450, 451, 471, 555, 652, 732
 Pachmuss T. 107, 345, 424, 734
 Panofsky E. 116, 133, 266, 590, 730
 Patai R. 100, 108, 123, 128, 214, 499, 597, 697, 698, 735
 Patterson R. L. см. Паттерсон Р. Л.
 Peters J. см. Петерс И.
 Peuckert W.-E. 38, 43, 107, 133, 226, 265, 653, 656, 734, 737
 Picht G. 24, 43, 734
 Pochat G. 22, 24, 29, 36, 37, 47, 48, 122, 124, 734
 Podskalsky G. 316, 553, 734
 Pöggeler O. 347, 734
 Pomorska K. 43, 735

- Posner O. 352, 388, 653, 731
Poulet G. см. Пуле Г.
Pratt S. 47, 48, 105, 106, 117, 118,
121, 128, 134, 389, 412, 499, 537,
590, 592, 593, 656, 657, 659, 699,
734
Praz M. 124, 734
Puech H.-Ch. 104, 117, 734, 737
Pyman A. 41, 130, 590, 734
Quincey Th. de см. Квинси Т. де
Quint J. 723
Rahner H. 28, 41, 212, 218, 221, 226,
345, 696, 735
Ranke-Graves R. von см. Ранке-Гравес
Р. фон
Rannit A. 735
Reimbold E. Th. 100, 104, 108, 112,
265, 388, 389, 391, 411, 498, 735
Reinhardt K. 24, 28, 36, 312, 698, 735
Reinitzer H. 735
Ricci D. см. Рицци Д.
Richardson W. 735
Ricoeur P. 735
Rinner F. 735
Robert de Flustibus см. Флудд Р.
Rohde E. 230, 312, 313, 587, 735
Ronen O. 43, 57, 735
Roscher W. H. 101, 108, 230, 534,
735
Rosenberg A. 37, 474, 724, 735
Rosenthal B. G. см. Glatzer Rosenthal B.
Roskoff G. 112, 735
Rozyk E. 19, 23, 25, 736
Rudich V. см. Рудич В.
Rudolph K. 29, 44, 101, 106—108,
111, 113, 119, 122, 124, 127, 266,
344, 347, 472, 586, 696, 720, 736
Rudy S. 43, 735
Rufener R. 734
Ruh K. 29, 33, 111, 345, 736
Sacher-Masoch L. von см. Захер-
Мазох Л. фон
Saussure F. de см. Соссюр Ф. де
Sauter J. 36, 314, 587, 736
Saxl F. 116, 133, 266, 590, 730
Schachadat S. см. Шахадат Ш.
Schenck E. von 227, 736
Schiebler K. M. 318, 720
Schlott W. 553, 736
Schmid W. 725—727, 733
Schmidt E. 19, 25, 38, 43, 117, 219,
388, 534, 736
Schmitt E. H. 736
Schneider C. 736
Schneider H. см. Шнайдер Г.
Scholem G. см. Шолем Г.
Schroeter M. 37, 119, 342, 388, 389,
587, 591, 658, 719, 737
Schubert G. H. von см. Шуберт Г. Г.
фон
Schultz H.-J. 476, 737
Schultz W. 30, 35, 38, 101, 104, 112,
119, 124, 213, 220, 313, 654, 719,
734
Seligmann K. 226, 737
Silesius A. см. Ангелус Силезиус
Sloterdijk P. 29, 35, 44, 104, 111,
112, 314, 318, 344, 352, 499, 656,
732, 737
Spengler U. 113, 737
Spitz H.-J. 350, 737
Stammeler H. 21, 737
Starobinski J. см. Старобиньски Я.
Steinberg A. 22, 131, 134, 231, 478,
738
Stempel W.-D. 718, 726
Stephan I. 697, 738
Stierle K. 51, 738
Strauss D. F. см. Штраус Д. Ф.
Striedter J. 19, 23, 131, 423, 738
Suchla B. R. 722, 738
Swedenborg I. см. Сведенборг Э.
Tatic-Djuric M. см. Татич-Джурич М
Taubes J. 36, 38, 738
Terras V. 21, 23, 49, 738
Theiler W. 29, 35, 37, 46, 100, 107,
111, 116, 118, 127, 133, 220, 232,
265, 313, 319, 346, 498, 590, 591,
727
Theill-Wunder H. 37, 44, 111, 345,
738
Toulmin S. 36, 99, 116, 117, 132,
133, 226, 739
Tschopl K. 23, 653, 739
Tugendhat E. 103, 739
Usener H. 44, 739
Venclova T. см. Венцлова Т.
Vickery W. N. 720, 739
Vico G. см. Вико Д.

УКАЗАТЕЛЬ ОСНОВНЫХ МОТИВОВ, ТЕРМИНОВ, МИФОЛОГИЧЕСКИХ ИМЕН

- А**
Абракасас, 35
авангард, 14, 15, 44, 51, 52, 54, 102, 164, 502, 555
Аврора, 170, 176, 180, 197, 205, 233, 238, 249, 250, 289, 318, 393, 697
аутомессианизм, аутомессиаанский, 192, 274, 276, 396
авторский миф, 49
агапе, 248, 652
Агни, 270, 314, 322
Адам, 44, 328, 398, 403, 463, 566, 586, 617, 624, 674
Адам-Кадмон, 586
адвентизм, 233
Адонис, 216, 219
Аид, 547, 548, 598
акмеизм, акмеистический, 14, 23, 26, 44, 54, 129, 218, 231, 303, 379, 513, 552—555, 575
акосмизм, 63, 109
Акрополь, 441, 461, 538, 632
аксиология, аксиологический, 7, 10—12, 41, 48
алая заря, 236, 237, 239, 244
алая роза, 523, 610
александризм, 44
алеющий закат, 244
Алконост, 521
аллегория, аллегорический, 18, 19, 31, 36, 37, 41, 47, 49, 56, 62, 102, 127, 160, 184, 303, 306, 316, 334, 341, 351, 353, 379, 424, 475, 482, 502, 535, 555, 577, 602, 604, 608, 610, 612, 631, 649, 652, 653
алмаз, алмазность, алмазный, 85, 87, 169, 181, 205, 231, 253, 255, 262, 264, 280, 281, 282, 341, 417, 423, 446, 449, 460, 462, 467, 485, 565, 583, 589, 607, 614, 624, 645, 641, 670
алмазные звенья, 262
алое пламя, 237, 302
алое платье, 86, 244
алокрылый, 520
алость, 86, 163, 244, 295, 602, 609
алость крови, 163, 295
алфавит, 35, 213
алхимия, алхимический, 12, 35, 75, 76, 85, 107, 112, 119, 123, 124, 142, 154, 155, 180, 182, 208, 214, 219, 222, 223, 224, 227, 228, 254, 266, 278, 280, 304, 313, 318, 347—349, 412, 416, 453, 458, 471, 474, 476, 480, 535, 538, 554, 558, 586, 589, 590, 596, 597, 652, 653, 672, 697
алые гвоздики, 603
алые тернии, 93, 243, 549
алый, 86, 92, 93, 111, 145, 150, 164, 165, 179, 196, 197, 236—239, 241, 243, 244, 270, 275, 285, 300, 304, 358, 360, 361, 370, 397, 400, 432, 441, 444, 446, 452, 454, 459, 461, 465, 470, 476, 484, 519, 523, 526, 543, 544, 548, 549, 558, 571, 573, 574, 578, 584, 592, 603, 607, 610, 613, 616, 619, 622, 631, 632, 639, 663, 683
алый вечер, 179, 237, 432, 479, 578, 622
алый свет, 93, 243, 454, 459, 479, 549, 578
алым, 236, 300
альбатрос, 189, 373, 528, 529, 574, 693, 694
альбедо, 476, 480
амбивалентная проекция, 179, 191, 200, 201, 271, 287, 290, 309, 326, 359, 561

- амбивалентность, амбивалентный, 10, 11, 17, 18, 32, 53, 78, 81, 106, 120, 123, 125, 129, 148, 192, 193, 201, 206, 233, 234, 237, 247, 268, 273, 276, 278, 280, 301, 305, 307, 308, 319, 325, 353, 385, 398, 423, 441, 459, 470, 473, 484, 489, 542, 560, 582, 590, 594, 595, 608, 622, 642
- аметист, 196, 311, 312, 359, 361, 393, 417, 418, 439, 449, 452, 576, 578, 607, 615, 681, 690
- аметистовые розы, 449, 462, 583, 607, 614
- амнезия, 489
- амфора, 85, 546
- амфора, алебастровая, 19
- анаграмма, анаграмматика, анаграмматический, 34, 35, 44, 79, 90, 102, 129, 147, 161, 171, 178, 184, 208, 212, 238, 252, 264, 280—282, 293, 302, 338, 339, 361, 393, 431, 439, 447, 453, 468, 530, 534, 550, 560, 579, 588, 590, 592, 594, 607, 619, 626, 629, 665, 683, 686
- аналогия, 13, 15, 23, 45, 52, 64, 94, 96, 97, 100, 113, 119, 121, 132, 133, 167, 171, 177, 179, 199—201, 216, 221, 254, 255, 263, 265, 266, 294, 316, 319, 323, 326, 330, 339, 346, 348, 349, 351, 357, 408, 416, 423, 436, 501, 507, 543, 546, 573, 586, 593, 595, 600, 611, 617, 652
- анархический, 64, 316, 430, 431, 459, 482, 484, 485, 564, 573, 662, 666
- ангел ночи, 367
- андрогин, андрогинный, 155, 214, 222, 250, 613, 693
- анемон, 602, 690
- Анима, 45, 71, 93, 120, 142, 154—157, 179, 180, 182, 191, 193, 199, 200, 201, 219, 223, 224, 241, 243, 270, 275, 282, 286, 287, 290—293, 297, 309, 315, 331, 332, 335—337, 345, 350, 408, 433, 458, 459, 461, 476, 499, 507, 535, 536, 557, 560, 576, 578, 583, 588—590, 596, 603, 607, 613, 651, 652, 654, 669, 673
- Анimus, 120, 157, 191, 192, 201, 223, 288, 290, 315, 327, 331, 336, 338, 350, 414, 415, 459, 481, 521, 536, 557, 596, 603, 674, 697
- антиномия, 111—113
- Антиройя, 79, 360
- Антихрист, 106
- античность, античный, 12, 23, 28, 35, 36—38, 41, 45, 54, 55, 57, 73, 104, 114, 115, 117, 118, 127, 130, 132, 175, 229, 285, 345, 346, 422, 515, 517, 519, 527, 528, 540, 559, 565, 571, 633, 678
- антропос, 45, 101, 124, 267, 460, 464
- апокалипсис, апокалиптика, апокалиптический, 12, 15, 20, 25, 28, 34, 42, 45, 49, 50, 65, 67, 72, 74, 97, 109, 115, 116, 120, 123, 127—130, 146, 147, 153, 155, 167, 175, 193, 197, 200, 214, 218, 223, 224, 226, 233, 242, 246, 248, 249, 260, 261, 270, 276, 277, 283, 287, 300, 312—314, 327, 330, 332, 336, 343, 336, 343, 349, 351, 355—358, 369, 404, 406, 407, 409, 413, 415, 418, 421, 422, 428, 435, 453, 459, 463, 469, 470, 472—475, 477, 478, 482, 483, 486, 489—494, 497, 499, 501, 503, 504, 507, 510, 513, 514, 516, 531, 548, 552, 558, 559, 566, 606, 611, 615, 621, 624, 626, 634, 642, 644, 646, 647, 649, 656—658, 669, 675, 685, 687, 691
- апокалиптическая дева, 624
- апокалиптический всадник, 435, 475
- апокалиптический зверь, 224
- Аполлон, аполлонический, 31, 32, 62, 106, 123, 126, 169, 172, 174, 177, 183, 184, 206, 212, 216, 217, 219, 221, 230, 232, 241, 271, 300, 312, 323, 350, 359, 388, 392, 409, 415, 418, 421, 423, 441, 461, 474, 493, 513, 537, 539—541, 553—555, 565, 571, 589, 594, 623, 626, 634, 638, 657
- апофатический, 24, 37, 62, 90, 104, 108, 111, 115, 119, 124, 218, 271, 291, 303, 304, 329, 350, 354, 366—368, 379, 380, 394, 406, 407, 409, 415, 418, 419, 420, 434, 435, 454, 460, 471, 473, 481, 484, 488, 490, 495, 511, 550, 555, 558, 559, 569, 571, 577, 604, 649, 662, 669, 685
- Арго, 230, 254, 515
- аргонавт, 186, 188—190, 194, 230, 251, 474, 676, 691
- аркан, 90, 107, 119, 224, 266, 608

- арки эфирные, 99, 395
 Арлекин, 416, 506, 521
 Артемида, 587
 арфа, 134, 137, 183, 390, 395, 493, 626, 634, 659
 арфа золотая, 183, 390
 архаизм, архаика, архаический, 11, 16, 20—22, 34, 36, 43, 44, 48—54, 56, 58, 59, 61, 65, 72, 74, 80, 100, 102, 107, 110, 113—117, 121, 131, 145, 146, 155, 157, 164, 171, 206, 214, 215, 220, 221, 230, 248, 267—271, 273, 279, 285, 287, 312, 324, 326, 329, 341, 354, 365, 369, 380, 421, 422, 443, 454, 483, 498, 513, 516, 537, 538, 554, 563, 564, 572, 573, 575, 585—587, 595, 596, 629, 631, 634, 639, 650, 658, 662, 685, 695, 697, 698
 архетип, архетипический, 9, 20, 29, 30, 45, 46, 50, 54, 57, 72, 77—79, 82, 89, 106, 117—119, 124, 154, 155, 158, 160, 176, 182, 193, 202, 216, 219, 221—223, 229, 264, 271, 309, 319, 328, 330, 346, 381, 392, 404, 405, 411, 416, 419, 453, 568, 586, 593, 596, 597, 624, 626, 656, 657
 Астарта, 215, 250, 536, 587
 астральный, 215, 216, 219, 218, 251, 253, 266, 435, 510
 астрология, астрологический, 35, 117, 214, 226, 227, 251, 253—256, 265, 266, 348, 349, 471, 586, 600
 Атлантида, 91, 293, 694
 Атропос, 127
 Аттис, 216, 219
 аура, 17, 335, 350, 351, 456
 Афина, 32, 127, 537, 587
 Афродита, 215, 216, 587, 589, 665
- Б**
- бабочка, 67, 109, 311, 427, 529, 553, 555, 603
 багровый, 203, 236, 243, 255, 284, 361, 439, 448, 459
 багровый закат, 243
 багрянец, 145, 151, 188, 201, 246
 багряница, 145, 152, 275, 491, 609
 барбарис, 616, 632
 барокко, 16, 130, 654
 бархат эфира, 63, 395, 437
 бархат, черный, 470
 бархатно-пьяный, 460
 Барыба, 195, 572
 башня, 70, 186, 240, 432, 435, 437, 455, 489, 577, 584, 605, 611, 670, 672, 687
 Беатриче, 652
 без предела, 468
 без предела — ночь, 279, 468, 564
 без слов, 27, 34, 38, 496, 605, 638, 643
 безбрежность, 89, 107, 114, 117, 153, 388, 420, 425, 444, 526, 527, 581, 590, 662, 687, 693
 безбрежность, белая, 526, 693
 безбрежность, лазурная, 114, 425
 безбрежные дали, 464, 502, 570, 581
 безбрежные океаны, 583, 676, 686, 689, 695, 699
 безбрежный эфир, 396
 безвременье, 33, 69, 70, 71, 74, 75, 423, 464, 620, 673—678
 беззлагодольный, 350, 644
 безглазый, 398
 безгласный, 198, 369, 370, 389, 568, 576, 627, 635, 644, 645, 650, 666, 676
 безгласная глубь, 627, 635
 безгласная ночь, 198, 666
 безгласное течение реки, 676
 бездна, 28, 34, 38, 61—63, 70, 71, 74, 92, 95, 103, 105—108, 115, 117, 119, 126, 128, 129, 131, 204, 226, 242, 253, 258, 261, 264, 266, 269, 278, 290, 291, 296, 298, 321, 338, 342, 353, 356, 365, 368, 369, 373, 377, 384, 390, 393, 401, 402, 408—411, 415, 418, 448, 455, 459, 464, 468, 472, 480, 484, 494, 496, 498, 508, 511, 514, 520, 524, 529, 534, 557, 580, 582, 584, 597, 599, 603, 646, 665, 669, 670, 673—675, 680, 684, 691, 693, 694, 699
 бездна безвременья, 70, 71, 673—675
 бездна бездн, 410
 бездна ветра, 484
 бездна времени, 74, 115, 338, 494
 бездна забвения, 511
 бездна хаоса, 61, 63, 74
 бездна эфирных высот, 395, 410, 665
 бездна, верхняя, 106
 бездна, верховная, 393, 410
 бездна, голубая, 107, 266, 356, 410, 694

- бездна, двойная, 106, 107, 410
 бездна, лазурная, 534
 бездна, небесная, 131
 бездна, нижняя, 106
 бездна, опрокинутая, 92, 373, 401, 411, 646, 684
 бездна, черная, 377
 бездонность, бездонный, 62, 71, 105, 106, 109, 120, 139, 208, 280, 363, 364, 368, 388, 395, 410, 412, 414, 433, 449, 634, 639, 641, 647, 662, 673, 677
 беззакатная глубь, 246
 беззакатность, 190
 беззвездный, 92, 300, 373, 401, 410, 411, 646, 684
 безликий, 64, 66, 369, 566
 безличный, 31, 59, 589
 безмерность, 21, 423, 492, 502, 581, 582
 безмирноогненная струя, 188
 безмолвие, безмолвный, 120, 135, 257, 265, 266, 276, 307, 340, 367, 369, 370, 379, 384, 390, 402, 407, 433, 455, 481, 483, 496, 500, 525, 558, 562, 581, 605, 612, 613, 645, 652, 662, 669, 679, 683
 безмолвие, ночное, 265, 307, 384
 безмолвная природа, 562
 безмолвное море, 684
 безмолвное слово, 367
 безмолвные горные снега, 502
 безмолвные духи, 483
 безмолвные уста, 407
 безмолвствуют высоты, 502, 581
 безмолвствующие воды, 406, 684
 безобразие, безобразность, 63, 316, 423, 417, 477
 безразличность, 394, 593
 безумцы-ветры, 496, 592
 безусловность, безусловный, 42, 104, 119
 безымянный, 106, 128, 131, 367, 390, 418, 605, 683
 Бел Камень, 521, 576, 624
 белая безбрежность, 526, 693
 белая вьюга, 465, 484, 486, 487, 492
 белая гора, 465, 507, 597
 белая даль, 466, 507
 белая дама, 460, 487, 652
 белая Дева, 457
 белая душа, 455, 681
 белая звезда, 541, 553, 690
 белая королева, 462, 464
 белая лилия, 210, 275, 460, 461, 477, 615, 616, 652, 653, 655, 665
 белая нить, 454, 682
 белая ночь, 150, 371, 474, 493, 532, 693
 белая пелена, 474
 белая птица, 34, 446, 457, 462, 463, 514—516, 518, 523, 531, 680
 белая радость, 464
 белая сестра, 456, 581
 белая сирень, 606
 белая Смерть, 150, 466
 белая тишь, 422
 Белбог, 165, 367, 388, 479, 533
 белеть, белеющий, 384, 387, 399, 466, 467, 472, 479, 484, 508, 522, 577, 605, 615, 648
 белизна, 78, 150, 157, 273, 393, 449, 453, 455, 458, 460—466, 472, 473, 480, 505, 507, 583, 607, 614, 671, 681
 белизна, алмазная, 449, 462, 583, 607, 614
 белизна, мгновенная, 78, 463
 белизна, прозрачная, 465, 505, 507
 белизна, снежная, 465, 505, 507
 беловато-зеленый, 473
 белое забвение, 455, 679
 белое платье, 457
 белое сияние, 460
 белое счастье, 463, 464
 бело-огневой, 195
 белоснежная метель, 487, 514, 633
 белоснежная рука, 374, 408, 456
 белоснежные цветы, 463, 503, 602, 631, 674
 белоснежный, 141, 187, 272, 281, 374, 408, 456, 462, 463, 487, 503, 514, 516, 517, 522, 548, 600, 601, 616, 633
 белоснежный сон, 516, 522
 белоснежный цветок, 602
 белые березы, 631, 671
 белые волосы, 409
 белые голуби, 280, 517, 522, 523, 536
 белые горлицы, 522
 белые дети, 456, 464
 белые духи, 480
 белые женщины, 457
 белые звезды, 291, 461, 511, 553, 690

- белые камни, 433, 458, 467, 474,
533, 584, 606
белые косы, 486
белые крылья, 463, 504, 514, 517
белые лебеди, 443, 462, 526
белые лилии, 210, 275, 460, 461,
477, 615, 616, 652, 653, 655, 665
белые лоно вершин, 464, 502, 570,
581
белые лдяности, 501, 509
белые мужчины, 463
белые перья, 34, 181, 194, 426, 446,
523
белые розы, 336, 442, 461, 464, 474,
609, 614, 652, 653, 675
белые сказки, 455, 605
белые слова, 455, 649, 650, 660
белые снежинки, 549
белые сны, 295, 454, 485, 616, 682
белые страны, 289, 406, 440, 469,
533, 669, 680
белые травы, 422, 461, 626, 632
белые цветы, 386, 460—463, 465,
600—603, 674
белый, 33, 42, 66, 71, 84, 85, 88,
103, 112, 127, 128, 131, 137, 138,
144, 146—148, 150, 152, 153, 162,
164, 173, 178, 181, 194, 195, 203,
206, 208—210, 213, 214, 217, 224,
228, 236—238, 241, 244, 248, 257,
261, 270, 272, 273, 275, 280, 282,
283, 289, 291, 295, 298, 308, 314—
316, 328, 334, 336, 339, 340, 347,
356, 359—363, 365, 366, 371, 372,
378—380, 384, 386, 388, 396—398,
400, 406, 409, 418, 420, 422, 425,
426, 433, 439—443, 445, 446, 448,
449, 452—467, 469, 471—481,
484—488, 491—493, 497, 499—507,
509, 511, 512, 514—518, 521—523,
526, 527, 531—534, 536—539, 541,
543, 545, 548, 549, 553, 554, 564,
567, 570, 572, 574—578, 580, 581,
584, 588, 595, 596, 600—607, 609,
611—618, 620, 622, 625, 626, 628,
631—633, 641, 642, 644, 649, 650,
652—655, 660, 665, 669, 671, 672,
674, 675, 679, 680, 682, 683, 687,
690, 693, 699
белый Ад, 466
белый ангел, 398, 456, 479, 516, 614
белый аскетизм, 131
белый брат, 456, 572, 581, 596
белый веноч, 433, 458, 467, 534, 606
белый вздох, 463
белый гроб, 379, 465
белый день, 85, 356, 388
белый дом, 144, 479
белый жених, 474
белый зов, 455, 503
белый иней, 441, 455
белый конь, 84, 213, 379, 445, 465,
475, 492, 543, 595
белый крест, 458, 488, 506
белый лед, 504
белый луч, 66, 112, 204, 340, 365,
418, 453, 454
белый меланхолик, 153, 463
белый мир, 466
белый намек, 604
белый немеркнувший свет, 273
белый пламень, 422, 455, 461, 512,
575, 626, 632
белый призрак, 384, 466
белый саван, 396, 457
белый свет, 103, 117, 148, 249, 261,
273, 340, 347, 371, 454, 465, 467,
474, 513, 532
белый свиток, 34
белый снег, 80, 465, 504, 505, 614
белый тополь, 461, 632
белый ужас, 464
белый храм, 449, 452, 503, 504
берег, 102, 153, 205, 234, 237, 240,
252, 316, 383, 403, 423, 435, 502,
508, 529, 581, 592, 598, 639, 646,
657, 668, 685, 699
береза, 285, 336, 421, 457, 519, 560,
628, 629, 631, 671
береза, золотистая, 285
бесконечность, 27, 28, 63, 68, 78,
87, 91, 92, 114—116, 118, 121,
131, 186, 226, 240, 274, 276, 322,
384, 410, 437, 557
бесконечность, голубая, 437
бескрайняя высь, 581
бескрылый, 518
беспредельность, беспредельный, 38,
110, 114, 117, 134, 225, 249, 250,
266, 290, 388, 392, 413, 425, 444,
447, 535, 696, 699
беспредметность, 60, 329, 453, 471,
509, 550, 580
бессознательность, бессознательное,
13—15, 17, 18, 20, 29, 30, 37, 45,
46, 48, 60, 62, 64, 65, 71, 76, 77,

- 106, 110, 123, 132, 136, 141, 142, 150, 152, 154—157, 159, 174, 200, 217, 219, 223, 242, 247, 253, 267, 268, 277, 278, 284, 303, 304, 318, 323, 324, 333, 346, 354, 389, 401, 419, 430, 436, 494, 540, 551, 557—559, 563, 573, 575—577, 586, 589, 593, 594, 596, 634, 642, 646, 650, 651, 658, 661, 669, 673, 674, 678, 689, 696, 698
- бессознательное, коллективное, 15, 17, 20, 30, 37, 45, 46, 132, 223, 494, 573, 698
- бесстрашие, 189, 251, 274, 280, 297, 558, 559, 696
- бесстрастная природа, 562
- бесцветная бездна, 472
- биосфера, 41, 91, 468, 513, 515, 540, 597, 648
- биоэстетика, 91, 490, 512, 544
- бисер, 362, 437
- бледно-голубой, 437, 486
- бледно-золотистый, 527
- бледно-розовый, 238
- бледный, 37, 60, 70, 71, 87, 88, 93, 145, 146, 153, 157, 160, 172, 185, 192, 195, 197, 203, 205, 213, 231, 234—236, 239, 242, 249, 252, 253, 258, 307, 341, 355, 359, 362, 372, 376—378, 383, 387, 388, 395, 396, 399, 400—402, 416, 427, 435, 436, 443, 447, 453, 455, 462, 463, 474, 486, 508, 525, 543, 548, 549, 584, 591, 604—606, 619—621, 626, 630, 633, 650, 651, 666, 671, 677, 693
- Бог пламя, 269
- Бог поэт, 60, 172, 524
- бог своего мира, 132
- бог, страдальный, 172
- бог, страдающий, 173, 191, 230, 274, 321, 333, 417, 458, 565
- бог-громовник, 352
- Бог-Дух, 299
- Бог-Начало, 271
- Бог-творец, 132
- богиня, золотая, 143, 368
- Богиня Рассвета, 239, 675
- Богиня — Сердце, 269
- богиня серпа, 143, 368
- Богоматерь, 248, 397, 435, 469, 569, 652
- Богородица, 181, 248, 408
- богочеловек, богочеловечество, 32, 45, 50, 104, 219, 221, 315, 472, 480
- божественная метель, 487, 511
- божественный восход, 236
- божий день, 357, 358, 492, 530
- бокал, 485, 274, 283, 693
- болото, 80, 157, 377, 464, 479, 528, 545, 588, 606, 628, 634, 637, 638, 642, 643, 657, 658, 674
- болотная влага, 572
- болотная птица, 86, 183, 513
- болотная схи́ма, 638
- болотная трава, 606, 638
- болотный огонек, 80
- Большая Медведица, 263, 366
- большое искусство, 30
- борьба полов, 222
- братья-голуби, 521
- братья-сестры, 196, 541, 596
- брачная заря, 246
- брачный чертог, 612, 613
- бред, 75, 183, 271, 283, 312, 355, 378, 385, 390, 468, 515, 603, 655, 693
- бриколаж, 16
- бродячий ветер, 499
- бронза, 164, 228, 575
- буддизм, 105, 111, 118
- буква, 5, 8, 27, 34, 35, 38, 44, 65, 90, 92, 102, 129, 239, 284, 290, 304, 334, 375, 409, 410, 528, 536, 627, 628, 658, 677
- бури, весенние, 427, 492
- бури-вестницы, 492
- бурные волны, 429
- буря, 106, 134, 210, 236, 237, 283, 292, 302, 309, 320, 358, 377, 431, 436, 442, 463, 474, 481—489, 492—495, 497, 499, 503, 517, 526, 530, 609, 628, 670, 684, 690, 697, 699
- буря вдохновения, 292, 302
- буря огня, 302
- буря страстей, 320, 481
- буря, снежная, 309, 474, 484, 485, 487—489, 503, 517
- былинка, 149, 297, 532, 620
- быт, 16, 70, 73
- бытие, 9, 10, 35, 47, 70, 72, 73, 104, 154, 156, 159, 169, 274, 313, 327, 328, 343, 414, 480, 560, 571, 619, 698

- В**
 вал, 64, 134, 175, 241, 309, 339, 368,
 373, 414, 430, 460, 496, 517, 584,
 667, 668, 681, 682, 684, 693, 698
 Варун, 215
 вдохновение, 249, 268, 269, 286, 290,
 292, 293, 350, 478, 516, 518, 690
 ведьма, 216, 217, 283, 308, 499, 550,
 658
 Век, золотой, 15, 155, 159, 229, 514,
 554
 век, летучий, 71
 Велес, 103, 382, 393, 595
 великая мать, 119, 217, 571, 572,
 590, 678
 Великое Ничто, 31
 Венера, 32, 133, 139, 154, 174, 223,
 314, 471, 540, 544, 620, 655
 Венера, золотая, 174, 175
 венец, 84, 111, 158, 169, 190, 191,
 204, 219, 229, 243, 251, 254, 262,
 263, 264, 275, 276, 295, 296, 314,
 333, 380, 432, 433, 459, 461, 462,
 566, 581, 582, 603, 604, 609, 612,
 616, 621, 652, 653
 венец, терновый, 275, 459, 566, 604,
 653
 веноч, 84, 134, 138, 160, 228, 240,
 275, 433, 439, 458, 461, 464, 467,
 485, 534, 543, 595, 602, 606, 612,
 614, 636, 652, 656, 675
 веноч из незабудок, 240
 вера, 14, 36, 41, 66, 119, 158, 193,
 222, 230, 328, 347, 545, 658
 верба, 491, 543, 577, 630, 631
 верность вещам, 51
 вероятность, 143
 вертикальный, 8, 10, 94, 169, 177,
 181, 254, 294, 328, 392, 398, 410,
 471, 495, 537, 542, 544, 568, 570,
 580, 588, 620, 670, 681
 вертоград, 99, 174, 229, 529, 546,
 554, 618, 622, 632, 640, 654, 686
 верх, 10, 107, 159, 207, 409, 587
 вершина, 21, 26, 30, 103, 109, 146,
 176, 194, 222, 223, 236, 241, 246,
 259, 264, 286, 308, 315, 343, 345,
 378, 392, 399, 405, 409, 435, 437,
 463, 464, 471, 478, 486, 491, 493,
 502, 503, 509, 515, 570, 576, 578—
 585, 597, 598, 602, 629, 634, 637,
 648, 657, 659, 674, 676, 685, 686
 вершины, горные, 109, 597, 598, 686
 весенний, 167, 188, 193, 229, 235,
 242, 272, 332, 334, 336, 358, 363,
 403, 427, 489, 491, 492, 496, 524,
 525, 527, 528, 542, 594, 595, 601,
 631, 633, 697
 весенние бури, 427, 492
 весна, 26, 31, 34, 70, 73, 138, 139,
 151, 167, 178, 186, 194, 195, 208,
 216, 230, 241, 243, 249, 260, 289,
 293, 301, 302, 314, 332, 358, 360,
 361, 375, 407, 427, 449, 450, 463,
 465, 466, 471, 482, 501, 503, 504,
 509, 514, 516, 520, 524, 531, 535,
 544, 545, 550, 553, 564, 570, 574,
 580, 593—595, 600, 601, 604, 605,
 607, 612, 619, 620, 623, 631, 655,
 657, 658, 667, 677, 680, 691, 699
 вестники, 228, 341, 434, 462, 469,
 504, 510, 516, 522, 528, 533, 534,
 538, 674
 вестница Зари, 263
 весы, 76, 96, 115, 256, 359, 381, 409,
 594, 658
 весь в огне, 304, 334, 401, 434, 507
 ветви, 95, 103, 112, 129, 139, 188,
 214, 240, 275, 370, 376, 402, 422,
 482, 490, 515, 525, 531, 543, 546,
 578, 602, 603, 619, 624—627, 630—
 633, 635, 640, 643, 652, 655, 656
 ветви шепчут, 626
 ветвь, золотая, 624, 655, 656
 ветер, 70, 74, 89, 92, 106, 110, 114,
 117, 119, 121, 129, 134, 137, 139,
 173, 181, 183, 204, 205, 208, 244,
 279, 290, 300, 302, 322, 341, 358,
 368, 370, 373, 374, 378, 384, 389,
 390, 399, 405, 408, 414, 431, 435,
 439, 440, 455, 470, 476, 481—484,
 486—499, 501, 504, 508, 509, 517,
 523, 526, 529, 533, 537, 543, 545,
 547, 550, 551, 559, 568, 572, 580,
 583, 592, 595, 602, 606, 608, 609,
 614, 615, 621, 626, 627, 630—632,
 634, 637, 640, 643—645, 647, 658,
 661, 667, 676, 679, 680, 685, 688,
 689, 691, 693—695, 697
 ветер, веющий, 119, 490
 ветер, голубой, 439, 487, 488, 602,
 694
 ветер, очистительный, 439, 492
 ветер, тихокрылый, 491, 517
 ветр, 106, 110, 114, 117, 121, 137,
 244, 341, 369, 390, 405, 490, 491,

- 493, 494, 499, 545, 551, 644, 658,
667, 681, 683, 685, 697
- ветр, медовый, 545
- ветр, ночной, 106, 110, 114, 117,
121, 390, 494, 658
- ветр, свободный, 482
- Ветхий Завет, 35, 41, 43, 128, 214,
248, 349, 563, 597, 697
- вечер, 86, 109, 121, 147, 152, 163,
179, 194, 221, 227, 237, 243, 244,
246, 253, 255, 281, 314, 356—358,
361, 362, 375, 380, 401, 403, 408,
432, 438, 444, 446, 448, 479, 490,
494, 499, 519, 523, 584, 622, 633,
638, 652, 675
- вечер в огне, 246
- вечер, алый, 179, 237, 432, 622
- вечерний, 64, 71, 84, 93, 96, 120,
139, 153, 171, 187, 188, 194, 209,
233, 239, 241—250, 257, 263, 266,
275, 276, 293, 339, 343, 357, 358,
360, 392, 400, 427, 433, 436, 466,
489, 509, 517—519, 522, 526, 527,
540, 545, 549, 555, 571, 578, 598,
615, 620, 626, 627, 630, 650, 654,
660, 666, 672, 681, 688
- вечерний лик, 519
- вечерний луч, 188, 339
- вечерний свет, 245, 246
- Вечерняя Звезда, 153, 204, 248—250,
257, 263, 433, 526, 545, 681
- вечная душа, 286, 287, 291
- вечная смена, 383, 492
- вечно-женственное, 70
- Вечное возвращение, 61, 73, 113,
116, 117, 120, 313, 383, 589
- вечное окно, 186, 199
- вечно-синие небеса, 397
- вечность, 24, 27, 35, 63, 67—71, 73—
76, 78, 79, 85, 101, 104, 113—118,
120, 125, 131, 179, 197, 201, 203,
226, 245, 258, 260, 262, 263, 271,
274, 296, 305, 321, 340, 364, 381,
392, 403, 406, 415, 427, 435, 443,
459, 460, 462, 464, 474, 476, 483,
515, 567, 622, 625, 635, 647, 649,
654, 664, 673, 676, 677, 682, 684,
687
- вечность, могильная, 567, 625
- Вечность-змея, 79
- Вечный Круг, 80
- вешая Норна, 516, 675
- вешая птица, 533
- вещество, 19, 98, 103, 105, 182, 222,
268, 280, 286, 312, 315, 394, 423,
432, 556, 576, 586, 590
- вешие воды, 549, 578, 684
- вешие вороны, 538
- вешие глаголы, 402, 582
- вешие лиры, 99, 174, 229
- вешие слова, 336
- веший, 22, 26, 34, 63, 78, 84, 85,
95, 97, 99, 174, 179, 229, 290, 295,
303, 335, 336, 360, 367, 370, 376,
402, 421, 447, 477, 488, 490, 494,
496, 513, 526, 531—533, 538, 546,
549, 565, 566, 578, 582, 585, 592,
596, 600, 629, 638, 642, 648, 659,
660, 675, 684
- веший дуб, 629
- веший дух, 490
- веший мед, 85, 546
- веший свет, 477
- веший язык, 642, 648
- вещь, вешный мир, 8, 9, 19, 20, 22,
26, 27, 33, 34, 38, 51, 53, 56, 62,
63, 99, 103, 105, 107, 108, 124,
129, 132, 133, 199, 215, 224, 227,
229, 232, 278, 284, 288, 289, 294,
313, 314, 318, 346, 348, 386, 419,
424, 479, 516, 565, 569, 585—587,
593, 618, 642, 646—648, 658
- вещь — символ, 39
- вевать, 61, 84, 117, 235, 258, 292,
339, 362, 374, 395, 407, 408, 414,
415, 422, 433, 439, 441, 455, 465,
482, 484, 487, 492, 493, 495, 499,
503, 548, 555, 572, 581, 597, 623,
630, 640, 652, 687
- вздох, 29, 64, 88, 180, 235, 244, 255,
301, 374, 396, 408, 463, 464, 484,
494, 495, 504, 505, 516, 646, 648,
650, 659, 684, 685, 687, 691
- вздохи ветра, 494, 684
- вздымание, 202
- взор, 20, 26, 34, 59, 67, 88, 99, 129,
139, 148, 165, 172, 173, 184, 205,
209, 229, 231, 248, 249, 259, 262,
263, 273, 286, 301, 306, 336, 337,
341, 357, 363, 381, 394, 399, 401,
406, 407, 414, 421, 422, 432, 435,
439, 442, 443, 448, 449, 452, 454,
465, 470, 488, 493, 502, 508, 521,
541, 572, 610, 641, 652, 661, 667,
669, 680, 688, 689, 693, 699
- взор, зеленый, 641

- видение, 18, 21, 26, 67, 68, 77, 94,
 95, 97, 134, 151, 167, 169, 170, 188,
 189, 211, 218, 233, 234, 246—248,
 267, 286, 294, 307, 308, 326, 329—
 331, 334—338, 358, 374, 375, 379,
 385, 386, 406, 408, 413, 414, 416,
 427, 429, 430, 434, 436, 442, 444,
 453—455, 475, 477, 485, 487, 492,
 508, 510, 522, 589, 604, 642, 673
 видение, немое, 241, 436
 видения, прозрачные, 38, 413
 видимый, 73, 98, 112, 134, 181, 219,
 222, 226, 232, 253, 294, 327, 357,
 394, 406, 423
 видимость, 22, 126, 128, 159, 162,
 222, 316, 323, 335, 414, 417, 423,
 489, 503
 Византия, византийский, 29, 37,
 113, 318, 546
 вино-красный, 272, 273
 вино, 42, 110, 178, 179, 187, 237,
 249, 250, 254, 272—274, 283, 309,
 310, 317, 377, 380, 411, 427, 432,
 439, 487, 506, 543, 554, 563, 592,
 606, 608, 609, 618, 621, 622, 655,
 661, 662, 668, 693
 вино — вина, 554
 вино Зари, 250, 668
 вино, искрометное, 249
 виноград, 145, 261, 273, 372, 423,
 442, 461, 462, 611, 618, 622, 640
 виноградарь, 622
 вихрь, змеевой, 78, 81, 397, 483
 вихрь, 60, 68—70, 73, 74, 82, 86, 95,
 101, 114, 116, 121, 127, 128, 181,
 183, 195, 197, 198, 200, 202, 213,
 246, 258, 275, 282, 285, 290, 292,
 302, 303, 306, 308, 309, 311, 321,
 337, 358, 374, 378, 389, 390, 399,
 411, 426, 431, 439, 444, 459, 474,
 480—493, 496—500, 502, 506—508,
 524, 530, 533, 541, 583, 585, 602,
 608, 627, 640, 647, 655, 663, 671
 вихрь видений, 485, 492
 вихрь огня, 275, 282, 490
 вихрь, горящий, 202, 490
 вихрь, золотой, 181, 426
 вихрь, крестный, 202, 292, 608
 вихрь, осенний, 490, 627, 655
 вихрь, снежный, 488, 506, 508
 вихрь-огонь, 308
 влага, 21, 34, 44, 66, 97, 143, 154,
 178, 201, 208, 214, 217, 219, 225,
 253, 264, 282, 294, 315, 339, 358,
 359, 373, 384, 397, 402, 403, 405,
 428, 440, 495, 501, 512, 529, 542,
 566—568, 572, 580, 589, 595, 607,
 615, 616, 626, 627, 638, 644, 653,
 662, 665—668, 670—672, 681, 684,
 692—694, 696, 697, 699
 влага души, 21
 влага, болотная, 572
 влага, дождевая, 699
 влага, живая, 358, 662
 влага, животворная, 178, 294
 влага, звездная, 253, 373, 670
 влага, лазерная, 405, 667
 влага, облачная, 397, 512, 626, 667
 влага, святая, 671
 влага, черная, 667, 692
 Владычица, 139, 168, 333, 368
 Владычица земли, 168, 556
 Владычица-земля, 168, 333
 владычица ночей, 139, 368
 влажная пропасть, 395, 410, 665
 влажная синева, 374, 442
 влажная тайна, 66, 394, 687
 влажное начало, 696
 влажность, 232, 372, 667, 695
 влажные розы, 583, 667
 влажный камень, 577
 влечение к смерти, 17
 вневичный, 589
 внутренний, 23, 32, 106, 107, 110,
 111, 121, 125, 129, 132, 134, 157,
 199, 203, 227, 230, 247, 292, 294,
 317, 319, 323, 326, 342, 355, 398,
 409, 436, 444, 453, 475, 479, 488,
 504, 587, 597, 646, 658, 668, 698
 внутренний человек, 294, 597
 внутренняя речь, 132
 внутренняя форма, 23, 132
 вода, воды, 28, 44, 61, 63, 65, 69,
 71, 79, 88, 92, 96, 106—108, 119,
 121—124, 138, 139, 142, 143, 145,
 147, 150, 153, 154, 156, 160, 164—
 166, 181, 184, 185, 206, 208, 210,
 214—217, 226, 229—231, 242, 243,
 245, 252, 253, 263, 266, 268, 272,
 273, 275, 276, 279, 281, 313, 314,
 317, 342, 359, 361, 365, 368, 369,
 373, 382, 388, 390, 392, 399, 401—
 403, 405—408, 411, 412, 419, 420,
 422, 427, 429, 430, 434, 437—440,
 447, 456, 461, 464, 465, 468, 469,
 471, 472, 474, 479, 485, 490, 493,

- 495—497, 502, 505, 511, 512, 514, 515, 518, 519, 524, 526, 531, 535, 536, 544, 549, 558, 565, 566, 569, 572, 573, 576—578, 581, 584, 585, 588, 590, 592—594, 597, 602, 615, 617, 630, 637—641, 643, 645, 646, 652, 655, 657, 658, 661—686, 689, 690, 692—699
- вода — риза, 405, 493, 685
- вода, живая, 166, 406, 461, 493, 544, 617, 661—663, 675, 696—698
- вода, мертвая, 699
- вода, пьяно-алая, 662, 666
- вода, различно-прекрасная, 689
- вода, тихая, 28, 408, 456, 669, 670
- вода, черная, 373, 419, 479, 585, 693, 694
- Вода-Царица, 279
- водная даль, 373, 439
- водоворот, 61, 73, 74, 484
- водопад, 88, 109, 137, 170, 333, 420, 424, 437, 483, 661
- водопад веков, 483
- воды, безмолвствующие, 406, 684
- воды, вешие, 549, 578, 684
- воды, синие, 245, 440, 666
- водяной, 119, 638, 658, 668
- вожатый, 177, 174, 644
- Возврат, 64, 404, 560
- возвратность, 121
- возвращение, 16, 61, 73, 75, 78, 80, 102, 113, 116, 120, 121, 126, 145, 202, 313, 347, 383, 404, 413, 431, 481, 482, 504, 556, 557, 572, 589
- возвышенный, 63, 82, 106, 109, 176, 204, 214, 270, 275, 288, 291, 331, 353, 354, 381, 392, 394, 396, 398, 399, 437, 439, 440, 481, 502, 513, 514, 536, 556, 578, 579, 581—584, 589, 592, 597, 598, 614, 638, 672, 675, 686, 699
- воздух, 26, 35, 63, 79, 88, 122, 139, 144, 160, 167, 190, 241, 266, 268, 279, 300, 312, 356, 360, 386, 396, 403, 407, 412, 414, 420—422, 426, 429, 450, 481, 488, 490, 496, 508, 517, 520, 548, 555, 558, 563, 565, 569, 576, 579, 590, 593, 606, 607, 621, 626, 639, 641, 650, 663, 666, 672, 676, 686
- воздух, прозрачный, 396
- воздушная ласка, 415
- воздушно-белая прозрачность, 472
- воздушно-черный стан, 378, 491
- воздушное пенье, 581
- воздушность, 86, 238, 396, 397, 414, 602
- воздушные струны, 493
- воздушный намек, 601
- воздушный скиталец, 396, 508
- воздушный цветок, 420, 602
- Возрождение, 23, 33, 35—37, 43, 113, 124, 130, 133, 223, 226, 228, 346, 537, 591, 698, 699
- волна, 38, 74, 85, 89, 96, 102, 106, 109, 114, 121, 134, 139, 140, 142, 145, 151, 153, 157, 162, 175, 179, 193, 197, 212, 227, 249, 260, 263, 265, 266, 296, 333, 336, 337, 366, 369, 371, 373, 376, 378, 381, 389, 390, 398, 402, 405, 419, 420, 421, 423, 425, 428—430, 432—435, 440, 446, 448—450, 455, 457, 463, 468, 482, 487, 490, 492, 494, 497, 500, 511, 522, 526, 527, 547, 572, 581, 590, 609, 622, 644, 645, 647, 654, 657—659, 663, 665, 666, 668, 669, 674, 675, 677—687, 689, 690, 691, 693—695, 697—699
- волна — слово, 446
- волна времен, 70
- волна, онемелая, 685, 691
- волнение, 21, 589, 659, 699
- волнистое лоно, 667
- волны белых снов, 454, 682
- волны Солнца, 164
- волны, голубые, 674
- волны, пламенеющий, 193
- волны, солнечные, 338
- волны, тихие, 403, 646, 685
- волос, 80, 84, 129, 151, 168, 169, 174, 175, 183, 228, 279, 310, 366, 376, 409, 443, 463, 486, 493, 560, 586, 595, 601, 609, 626, 636, 656, 668
- волосы, белые, 463
- вольная воля, 142
- вольное пространство, 596
- вольнлюбивая глубина, 687
- вольность, 481, 482, 518, 662, 666
- вольные наяды, 680
- вольный, 64, 81, 103, 162, 176, 281, 286, 298, 302, 369, 431, 475, 482, 491, 493, 495, 518, 531, 540, 551, 555, 564, 572, 596, 602, 643, 659, 662, 679, 680, 689

воля, 26, 33, 36, 45, 59, 60, 64, 97,
131, 173, 193, 212, 222, 278, 299,
302, 338, 350, 354, 357, 404, 441,
482, 483, 498, 520, 539, 560, 563,
564, 572, 573, 589, 608, 622, 624,
668, 679, 683, 691, 698

воля — волна, 168

воля Земли, 589

воля, бесстрастная, 60, 560

воля, несказанная, 299, 563

воплошение, 23, 24, 32, 33, 37, 45,
50, 79, 81, 99, 107, 124, 127, 139,
156, 158, 172, 175, 180, 181, 186,
190, 208, 216, 221, 235, 237, 272,
274, 283, 292, 298, 299, 303, 315—
317, 320, 331, 405, 430, 453, 458,
460, 476, 480, 491, 510, 511, 515,
538, 553, 554, 556, 557, 560, 562,
563, 565, 589, 596, 611, 621, 656,
657, 673, 698

воплошение слова, 611

ворон, ворона, 147, 208, 213, 367,
397, 429, 430, 442, 479, 480, 498,
522, 531—534, 536—538, 620, 629,
635

ворон, вещий, 532, 538

вороной конь, 595

ворота, 127, 181, 276, 277, 499

воск, 59, 394, 544, 546, 547

воскресение, 524

вспоминание, 307, 678

восток, 162, 188, 190, 235, 249, 272,
553

восторг, 138, 170, 179, 196, 199,
356, 446, 462, 604, 682

восхождение, 16, 55, 127, 298, 300,
327, 338, 343, 397, 409, 589, 673,
682

восьмизвучье, 339

впечатлительность, 19

вращение, 73, 119, 133, 226

время, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 22,
25, 32, 33, 36, 40, 43, 44, 45, 47,
50, 52, 53, 54, 55, 67, 68, 69, 71,
72, 73, 74, 80, 81, 84, 87, 94, 95,
107, 108, 109, 110, 114, 115, 116,
117, 120, 121, 126, 142, 148, 155,
162, 181, 186, 191, 202, 208, 210,
216, 218, 230, 232, 234, 251, 265,
271, 273, 278, 282, 283, 290, 307,
323, 324, 331, 333, 334, 347, 348,
391, 423, 430, 454, 462, 466, 473,
475, 483, 490, 501, 503, 507, 511,

514, 542, 545, 547, 549, 610, 614,
633, 642, 645, 655, 658, 659, 661,
673, 677, 678, 679, 680, 692

время-бремя, 69

всадник огнеликий, 283

Все, 13, 19, 20, 24, 25, 27, 33, 34,
37, 42, 45, 50, 56, 68, 69, 79, 81,
87, 92, 96, 97, 101, 104, 106, 110,
115, 116, 118, 120, 124, 128, 142,
147, 148, 153, 154, 164, 166, 167,
168, 171, 187, 188, 190, 191, 192,
194, 195, 196, 198, 201, 209, 210,
214, 216, 218, 223, 226, 228, 229,
231, 235, 239, 241, 263, 264, 275,
276, 285, 287, 302, 303, 305, 308,
324, 335, 336, 340, 342, 348, 356,
365, 371, 373, 374, 381, 383, 385,
393, 398, 401, 404, 407, 421, 426,
427, 428, 429, 433, 434, 436, 442,
443, 445, 450, 454, 456, 459, 462,
463, 467, 471, 490, 496, 501, 504,
509, 513, 516, 520, 522, 545, 555,
559, 561, 564, 568, 572, 576, 580,
583, 586, 587, 593, 609, 610, 617,
618, 623, 629, 631, 652, 654, 655,
659, 661, 688, 692, 697, 698

всевидящее око, 202

всевластность лазури, 436

Вседуша, 420

всединство, 221

всезвучность, 339

всезрящий, 60, 106, 354, 524, 537

встреча, 69, 171, 246, 263, 307, 364,
406, 417, 428, 487, 504, 519, 526,
582, 617, 623

вымысел, 30, 45, 55

высь, 88, 206, 246, 303, 357, 389,
421, 429, 431, 450, 491, 517, 581,
582, 585

вьюга, 295, 374, 378, 454, 465, 481,
484, 485, 488, 489, 492—494, 497—
499, 503, 504, 506

вьюга бунтует, 295, 454, 485

Г

Гадес, 478

гармония сфер, 642

гвоздики, 184, 406, 516, 610

Ге, 217, 588

Гелиос, 123, 161, 209, 211, 220

гермафродит, 215

Гермес, 34, 219, 247, 536, 591

Гей, 285, 411, 559, 562, 564, 566

- Гей-мать, 557
 гиацинт, 461, 605, 607
 Гилея, 166
 глагол, 33, 35, 38, 96, 170, 239, 394, 409
 глаз, 26, 45, 66, 80, 84, 161, 198, 199, 200, 201, 203, 205, 208, 222, 223, 230, 231, 232, 240, 244, 263, 291, 301, 308, 319, 346, 366, 369, 373, 377, 387, 394, 403, 406, 429, 432, 442, 443, 449, 468, 494, 586, 600, 606, 608, 641, 647, 652, 669, 673, 684, 687
 глас, 97, 170, 616, 645
 661, 663, 665, 669, 670, 673, 677, 686, 694
 глубина, 38, 76, 88, 93, 96, 106, 108, 118, 156, 168, 170, 210, 290, 339, 340, 354, 363, 365, 368, 398, 406, 409, 410, 418, 436, 445, 456, 463, 467, 469, 473, 482, 514, 519, 522, 532, 575, 580, 585, 588, 642, 646, 647, 661—663, 665, 669, 670, 673, 675, 677, 680, 686, 694
 глубинность, 34, 446, 523
 глубокий, 27, 100, 127, 244, 246, 280, 393, 401, 406, 439, 516, 565, 629, 637, 684
 глубь, 88, 109, 160, 214, 246, 297, 306, 372, 388, 389, 397, 401, 412, 440, 450, 467, 468, 583, 585, 599, 610, 627, 635, 689, 699
 глухой, 33, 96, 241, 298, 364, 370, 372, 409, 551, 553, 636, 682, 683
 глухонемая дочь, 65
 голова, 71, 80, 464, 586
 голос, 20, 62, 69, 89, 95, 98, 110, 165, 198, 220, 243, 277, 356, 406, 429, 456, 464, 493, 494, 496, 497, 504, 506, 508, 516, 517, 524, 527, 531, 552, 554, 563, 572, 575, 580, 592, 620, 626, 632, 642, 663, 668
 Голос Моря, 687
 голосистый ливень, 671
 голубая бесконечность, 437
 голубая тюрьма, 475
 голубеющий бархат эфира, 63, 395, 437
 голубица, 523, 533
 голубка, 215, 536
 голубой, 63, 83, 107, 111, 122, 148, 165, 205, 260, 266, 280, 282, 305, 312, 341, 356, 367, 390, 393, 397, 398, 399, 410, 420, 425, 426, 431, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449, 451, 459, 460, 475, 476, 487, 505, 509, 531, 544, 600, 601, 602, 614, 638, 645, 646, 659, 667, 676, 683, 687, 689, 694, 695
 голубой океан, 83, 260, 442, 676, 695
 голубой финиам, 435
 голубые волны, 674
 голубые мечты, 428
 голубые сны, 444
 голубые химеры, 236, 379, 410, 447
 голубые хризантемы, 602
 голубые цветы, 432, 441
 голубь, 331, 397, 439, 444, 521, 522, 523, 533, 535, 536
 гора, 33, 26, 61, 97, 98, 113, 141, 191, 205, 234, 247, 265, 270, 275, 284, 300, 302, 308, 338, 355, 369, 374, 393, 403, 411, 426, 428, 429, 438, 458, 465, 495, 502, 507, 511, 522, 528, 552, 569, 578, 579, 580—584, 591, 597, 612, 632, 637, 652, 675, 684, 686, 688
 горе, 382, 591
 горение, 267, 280, 298, 320, 323, 351, 603
 гореть, 225, 239, 253, 263, 269, 282, 304, 305, 317, 323, 628
 горнило, 336
 горница, 492
 горные снега, 502
 город, 70, 133, 236, 469, 487
 Город Вод, 181, 664
 Город Золотых Ворот, 181, 664
 горы горят, 111, 581
 горы-великаны, 150, 584
 горячий меч, 351
 Государыня-Заря, 239
 готические окна, 236
 гроб, 79, 107, 237, 318, 365, 379, 401, 465, 507, 560, 566, 584, 612, 629
 гроб снежных гор, 612
 гробница, 120, 377, 523, 567
 гроза, 171, 183, 245, 279, 493, 524, 532, 609, 697
 гроздь, 145, 254, 615, 622
 гроздь звезд, 254
 гром, 173, 229, 595, 659, 686, 697
 грудь, 127, 203, 281, 302, 372, 401, 470, 539, 545, 565, 569, 693

- грудь земли, 539
 грядущее, 510
 грядущий день, 357, 358, 385
 губы, 283, 310, 549, 603, 609, 617, 650
 гул, 63, 74, 94, 95, 96, 164, 167, 197, 210, 213, 257, 332, 409, 450, 496, 529, 553, 643, 647, 659, 663, 669, 693
 гул бездн, 95
- Д**
 Да, 26, 60, 65, 66, 67, 84, 88, 94, 112, 145, 147, 176, 181, 183, 210, 211, 225, 226, 270, 272, 299, 340, 365, 366, 371, 376, 381, 388, 394, 417, 444, 453, 467, 469, 508, 526, 529, 533, 544, 554, 560, 563, 564, 573, 579, 585, 611, 619, 621, 634
 Дажьбог, 216, 220, 314, 595
 даль, 61, 74, 107, 141, 182, 248, 272, 373, 376, 389, 399, 422, 431, 439, 447, 448, 456, 496, 497, 503, 511, 516, 526, 527, 528, 581, 582, 614, 623, 669, 693
 Дант-орел, 422
 Дао, 350, 697
 дар, 33, 176, 184, 289, 302, 309, 317, 321, 335, 540, 542, 547, 549, 553, 567, 585, 611, 612, 613, 620, 621, 625, 651, 654
 дар Венеры, 540, 620
 дар поэзии, 553
 дар поэта, 612
 дар пчелы, 542
 два, 18, 21, 25, 26, 41, 55, 72, 82, 88, 92, 104, 110, 112, 146, 159, 218, 231, 259, 267, 271, 281, 286, 288, 299, 306, 313, 323, 383, 432, 440, 444, 448, 450, 464, 465, 479, 487, 503, 507, 511, 516, 518, 531, 537, 570, 585, 592, 602, 606, 628, 631, 648, 652, 679, 686, 693
 дверь, двери, 25, 34, 145, 201, 234, 240, 248, 277, 333, 356, 362, 376, 377, 466, 380, 427, 435, 446, 474, 489, 492, 519, 522, 523, 560, 619, 659
 двоёмиирие, 48
 двойная бездна, 410
 двойник, 28, 32, 151, 178, 177, 212, 215, 303, 325, 478, 556, 652
- двойственность, 72, 113, 177, 178, 266, 303, 324, 325, 381, 415, 418, 478
 двуединство, 472
 двурогий, 146, 307, 541
 двурогий серп, 146, 307
 Дева, 84, 217, 239, 240, 245, 248, 269, 457, 504, 505, 521, 556, 576, 583, 610, 614, 625, 695
 девы-птицы, 203, 515
 действительность, 9, 11, 17, 19, 21, 22, 94, 315, 316, 334, 472, 664
 действо, 25, 43, 247, 424
 дело, 23—25, 30, 33, 36, 44, 47, 53, 127, 136, 182, 186, 192, 213, 303, 342, 381, 424, 536, 561, 563, 565, 578, 612, 650, 664
 дельфин, 690
 Деметра, 214, 496, 568, 589, 592
 демиург, 101, 108, 113, 117, 132, 173, 192, 218, 219
 демифологизация, 41, 49, 53, 329
 демонический, 122, 205, 222, 223, 298, 390, 418, 449, 450, 464, 596, 641, 649
 Денница, 153, 208, 240, 264
 Денница-Утренница, 238
 день восстаний, 356
 День Луны, 210, 255
 дерево, 34, 91, 92, 103, 115, 127, 184, 199, 213, 279, 280, 292, 412, 468, 486, 490, 515, 533, 537, 540, 564, 586, 593, 596, 620, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 636, 637, 643, 654, 655, 656, 657, 660
 деревня, 699
 дерево жизни, 127
 десимволизация, 56, 161, 196
 дети, 63, 71, 143, 164, 186, 188, 193, 194, 200, 209, 210, 220, 224, 225, 228, 229, 230, 255, 256, 257, 289, 382, 390, 426, 437, 445, 446, 456, 464, 474, 485, 500, 564, 566, 601, 603, 632, 633
 дети звезд, 603
 дети Луны, 164
 Дети солнечно-рыжего меда, 553
 дети солнца, 186, 188, 194, 200, 220, 230, 255, 256, 426, 456, 601
 Джоконда, 239, 415, 416
 диавол, диаволический, 64, 73, 101, 120, 123, 132, 140, 149, 155, 160,

- 162, 175, 243, 251, 254, 261, 282, 283, 296, 297, 302, 304, 314, 323, 327, 417, 472, 486, 487, 562, 634, 676, 109, 153, 235, 258, 307, 361, 554, 27, 72, 73, 85, 136, 154, 157, 159, 161, 177, 180, 182, 190, 251, 268, 298, 305, 323, 325, 355, 459, 473, 477, 482, 484, 663, 668, 27, 97, 101, 168, 192, 324, 421, 423, 429, 480, 652, 695
- Диана, 213, 217, 536
- дизъюнкция, 153, 353, 380
- дикая метель, 485
- Дионис, 31, 32, 40, 61, 106, 123, 126, 146, 172, 173, 191, 206, 213, 216, 217, 219, 221, 227, 230, 292, 298, 299, 301, 317, 319, 320, 321, 328, 333, 365, 376, 388, 458, 499, 535, 537, 539, 542, 563, 565, 566, 571, 581, 588, 589, 595, 615, 621, 622, 623, 632, 698
- дионисийство, 8, 31, 274
- диск, 69, 152, 181, 190, 201, 202, 213, 231, 247, 258, 333, 468, 698
- дитя лазури, 426
- дифирамб, 8, 561
- дно, 88, 170, 373, 454, 577, 668, 694, 38, 160, 170, 224, 281, 292, 365, 368, 395, 402, 426, 450, 512, 513, 518, 563, 687, 694, 698
- дождь, 140, 173, 214, 215, 362, 392, 412, 440, 461, 491, 499, 525, 594, 604, 605, 614, 619, 644, 670, 671, 672, 697
- Дождь-Дий, 671
- дорога, 24, 59, 156, 173, 247, 254, 265, 297, 357, 374, 390, 404, 445, 458, 476, 484, 488, 498, 499, 515, 531, 566, 636
- дочь Луны, 209, 225, 256
- дочь Ночи, 367
- драгоценный камень, 280, 282, 597
- Дракон, 31, 78, 161, 297, 387, 520
- древнее чрево, 404
- древний, 21, 75, 77, 106, 110, 117, 122, 151, 174, 181, 273, 303, 436, 482, 494, 629, 659, 664
- древний ужас, 75, 77, 151, 436
- древний хаос, 106, 110, 117, 494
- древо жизни, 322, 624, 625, 626
- Древо-золото, 626
- древо познания, 322, 624
- дробление, 312, 340
- друг, 10, 27, 28, 48, 51, 52, 63, 66, 72, 88, 93, 105, 125, 136, 152, 176, 177, 184, 211, 231, 268, 289, 307, 337, 357, 360, 372, 378, 379, 386, 409, 410, 411, 444, 447, 453, 464, 484, 488, 501, 508, 534, 555, 575, 586, 588, 595, 613, 625, 643, 644, 682
- другое, 9, 29, 71, 105, 119, 120, 132, 138, 161, 233, 238, 385, 431, 447, 564, 673, 696
- друиды, 213
- дуализм, 59, 65, 66, 110, 212, 344, 345, 367, 436, 468
- дуалистический, 67, 106, 107, 112, 113, 218, 279, 325
- дуалистические ереси, 218
- дуальность, 217
- дуб, 213, 378, 494, 533, 534, 565, 595, 628, 629, 630, 645, 657, 660
- дубрава, 204, 369, 399, 566, 595, 628, 629, 638, 657
- дух, 10, 25, 26, 27, 36, 71, 82, 107, 108, 112, 119, 125, 129, 131, 167, 176, 184, 214, 224, 241, 257, 262, 266, 272, 280, 286, 290, 291, 298, 318, 321, 330, 331, 332, 336, 338, 343, 371, 396, 397, 399, 421, 423, 430, 447, 461, 469, 487, 490, 493, 499, 511, 516, 523, 533, 548, 550, 553, 557, 561, 563, 571, 579, 586, 613, 660
- Дух волны, 683
- Дух Святой, 273, 516, 688
- Духов день, 540, 548
- Духовный сад, 616, 617, 632, 633
- душ, 24, 25, 34, 87, 113, 116, 139, 213, 219, 251, 254, 265, 368, 408, 449, 488, 515, 546, 553, 567, 582, 609, 620
- душа, души, 20—28, 30, 33, 34, 36, 43, 45, 50, 52, 56, 57, 64, 71, 72, 77, 84, 87, 92, 93, 95, 96, 99, 105, 107, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 122, 124, 131—135, 139, 141, 145, 157, 159, 160, 166, 169, 172, 174, 177, 178, 179, 182, 184, 185, 186, 191, 194, 200, 201, 203, 206, 210, 213, 217, 219, 221, 228, 230, 234, 251, 254, 261, 265, 266, 268, 270, 273, 274, 277, 280, 281, 282, 286, 287, 288, 289, 291—298, 302, 304, 305, 306, 308—315, 318—

- 321, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 339, 342, 343, 346, 347, 350, 351, 356, 358, 363, 368, 369, 370, 372, 373, 376, 377, 390, 395, 396, 398, 400—414, 417, 420, 421, 424, 431, 432, 434, 435, 440, 445, 446, 448, 449, 450, 455, 459, 471—478, 481, 482, 483, 487, 488, 493, 497, 498, 500, 503, 504, 508, 515—518, 521, 534—538, 544, 546—549, 553, 555, 557, 558, 559, 560, 562, 564, 567, 569, 571, 573, 574, 582, 586—594, 596, 598, 600, 602, 608, 609, 613, 614, 619, 620, 621, 623, 625, 628, 638, 643, 652, 653, 655, 656, 657, 660, 662, 665, 669, 670, 671, 672, 677, 680, 681, 683, 684, 686, 688, 689, 690, 691, 696, 698, 699
- душа, глухонемая, 651
 Душа Земли, 590
 душа, мировая, 20, 36, 50, 71, 72, 93, 119, 130, 132, 157, 169, 177, 179, 182, 191, 192, 217, 221, 266, 315, 319, 344, 471, 474, 571, 587, 592, 596
- душа, народная, 20, 596, 660
 душевный, 178, 360, 513, 552, 613, 614
- Е
- Ева, 123, 341, 398, 463, 624, 626, 657, 674
- Евангелия, 276
- Евангелие от Иоанна, 32, 171, 335, 343, 345, 499, 594, 654, 696
- евангелист Иоанн, 171
- Египет, египетский, 12, 34, 35, 37, 38, 43, 58, 107, 115, 122, 123, 133, 211, 213, 217, 219, 220, 221, 223, 225, 231, 232, 321, 324, 338, 342, 345, 347, 389, 528, 537, 541, 587, 689, 699
- единое, 47, 125, 215, 232, 321, 559, 624, 654
- единство, 30, 94, 101, 117, 118, 119, 122, 124, 125, 155, 221, 222, 259, 280, 348, 423, 432, 591, 21, 22, 31, 46, 61, 87, 91, 118, 124, 158, 180, 212, 222, 299, 314, 321, 322, 323, 341, 417, 558, 560, 593, 559
- единорог, ликорн, 521, 611, 687
- Единый День, 171, 353, 354, 394
- ель, 435, 487, 514, 629, 633
- Еноха книга, 655
- ереси, 100, 218, 344, 517
- еретический, 14, 65, 66, 67, 100, 110, 112, 113, 153, 308, 324, 344, 346, 523, 557
- Ж
- жаворонок, 529
- жало, 79, 289, 541, 542, 549, 552
- жар, 77, 137, 160, 162, 185, 187, 272, 273, 285, 298, 300, 443, 481, 580, 621
- Жарбог 520
- Жар-Птица, 46, 520
- жасмин, жасминный, 550, 613
- жатва, 144, 151, 158, 250, 285, 295, 365, 620, 621, 623, 654, 655
- железо, железный, 164, 198, 205, 253, 279, 341, 397, 427, 485, 488, 493, 513, 533, 564, 575, 628, 629, 637, 666
- желтизна, 198, 426
- желто-бурый, 477
- желтые листья, 637
- желтый, 27, 33, 75, 148, 150, 164, 165, 188, 190, 198, 231, 253, 273, 280, 326, 357, 371, 426, 433, 440, 443, 444, 445, 452, 469, 470, 471, 473, 475, 476, 478, 490, 491, 530, 540, 543, 544, 549, 554, 599, 602, 609, 612, 616, 619, 620, 627, 663, 689, 693
- желтый клен, 164, 198, 426, 445
- желтый мед, 540, 543, 544, 619, 620
- жемчуг, 22, 122, 148, 196, 263, 282, 427, 431, 516, 541, 670, 697
- жемчужина, 122, 316, 361, 441, 696, 697
- жемчужность, 122, 394
- жемчужность Лун, 122, 394
- жена, 65, 155, 191, 210, 375, 588
- жена, лазурная, 240, 428, 429
- жена, облеченная в солнце, 45, 218, 396
- жених, 59, 129, 156, 190, 191, 221, 223, 276, 292, 380, 459, 468, 474, 476, 542, 575, 587, 610, 653
- женское, 28, 79, 81, 87, 112, 124, 136, 139, 142, 144, 154, 157, 159, 167, 168, 175, 193, 200, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 221, 222, 224, 233, 239, 247, 251, 256, 270, 271, 283, 287,

- 292, 296, 309, 316, 321, 331, 336, 338, 340, 366, 392, 406, 408, 410, 476, 480, 492, 521, 522, 524, 536, 557, 558, 563, 587, 595, 629, 630, 641, 657, 658, 661, 666, 668, 669, 697
- женское начало, 200, 338, 557, 558, 563, 666
- женственность, 142, 479, 574, 596, 678
- женственность, славянская, 142, 574
- женщина, 34, 70, 83, 121, 208, 209, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 225, 226, 239, 256, 367, 389, 411, 457, 463, 469, 470, 476, 480, 562, 587, 588, 590, 594, 609, 620, 656, 666, 673, 697
- женщина в черном, 70, 673
- женщина-Змея, 79
- жертва, 28, 82, 173, 216, 225, 320, 321, 322, 354, 506, 549, 554, 596, 620, 621, 623
- жертвенная роза, 293, 542
- жертвенник, 298, 317, 320, 421, 570, 622
- жертвенное, 85, 87, 175, 180, 293, 321, 458, 476, 478, 542, 546, 574, 608, 616, 624
- жертвенное тело, 574
- живая вода, 661, 697
- живое слово, 656
- жизнетворчество, 5, 22, 30, 31, 32, 33, 45, 50, 72, 93, 98, 131, 158, 199, 228, 267, 288, 316, 320, 348, 351, 383, 424, 477, 501, 505, 696
- жница, 145, 212, 217, 621
- жрец, 520
- жужжание, жужжать, 141, 540, 547, 548, 550, 551, 629
- журавль, 82, 121, 524, 525, 528, 536, 582, 659
- 362, 388, 436, 482, 490, 507, 509, 513, 524, 546, 560, 579, 582, 600, 617, 632, 654, 675
- закатные угли, 187, 281
- закатология, 246, 250
- законченность, 118
- замкнутость, 24, 61
- заоблачные сны, 435
- запад, 152, 161, 173, 194, 197, 206, 244, 265, 276, 301, 426, 449, 527, 617
- запятье 184, 304
- Заратустра, 106, 110, 120, 125, 134, 212, 223, 226, 229, 231, 249, 294, 316, 318, 320, 325, 350, 388, 389, 536, 537, 554, 555, 579, 597, 635, 698
- зарево, 233, 244, 245, 237, 260, 287, 363, 379, 392, 399, 401, 420, 449, 475, 477, 518, 531, 636, 654
- зарница, зарницы, 38, 78, 152, 188, 250, 262, 314, 375, 405, 446, 459, 463, 475, 515, 517, 518
- заря, зори, 26, 43, 71, 86, 115, 141, 145, 146, 150, 158, 164, 168, 170, 174, 175, 180, 186, 187, 190, 192, 193, 195, 199, 204, 205, 206, 209, 226, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 253, 261, 263, 264, 272, 273, 274, 276, 291, 295, 301, 312, 314, 336, 338, 339, 350, 357, 360, 361, 369, 371, 374, 379, 388, 390, 392, 395, 400, 410, 434, 435, 436, 437, 447, 450, 454, 459, 476, 489, 504, 512, 513, 517, 520, 524, 526, 531, 546, 602, 606, 608, 616, 619, 621, 622, 634, 643, 648, 651, 668, 672, 675, 682, 690
- заря, вещая, 245
- заря Востока, 240
- Заря-Девица, 239
- заря, золотая, 175, 339
- Заря любви, 180
- заря, мертвая, 196
- заря-роса, 238
- звезда, звезды, 26, 38, 44, 46, 65, 67, 69, 77, 80, 89, 92, 95, 96, 99, 101, 103, 130, 138, 140, 141, 142, 145, 149, 151, 153, 155, 158, 164, 165, 167, 168, 194, 202, 204, 209, 210, 215, 217, 218, 224, 225, 226, 232, 234, 238, 239, 240, 247, 248,

- 249, 250, 251, 252, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 270, 273,
274, 275, 286, 287, 288, 291, 294,
300, 303, 305, 325, 334, 337, 339,
341, 355, 356, 357, 358, 365, 366,
369, 373, 375, 376, 381, 388, 389,
390, 392, 395, 402, 403, 411, 414,
417, 433, 438, 456, 460, 461, 462,
465, 472, 482, 489, 492, 497, 502,
503, 506, 512, 513, 518, 522, 531,
540, 541, 544, 553, 560, 562, 565,
566, 567, 571, 572, 573, 574, 596,
599, 600, 603, 615, 618, 620, 652,
653, 663, 665, 667, 675, 678, 679,
680, 681, 690
- звезда морей, 264
звезда польнь, 255, 565
Звезда-предвестница, 255, 264
звезда-семья, 260
Звезда-Чаровница, 257
звездная книга, 102, 265, 658
звездное небо, 251
звездные цветы, 209, 256, 600
звездный день, 357, 530
звездный небосвод, 253, 687
звездный сев, 260
звездный сок, 96, 253, 254, 670
звездный сон, 412
звездный урожай, 266, 321
звездный хор, 94, 176, 374, 381,
403, 581
звездный хоровод, 262
звездный язык, 513
звезды, 26, 80, 89, 92, 95, 99, 103,
138, 142, 151, 153, 158, 168, 194,
204, 226, 232, 240, 248, 249, 250,
251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 270, 274, 275, 287, 325,
355, 356, 366, 369, 373, 375, 376,
390, 392, 414, 456, 460, 461, 465,
482, 489, 497, 502, 503, 506, 513,
522, 540, 541, 553, 560, 596, 600,
667, 678, 679, 681, 690
- звезды — гвозди, 261, 437
звезды — глаза (очи), 26, 92, 168,
204, 263, 369, 402, 675, 679
звезды, кормчие, 140, 251, 258, 690
звезды — цветы, 209, 224, 249, 256,
502
звено, 88, 120, 127, 145, 356, 564,
573, 619, 654
- зверь, звери, 38, 61, 109, 202, 285,
298, 459, 479, 512, 521, 530, 572,
574, 604, 581
Зверь зверей, 521
звук, 61, 84, 87, 89, 93, 96, 97, 98,
99, 110, 122, 133, 134, 175, 241,
254, 262, 293, 339, 341, 356, 363,
368, 493, 494, 496, 499, 528, 535,
597, 612, 627, 634, 638, 647, 665,
677, 679, 685
звуко-образ, 94
Зевс, 44, 59, 79, 123, 173, 213, 216,
217, 219, 232, 266, 317, 388, 534,
536, 537
зеленый, 26, 80, 88, 129, 139, 148,
183, 188, 228, 261, 280, 302, 307,
334, 370, 373, 398, 407, 429, 441,
449, 452, 466, 468, 469, 471, 475,
479, 495, 512, 515, 524, 545, 550,
560, 564, 570, 572, 574, 575, 585,
596, 600, 602, 617, 618, 623, 626,
627, 628, 629, 633, 635, 636, 637,
638, 639, 640, 641, 651, 653, 658,
664, 676, 677, 678, 681, 695
зеленая звезда, 261, 600
зеленая искра, 638, 639
зеленая планета, 475, 574
зеленее зеленого, 398, 449, 636, 639
зеленоглаз, 513
зелено-золотистый, 398, 617, 640
зеленый, 88, 129, 183, 228, 302, 307,
398, 407, 441, 452, 471, 475, 479,
545, 560, 575, 596, 602, 618, 623,
639, 640, 641, 653, 677, 681
Зеленый Вертоград, 618, 622, 640
зеленый лес, 681
зеленый шатер, 640
земля, 10, 24, 26, 59, 61, 71, 73, 79,
81, 87, 88, 92, 97, 105, 109, 110,
116, 119, 120, 122, 128, 131, 133,
139, 144, 145, 148, 162, 167, 168,
177, 182, 185, 186, 188, 190, 191,
193, 194, 195, 196, 199, 203, 207,
208, 209, 210, 212, 214, 215, 219,
220, 221, 224, 227, 228, 229, 230,
231, 232, 242, 244, 245, 246, 247,
254, 260, 263, 268, 271, 274, 276,
277, 279, 291, 292, 294, 298, 299,
303, 305, 313, 314, 316, 317, 318,
335, 339, 341, 356, 361, 363, 364,
370, 372, 374, 375, 378, 381, 389,
392, 393, 394, 397, 398, 399, 401,
402, 403, 404, 405, 406, 408, 409,

- 412, 416, 419, 423, 430, 431, 432, 434, 440, 442, 445, 449, 450, 459, 466, 468, 469, 471, 472, 475, 482, 485, 491, 495, 496, 498, 499, 501, 502, 508, 516, 519, 523, 524, 525, 526, 530, 531, 539, 541, 556, 558, 560, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 570, 571, 572, 573, 574, 576, 580, 582, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 592, 593, 594, 596, 597, 598, 600, 601, 603, 605, 610, 618, 619, 620, 622, 626, 628, 630, 633, 636, 637, 638, 639, 641, 644, 646, 654, 656, 657, 658, 661, 664, 665, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 675, 684, 685, 686, 690, 691, 693, 695, 696, 697, 699
- земля-владычица, 277, 296, 556, 569
- Земля-Гея, 563
- Земля-Мать, 556, 562, 563, 572, 593
- Земля, Святорусская, 569, 574, 583
- земное лоно, 24, 113, 389, 408, 567
- зеркало, зеркала, 113, 152, 200, 217, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 239, 303, 342, 379, 380, 410, 414, 419, 423, 424, 447, 512, 675, 677
- зеркальное золото солнца, 201
- зеркальность, 28, 217, 231, 232, 234, 408, 414, 418, 419, 424, 589, 662, 670
- зеркальный, 201, 206, 208, 219, 265, 333, 589, 646, 690
- зеркальный соблазн, 589
- зерна мира, 395, 618
- зерно мира, 618
- зерцало, 68, 119, 234, 681
- зидительность воды, 663
- зима, 109, 208, 216, 243, 285, 296, 366, 465, 471, 488, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 509, 528, 595
- златая твердь, 185
- златое бремя, 173
- златое око, 203, 359, 693
- златокудрый, 407, 618
- златопобедный, 234, 239
- златопурпурный огонь, 249
- златотканый, 106, 128, 390
- златые зерна, 145, 373, 402, 621, 684
- зло, 64, 65, 72, 81, 85, 101, 112, 118, 123, 129, 137, 152, 186, 200, 218, 223, 301, 313, 314, 316, 322, 324, 335, 337, 365, 371, 386, 423, 424, 430, 479, 532, 571, 589, 591, 592, 645, 648, 655
- зловещий фонарь, 151, 152
- змеи, 78, 79, 80, 83, 122, 165, 260, 279, 300, 306, 322, 336, 339, 361, 483, 542, 624, 695
- Змей-зимовник, 80, 336
- змея, змеи, 27, 73, 78, 79, 80, 81, 83, 96, 108, 122, 123, 124, 155, 168, 175, 215, 228, 279, 281, 286, 300, 301, 318, 322, 397, 409, 430, 483, 531, 535, 536, 537, 556, 588, 625, 629, 654, 668
- Змея-Медяница, 78, 79
- змий, 81, 82, 298, 300, 690
- знак, 8, 9, 10, 11, 19, 21, 26, 27, 34, 37, 52, 78, 153, 264, 277, 295, 353, 428, 469, 489, 497, 506, 522, 531, 612, 639, 655, 697
- знаковость, 27, 91, 533
- знаки, огненные 242, 274, 276, 277, 283, 379
- знамение, 9, 25, 72, 139, 264, 413, 490, 510, 561, 611
- знамя, 190, 197, 277, 356, 384, 428, 444
- знойная вьюга, 489
- зов, 62, 69, 74, 92, 97, 98, 99, 138, 139, 158, 173, 179, 237, 249, 258, 310, 354, 363, 377, 387, 392, 400, 455, 493, 494, 497, 503, 517, 578, 580, 584, 604, 621, 641, 648, 651, 665, 671, 682, 683, 687
- зов зари, 237
- зов звезды, 158, 258, 392
- Зогар, 218, 232, 349
- зодиак, 95
- золотая жена, 191, 375
- золотая заря, 175, 339
- золотая звезда, 403
- золотая лазурь, 237
- золотая луна, 141, 165, 235
- золотая прозрачность, 34, 229, 422
- золотая семья, 165, 663
- золотая царица, 196, 571
- золотистый, 86, 99, 137, 141, 147, 164, 165, 183, 185, 187, 188, 192, 194, 196, 197, 198, 237, 239, 275, 276, 279, 281, 312, 383, 393, 396, 398, 410, 426, 434, 437, 441, 444, 448, 452, 459, 467, 493, 505, 513, 518, 522, 525, 527, 539, 540, 541, 544, 546, 548, 578, 599, 606, 614, 617, 618, 619, 620, 639, 640, 681, 690

- золотистый пожар, 275
золот-ключ, 519
золото, 26, 67, 86, 109, 128, 137,
140, 147, 148, 150, 151, 158, 161,
162, 165, 168, 169, 173, 179, 180,
181, 182, 183, 184, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191, 194, 196, 197,
198, 198, 199, 200, 201, 209, 215,
223, 224, 225, 227, 228, 229, 230,
231, 236, 237, 239, 240, 243, 246,
249, 250, 252, 256, 258, 269, 272,
275, 276, 278, 295, 303, 306, 310,
314, 317, 326, 336, 353, 355, 358,
381, 388, 392, 393, 399, 405, 412,
416, 421, 424, 425, 426, 427, 431,
433, 434, 436, 437, 438, 450, 452,
458, 459, 460, 462, 471, 474, 475,
476, 477, 478, 479, 481, 486, 490,
491, 498, 502, 513, 519, 538, 539,
541, 547, 554, 564, 570, 580, 595,
597, 599, 606, 610, 618, 621, 622,
639, 652, 664, 670, 688
золото в лазури, 425, 431
золото восхода, 310
золотое время, 191
золотое дерево, 656
золотое дитя, 191
золотое облако, 194, 463
Золотое Руно, 31, 183, 186, 187,
188, 189, 190, 272, 278, 593
золотое солнце, 184
золотой, 79, 99, 106, 128, 133, 140,
143, 148, 150, 169, 173, 174, 175,
181, 183, 184, 187, 188, 190, 193,
200, 204, 209, 229, 231, 235, 237,
241, 270, 272, 311, 339, 374, 376,
379, 388, 390, 393, 396, 408, 426,
433, 436, 442, 444, 454, 456, 458,
469, 474, 475, 477, 478, 479, 521,
529, 539, 544, 554, 595, 612, 619,
620, 621, 633, 652, 653, 655, 656,
687, 691
золотой луч, 140, 175, 230, 425
Золото-Море, 624
золотоцвет, 301, 341
золотые сети, 87
золотые струны, 174, 184
зор, 234, 674
зорцветы, 86, 244, 397, 400
зори, 170, 193, 237, 276, 374, 400,
489, 504, 606
зоря, 232, 248
зре, 98, 674
зреть, 232
зубчатые леса, 404, 637
И
ива, 192, 204, 362, 381, 405, 548,
577, 615, 628, 629, 630, 644, 677,
679
Иванова Ночь, 370
Игдразил, 105, 624
игла, 144, 183, 465, 488, 506, 507,
547, 621
идеал, 24, 32, 38, 159
идеализм, немецкий, 48, 112
идея, 8, 27, 28, 47, 49, 90, 103, 106,
107, 116, 120, 124, 131, 177, 221,
268, 271, 327, 346, 347, 348, 351,
424, 453, 537, 658, 697
идолы, 589
иероглиф, 34, 35, 37, 367, 658
Изида, 146, 568
излиться, 427
излияние, 343, 427
измена, 223, 423, 473, 663
изменчивость, 185, 223, 224, 225,
296, 417, 485, 663
изображение, 212, 217, 230, 316,
330, 412, 415, 418, 458, 590, 613,
614, 697
изобразительность, 21
изобретатель, 545
изумруд, изумрудный, 143, 165,
187, Ю 223, 239, 275, 370, 400,
527, 541, 551, 574, 576, 589, 610,
624, 629, 631
Икар, 160, 190, 194, 510
иконология, 36, 37
Илья-пророк, 351, 595
имя, 35, 44, 53, 86, 109, 111, 161,
166, 181, 253, 262, 284, 297, 356,
379, 393, 410, 470, 487, 493, 505,
514, 566, 574, 577, 585, 587, 596,
654, 662, 664
имяславие, 44
иная песнь, 98
инверсия, инверсный, 98, 180, 211,
270, 309, 401, 406, 567
индивидуальный миф, 15, 75, 149
индивидуация, 67, 72, 98, 126, 136,
179, 222, 268, 334, 410, 596
иней, 441, 455, 495, 697
инкарнация, 32, 77, 131, 472, 556,
565
иное, 21, 66, 132, 162, 203, 305,

- 318, 320, 327, 394, 443, 471, 559,
594, 612, 669, 677
- иное око, 203
- иной мир, 8, 20, 26, 251, 323
- иносказание, 37, 113, 220, 330, 342
- иные дни, 26
- ипостась солнечности, 232
- ирис, 228
- исихазм, 44, 318, 328, 343, 351
- искра, 28, 122, 132, 170, 266, 279,
282, 288, 291, 299, 305, 315, 316,
327, 331, 346, 347, 361, 390, 403,
437, 460, 468, 476, 486, 499, 507,
508, 564, 575, 628, 638, 639
- искусство, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 29,
30, 31, 32, 33, 35, 40, 41, 42, 47,
48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 76, 80,
90, 91, 93, 110, 113, 114, 118, 121,
125, 126, 127, 130, 131, 132, 133,
134, 157, 174, 175, 181, 184, 215,
224, 286, 316, 317, 341, 351, 353,
416, 417, 418, 420, 423, 434, 476,
490, 512, 545, 562, 589, 591, 593,
660, 696,
- искусство интимное, 32
- исполнение, 25, 132
- К**
- каббала, каббалистический, 12, 35,
43, 101, 102, 104, 111, 132, 220,
223, 228, 294, 313, 318, 319, 344,
347, 348, 349, 350, 389, 499, 557,
586, 597, 655, 695
- Каин 563
- калиптика, калиптический, 26, 125,
129, 415, 503, 610
- камень, 42, 70, 79, 87, 89, 97, 107,
122, 124, 140, 153, 180, 198, 224,
228, 266, 280, 282, 293, 302, 304,
315, 370, 399, 416, 419, 423, 449,
455, 468, 469, 473, 474, 476, 528,
542, 549, 551, 567, 568, 575, 576,
577, 578, 596, 597, 606, 617, 619,
629, 633, 653, 654, 655, 656, 684,
694
- камень-дух, 228
- камыш, 374, 495, 513, 637, 642, 647
- камышевое жилище, 675
- капли крови, 275
- карнавал, карнавальный, 16, 52, 65,
109, 128, 129, 147, 149, 150, 151,
158, 166, 181, 191, 222, 247, 253,
- 275, 276, 278, 296, 298, 325, 360,
380, 416, 447, 448, 457, 475, 476,
480, 521, 551, 557, 585, 595, 606,
641, 646, 651
- кастрация, кастрационный, 25, 145,
213, 281, 306, 621
- катарсис, катарсический, 116, 118,
230, 268, 269, 272, 278, 282, 286,
288, 301, 307, 312, 313, 320, 322,
346, 426, 477, 557, 582, 661, 669,
698
- катафатический, 33, 42, 44, 111, 329,
350, 447, 514
- катахреза, 16, 51
- квадрат, 124
- квинтэссенция, 2227, 309, 597
- кедр, 372, 529, 633
- келейное искусство, 32
- Кибела, 216
- кипарис, 601, 615, 616, 632, 657
- кипень солный, 668, 682
- классицизм, 14, 353
- клен, 164, 198, 426, 445, 491, 657
- Клеопатра, 123
- клетка, 75, 76
- книга, 8, 33, 34, 35, 37, 49, 56, 96,
100, 102, 103, 108, 124, 125, 163,
185, 212, 216, 220, 265, 313, 389,
409, 446, 474, 514, 523, 537, 587,
597, 654, 655, 658, 697
- Книга Бездны, 34, 103
- Книга-Исповедь Глубинная, 34, 103
- ковер, 92, 131, 401, 517, 599, 637, 640
- колесница мироздания, 211
- колесо, 72, 80, 116, 117, 123, 170,
202, 211, 226, 285, 357, 368, 369,
490
- колодец, 223, 438, 564, 673
- колокол, 151, 153, 264, 340, 365, 454
- Коломбина, 331, 416, 521
- колос, 128, 144, 151, 183, 186, 203,
522, 540, 545, 618, 620, 621, 654,
655, 668
- колос дня, 203
- колыбель, 60, 107, 209, 365, 403,
542, 560, 567, 574, 587, 608
- колыбель Креста, 608
- колыбель-могила, 403
- кольцо, 61, 80, 120, 190, 194, 285,
376, 387, 457, 504, 508
- комбинаторика, комбинаторный, 90,
125, 129, 130, 438
- комета, 259, 260, 363, 376

- конечность, 118, 381
 концентрический, 72, 75, 103, 119,
 121, 125, 132, 271, 272, 351, 597
 Конь блед, 283, 435
 конъюнкция, 153, 159, 222, 223,
 224, 353, 380, 456, 556, 599
 корабельщики, 690
 корабль, 141, 181, 230, 264, 375,
 412, 497, 505, 514, 521, 668, 682,
 689, 690, 691, 692, 695, 699
 корабль жизни, 264
 корень, 335, 382, 625
 кормщик, 677
 королева, 77, 146, 240, 275, 443,
 460, 462, 463, 464, 584, 636, 649
 король, 223, 228, 274, 460, 476, 526,
 636, 676
 корона, 173, 223, 274, 25, 404, 436,
 460, 520, 652, 668
 коршун, 487, 523
 кос, 61, 170, 277, 278, 312, 441, 552,
 606
 коса, 61, 83, 84, 86, 144, 145, 146,
 147, 148, 157, 168, 170, 193, 194,
 199, 213, 227, 231, 244, 277, 278,
 292, 312, 360, 379, 400, 441, 456,
 486, 552, 559, 600, 602, 606, 616,
 620, 623, 655, 672, 690
 косить, 278, 655
 космогония, космогонический, 58,
 61, 63, 65, 75, 81, 82, 87, 99, 100,
 101, 102, 103, 108, 112, 116, 118,
 119, 122, 124, 127, 131, 155, 179,
 206, 215, 216, 219, 265, 274, 277,
 312, 313, 324, 332, 335, 344, 349,
 351, 411, 412, 417, 482, 655, 676,
 695
 космология, 5, 99, 122, 124, 130,
 132, 155, 208, 212, 219, 265, 267,
 346, 403, 537
 космос, 8, 30, 58, 65, 72, 93, 100,
 103, 105, 108, 118, 151, 161, 166,
 175, 184, 191, 239, 247, 251, 262,
 268, 324, 332, 405, 414, 436, 466,
 561
 косноязычие, 559
 костер, 82, 225, 252, 257, 271, 283,
 284, 291, 306, 308, 320, 366, 399,
 439, 476, 506, 520, 572, 581
 Котик Летаев, 76, 121, 218
 краса, 80, 168, 203, 239, 333, 452
 Краса Дева, 521, 576, 625
 Красавица, 140, 366, 449, 672
 красивый, 278, 296, 310, 454
 красная Дева, 239
 красная девица, 366, 492, 646
 красная мантия, 460
 красновато-серый, 444, 479
 красное вино, 668
 красное око, 204
 красно-золотой, 185, 236
 красные искры, 122, 476, 575
 красные цветы, 150, 162, 295, 509,
 544, 546
 красный, 26, 42, 63, 69, 75, 86, 103,
 122, 150, 151, 152, 153, 156, 162,
 163, 165, 173, 181, 185, 186, 188,
 189, 190, 198, 199, 200, 204, 205,
 208, 209, 217, 224, 235, 236, 237,
 238, 239, 242, 243, 244, 246, 248,
 258, 261, 269, 272, 273, 274, 275,
 277, 283, 284, 291, 295, 298, 301,
 306, 310, 360, 361, 366, 371, 374,
 377, 380, 395, 397, 400, 426, 428,
 437, 440, 441, 442, 443, 447, 450,
 452, 454, 458, 459, 460, 461, 462,
 464, 467, 468, 470, 471, 472, 473,
 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480,
 484, 489, 490, 492, 501, 504, 505,
 506, 509, 511, 519, 520, 522, 531,
 532, 539, 541, 544, 546, 549, 551,
 552, 553, 574, 575, 576, 584, 599,
 603, 604, 609, 612, 614, 615, 616,
 618, 620, 627, 631, 639, 646, 653,
 668, 672, 683, 693
 красный зов зари, 237
 красный конь, 283
 красный мед, 549
 красный месяц, 153
 красный огонек, 237, 284
 красный огонь, 269, 273, 443
 красный отблеск, 244
 красный призрак, 237
 красный свет закатный, 243
 красный терем, 284, 397, 522
 красный шар, 75, 153, 275
 красный шарик, 75, 153
 красота, 18, 19, 28, 34, 41, 42, 61,
 79, 91, 105, 124, 132, 143, 167,
 175, 176, 193, 203, 205, 239, 251,
 257, 269, 270, 272, 280, 285, 296,
 297, 315, 316, 337, 339, 356, 358,
 390, 394, 407, 414, 423, 433, 434,
 450, 452, 471, 488, 492, 506, 522,
 527, 530, 534, 543, 567, 592, 662,
 663, 669

- крест, 29, 82, 127, 173, 252, 310,
375, 402, 437, 454, 458, 460, 461,
465, 488, 503, 506, 542, 563, 565,
570, 608, 648, 665, 686
- крест земли, 402, 563
- крестный вихрь, 202, 292, 608
- кристалл, 240, 339, 435, 567
- Кришна, 219
- кров, 75
- кровоавое пламя, 274
- кровоаво-красный, 237, 549
- кровоавый цветок, 603
- кровь, 85, 87, 138, 163, 165, 167,
168, 173, 181, 225, 237, 249, 250,
298, 302, 303, 310, 361, 388, 395,
408, 459, 465, 476, 504, 539, 543,
544, 554, 574, 575, 610, 644, 693
- кровь богов, 237
- кровь заката, 225, 249, 250, 388
- Кронос, Крон, 115, 116, 123, 213,
215, 216, 217, 218, 219, 229, 537,
538, 546, 554, 587
- круг, 29, 73, 74, 79, 87, 107, 112,
115, 119, 120, 121, 122, 124, 130,
145, 198, 228, 231, 255, 271, 285,
298, 316, 326, 378, 379, 389, 433,
450, 474, 487, 493, 501, 509, 517,
556, 599, 628, 630, 633, 669, 684
- круг веков, 74
- круговое движение, 73
- круговорот, 75, 121, 220, 272, 483,
499, 573, 589
- круговые повторения, 221
- кругозор, 139, 428, 438, 688
- кружево, 365, 444
- кружение, 61, 73, 308, 481, 482, 484,
487, 550, 648
- кружиться, 551
- крушение, 482
- крылатость, 415
- крылатые мечты, 535
- крылатый, 68, 197, 535
- крыло, 517, 519
- крылья, 89, 138, 170, 172, 194, 285,
338, 366, 429, 455, 456, 463, 487,
503, 511, 514, 516, 517, 518, 519,
523, 527, 528, 529, 534, 545, 568,
576, 582, 614, 690, 694
- крылья огненных зарниц, 518
- крылья серафима, 456, 516, 582, 614
- кубок, 170, 178, 190, 227, 274, 294,
309, 310, 395, 635, 668, 692, 697
- кубок метелей, 668
- кубок-факел, 309
- кудр, 200, 336
- кудри, 170, 174, 194, 336, 486
- кузнец, 317
- культ Солнца, 163, 219, 225, 226,
592
- культура, 44, 49, 57, 115, 594
- купол, 249, 309, 399, 408, 439, 446,
483
- Л
- лабиринт, 43, 54, 160, 266, 377, 589,
636, 681
- ладья, 238, 699
- лазурное счастье, 435
- лазурность, 353, 356, 397, 425, 426,
429, 432, 433, 434, 442, 472
- лазурные дни, 428
- лазурные крылья, 429
- лазурные очи, 450
- лазурные тропы, 430, 690
- лазурные цветы, 432
- лазурные чертоги, 431
- лазурный, 74, 109, 114, 168, 206,
240, 257, 310, 336, 337, 338, 359,
363, 373, 388, 395, 407, 425, 426,
427, 428, 429, 430, 431, 432, 433,
434, 435, 436, 450, 492, 497, 498,
509, 517, 527, 582, 614, 654, 655,
690, 695
- лазурный час, 363
- лазурь, 70, 71, 84, 106, 145, 146,
151, 157, 164, 170, 178, 180, 181,
185, 188, 198, 204, 205, 206, 228,
229, 231, 237, 246, 249, 252, 258,
263, 301, 326, 336, 355, 358, 359,
388, 392, 398, 425, 426, 427, 428,
429, 430, 431, 432, 433, 434, 435,
437, 438, 439, 445, 449, 450, 457,
467, 472, 476, 478, 480, 481, 492,
500, 504, 518, 530, 534, 542, 543,
560, 568, 574, 580, 589, 599, 601,
606, 628, 636, 639, 652, 654, 656,
659, 689, 697
- лазурь, вселенская, 426
- лазурь, немая, 435
- лазурь очей, 198, 326, 433, 599
- Лазурь-Сирена, 341, 436, 445
- ландыш, 141, 461, 524, 525, 548,
601, 615, 671
- ландышей венцы, 380, 462, 652
- ландыши, 141, 548, 615
- ласточка, 60, 429, 524, 535, 679

- лебедь, 230, 447, 457, 524, 526, 527, 536, 576
 лебедь красоты, 527
 легкокрылая стая, 397, 512, 626, 667
 лед, 141, 276, 283, 316, 356, 392, 484, 504, 508, 509, 516, 554, 567, 578, 580, 668
 Лель, 336, 398, 457
 лепет, 134, 198, 376
 лес, 24, 83, 89, 208, 235, 259, 260, 285, 299, 372, 376, 377, 383, 398, 400, 401, 422, 439, 441, 455, 479, 486, 490, 511, 513, 562, 580, 582, 585, 594, 617, 623, 627, 633, 634, 635, 636, 637, 640, 647, 678, 681, 682, 695
 лес символов, 24
 лестница, 21, 169, 170, 222, 253, 259, 351, 676
 лестница Иакова, 21
 Лета, 71, 362, 548
 летний день, 363, 429, 524, 679
 лето, 193, 216, 241, 501
 летопись дней, 27, 34
 ливень, 670, 671
 лик, 37, 59, 62, 64, 66, 68, 71, 94, 95, 101, 125, 127, 142, 156, 162, 167, 168, 170, 172, 173, 175, 182, 193, 195, 224, 259, 262, 282, 303, 369, 399, 402, 406, 414, 418, 422, 434, 447, 461, 512, 516, 553, 583, 673, 677, 695
 лик золотых Идей, 94, 182, 406
 Лик Солнца, 165
 лик, победный, 382
 лила, 354, 669
 лилея, 341, 462, 542
 лилея, безумная, 341, 542
 лили, 311
 лилия, 456, 460, 461, 477, 607, 611, 615, 653, 654, 693
 лилия и серп, 654
 лиловый, 312, 399, 449, 475, 686
 линейность, 59, 115, 116, 121, 677
 линия, 70, 102, 280, 324
 липа, 629, 643
 лир, 99, 174, 229, 653
 лира, 8, 262, 505, 526, 555, 692
 лист, 33, 34, 75, 139, 357, 369, 372, 490, 495, 627, 644, 647, 656, 681, 682, 683
 листва, 660
 литургия, 17, 34, 42, 79, 163, 248, 251, 270, 279, 468, 476, 523, 554, 618, 621, 622, 629, 661, 662
 Литургия Красоты, 618
 литургия снов, 34, 279, 523
 лиц, 51, 284, 310
 лицо, 61, 71, 80, 148, 157, 192, 202, 244, 245, 285, 297, 376, 377, 399, 407, 408, 427, 455, 461, 504, 505, 508, 512, 551, 559, 562, 571, 609, 641, 673, 674, 676
 лицо зари, 244
 личина, 231, 286
 логика чудесного, 42
 лон, 567, 585, 671
 лона вершин, 464, 502, 570, 581
 лоно, 24, 44, 107, 113, 122, 124, 291, 335, 365, 389, 403, 404, 408, 417, 431, 436, 557, 566, 567, 568, 569, 577, 589, 590, 593, 594, 598, 619, 625, 628, 666, 667, 694
 лоно Вечности, 567, 625
 лоно вод, 577, 694
 лоно лотоса, 664
 лопну, 218
 лотос, 607
 луг, 213, 339, 389, 450, 568, 594, 596, 635, 646, 647
 луна, 26, 42, 63, 72, 77, 91, 99, 107, 113, 124, 127, 133, 136—168, 177, 182, 184, 186, 193, 195, 196, 202—230, 235, 236, 244, 248, 249, 250, 255, 256, 257, 264, 265, 266, 274, 279, 293, 295, 301, 317, 321, 325, 326, 334, 335, 351, 355, 364, 365, 367, 368, 38, 369, 372, 378, 382, 383, 386, 390, 392, 393, 395, 398, 402, 403, 414, 422, 426, 428, 432, 437, 446, 449, 450, 455, 456, 461, 468, 471, 472, 476, 480, 490, 491, 495, 498, 505, 506, 516, 536, 538, 543, 544, 547, 548, 557, 570, 586, 587, 590, 599, 599, 601, 603, 604, 609, 609, 610, 624, 624, 630, 646, 647, 661, 662, 664, 670, 672, 675, 681, 683, 687, 696, 699
 лунность, 137, 143, 184, 574
 лунная любовь, 85
 лунные пчелы 141, 548, 606
 лунный, 84, 85, 136—165, 174, 176, 184, 186, 192, 195, 201, 205, 208—225, 228, 235, 236, 261, 264, 275, 283, 323, 341, 344, 364, 367, 368,

- 370, 373, 379, 384, 391, 392, 401, 435, 455, 456, 458, 463, 472, 479, 485, 495, 505, 526, 534, 535, 541, 542, 543, 548, 562, 564, 571, 572, 584, 587, 588, 598, 601, 605, 616, 620, 621, 631, 642, 643, 645, 655, 661, 666, 674, 676, 694, 696
- лунный диск, 152
лунный мед, 141, 543
лунный рог, 140
лунный свет, 210, 222, 643
лунный серп, 148, 223
Лунный Старик, 143, 148
луч, 28, 66, 74, 93, 95, 96, 99, 112, 139, 144, 158, 162, 163, 168, 170, 172, 175, 179, 188, 195, 203, 205, 209, 213, 229, 232, 236, 249, 257, 258, 267, 278, 280, 281, 301, 315, 323, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 340, 344, 351, 355, 359, 365, 367, 369, 392, 399, 401, 404, 407, 418, 433, 436, 445, 453, 454, 457, 475, 477, 492, 495, 512, 543, 545, 579, 585, 593, 612, 627, 637, 693, 699
- луч, священный, 340
лучезарность, 179, 187, 199, 326, 356, 428
лучезарность востока, 428
лучезарные очи, 336
лучезарный, 187, 333, 357, 436
лучезарный день, 357, 436
льдин, 508
льдина, 508, 593
льдиный призрак, 508
любовь, 85, 88, 102, 110, 138, 139, 163, 167, 171, 174, 193, 199, 203, 236, 253, 254, 283, 290, 291, 292, 295, 310, 316, 318, 319, 320, 331, 383, 389, 394, 426, 473, 477, 485, 495, 544, 559, 562, 566, 572, 575, 592, 610, 612, 621, 637, 658, 668, 688, 695
- любомудрие, 175
Люцифер, 152, 258, 301, 339, 426
- М**
магичность слова, 36
магия экстаза, 119
Мая, 44, 83, 127, 161, 296, 316, 334, 416, 519, 610, 665, 689
мак, 543, 662
маки, огненные, 190, 294, 459, 605
маки, пламенные, 242, 582
макрокосм, 96, 253, 310, 408
мантия, 243, 275, 366, 460
мантия, пламенная, 275
мара, 665
Маргарита, 148, 516
Мария, 123, 146, 175, 212, 218, 221, 248, 263, 264, 275, 276, 287, 296, 297, 316, 331, 427, 435, 441, 450, 458, 514, 515, 523, 556, 569, 587, 611, 653, 654, 655, 665
Мария Моревна, 146
Марс, 133, 314, 471
материчность, 588
Матерь Ночь, 65, 364
Матерь-Гея, 566
Матерь-Земля, мать-Земля 52, 63, 123, 154, 183, 186, 193, 217, 247, 277, 279, 283, 314, 392, 403, 468, 496, 537, 556, 557, 558, 562, 576, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 628, 647, 661, 663, 694
матово-желтый, 243
матушка-Волга, 679
мать, Матерь 20, 43, 52, 60, 63, 65, 70, 110, 119, 123, 139, 143, 154, 172, 191, 198, 201, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 226, 248, 279, 285, 289, 313, 331, 337, 364, 366, 372, 382, 386, 388, 412, 431, 436, 466, 467, 468, 514, 523, 529, 537, 542, 556, 557, 561, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 571, 572, 573, 583, 586, 587, 590, 592, 593, 594, 611, 628, 648, 654, 666, 668, 678
мать, великая, 119, 217, 571, 572, 590, 678
Мать-солнце, 210
маяк, 685, 691
мгла, 147, 308, 341, 379, 407, 432, 465, 478, 486, 522, 566, 574, 626
мед, 85, 89, 127, 141, 153, 167, 214, 249, 261, 273, 340, 362, 365, 377, 444, 513, 520, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 553, 554, 608, 619, 620, 623, 625, 633
мед, желтый, 554
мед, пророческий, 548
Медведица, 252, 263, 366
медный, 173, 194, 197, 198, 237, 666
медовый клевер, 548

- Медуза, 62, 80, 123, 124, 168, 217, 227, 409, 668
 медуница, 543
 медь, 34, 95, 145, 196, 197, 209, 311, 317, 376, 440, 541, 548
 медь трубы, 197
 междупланетные аккорды, 262
 между небом и землей, 308, 395, 404, 599, 620, 696
 междубытие, 477
 мертвая вода, 699
 мерцание, мерцающий, 26, 64, 84, 96, 112, 140, 157, 180, 181, 189, 203, 205, 209, 226, 234, 236, 252, 253, 254, 257, 260, 290, 296, 297, 311, 312, 323, 335, 339, 365, 377, 462, 466, 553, 574, 591, 602, 614, 628, 641, 650, 660, 665, 670, 678
 месяц, 33, 140, 142, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 193, 205, 208, 209, 210, 211, 214, 249, 335, 368, 390, 402, 455, 463, 541, 553, 582, 605, 640, 648, 666, 693
 месяц, холодный, 205
 месячный, 165
 метаморфоз, 156, 227, 453, 475, 538, 662
 метафор, 12, 56, 76, 129, 253
 метелица, 308, 366, 492
 метель, 74, 107, 128, 454, 475, 481, 484, 485, 487, 490, 493, 497, 499, 500, 507, 514, 682
 метель, божественная, 487, 511
 метельный хор, 376, 496, 503
 метеор, 75, 76, 113, 205, 258, 259, 260, 265, 503, 684
 меч, 129, 134, 145, 213, 277, 278, 281, 291, 292, 302, 303, 308, 340, 341, 351, 356, 420, 445, 493, 543, 575
 мечта, 199, 247, 276, 288, 307, 311, 420, 421, 442, 510, 526, 544, 550, 576, 603, 608, 676, 690
 миг текущий, 70, 489
 микрокосм, 41, 86, 96, 133, 452, 586
 мимесис, 100, 591
 мир, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 30, 33, 34, 37, 42, 48, 50, 51, 52, 56, 60, 62, 64, 66, 70, 71, 74, 76, 78, 81, 86, 93, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 120, 121, 123, 125, 128, 131, 132, 134, 136, 139, 141, 142, 143, 149, 150, 156, 157, 159, 162, 163, 165, 167, 169, 170, 172, 173, 181, 188, 190, 192, 199, 201, 202, 203, 204, 208, 210, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 243, 249, 251, 253, 262, 266, 271, 272, 274, 279, 280, 292, 294, 295, 297, 298, 300, 307, 315, 324, 326, 334, 337, 339, 340, 343, 346, 351, 353, 354, 355, 364, 366, 371, 373, 378, 380, 382, 383, 388, 389, 390, 392, 394, 398, 404, 405, 407, 409, 411, 416, 419, 421, 431, 433, 436, 438, 441, 442, 444, 447, 448, 450, 456, 461, 464, 468, 472, 476, 477, 479, 480, 483, 484, 489, 491, 495, 498, 502, 503, 509, 513, 519, 521, 524, 529, 535, 537, 543, 545, 546, 547, 549, 554, 556, 557, 560, 565, 570, 571, 572, 573, 577, 578, 579, 580, 581, 584, 588, 589, 591, 593, 598, 604, 610, 617, 618, 619, 624, 627, 628, 633, 634, 639, 640, 643, 654, 655, 657, 658, 671, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 686, 688, 690, 693, 699
 мир в становлении, 50
 мир дня, 364
 мир иной, 25, 26, 98, 188, 212, 274, 357, 413, 441, 662, 663
 мир ночи, 524
 мир — прозрачность, 419, 571
 мировая душа, 132, 191, 315, 319, 471, 587
 мировая Красота, 34, 279, 382, 664
 мировое древо, 655, 656, 657
 мировое сердце, 596
 мировое яйцо, 119, 123, 215
 мистическая роза, 478, 612, 653, 686
 миф, мифический, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 24, 28, 29, 30, 32, 32, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 70, 72, 73, 75, 78, 85, 87, 94, 98, 99, 103, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 149, 159, 160, 162, 169, 173, 174, 182, 185, 189, 194, 206, 209, 211, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 229, 230, 232, 265,

- 279, 284, 285, 298, 301, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 325, 326, 328, 337, 342, 345, 346, 349, 351, 364, 365, 373, 388, 389, 390, 411, 431, 453, 457, 478, 501, 503, 507, 524, 527, 533, 535, 553, 559, 564, 565, 571, 573, 587, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 606, 634, 654, 655, 657, 660, 663, 665, 673, 674, 682, 683, 693, 696, 697, 698
- миф о мире, 48
- мифическое мышление, 16
- мифологем, 14, 16, 43, 54, 56, 58
- мифологическое мышление, 13, 16, 22, 55, 76, 121, 247
- мифотворчество, 15, 30, 32, 33, 36, 47, 49, 57, 58, 94, 157, 161, 494, 589
- мифы-наррации, 55
- млечный пояс, 264
- Млечный Путь, 33, 96, 253, 254, 409, 515
- млечный сок, 253
- многозвездное небо, 257
- многомирие, 48
- многострунный, 495
- множество, 60, 223, 256, 515, 592, 610, 671
- множественность, 27, 59, 111, 218, 340, 380, 381, 671, 674
- множество, 33, 53, 54, 96, 99, 196, 202, 340, 341, 375, 409, 449, 452, 459, 517, 608, 639
- множество цветов, 196, 449, 452, 459, 639
- Мокошь, 588, 595
- мокрый, 208, 588, 658, 682
- молния, 77, 153, 157, 352, 595, 688
- Молох, 216, 219
- молчание, 118, 308, 336, 369, 370, 433, 442, 481, 575, 581
- море, 38, 60, 61, 64, 66, 70, 74, 79, 86, 95, 105, 106, 114, 134, 140, 143, 150, 156, 157, 164, 168, 170, 172, 174, 181, 187, 189, 198, 199, 204, 208, 210, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 224, 230, 235, 237, 239, 241, 243, 247, 249, 252, 253, 259, 260, 264, 281, 286, 287, 296, 357, 362, 367, 368, 373, 375, 381, 384, 388, 391, 394, 398, 400, 401, 402, 404, 405, 406, 408, 412, 420, 421, 422, 423, 426, 427, 428, 430, 433, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 448, 467, 469, 482, 487, 494, 496, 497, 498, 499, 517, 518, 519, 527, 528, 529, 530, 547, 557, 572, 576, 578, 581, 583, 584, 589, 593, 599, 602, 610, 629, 636, 639, 641, 645, 647, 659, 661, 665, 666, 667, 669, 676, 678, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 698, 699
- морозный, 152, 380
- морозное кольцо, 504
- морская глубина, 482
- морские розы, 614
- мост, 42, 253, 255, 339, 351, 440, 603, 663
- мотив, 23, 24, 25, 26, 34, 50, 54, 61, 76, 80, 81, 86, 87, 89, 91, 92, 107, 115, 119, 120, 123, 127, 128, 143, 145, 146, 157, 167, 169, 175, 189, 192, 204, 208, 209, 214, 220, 221, 230, 233, 244, 246, 247, 268, 276, 278, 283, 288, 294, 295, 296, 300, 302, 306, 309, 311, 314, 316, 319, 320, 322, 334, 351, 366, 371, 389, 414, 428, 441, 446, 457, 464, 467, 497, 507, 510, 515, 523, 524, 525, 547, 554, 556, 562, 563, 564, 571, 575, 577, 592, 593, 599, 600, 607, 612, 622, 639, 651, 652, 656, 659, 661, 666, 668, 674, 689, 694, 695, 697, 698
- мрак, 27, 63, 64, 77, 78, 108, 114, 152, 173, 179, 190, 205, 235, 266, 284, 287, 291, 324, 356, 357, 372, 377, 384, 390, 395, 401, 402, 446, 463, 484, 496, 515, 568, 594, 608, 620, 671, 681
- мрамор, 282, 283, 460, 673, 676
- Мудрец, 176, 535
- мудрость, 226, 367, 384, 453, 510, 533, 535, 536, 663, 669
- мужское начало, 167, 209, 212, 215, 224, 256, 557
- муза, 20, 44, 62, 64, 88, 95, 99, 142, 174, 176, 183, 225, 229, 286, 434, 552, 553, 554, 571, 648
- музыка, 8, 21, 24, 64, 84, 85, 91, 93, 94, 95, 96, 112, 121, 126, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 142, 175, 197, 213, 254, 350, 395, 418, 443, 461, 477, 498, 552, 563, 605, 638, 663, 671

музыка сфер, 130, 133
музыкальная стихия, 131
музыкальность, 30, 132
муха, 539, 541, 542, 544, 549, 550,
551, 552, 554, 555, 631

Н

намек, 20, 25, 26, 27, 38, 92, 191,
255, 310, 407, 492, 496, 601, 603,
604, 608, 609, 652, 682
намек, белый, 604
напев метели, 497, 506
напиток солнца, 178, 427
народ, 57, 60, 61, 162, 271, 240, 317,
403, 413, 573, 574, 596, 683
нарративизация, 50, 53, 54, 121,
276, 502
нарцисс, 615
Нарцисс, 405, 418, 419, 462, 677
нарциссы, 244, 601
натурфилософия, 102, 105, 313, 315,
326, 348, 472, 591, 592, 658
Наяды, 85, 87, 418, 546, 680
Небесная Царица, 169, 174, 215,
216, 240, 244, 263, 264, 275, 276,
301, 333, 334, 337, 397, 406, 433,
434, 435, 437, 460, 507, 502, 523,
556, 560, 578, 584, 611
небесное царство, 220, 403
небесный, 27, 28, 33, 70, 77, 98, 99,
103, 110, 113, 116, 132, 133, 147,
151, 152, 154, 158, 165, 167, 169,
170, 173, 174, 180, 181, 190, 196,
198, 209, 213, 214, 215, 216, 220,
221, 223, 224, 238, 239, 240, 244,
246, 247, 252, 253, 256, 257, 258,
259, 262, 263, 264, 265, 272, 275,
276, 277, 278, 279, 295, 296, 298,
299, 300, 301, 309, 314, 316, 317,
318, 320, 322, 323, 326, 328, 329,
330, 332, 333, 334, 337, 339, 360,
364, 365, 373, 378, 382, 392, 393,
394, 395, 397, 398, 399, 400, 403,
404, 405, 406, 407, 408, 410, 411,
412, 413, 414, 415, 417, 418, 420,
422, 425, 426, 427, 429, 430, 431,
432, 433, 434, 435, 436, 437, 438,
439, 442, 446, 450, 452, 455, 460,
464, 468, 477, 484, 492, 497, 501,
502, 507, 512, 518, 519, 522, 527,
528, 530, 540, 542, 544, 545, 554,
556, 557, 560, 564, 569, 570, 571,
574, 578, 580, 586, 587, 590, 596,

597, 599, 602, 606, 608, 611, 615,
617, 624, 626, 633, 641, 652, 653,
664, 665, 666, 667, 670, 672, 673,
681, 686, 695, 698
небесный цвет, 395, 399, 438, 599
небо, небеса, 10, 24, 26, 28, 33, 35,
38, 45, 59, 62, 74, 78, 80, 81, 82,
84, 86, 88, 96, 99, 100, 103, 105,
106, 109, 113, 115, 117, 119, 124,
125, 128, 131, 132, 133, 134, 140,
143, 144, 145, 146, 147, 150, 152,
153, 160, 161, 162, 164, 169, 172,
176, 179, 181, 185, 188, 189, 195,
196, 197, 198, 199, 205, 207, 208,
209, 213, 216, 218, 221, 224, 225,
226, 227, 228, 229, 236, 238, 239,
240, 241, 243, 248, 249, 250, 251,
252, 253, 254, 255, 257, 258, 259,
262, 263, 265, 266, 269, 274, 275,
276, 284, 285, 290, 293, 298, 300,
301, 302, 308, 312, 317, 337, 339,
340, 351, 355, 356, 357, 358, 360,
361, 368, 370, 371, 372, 373, 374,
376, 377, 378, 381, 382, 386, 388,
392, 393, 394, 395, 396, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 405, 406,
407, 408, 409, 410, 411, 412, 416,
419, 420, 421, 422, 423, 426, 428,
430, 431, 432, 433, 436, 437, 438,
439, 440, 441, 444, 445, 446, 447,
448, 449, 450, 451, 459, 462, 463,
464, 466, 469, 471, 472, 473, 482,
483, 484, 491, 493, 495, 496, 498,
499, 500, 501, 502, 507, 508, 516,
517, 518, 520, 522, 526, 527, 528,
534, 535, 536, 542, 546, 551, 560,
563, 565, 566, 567, 569, 570, 571,
574, 578, 579, 581, 582, 583, 584,
586, 588, 592, 593, 594, 597, 599,
601, 610, 611, 618, 620, 626, 627,
628, 630, 632, 636, 637, 638, 639,
641, 646, 652, 653, 654, 656, 661,
662, 665, 667, 669, 670, 671, 672,
673, 674, 675, 677, 680, 681, 684,
685, 686, 688, 690, 691, 696, 697,
699
небо — внизу, 96, 409
небо — книга, 597
небо небес, 394
небо-батюшка, 588
небо-книга, 412
небо-отец, 588

- небо (небеса), седьмое (седьмые),
122, 394, 522, 525
небосклон, 106, 128, 336, 390, 394,
401, 450, 593, 604
небытие, 10, 25, 26, 60, 70, 72, 73,
104, 105, 106, 108, 123, 124, 126,
307, 313, 351, 387, 479, 480, 534,
560, 573, 619
неведомое, 184, 187, 193
неведомый, 189, 261, 355, 410, 599,
600
Неведомый Бог, 184, 187, 270, 321
неведомый цветок, 261, 410, 599, 600
невест, 458
невеста, 81, 129, 154, 223, 291, 292,
364, 367, 380, 468, 564, 607, 622
Невеста-Ночь, 365
невидимый, 34, 49, 127, 232, 274,
294, 349, 415, 435, 483, 499, 523,
648
невидимость, 483
невидимый, 127, 232, 294, 435, 483,
499
невидимый рой, 483
невнятность, 643, 646, 649, 660
невозможные слова, 77, 649
невоплощенность, 21
не-встреча, 308
невыразим, 354
невыразимое, невыразимость, 19,
26, 44, 101, 108, 112, 118, 119,
251, 273, 299, 329, 354, 464
негативная онтология, 105
негативная теология, 111, 329, 350,
558
неглучий пожар, 610
нежная жрица, 435
нежная память, 582
нежная тоска, 363, 470
нежно-бел, 522
нежно-печальный, 543, 631
нежно-серый, 363, 470
нежно-снежно-белый, 467, 505, 614
нежное золото, 137, 184, 426
нежность, 89, 145, 153, 167, 184,
208, 239, 326, 358, 420, 444, 457,
466, 488, 503, 505, 522, 527, 549,
554, 582, 599, 600, 604, 612, 615,
616, 620, 671, 687
нежность лилий, 615
нежные очи, 378, 530
нежные слова, 672
нежные ткани, 88
нежные цветы, 433, 601
нежный, 18, 88, 89, 137, 139, 141,
145, 162, 167, 180, 196, 204, 239,
241, 257, 300, 326, 341, 362, 363,
366, 370, 378, 386, 397, 407, 408,
420, 422, 433, 435, 440, 444, 456,
465, 470, 473, 487, 494, 495, 503,
504, 505, 514, 522, 527, 530, 539,
540, 541, 548, 566, 577, 579, 582,
600, 601, 603, 605, 609, 611, 615,
616, 617, 620, 627, 630, 631, 636,
651, 664, 666, 671, 672, 675, 681,
684, 690
нежный камень, 677
нежный рай, 617
нежный саван, 465, 505, 507
нежный свет, 180
нежный сон, 651, 675
нежный хлеб, 540, 620
незабудка, 231, 450, 452, 652
Незабудочка, 600
не-знаковый, 511
Незнакомая, 506
Незнакомец, 77, 109, 418, 433, 458,
467, 534, 606
Незнакомка, 77, 379, 418, 460, 490,
505
незнакомость, 511
незнакомые птицы, 462, 511, 674
незнакомый, 462, 505, 506, 508, 511,
674
неизвестное, 329
неизвестный бог, 101
Неизреченная, 111, 168, 350, 679
неизреченность, 111, 354, 581, 662,
679
неизреченность красоты, 662
нектар, 310, 341, 543, 625
немое забвенье, 395
немой, 9, 38, 63, 98, 209, 240, 241,
245, 249, 264, 307, 338, 341, 369,
378, 390, 395, 413, 435, 436, 490,
518, 561, 562, 575, 577, 603, 605,
609, 624, 667, 681, 683, 684
немой дифирамб, 561
немота, 247, 573
немые звуки, 98
немые письма, 38, 369, 490, 681,
683, 684
неомифологизм, 14, 48, 60, 689
неоплатонизм, неоплатонический,
19, 27, 42, 43, 99, 101, 102, 111,

- 113, 118, 133, 167, 169, 218, 219,
220, 313, 319, 342, 343, 345, 349,
350, 351, 477, 554, 586, 590, 657,
661
неопределенное, 77, 189, 252, 323,
344, 350, 470, 649, 685
неопрIMITивизм, 164
непонятность, 379, 406, 420, 646
непостижимость, 37
непрозрачность, 422, 576
непрозрачность света, 422
непроницаемость, 221, 394
нерассказанность, 26
несказанная воля, 299
несказанное, несказанный, 19, 28,
38, 77, 101, 107, 183, 218, 299,
350, 368, 434, 435, 542, 563, 685
несказанные намеки, 685
несказанный, 435
Нет, 26, 64, 65, 66, 67, 74, 84, 110,
168, 241, 263, 285, 289, 312, 357,
365, 366, 373, 378, 436, 468, 487,
488, 493, 506, 523, 525, 571, 574,
579, 592, 610, 622, 629, 646, 678,
693
не-Я, 217
нива, 186, 254, 365, 403, 545, 568,
619, 621, 623
нигилизм, 104
низ, 10, 107, 159, 207, 409, 430, 480
нирвана, 111, 118
нисхождение, 16, 71, 127, 299, 343,
373, 409, 421, 558, 588, 589, 596,
672
нисхождение бога, 421
нить, 68, 82, 83, 84, 86, 90, 91, 127,
128, 146, 361, 454, 499, 508, 545,
555, 682
нить Ариадны, 68, 84, 361
нить бытия, 68, 84, 361
нить забвения, 127, 499
Ничто, 21, 27, 31, 60, 63, 101, 103,
104, 105, 118, 218, 380, 381, 410,
415, 453, 472, 474, 480, 535, 550,
551, 555, 588, 599, 683, 694
новолуние, 138, 142, 217, 223
новый день, 160, 358, 372, 385
Новый Иерусалим, 340, 365, 454
номинализм, 10, 20
норны, 69, 83, 87, 146, 365, 516
Ночная, 139, 241, 369, 449, 606, 609
ночная вьюга, 494, 504
ночная тень, 332, 371, 385, 624
ночная тишина, 385, 601
ночное лоно, 568, 667
ночное море, 689
ночное шептание, 403, 646, 685
ночные пещеры, 236, 379, 410, 447
ночь, 25, 38, 61, 63, 77, 79, 86, 88,
92, 106, 114, 128, 137, 142, 143,
144, 148, 152, 153, 154, 156, 157,
159, 179, 183, 190, 191, 196, 203,
205, 207, 211, 213, 215, 221, 225,
231, 236, 238, 240, 245, 249, 258,
260, 266, 274, 275, 276, 292, 307,
308, 309, 311, 324, 353, 354, 359,
362, 364, 365, 366, 368, 369, 370,
371, 372, 373, 374, 375, 376, 377,
378, 379, 380, 381, 382, 383, 384,
385, 386, 387, 388, 389, 390, 399,
400, 401, 402, 404, 408, 409, 411,
421, 423, 433, 435, 436, 437, 439,
440, 450, 454, 456, 458, 459, 465,
466, 468, 474, 486, 487, 488, 489,
490, 492, 497, 500, 514, 519, 522,
524, 525, 527, 528, 530, 532, 537,
542, 543, 553, 560, 570, 584, 585,
588, 593, 595, 601, 603, 608, 617,
619, 621, 623, 627, 636, 640, 645,
646, 647, 654, 655, 659, 681, 684,
687, 688, 689, 690, 691, 693, 694,
695, 699
ночь, безгласная, 198, 666
ночь, девственная, 369, 645
ночь, живая, 375
Ночь в пустыне, 261, 385
ночь ткала, 365, 542
Ночь-Грааль, 374, 442
Ночь-садовница, 372
нуль, 75, 105
нуминозный, 17, 46, 109, 698
нус, 119
О
оазис, 445
облака, облако, 86, 95, 106, 141,
165, 170, 185, 186, 190, 191, 194,
196, 205, 209, 210, 227, 230, 237,
238, 241, 261, 264, 308, 320, 341,
359, 370, 378, 393, 398, 399, 400,
405, 426, 428, 437, 448, 463, 468,
470, 483, 490, 517, 519, 522, 527,
529, 530, 543, 574, 580, 584, 589,
592, 618, 624, 635, 636, 641, 667,
670, 678, 688, 694, 696, 697
облеченный, 155, 195, 218

- обман, 79, 161, 247, 252, 296, 307, 310, 379, 387, 389, 417, 469, 480, 567, 645, 664, 690
 обман мая, 161
 обнажение, обнаженность, 42, 106, 128, 334, 363, 390, 471, 607, 615, 690
 обновление, 62, 118, 121, 123, 156, 221, 241, 254, 299, 300, 436, 596, 696
 образ, 21, 23, 31, 32, 37, 42, 45, 52, 55, 60, 61, 70, 73, 98, 119, 123, 124, 126, 137, 144, 147, 149, 155, 158, 160, 168, 170, 182, 186, 187, 191, 194, 200, 201, 211, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 223, 227, 240, 244, 245, 248, 250, 254, 259, 261, 265, 276, 282, 289, 317, 318, 322, 330, 331, 333, 335, 336, 339, 349, 373, 394, 405, 409, 416, 417, 418, 419, 424, 435, 436, 450, 455, 457, 461, 470, 472, 473, 474, 488, 492, 497, 505, 515, 520, 538, 568, 571, 585, 590, 593, 595, 604, 606, 613, 618, 649, 651, 665, 674, 677, 680, 687, 691, 694, 695, 696
 образ-архетип, 50
 образ-Солнце, 229
 община, 596
 огневая стихия, 297
 огневеющий пурпур, 272
 огневласый, 63, 382
 огнезарный, 187
 огневзвучный День, 175, 339
 огнезрачный, 339
 огнеликий, 241, 283
 огненная Смерть, 82, 291, 461
 огненная судьба, 288
 огненность, 131, 283, 287
 огненные гвозди, 82, 291, 461
 огненные зигзаги, 275
 огненные знаки, 242, 274, 276, 283, 379
 огненные маки, 190, 294, 459, 605
 огненный змей, 3301, 322
 огненный язык, 289
 огненосец, 169, 299, 317, 333
 огнеокий, 64, 519
 огни, 96, 146, 196, 201, 202, 206, 234, 237, 245, 249, 256, 258, 261, 263, 273, 274, 275, 284, 285, 287, 292, 293, 300, 302, 305, 306, 307, 308, 312, 314, 318, 355, 374, 378, 381, 384, 389, 397, 403, 409, 431, 448, 465, 490, 513, 522, 541, 574, 581, 601, 637, 638, 640
 огни любви, 302
 огни розы, 292
 огнистая даль, 272
 огнистое солнце, 274
 огнистый, 165, 252, 276, 384
 огнистый столп, 276
 огонь, 79, 80, 86, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 112, 120, 137, 139, 146, 147, 148, 154, 156, 160, 161, 162, 163, 167, 171, 172, 178, 179, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 196, 199, 202, 206, 208, 210, 218, 219, 220, 225, 227, 229, 232, 235, 236, 237, 238, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 257, 258, 259, 261, 263, 266—323, 326, 331, 332, 334, 337, 338, 341, 344, 345, 350, 351, 356, 358, 362, 364, 373, 374, 375, 377, 378, 381, 383, 384, 386, 388, 389, 390, 393, 396, 397, 401, 403, 411, 414, 431, 434, 435, 441, 443, 448, 459, 461, 463, 465, 468, 470, 474, 477, 481, 482, 485, 488, 489, 490, 491, 504, 507, 508, 513, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 529, 536, 537, 539, 541, 545, 558, 560, 561, 562, 563, 564, 567, 572, 574, 575, 580, 581, 590, 594, 595, 596, 597, 601, 603, 605, 626, 628, 633, 636, 637, 638, 640, 654, 659, 664, 669, 673, 681, 684, 688, 695, 696, 697, 698
 огонь, божественный, 286, 294
 огонь, болотный, 80, 332
 огонь всевидящего ока, 431
 огонь, говорящий, 287
 огонь жизни, 269
 огонь, злой, 268, 277
 огонь, золотой, 181, 188, 235, 236, 272, 683, 664
 огонь, ледяной, 273, 274, 283, 311, 312, 481, 580
 огонь любви, 269, 312, 594
 огонь преображения, 294
 огонь Прометея, 281, 286, 561
 огонь, снеговой, 288
 огонь, снежный, 465, 508
 огонь, сокровенный, 276
 одежда, одежды, 7, 89, 125, 216, 274, 284, 306, 330, 366, 379, 396, 425, 445, 457, 460, 470, 487, 546, 594, 595, 598, 636, 646, 686

- Одиссей, "Одиссея", 578, 669
 одушевление, 286, 408, 414, 518
 ожерелье, ожерельный, 89, 153, 252, 502, 513, 541
 озеро, 71, 239, 426, 442, 509, 527, 614, 627, 635, 661, 670, 673, 674, 675, 676, 678, 690
 окаменелые мечты, 576
 океан, 83, 125, 187, 250, 260, 265, 390, 405, 406, 412, 440, 442, 669, 676, 680, 685, 686, 689, 691, 695, 696, 698, 699
 Океаниды, 60, 63, 64, 174, 175, 665
 оккультизм, 43, 347
 окно, 77, 153, 164, 186, 188, 199, 200, 201, 232, 234, 307, 310, 361, 362, 372, 379, 398, 407, 431, 432, 435, 447, 486, 605, 641, 651
 око дня, 203, 232, 359
 Око очей, 204, 369, 520
 открыление, 521
 окрыленность, 397
 оксюморон, 72, 274, 280, 410, 463, 567
 оледенение, 283, 488
 олива, 441, 461, 632, 633, 657
 Олимп, 381, 411
 онемелая волна, 685
 организм, 36, 90, 100
 орел, 81, 106, 188, 321, 378, 386, 397, 517, 528, 529, 530, 536, 537, 625
 Орфей, 64, 95, 133, 174, 175, 461, 512, 526, 577, 588, 616, 626, 632, 687
 оса, 108, 109, 358, 403, 552, 620, 650, 683
 осень, 121, 194, 368, 524, 525, 528, 574, 647
 осина, 627, 629
 ослепительность, 186, 199, 200, 201
 ослепительный, 110, 187, 189
 ось, 192, 194, 462
 отблеск, 38, 97, 99, 131, 176, 177, 183, 189, 219, 229, 244, 277, 282, 283, 310, 338, 417, 419, 455, 477, 513, 552
 отец, 98, 111, 115, 201, 223, 238, 240, 352, 563, 595
 отзвук, 21, 38, 97, 99, 126, 134, 147, 171, 172, 246, 337, 394, 477, 500, 524, 561, 579
 откровение, 50, 156, 558, 648
 открытие, 318, 421
 открытость, 406
 отлив, 38, 249, 369, 490, 681, 683, 684
 отражение, 8, 16, 37, 107, 223, 256, 342, 399, 417, 419, 423, 449, 460, 591, 662, 673, 676, 694
 отсвет, 246
 отчуждение, отчуждающий, 16, 30, 36, 48, 52, 56, 57, 79, 106, 148, 149, 153, 161, 188, 247, 327, 481, 582
 офиты, 123, 124
 очи, 64, 70, 102, 103, 106, 109, 114, 127, 128, 137, 146, 153, 168, 170, 174, 176, 184, 193, 198, 203, 204, 225, 231, 249, 250, 258, 259, 263, 264, 266, 271, 276, 279, 288, 301, 317, 326, 336, 359, 363, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 378, 382, 384, 386, 387, 388, 390, 393, 432, 433, 442, 449, 450, 452, 457, 465, 467, 470, 474, 492, 494, 499, 509, 520, 525, 530, 532, 533, 534, 535, 537, 553, 562, 567, 579, 581, 583, 599, 606, 613, 625, 635, 646, 652, 658, 666, 673, 674, 675, 676, 679, 695
П
 паденье, 25, 68, 84, 169, 172, 210, 258—262, 273, 317, 341, 361, 407, 409, 414, 415, 416, 425, 429, 433, 436, 445, 477, 492, 510, 519, 558, 577, 582, 694
 падающая звезда, 270
 память, 15, 30, 50, 56, 246, 248, 273, 274, 286, 287, 303, 312, 328, 355, 356, 357, 370, 463, 482, 489, 545, 547, 573, 575, 582, 650, 660, 678
 память, культурная (культуры), 15, 50, 246, 545
 Пан, 296, 565, 566
 Пандора, 317
 паника, панический, 63, 106, 126, 360, 466, 470, 477, 502, 582, 592, 694
 пантеизм, пантеистический, 48, 111, 118
 папоротник, 150
 парадигма, парадигматический, 11, 12, 34, 53, 54, 56, 97, 120, 145,

- 163, 166, 200, 249, 252, 269, 281, 294, 297, 320, 329, 342, 423, 430, 476, 507, 529, 593
- парадокс, 113, 115, 125, 176, 262, 380, 410, 422, 442, 481, 542, 569, 580, 677
- парус, 388, 422, 611, 687, 690, 691, 699
- пастух, 192, 502, 579, 623, 666
- пастырь, 177
- патриархат, 216, 474, 537
- паук, 63, 83, 87, 88, 89, 124, 125, 126, 129, 231, 550, 551, 569
- Паук крестовик, 129
- паутина, 89, 125, 126, 129, 437, 551
- паутинки, 89, 549, 551
- певец, 8, 97, 130, 176, 247, 339, 659, 683
- пелена, 185, 424, 470, 589
- пелена миражных зеркальностей, 589
- пена, 134, 205, 225, 238, 249, 250, 296, 388, 435, 506, 589, 666, 685, 692
- пепел, 38, 74, 302, 306, 312, 338, 384, 431, 505, 506, 587
- первобытное творчество, 109
- первобытный хаос, 108, 558, 560, 618
- первооснова, 364
- первопричина, 105, 132
- переживание, 9, 20, 21, 31, 32, 45, 52, 56, 72, 95, 112, 199, 221, 230, 234, 246, 247, 287, 297, 303, 314, 333, 334, 349, 375, 377, 424, 444, 452, 489, 695
- перерождение, 116, 268
- период, 115, 122, 249, 359, 373, 375, 390, 656
- периферия, периферийный, 14, 17, 115, 117, 119, 122, 125, 227, 596
- перл слезы, 71, 402
- перлы дождевые, 229, 697
- перо, 296, 519, 521
- Персей, 216, 217
- Персефон, 28, 79, 123, 217, 547, 553
- перст, 187
- персть, 298
- Перун, 103, 159, 183, 195, 208, 216, 279, 285, 317, 393, 483, 493, 595, 597, 625, 635
- песнь, 8, 66, 88, 97, 98, 99, 122, 176, 183, 241, 262, 402, 561, 569, 571, 638
- песнь жизни, 31, 49, 108, 120, 131, 498
- Петербург, 47, 76, 78, 113, 120, 121, 229, 478, 503
- петух, 400, 524, 525
- печать, 8, 25, 33, 92, 133, 185, 615
- пещера, 26, 61, 74, 85, 92, 236, 317, 330, 342, 372, 379, 410, 447, 506, 546, 575, 585, 590, 594, 597, 598, 647
- пещера времени, 61, 74
- пир, 50, 170, 248, 305, 579, 584, 676
- Пистис София, 108, 316
- письмена, 497
- письмо, 497
- Пифагор, пифагорейский, 9, 29, 35, 41, 42, 93, 96, 100, 103, 111, 112, 116, 117, 119, 130, 132, 133, 220, 230, 265, 587, 695
- пламезарный, 187
- пламень, 269, 288, 304, 305, 308, 613
- пламени ток, 354, 393
- пламенная тень, 293
- пламенноликие сферы, 647
- пламенный, 24, 61, 109, 113, 177, 189, 241, 242, 254, 275, 281, 285, 286, 288, 290, 291, 293, 296, 298, 309, 336, 338, 371, 408, 443, 504, 516, 529, 565, 567, 582, 666
- пламенные сферы, 338
- пламень, 140, 158, 193, 203, 214, 262, 271, 273, 275, 277, 278, 282, 285, 286, 290, 291, 293, 295, 299, 303, 304, 317, 320, 359, 360, 392, 441, 442, 455, 482, 560, 567, 569, 571, 574, 618, 622
- пламень, белый, 422, 455, 461, 512, 575, 626, 632
- пламень, пьяный, 285
- пламень роз, 275
- пламень сердца, 275
- пламень страсти, 296
- пламень (пламя), черный, 273, 303, 482
- пламя, 19, 101, 107, 141, 162, 172, 188, 190, 203, 220, 224, 225, 226, 237, 241, 249, 250, 257, 258, 259, 267, 269, 273, 274, 275, 277, 278, 282, 284, 286, 287, 290, 291, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 311, 314, 316, 318, 321, 323, 335, 342, 350, 351, 354, 377, 388, 389, 393, 410, 422, 435, 441,

- 443, 461, 476, 482, 485, 512, 565, 575, 626, 627, 628, 632, 639, 666, 686
- пламя звезд, 258, 273, 303, 482
- пламя, злое, 277
- пламя любви, 304, 342
- планета, планеты, 61, 62, 113, 133, 193, 202, 210, 220, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 438, 471, 475, 570, 574, 600
- платонизм, 42, 133, 327, 345
- плащаница, 405, 493, 685
- племя, 172, 403
- плерома, 101, 104
- плести, 127, 232
- плетение словес, 90
- плод, 60, 110, 180, 234, 419, 559, 573, 592, 593, 694, 696
- плоть, 180, 211, 286, 287, 294, 298, 299, 317, 321, 401, 550, 559, 565, 569, 572, 574, 593, 611
- пflug, 145, 213, 228, 401, 450, 565
- пневма, 286, 347, 369, 412, 421, 497, 498
- пневматики, пневматический, 9, 29, 155, 172, 177, 180, 181, 228, 238, 286, 299, 332, 345, 396, 405, 427, 430, 434, 463, 472, 481, 489, 491, 492, 499, 515, 517, 523, 533, 540, 545, 547, 596, 600, 602, 611, 613, 696, 697
- пневматология, 472
- поверхность, 71, 77, 327, 399, 406, 416, 673, 676, 677, 685
- подвиг, 30, 34, 358, 373
- подвиг любви, 30
- подземное царство, 220, 658
- подлунный, 25, 157, 262
- пожар, 92, 109, 141, 154, 162, 194, 199, 203, 225, 227, 269, 271, 272, 272, 274, 275, 277, 277, 280, 283, 285, 285, 290, 290, 295, 296, 298, 299, 299, 300, 302, 304, 307, 313, 313, 313, 314, 317, 320, 320, 321, 321, 336, 342, 447, 459, 476, 477, 488, 491, 499, 515, 520, 555, 570, 610, 628, 657
- пожар миров, 290
- пожар сердца, 199, 298, 320, 488
- покров, 74, 84, 106, 114, 128, 278, 390, 397, 610
- покрывало, 84, 126, 127, 128, 183, 415, 416, 425, 519, 610
- покрывало Майи, 416
- пол, 79, 158, 188, 217, 218, 241, 261, 371, 403, 623
- полдень, 79, 163, 165, 178, 192, 197, 226, 292, 318, 341, 359, 360, 370, 372, 388, 389, 442, 447, 539, 543, 552, 555, 609, 636, 652, 690
- полдневный, 89, 160, 636
- поле, 34, 44, 65, 92, 128, 147, 149, 163, 175, 195, 213, 266, 285, 318, 326, 365, 370, 372, 383, 389, 390, 403, 404, 450, 460, 474, 483, 489, 495, 496, 497, 499, 500, 506, 566, 592, 620, 623, 624, 636, 637, 644, 654, 655, 659, 672
- полет, 28, 69, 106, 304, 408, 521, 537, 633, 670, 696
- полифония, полифонический, 48, 120, 158
- полноводный океан, 406, 440
- полнозвездный свод, 253, 455
- полнозвучность, 300, 684
- полнота, 118, 167, 234
- полночный, 166, 266, 372, 383, 548, 636
- полночь, 27, 34, 79, 88, 99, 141, 359, 371, 372, 389, 391, 414, 515, 527, 601, 625, 655, 659, 665, 672
- половина, 371, 382, 389
- половинность, 408
- полумесяц, 213, 438
- полусфера, 26, 309, 392, 393, 408
- полюнь, 255, 548, 565
- полюс, 70, 136, 234, 277, 282, 300, 304, 309, 336, 339, 392, 458, 488, 504, 556, 557, 576, 599, 613, 642
- полярность, 27, 28, 54, 59, 65, 66, 72, 112, 157, 161, 185, 192, 218, 224, 277, 294, 303, 324, 355, 392, 398, 399, 410, 466, 501, 537, 570, 572
- порог, 33, 68, 174, 201, 382, 392, 435
- порозовение, 238
- Посейдон, 440, 667
- поток, 70, 71, 84, 96, 179, 188, 201, 237, 254, 276, 424, 434, 473, 678, 697, 698
- поток лучей, 201
- потоки вод, 661
- пошлость, 16, 204, 416, 417, 480
- поэзия ужаса, 87, 91, 109
- поэзия, народная 36, 697

- Правда, 48, 65, 81, 111, 138, 165, 172, 241, 247, 292, 385, 432, 521, 562, 613, 688, 693
- православие, православный, 29, 37, 44, 90, 104, 111, 181, 316, 328, 345, 350, 365, 389, 431, 453, 456, 476, 485, 514, 583, 622
- прадионисийство, 421
- праздник, 78, 153, 242, 255, 270, 356, 358, 382, 385, 387, 505, 562, 679
- праздник звезд, 255
- праздник света, 242, 358
- праздник, мистический, 356
- Праматерь, 208, 215, 219, 370, 498, 557, 575, 576, 587, 593, 661, 688
- праматерь Гея, 559
- праматерь земли, 498
- прах, 209, 210, 282, 391, 407, 431, 436, 448, 481, 489, 497, 506, 598, 655
- прах, лунный, 209, 210, 391, 598, 655
- пра-хаос, 119
- прашур Лун и Солнц, 253, 312
- предвестье бурь, 492
- предел, 45, 114, 151, 463, 535
- пределы высоты, 337, 583
- предмет, 21, 32, 47, 113, 327
- предметный мир, 19
- предрассветный, 235, 395
- предрассветный эфир, 235, 395
- преисподняя, 477, 480, 498, 537, 553, 557, 559, 562, 588, 589, 594, 658, 697
- прекрасн, 495
- Прекрасная Дама, 110, 245
- прекрасное, 36, 42, 113
- преломление, 8, 447
- премудрость, 130, 224, 345, 407, 420, 430, 453
- преображение, преобразенный, 20, 30, 91, 103, 105, 122, 168, 176, 225, 247, 251, 257, 272, 280, 282, 294, 298, 315, 413, 417, 425, 445, 453, 454, 520, 558, 561, 663, 684
- преобразование, 38, 87, 237, 396
- призрак, 45, 82, 189, 195, 222, 237, 295, 366, 368, 379, 384, 387, 414, 423, 447, 465, 466, 472, 477, 480, 508, 623, 673, 698, 699
- призрачная самость, 320
- призрачно-зеркальные озера, 676
- призрачность, 222, 358, 413, 455, 480
- приобретатель, 545
- приобретение, 21, 661
- природа, 20, 21, 70, 87, 92, 97, 110, 113, 131, 154, 180, 190, 194, 208, 219, 223, 235, 268, 269, 273, 295, 298, 323, 335, 337, 343, 415, 418, 420, 422, 434, 465, 472, 475, 477, 485, 490, 494, 495, 498, 502, 503, 528, 556, 561, 562, 570, 571, 581, 586, 590, 591, 592, 593, 602, 604, 617, 635, 643, 658, 659, 675, 681
- Природа, 15, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 35, 38, 41, 42, 48, 56, 62, 63, 65, 80, 84, 87, 95, 97, 98, 102, 103, 105, 106, 110, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 128, 131, 132, 134, 138, 148, 150, 154, 155, 163, 165, 171, 175, 182, 186, 187, 192, 194, 196, 197, 199, 202, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 223, 224, 226, 232, 237, 238, 249, 267, 269, 273, 274, 276, 277, 278, 282, 283, 284, 285, 297, 298, 302, 308, 315, 318, 320, 326, 329, 331, 333, 338, 342, 355, 357, 365, 366, 369, 371, 382, 392, 396, 398, 402, 407, 415, 417, 419, 421, 423, 424, 435, 440, 441, 442, 452, 454, 457, 461, 463, 472, 482, 485, 494, 496, 497, 499, 501, 504, 508, 511, 514, 536, 540, 541, 543, 547, 552, 553, 556, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 565, 566, 568, 569, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 581, 582, 586, 587, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 596, 597, 602, 603, 605, 613, 617, 619, 620, 621, 626, 628, 630, 631, 634, 635, 637, 639, 640, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 651, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 668, 671, 682, 683, 685, 686, 688, 696, 698, 699
- Природа — сфинкс, 593
- Природа-Всематерь, 63, 382
- Природа-мать, 591
- причастие, 559
- Прозерпина, 222, 568
- прозрачная дева, 194
- прозрачная среда, 419, 420
- прозрачное стекло, 358, 405, 422
- прозрачно-огненные сферы, 270, 422

- прозрачность, 19, 26, 34, 84, 127,
140, 146, 199, 222, 229, 232, 281,
315, 315, 327, 337, 342, 351, 353,
357, 392, 394, 396, 406, 413, 414,
415, 416, 417, 418, 419, 420, 421,
422, 423, 424, 425, 432, 440, 472,
505, 530, 571, 675, 677
- прозрачность забвения, 421
- прозрачный, 19, 38, 46, 66, 84, 97,
98, 139, 140, 170, 192, 194, 205,
259, 280, 281, 300, 315, 326, 336,
337, 339, 342, 358, 386, 394, 395,
396, 405, 406, 413, 414, 415, 417,
419, 420, 421, 422, 423, 428, 441,
461, 465, 473, 505, 507, 512, 518,
576, 602, 626, 632, 640, 659, 687,
694
- прозрачный лес, 422
- прозрачный хмель, 421
- прозрение, 9, 131, 209, 321, 394,
477, 531
- Прометей, прометеевский, 16, 24,
25, 64, 95, 145, 169, 267, 281, 286,
299, 316, 317, 318, 337, 341, 560,
561, 564, 584
- прообраз, 29, 42, 45, 103, 108
- пропасть, 218, 279, 377, 395, 410,
468, 480, 518, 533, 564, 665
- пропасть забвения, 117
- пророк, 70, 188, 235, 272, 301, 331,
479, 603, 609
- пророческий, 45, 65, 99, 173, 175,
179, 233, 246, 286, 289, 290, 338,
349, 443, 490, 496, 510, 511, 514,
515, 526, 528, 531, 534, 536, 548,
552, 624, 626, 642, 647
- пространство, 21, 98, 103, 107, 109,
114, 115, 116, 120, 121, 204, 205,
220, 228, 231, 234, 251, 253, 257,
263, 288, 305, 337, 348, 380, 393,
395, 396, 406, 409, 413, 421, 425,
426, 431, 433, 434, 443, 444, 446,
471, 547, 580, 586, 596, 597, 658,
674, 677, 678
- противоречие, 10, 16, 32, 57, 66, 72,
81, 112, 124, 128, 156, 312, 345,
388
- пруд, 139, 373, 527, 609, 695
- пряжа-Ночь, 339, 365
- психики, 29
- психоанализ, 29, 121, 229, 312, 313,
318
- психология Юнга, 46
- птица, птицы, 34, 46, 78, 80, 86, 88,
119, 144, 170, 178, 183, 239, 248,
321, 322, 362, 371, 375, 378, 380,
389, 397, 400, 426, 427, 430, 445,
446, 457, 458, 462, 463, 467, 469,
474, 487, 502, 510—537, 541, 547,
553, 582, 621, 625, 631, 633, 661,
674, 679, 680, 691
- птица, вешая, 526, 533
- птица вьюги, 218, 487, 517
- птица-мечтатель, 511
- птица-солнце, 534, 537
- птицы Чернобога, 533
- птичий язык, 513
- пузыри земли, 122, 194, 475, 638,
639, 657
- пузырь, 75
- пунцовый, 190
- пурпур, 69, 187, 189, 196, 197, 236,
243, 244, 249, 258, 272, 455, 460,
471, 475, 478, 503, 531, 585, 611,
650, 660
- пурпур огня, 187, 189
- пурпурный, 69, 258, 531, 611
- пурпуровые ткани, 85, 87, 546
- пустынное поле, 489, 624
- путь, пути, 9, 24, 25, 26, 33, 66, 78,
79, 81, 82, 118, 119, 121, 127, 128,
129, 130, 131, 132, 137, 137, 139,
149, 151, 152, 157, 163, 164, 181,
188, 190, 197, 200, 222, 238, 247,
253, 255, 259, 265, 266, 279, 287,
302, 309, 312, 313, 326, 328, 335,
339, 343, 358, 374, 375, 376, 377,
382, 387, 389, 390, 395, 401, 402,
404, 410, 416, 418, 426, 430, 433,
435, 445, 454, 456, 459, 466, 472,
475, 477, 488, 500, 507, 516, 517,
527, 542, 545, 557, 558, 565, 567,
569, 580, 589, 605, 614, 636, 652,
664, 669, 690, 698
- пчела, пчелы, пчелиный, 34, 85, 87,
141, 214, 215, 249, 293, 360, 365,
389, 427, 446, 502, 512, 513, 539—
554, 601, 604, 608, 609, 620, 629,
631, 633, 652, 683, 697
- пчелы полдня, 543
- пчелы черных солнц, 548
- пшеница, 622
- пыль, 85, 87, 92, 141, 161, 202, 209,
210, 290, 306, 312, 355, 375, 385,
431, 442, 445, 446, 459, 475, 477,
480, 488, 489, 496, 497, 498, 505,

- 506, 540, 541, 545, 548, 592, 600, 658
 пьяный Солнцем, 164
- Р**
 радение, 73, 166, 254, 469, 489, 533, 629, 648
 радуга, 38, 92, 170, 182, 351, 413, 420
 раздвоение, 5, 8, 54, 102, 171, 269, 275
 раздвоение, 106, 382
 разлучить, 161
 рай, 29, 113, 163, 220, 228, 245, 296, 339, 354, 403, 411, 473, 515, 529, 566, 597, 617, 626, 643, 658
 райские птицы, 510, 514, 515
 Райское дерево, 184, 293, 625
 рассвет, 34, 63, 86, 139, 148, 153, 188, 189, 190, 225, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 246, 249, 250, 270, 272, 276, 337, 358, 360, 371, 375, 384, 385, 388, 400, 429, 441, 455, 466, 486, 525, 555, 580, 605, 607, 654, 659, 685
 рассеяние, рассеянный, 67, 162, 437, 483, 618, 697
 рассеянный субъект, 68, 75, 363
 расчленение, расчлененный, 19, 161, 329, 540, 596, 692
 рдяный, 180, 299, 401, 520, 633
 реализация, 48, 98
 реализм, 20, 41, 49
 реалистический символизм, 10, 21, 30, 31, 32, 38, 48, 202
 революция, революционный, 20, 74, 124, 126, 476, 485, 573
 реинкарнация, 177, 628
 река, 69, 70, 71, 110, 117, 142, 146, 170, 205, 206, 265, 284, 285, 354, 398, 406, 428, 430, 447, 448, 455, 473, 479, 483, 498, 528, 560, 572, 577, 580, 586, 592, 595, 596, 630, 635, 638, 661, 668, 669, 676, 677, 678, 679, 684, 688, 698
 река времен (времени), 69, 70, 71, 117, 170, 678, 698
 Река — девица, 675, 679
 река-царица, 592
 религия, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 17, 21, 29, 31, 40, 41, 46, 50, 52, 76, 110, 112, 114, 155, 172, 216, 217, 219, 250, 284, 331, 345, 351, 421, 434, 558, 563, 566, 572, 587, 596, 654
 речи, речь, 15, 30, 35, 36, 38, 40, 41, 45, 49, 53, 59, 80, 85, 90, 98, 99, 119, 130, 132, 142, 162, 171, 192, 238, 277, 283, 289, 302, 318, 332, 354, 369, 370, 371, 374, 383, 401, 410, 415, 455, 463, 464, 477, 486, 494, 495, 496, 533, 540, 543, 547, 548, 550, 559, 560, 563, 570, 574, 575, 581, 594, 602, 604, 611, 612, 613, 626, 642, 643, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 654, 657, 660, 679, 683, 685, 698
 речь мудрых птиц, 487, 511
 речь, славянская, 142, 574
 рипиды, 554
 ритм, 8, 30, 93, 131, 176, 320, 498, 647
 рог, 97, 128, 138, 140, 150, 179, 209, 213, 270, 300, 376, 427, 450, 474, 500, 525, 544, 561, 579, 654, 655, 659, 687
 род, 172, 210, 211, 212, 229, 241, 299, 317, 328, 403, 413, 512, 559, 588, 592, 664
 родимая мать, 571
 родина, 594
 Родительница-Любовь, 587
 родить, 212, 592
 родиться, 307, 698
 родной, 65, 158, 162, 392, 422, 469, 524, 559, 641, 683
 рождение, 16, 62, 122, 262, 273, 280, 370, 413, 567, 573, 590, 591, 592, 594, 596, 598, 618, 686
 роза, розы, 129, 139, 140, 141, 142, 147, 162, 165, 184, 186, 199, 200, 202, 235, 238, 243, 246, 249, 292, 293, 301, 310, 311, 336, 341, 365, 442, 449, 456, 461, 462, 467, 470, 471, 476, 479, 491, 501, 505, 515, 516, 525, 526, 533, 542, 543, 549, 583, 603, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 632, 652, 653, 654, 667, 672, 674, 686, 687, 697
 Роза и Крест, 430, 608
 роза пчелиного жала, 341, 543
 розовая пена, 238
 розовый, 86, 129, 235, 236, 238, 239, 240, 246, 310, 312, 336, 355, 398, 400, 401, 436, 441, 445, 458, 461, 462, 473, 475, 476, 498, 523, 525,

- 589, 606, 607, 610, 612, 616, 653, 671
розовый снег, 476, 498
розы горят, 246
розы лунные, 141, 235, 543
розы (роза), мистические, 478, 612, 653, 686
розы, черные, 442, 609
рой, 82, 109, 119, 121, 195, 311, 387, 481, 483, 485, 526, 540, 543, 546, 547, 550, 563, 566, 686, 696
Рояль, 28
рок, 270, 294, 369
роман-миф, 50, 54
романтизм, романтический, 13, 14, 15, 24, 25, 36, 37, 40, 41, 47, 48, 49, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 113, 117, 118, 119, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 192, 205, 209, 216, 224, 225, 227, 229, 230, 249, 265, 313, 314, 319, 326, 342, 346, 347, 353, 354, 389, 423, 427, 428, 441, 450, 464, 468, 473, 478, 480, 494, 496, 499, 503, 509, 525, 535, 537, 559, 573, 577, 581, 587, 591, 592, 597, 605, 634, 641, 649, 652, 653, 656, 658, 680, 697, 698, 699
ропот, 134, 235, 301, 368, 375, 555, 635, 642, 646, 647, 650, 659
ропот Вечности, 70, 635
роса, росы, 22, 140, 147, 168, 214, 225, 238, 239, 248, 274, 277, 280, 298, 308, 316, 339, 347, 372, 441, 449, 455, 522, 543, 551, 554, 589, 601, 607, 623, 641, 652, 664, 670, 672, 697
росистая полночь, 372, 601, 672
румяная девица, 239
румянец, 239, 252, 622
ручеек, 676, 677
ручей, 70, 419, 422, 642, 676, 677, 679
рыцарь, 75, 77, 157, 255, 331, 464, 506, 634, 651, 652
рябина, 629
- С**
С1, 19, 24, 25, 28, 32, 40, 41, 65, 70, 73, 77, 78, 79, 83, 97, 98, 120, 123, 127, 128, 129, 136, 139, 140, 143, 147, 148, 149, 150, 152, 173, 177, 192, 195, 196, 202, 218, 222, 223, 224, 231, 233, 234, 239, 251, 252, 253, 268, 274, 280, 283, 284, 285, 290, 296, 297, 298, 300, 307, 323, 325, 327, 334, 340, 344, 355, 360, 361, 362, 378, 385, 392, 408, 414, 415, 416, 423, 429, 438, 453, 466, 470, 477, 480, 482, 488, 495, 505, 508, 535, 548, 550, 551, 552, 558, 559, 579, 597, 598, 604, 608, 613, 621, 642, 643, 649, 652, 661, 662, 665, 673, 676, 677, 685, 695
СII, 19, 23, 25, 27, 30, 31, 33, 37, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 52, 60, 62, 67, 71, 72, 73, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 102, 106, 109, 114, 115, 118, 128, 130, 136, 147, 150, 151, 153, 154, 181, 189, 190, 195, 201, 204, 211, 214, 224, 227, 231, 233, 239, 251, 252, 258, 267, 269, 272, 276, 277, 280, 281, 290, 296, 297, 298, 301, 304, 306, 312, 317, 318, 323, 324, 325, 327, 330, 331, 332, 334, 342, 344, 351, 354, 355, 376, 380, 385, 392, 399, 401, 406, 409, 413, 414, 415, 416, 418, 424, 448, 453, 454, 456, 457, 466, 473, 475, 477, 481, 482, 485, 490, 494, 499, 501, 508, 509, 510, 523, 527, 528, 532, 544, 548, 549, 552, 553, 556, 557, 570, 572, 573, 575, 579, 599, 602, 604, 606, 608, 612, 613, 617, 618, 621, 628, 639, 642, 643, 657, 661, 665, 668, 671, 677, 686, 687, 691, 692, 696
СIII, 23, 41, 44, 48, 50, 52, 54, 57, 63, 74, 76, 79, 102, 109, 113, 118, 120, 137, 149, 150, 151, 152, 181, 191, 193, 196, 199, 200, 204, 205, 222, 234, 237, 247, 252, 253, 260, 275, 278, 296, 298, 307, 318, 325, 331, 332, 353, 360, 362, 379, 385, 399, 411, 416, 417, 429, 430, 439, 442, 448, 468, 470, 474, 476, 478, 480, 485, 487, 496, 501, 505, 508, 521, 547, 551, 557, 573, 596, 603, 617, 642, 649, 656, 671, 692
саван, 127, 128, 369, 396, 419, 457, 462, 465, 505, 507, 553
саван, белый, 462
сад, сады, 33, 42, 45, 85, 88, 122, 141, 187, 189, 205, 206, 245, 248, 259, 261, 366, 372, 376, 390, 398, 404, 412, 461, 485, 510, 515, 519,

- 525, 526, 527, 531, 545, 546, 547, 548, 550, 552, 600, 603, 605, 609, 614, 616, 617, 618, 625, 632, 633, 635, 640, 654, 657, 659, 676, 686
- сад небес, 45, 404
- сад, таинственный, 461, 617
- саламандра, 270, 314
- Сам, 49, 51, 245, 535, 554, 584
- самозабвение, самозабвенный, 71, 126, 411, 421, 454, 483, 645, 673
- самость, 32, 217, 231, 320, 351
- сапфир, 578
- сапфирный, 340, 436, 445
- сатана, 218, 250, 344
- сатанаил, 478
- Сатурн, 84, 96, 107, 133, 153, 208, 215, 254, 255, 266, 471
- Сварог, 215, 393, 410, 595
- свадьба Месяца и Солнца, 158, 258, 392
- Свентовит, 208, 479
- сверхсознание, сверхсознательный, 47, 77, 253, 323, 419, 422, 454, 557, 673
- сверхчеловек, 230, 597
- свет, 19, 20, 24, 26, 27, 28, 42, 63, 64, 66, 67, 69, 86, 88, 92, 93, 94, 95, 99, 101, 103, 106, 107, 108, 112, 117, 126, 127, 128, 131, 133, 137, 139, 143, 147, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 176, 178, 179, 184, 185, 187, 190, 191, 192, 193, 197, 199, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 225, 226, 230, 231, 232, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 245, 246, 247, 247, 248, 249, 253, 257, 258, 259, 261, 267, 268, 271, 273, 274, 276, 279, 282, 284, 286, 288, 291, 292, 293, 299, 300, 301, 303, 305, 306, 307, 308, 312, 314, 315, 317, 318, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 363, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 377, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 391, 393, 394, 396, 400, 403, 407, 413, 416, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 425, 427, 429, 432, 433, 435, 436, 442, 453, 454, 456, 459, 462, 465, 467, 468, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 479, 482, 482, 483, 484, 497, 499, 509, 513, 518, 532, 537, 544, 545, 549, 555, 557, 558, 562, 564, 565, 567, 571, 572, 578, 583, 586, 587, 588, 596, 603, 605, 607, 615, 625, 633, 637, 641, 642, 643, 645, 650, 652, 653, 654, 655, 658, 659, 662, 663, 666, 673, 675, 676, 682, 685, 687, 688, 690, 693, 696
- свет иного мира, 323
- Свет от Света, 61, 338
- свет, метафизика, 220, 323, 324, 325, 327, 331, 342, 343, 45, 350, 351, 477, 564
- свет, мистика, 328, 343, 345, 351, 473
- свет солнца, 306, 318
- свет, электрический, 199, 247, 497, 690
- света поток, 276
- светлый, 25, 43, 44, 45, 59, 60, 88, 89, 125, 130, 145, 150, 154, 156, 160, 163, 168, 171, 184, 193, 200, 208, 210, 230, 241, 244, 249, 252, 257, 261, 263, 271, 273, 276, 278, 280, 335, 342, 357, 358, 361, 364, 366, 370, 376, 379, 380, 388, 395, 407, 420, 421, 422, 440, 446, 448, 450, 452, 457, 459, 467, 492, 498, 500, 513, 517, 530, 534, 536, 538, 545, 546, 551, 581, 582, 594, 602, 615, 616, 621, 632, 633, 663, 665, 679, 687, 688, 689, 699
- светозарный, 205, 311
- светоносный, 152, 301, 426
- светоч огня, 299, 563
- свеча, свечи, 34, 78, 86, 137, 183, 205, 244, 294, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 322, 340, 379, 489, 508, 513, 531, 544, 546, 575
- свирель, свирельный, 8, 99, 138, 144, 193, 306, 339, 418, 454, 469, 493, 500, 503, 513, 523, 545, 616, 638, 645, 646
- свиток, 8, 34, 229, 283, 421, 543, 697
- свобода, 64, 110, 134, 160, 302, 368, 423, 431, 499, 504, 528, 529, 536, 560, 563, 564, 573, 592, 659, 662, 699

- свод, небесный, 133, 265, 277, 395, 407, 411
 святая гора, 569, 583, 597
 святая земля, 588
 Святогор, 314, 597
 Святой Дух, 156, 289, 290, 331, 343, 515, 523, 535, 536
 святость, 17, 101, 201, 203
 сгустившийся эфир, 66, 394, 687
 север, 193, 548
 седьмые небеса (небо), 122, 394, 522
 сектанство, сектантский, 25, 37, 46, 58, 279, 280, 287, 289, 291, 308, 322, 338, 396, 458, 481, 485, 495, 505, 514, 516, 534, 550, 603, 622, 656, 699
 Селена, 209, 216, 248
 семантика, 5, 10, 11, 12, 20, 22, 55, 76, 94, 96, 100, 115, 130, 195, 212, 291, 458, 650
 семена, семя, 60, 62, 67, 69, 100, 116, 172, 186, 210, 230, 260, 266, 291, 299, 305, 315, 316, 333, 337, 346, 372, 431, 467, 498, 541, 556, 563, 564, 565, 567, 573, 577, 578, 589, 593, 594, 595, 596, 618, 619, 620, 654, 656, 663, 696, 697
 семизвучье, 339
 семизрачность, 340, 418, 453
 семиосфера, 25, 41, 91, 577, 617, 631
 семиотика, семиотический, 7, 8, 10, 13, 24, 25, 27, 33, 48, 113, 114, 224, 229, 253, 266, 495
 семя бытия, 618
 серафим, серафический, 281, 456, 516, 518, 581, 582, 614
 серая птица, 511
 сердце, 19, 26, 27, 45, 69, 71, 76, 78, 87, 88, 96, 97, 98, 110, 111, 114, 120, 122, 128, 138, 144, 154, 158, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 185, 186, 188, 189, 191, 195, 199, 200, 203, 229, 230, 231, 241, 248, 252, 253, 254, 255, 257, 260, 268, 269, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 286, 289—304, 307, 310, 312, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 333, 337, 338, 342, 343, 345, 347, 351, 356, 360, 363, 374, 378, 383, 386, 387, 388, 390, 400, 402, 406, 408, 417, 421, 423, 424, 428, 446, 449, 456, 458, 459, 460, 463, 465, 469, 476, 479, 484, 486, 487, 488, 494, 497, 499, 500, 503, 504, 505, 507, 509, 515, 520, 524, 525, 527, 530, 531, 537, 539, 542, 553, 554, 561, 563, 569, 570, 571, 575, 576, 577, 581, 585, 596, 601, 604, 607, 610, 611, 614, 615, 625, 628, 645, 651, 654, 655, 658, 659, 671, 673, 682, 683, 689, 695, 698
 сердце, Божие, 318, 348
 сердце бытия, 520, 611
 сердце горит, 303, 318
 сердце Диониса, 333
 сердце зажжено, 186, 199, 301
 сердце мира, 178, 293, 294, 295, 318
 сердце — огонь, 199
 сердце — темница, 310
 серебристо-белые цветы лилии, 460
 серебристый, 137, 419
 серебро, 64, 137, 148, 150, 152, 195, 208, 224, 227, 228, 230, 521, 564, 595, 654
 серебряность, 252
 серебряные ветки, 196, 541
 серебряные звезды, 560, 678
 серебряный полумесяц, 438
 серебряный путь, 137
 середина, 133, 176
 серое небо, 399
 серп, 83, 134, 141, 144, 145, 146, 148, 150, 153, 158, 197, 211, 213, 214, 218, 223, 295, 307, 341, 351, 376, 387, 450, 487, 517, 618, 619, 620, 621, 654
 серый, 86, 363, 379, 384, 470, 475, 477, 480, 525, 613, 642, 655, 685, 691
 серый день, 86, 379, 470
 сестра Вода, 665
 сети, 82, 85, 86, 87, 88, 125, 126, 127, 186, 446, 546, 547, 694
 сеть, 63, 82, 85, 87, 89, 92, 125, 153, 231, 362, 387, 502, 560, 580, 636
 сеть узора, 92
 сеть Хаоса, 63
 Сефирот, 43, 104, 117, 119, 132, 220, 349, 597, 698
 сеять, 179
 Сибилла, Сивилла, 18, 27, 97, 201, 310, 521, 603, 609, 641, 648, 675
 сизые крылья, 519, 522
 символ, 7—38, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 56, 61, 69, 72, 77,

- 78, 79, 80, 81, 83, 86, 94, 97, 98, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 115—124, 127, 130, 134, 138, 144, 145, 151, 155, 159, 161, 169, 170, 175, 176, 180, 182, 186, 190, 193, 194, 197, 200, 202, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 220, 222, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 243, 246, 253, 254, 259, 260, 262, 263, 268, 271, 273, 275, 276, 278, 280, 285, 286, 287, 292, 294, 296, 300, 302, 308, 309, 311, 313, 314, 318, 319, 321, 322, 326, 330, 334, 344, 349, 350, 351, 352, 353, 371, 381, 398, 404, 412, 413, 420, 424, 425, 430, 431, 432, 434, 435, 441, 442, 443, 452, 453, 457, 458, 459, 461, 462, 467, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 479, 480, 485, 486, 492, 501, 507, 508, 509, 515, 523, 528, 529, 534, 535, 536, 537, 538, 542, 545, 549, 551, 554, 555, 559, 561, 565, 567, 568, 571, 576, 577, 579, 580, 583, 585, 586, 588, 590, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 607, 608, 611, 612, 621, 628, 639, 642, 652, 653, 654, 656, 657, 660, 664, 666, 672, 682, 685, 690, 695, 696, 697, 698
- символизация, 34, 45, 81, 267, 608
- символизм, 5, 8, 10—50, 52, 54, 56, 57, 58, 62, 66, 70, 72, 76, 77, 93, 100, 102, 105, 109, 113, 114, 115, 120, 122, 126, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 140, 149, 151, 153, 158, 159, 161, 166, 168, 177, 180, 185, 194, 202, 205, 206, 209, 211, 217, 224, 228, 231, 234, 238, 245, 249, 268, 282, 296, 314, 316, 317, 319, 320, 325, 329, 342, 343, 344, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 358, 377, 379, 392, 409, 415, 416, 424, 425, 448, 453, 457, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 480, 482, 499, 518, 535, 547, 552, 554, 555, 558, 578, 585, 588, 590, 592, 594, 596, 597, 634, 653, 654, 655, 657, 664, 693, 695
- символизм, идеалистический, 10, 38
- символизм, магический, 140, 177, 282
- символизм, реалистический, 10, 21, 30, 31, 32, 38, 48, 202
- символизм, французский, 49
- символика цвета, 474
- символика цветов, 442, 471, 480, 607
- символы-мифы, 8
- симулякр, 410
- синева, 238, 397, 398, 406, 426, 439, 440, 442, 448, 491, 671, 688
- синее море, 181
- синестезия, 95, 395
- синие воды, 245, 440, 666
- синий, 27, 28, 33, 66, 93, 113, 139, 143, 159, 181, 192, 193, 198, 205, 228, 235, 236, 239, 245, 249, 263, 265, 273, 275, 309, 340, 341, 355, 356, 360, 361, 366, 389, 393, 395, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 406, 407, 408, 410, 425, 426, 431, 436—450, 454, 455, 458, 460, 471, 475, 478, 483, 490, 492, 493, 510, 515, 516, 517, 527, 533, 534, 541, 549, 553, 576, 580, 583, 585, 596, 604, 606, 610, 618, 622, 635, 636, 640, 641, 646, 666, 669, 670, 674, 675, 678, 680, 687, 688, 690, 693
- синий взор, 399, 439
- синий кругозор, 139, 438, 688
- синий небосвод, 398, 641
- синий огонь, 441
- синкретизм, 43, 102, 184
- Синь-небосвод, 398
- синь-простор, 439, 511
- Синяя, 398, 448, 596, 669, 688
- синяя безбрежность, 444
- синяя даль, 447, 527
- синяя река, 398, 448, 596, 669, 688
- сирены, 18, 146, 341, 366, 409, 436, 440, 445, 521, 553, 578, 637, 685, 689, 691, 698, 699
- сирень, сиреневый, 356, 361, 446, 449, 465, 503, 525, 605, 606, 607, 631, 644, 671
- сиреневый снег, 465, 605
- сирень, 356, 361, 605, 606, 644
- сирень, белая, 605
- сирень-сеница, 605
- Сирин, 181, 520, 521, 534, 691
- Сириус, 403
- сияние, 224, 225, 257, 323, 334, 446, 570
- сказка, 38, 54, 646
- скал, 420, 429, 434, 439, 469, 511, 518, 529, 568, 576, 578, 579, 584,

- 585, 637, 647, 662, 663, 684, 686, 695
- скала, 575, 583, 584, 598, 695
- сквозной, 414
- скопы, скопческий, 25, 46, 281, 306, 472, 480, 533, 657
- славянские боги, 102, 249, 316, 498, 588, 595
- славянский, 47, 51, 58, 60, 80, 86, 100, 102, 103, 112, 124, 127, 142, 143, 165, 195, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 221, 223, 224, 228, 230, 239, 248, 249, 250, 279, 284, 285, 314, 315, 316, 317, 324, 334, 367, 381, 390, 393, 405, 411, 412, 479, 495, 498, 533, 536, 538, 539, 573, 574, 588, 595, 596, 628, 629, 630, 631, 633, 634, 654, 655, 657, 658, 678, 695, 697, 698, 699
- Славянское дерево, 628, 629, 630, 631
- сладкость, 428
- след, 63, 213, 312, 374, 387, 455, 489, 565, 641
- слепой, 98, 192, 202, 203, 204, 232, 253, 272, 288, 291, 303, 312, 359, 364, 563, 654
- слитность, 44, 340, 381
- слиться, 63, 66, 110, 114, 117, 271, 293, 340, 382, 418, 453, 559, 561, 664, 686
- слияние, 19, 28, 164, 168, 185, 222, 268, 285, 312, 340, 382, 383, 404, 485, 557, 603, 619, 621, 641, 670, 682, 686
- слово-вещь, 8
- слово-луч, 21
- слово-семя, 8, 260, 593
- словотворчество, 30
- слово-тело, 181
- слово-термин, 9
- слово, вешее, 22, 336
- слово, воплощенное 21, 181, 338, 523, 611
- смерть, 33, 62, 70, 83, 102, 114, 137, 144, 147, 148, 167, 207, 208, 209, 242, 268, 273, 274, 306, 308, 309, 311, 320, 351, 365, 370, 377, 378, 387, 389, 395, 400, 404, 409, 423, 454, 458, 463, 474, 478, 482, 489, 492, 497, 498, 524, 532, 535, 537, 541, 542, 543, 550, 560, 562, 567, 577, 589, 594, 608, 621, 622, 632, 654, 656, 658, 673, 680, 692, 693, 695
- смерть, белая, 150, 466
- смех, 19, 65, 128, 195, 229, 255, 362, 415, 470, 485, 505
- смысл, 10, 18, 20, 22, 25, 132, 158, 185, 208, 219, 227, 258, 262, 274, 316, 423, 442, 473, 589, 591, 658, 676, 685
- снег, 117, 141, 205, 304, 374, 383, 394, 395, 402, 408, 463, 464, 466, 471, 476, 477, 478, 479, 484, 486, 489, 494, 498, 501, 503, 504, 505, 507, 508, 509, 522, 526, 543, 580, 605, 648, 686
- снеговой огонь, 288
- снежная буря, 503
- снежная кровь, 506
- снежное забвенье, 509
- снежное поле, 460
- снежно-льняной, 457
- снежноокий, 366, 506
- снежность, 252, 503, 505, 509, 527
- снежные жертвы, 506
- снежные иглы, 488, 506, 508
- снежный, 34, 109, 150, 213, 236, 259, 274, 309, 366, 374, 403, 424, 439, 450, 455, 460, 461, 464, 465, 466, 474, 481, 484, 485, 487, 488, 489, 492, 497, 499—509, 517, 580, 583, 600, 612, 633, 636, 667, 674, 675, 692
- снежный крест, 465, 503
- снежный прах, 497, 506
- снежный сон, 465, 504, 506
- соборность, 57, 262, 596
- современность, современный 16, 17, 52, 76, 115, 329, 344, 596
- созвездие, 251, 252, 381
- созвучие, 20, 21, 95, 97, 111, 133, 251, 262, 539, 561
- созерцание, 32, 316, 326, 414, 453, 673
- созерцатель, 87, 91
- созерцательность, 8, 30, 351
- сознание, архаическое, 51, 116
- сознание-паук, 84, 96, 253
- сокол, 531, 537, 555, 625
- солнечная сила, 292
- солнечное золото, 181, 186, 269, 425, 564
- солнечное зренье, 167, 544
- солнечность, 172, 179, 291, 368, 377, 472, 596, 608

- солнечность души, 172, 291, 377, 608
- солнечный, 20, 28, 127, 163, 165, 167, 169, 173, 185, 189, 191, 192, 194, 201, 204, 213, 214, 219, 220, 222, 226, 230, 231, 232, 243, 269, 278, 295, 321, 353, 357, 380, 392, 456, 461, 468, 475, 534, 536, 545, 595, 685, 698
- солнечный диск, 201, 213
- солнечный зверь, 224, 512
- солнечный луч, 28, 232, 278
- солнечный огонь, 167, 220, 269, 461
- солнечный цветок, 163, 295
- солнечный щит, 189
- солнца, культ, 163, 219, 225, 226, 592
- солнце, 45, 50, 71, 72, 73, 87, 92, 95, 106, 107, 116, 118, 123, 125, 136, 138, 140, 142, 143, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 240, 242, 244, 248, 249, 260, 263, 266, 268, 269, 270, 274, 276, 281, 292, 293, 294, 295, 298, 299, 300, 301, 311, 314, 322, 325, 330, 333, 335, 339, 357, 377, 378, 388, 391, 396, 398, 399, 406, 412, 419, 428, 432, 438, 441, 450, 455, 459, 462, 464, 471, 490, 497, 499, 526, 530, 538, 542, 570, 580, 587, 589, 590, 591, 595, 599, 609, 610, 613, 617, 631, 641, 668, 671, 688, 693, 696, 697, 699
- Солнце Дня, 190, 294, 459
- Солнце Завета, 193
- солнце Любви, 167
- солнце, мужское 292
- Солнце ночи, 142, 548
- Солнце перстень золотой, 184, 187
- солнце счастья, 174
- солнце утопленников, 209
- солнце, хмельное, 167, 620
- солнце, черное, 157, 218, 303, 304, 322, 377, 548
- Солнце Эммауса, 300
- Солнцего, 173
- солнцевеший, 259, 262
- солнцевидный глаз, 291
- солнце-глаз, 199
- Солнце-исполин, 59, 156
- солнце-лира, 175
- Солнце-Миф, 99
- солнце-окно, 199
- солнце-орел, 530
- солнце-птица, 534
- Солнце-сердце, 177, 301
- Солнце-Царь, 220
- словей, 86, 214, 239, 370, 524, 525, 526, 528, 534, 605, 613
- Соломон, 223, 248, 330, 345, 536
- солярный, 59, 86, 87, 118, 119, 123, 124, 134, 136, 137, 155, 163, 174, 175, 176, 180, 182, 189, 191, 195, 197, 199, 200, 211, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 227, 229, 232, 234, 237, 242, 246, 249, 271, 278, 319, 333, 334, 357, 358, 396, 397, 414, 437, 519, 537
- сон, 38, 71, 88, 106, 107, 134, 141, 171, 181, 210, 235, 244, 246, 247, 262, 274, 303, 361, 363, 373, 379, 385, 389, 401, 402, 408, 413, 420, 427, 439, 444, 447, 457, 463, 464, 465, 468, 487, 504, 505, 506, 511, 512, 516, 521, 522, 527, 537, 548, 555, 601, 605, 625, 629, 631, 645, 646, 649, 651, 659, 666, 675, 682, 684, 686, 691, 695
- сонм, 34, 96, 171, 225, 257, 385, 409, 412, 519
- сонмы, 25, 141, 548, 683
- сонный мир, 266, 388
- сообщение, 21, 98, 661
- сосна, 633, 634, 657
- основной, 633
- соты, 288, 539, 544, 545, 546, 546, 547, 548, 601
- софиология, 46, 155, 280, 316, 318, 325, 331, 347, 396, 407, 420, 437, 444, 452, 485, 501, 507, 510, 522, 524, 540, 568, 577, 583, 606, 652, 653, 689
- софист, 104
- София, 30, 46, 104, 108, 110, 113, 122, 130, 153, 155, 167, 168, 175, 217, 218, 219, 221, 224, 228, 229, 243, 244, 251, 263, 271, 274, 275, 276, 286, 287, 292, 297, 309, 316,

- 327, 330, 331, 334, 362, 366, 412, 416, 425, 430, 433, 435, 453, 460, 461, 478, 514, 515, 523, 535, 536, 556, 570, 590, 597, 599, 600, 608, 610, 611, 613, 618, 619, 633, 655, 669, 687, 691, 696, 698
- сочетание, 21, 112, 218, 334, 364, 413, 441, 450, 490, 499, 537, 539, 607, 666
- сплетение, 80, 189, 285, 409, 665
- сребродымный, 141, 235
- сребролукий бог зари, 241
- сребропламенный, 141
- среброснежность, 505
- сребротканый, 140
- становление, 103, 158, 313, 568, 619, 621
- старец, 61, 102, 114, 209, 256, 464, 535, 658, 663, 666
- Старец-Море, 663, 666
- старуха, 127, 520, 551, 571, 606, 663
- ствол, 489, 625, 627, 631, 640
- стебель, 144, 183, 450, 452, 602, 620, 621, 628, 654, 655, 659
- стихийная тьма, 562
- стихийность, 8, 556
- стихийный, 62
- стихия, 106, 108, 131, 227, 297, 299, 434, 490, 497, 509, 537, 553, 564, 572, 593, 596, 661, 662, 663, 664, 696, 698, 699
- стихия, свободная, 699
- стозвучность, 95, 175, 683
- стойк, стоицизм, 116, 117, 313, 346
- столб, 198, 633, 658, 669, 684
- столб огня, 633, 669, 684
- страдание, 342, 478, 489, 538, 565, 637, 662
- страдающий бог, 173, 191, 230, 274, 321, 333, 417, 458, 565
- страниц, 38, 490, 513, 604, 647
- страница, 34, 203, 699
- странные слова, 281
- страсти, страсть, 125, 150, 193, 225, 257, 274, 278, 282, 283, 291, 292, 295, 296, 297, 302, 302, 304, 306, 309, 320, 322, 351, 476, 477, 488, 489, 491, 499, 558, 565, 601, 603, 609, 616, 624, 662
- Стратим, 172, 520, 521, 530, 688
- страх, 60, 106, 109, 161, 312, 363, 531, 636, 648
- стрекозы, 427, 439, 485
- стремительность, 186, 199, 200
- Стрибог, 195, 309, 595, 635, 668
- Стрибоговы внуки, 495
- строй, 51, 62, 64, 82, 118, 121, 134, 245, 539, 540, 546, 561, 594, 627, 632, 659, 677
- стройная лилея, 462
- строки бытия, 553
- струи, 193, 299, 395, 419, 425, 673, 677, 694
- струи небес, 395
- структуры мышления, 43, 51, 55, 328
- струна, струны, 26, 60, 88, 95, 99, 133, 138, 141, 170, 172, 174, 175, 183, 184, 323, 339, 382, 404, 482, 493, 498, 512, 534, 539, 548, 603, 626, 632, 645, 660, 680
- сублимация, 142, 156, 281, 299, 312, 397, 473, 476, 478, 510, 557, 672, 696, 697
- сугроб, 465, 485
- сумрак, 109, 147, 191, 237, 242, 253, 302, 323, 361, 375, 414, 436, 450, 478, 508, 509, 533, 628
- сухие листья, 642
- сухой, 208, 224, 462, 584, 633, 638, 646, 648, 658, 696
- сфер, гармония, 85, 93, 94, 97, 133, 170, 183, 241, 251, 262, 323, 339, 340, 425, 557, 638, 642, 644, 650
- сфер, музыка, 93, 94, 130, 132, 133, 134, 197, 213, 395, 418, 443, 477, 663
- сфера, 8, 13, 14, 19, 25, 27, 30, 32, 36, 38, 41, 45, 47, 51, 53, 55, 56, 65, 68, 69, 71, 76, 77, 86, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 109, 114, 115, 120, 121, 127, 132, 133, 136, 144, 145, 150, 158, 170, 174, 198, 199, 212, 213, 214, 218, 219, 230, 231, 235, 237, 241, 244, 245, 248, 251, 254, 261, 265, 267, 268, 270, 271, 275, 277, 278, 280, 283, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 299, 303, 309, 316, 323, 324, 326, 327, 330, 331, 332, 333, 336, 338, 340, 342, 343, 345, 347, 353, 354, 356, 364, 365, 372, 380, 389, 392, 394, 396, 397, 402, 403, 404, 409, 410, 411, 413, 414, 416, 417, 419, 420, 422, 424, 428, 429, 430, 431, 433, 434, 436, 437, 438, 439, 444, 452, 455,

- 456, 457, 458, 461, 464, 466, 468, 472, 475, 477, 479, 480, 481, 483, 486, 488, 495, 496, 501, 502, 510, 512, 517, 526, 530, 539, 540, 548, 556, 557, 563, 570, 571, 577, 578, 580, 582, 585, 589, 590, 592, 594, 597, 598, 599, 600, 602, 614, 617, 624, 625, 626, 634, 638, 639, 640, 641, 642, 647, 652, 656, 658, 665, 667, 668, 669, 670, 674, 676, 678, 683, 686, 695, 696, 697, 698
- сферический, 72, 411
- Сфинкс, 45, 321, 322, 388, 522, 567, 576
- Сфинкс-лазурь, 341, 436, 445
- счет, 6, 16, 19, 47, 90, 116, 315, 507, 541, 612, 613, 668
- сын, 44, 60, 65, 95, 119, 173, 176, 191, 192, 201, 212, 216, 217, 224, 241, 255, 256, 258, 314, 320, 341, 367, 484, 564, 573, 587, 603, 626
- сын земли, 564
- сын Ночи, 367
- сюжет, 23, 52, 56, 57, 80, 107
- Т**
- тавтология, тавтологический, 171, 177, 394, 395, 604
- таинственный шепот, 660
- таинство зари, 240
- тайна, 27, 29, 33, 37, 38, 66, 67, 69, 85, 87, 98, 107, 111, 126, 168, 179, 193, 209, 223, 231, 241, 245, 249, 250, 254, 266, 271, 288, 318, 322, 334, 338, 367, 372, 374, 384, 388, 389, 394, 401, 405, 410, 415, 435, 436, 444, 450, 463, 467, 484, 528, 546, 567, 569, 571, 604, 609, 612, 626, 635, 649, 652, 654, 655, 658, 662, 687
- тайный знак, 27, 295, 428, 522
- танатопоэтика, 322, 377, 524
- Танатос, танатический 25, 83, 144, 145, 146, 147, 148, 213, 223, 243, 306, 311, 341, 353, 358, 363, 364, 365, 403, 440, 446, 457, 458, 465, 468, 469, 470, 479, 485, 488, 539, 547, 548, 549, 608, 621, 695
- танатосимволика, 527
- танец, 126, 237, 363, 486, 487, 540
- Тартар, 587
- тварь, 46, 156, 202, 210, 417, 418, 555
- твердь, 33, 83, 85, 87, 99, 106, 137, 140, 147, 185, 185, 204, 253, 273, 290, 341, 369, 370, 375, 400, 405, 414, 434, 446, 455, 465, 492, 503, 520, 537, 576, 631, 686, 692
- творение, 47, 56, 103, 107, 113, 133, 171, 202, 203, 271, 611
- творец вселенной, 132
- творимый творец, 105
- творчество, 20, 21, 22, 30, 31, 32, 42, 43, 46, 50, 51, 56, 61, 75, 91, 93, 109, 110, 116, 119, 125, 132, 136, 139, 149, 157, 160, 166, 167, 168, 182, 203, 225, 227, 270, 297, 307, 311, 316, 323, 340, 345, 351, 383, 386, 424, 474, 476, 478, 526, 538, 559, 562, 573, 591, 598, 615, 637, 644, 645, 648, 649, 656, 659, 686, 696
- текст, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 22, 23, 24, 34, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 53, 54, 56, 58, 81, 83, 89, 89, 90, 91, 98, 102, 120, 125, 127, 128, 129, 134, 150, 158, 161, 165, 171, 181, 184, 195, 228, 244, 248, 267, 318, 328, 347, 348, 353, 365, 408, 409, 415, 422, 430, 452, 460, 466, 474, 477, 490, 507, 539, 546, 563, 593, 613, 628, 656, 661
- текст жизни, 49, 102, 158, 181
- текст-миф, 48
- текущность, текучий, 81, 93, 141, 143, 343, 405, 430, 442, 543, 641, 645, 676, 677, 681, 688, 696
- тело, 35, 63, 77, 79, 80, 84, 93, 95, 96, 111, 129, 131, 133, 142, 173, 174, 175, 179, 180, 184, 199, 204, 214, 223, 232, 253, 254, 255, 259, 265, 283, 295, 297, 298, 302, 304, 318, 319, 341, 342, 347, 367, 369, 396, 398, 411, 416, 421, 453, 459, 469, 471, 481, 496, 498, 498, 510, 516, 522, 533, 535, 542, 550, 553, 557, 560, 568, 573, 574, 575, 576, 586, 590, 591, 600, 619, 624, 674, 687, 696
- теллурический, 65, 69, 81, 105, 107, 136, 143, 149, 150, 154, 156, 166, 167, 189, 192, 195, 198, 206, 208, 214—219, 228, 238, 242, 247, 252, 268, 270, 272, 277, 279, 295, 296, 302, 317, 324, 332, 336, 353, 364, 372, 401, 413, 416, 430, 431, 432,

- 436, 443, 446, 458, 477, 479, 535,
537, 538, 556, 557, 562—566, 570,
571, 573, 575, 586, 588, 594, 595,
596, 613, 617, 622, 643, 644, 658,
665, 667, 668, 669, 673, 675, 678,
683, 696, 698
- темно-синий, 273, 443
- темный язык, 253
- тень, 24, 25, 45, 74, 85, 108, 135,
136, 157, 190, 223, 226, 235, 242,
246, 261, 270, 293, 294, 297, 303,
323, 325, 330, 332, 338, 342, 355,
356, 357, 357, 358, 361, 362, 363,
367, 371, 379, 383, 384, 385, 386,
387, 388, 389, 390, 394, 402, 407,
419, 422, 423, 424, 428, 436, 439,
448, 449, 462, 466, 475, 484, 500,
504, 516, 518, 529, 530, 538, 543,
545, 548, 561, 571, 577, 578, 581,
583, 605, 607, 614, 615, 624, 629,
631, 632, 633, 638, 648, 651, 652,
659, 662, 693, 699
- теогония, 100, 127, 213, 216, 219,
316, 345, 389, 411, 553, 587, 698
- теология, теологический, 5, 37, 44,
60, 103, 111, 116, 118, 123, 124,
212, 289, 328, 329, 343, 344, 346,
350, 351, 435, 558, 650
- теософия, 12, 25, 43, 105, 131, 319,
344, 347, 349, 475, 477, 478, 480,
- терем, 138, 195, 284, 397, 465, 484,
522, 529, 616, 632
- теургия, теург, теургический, 20, 30,
31, 32, 38, 48, 105, 131, 133, 221,
344, 346, 351, 424, 596
- течение, 53, 79, 325, 636, 670, 676,
677, 678
- течение реки, 676
- тимьян, 435
- титан, титанический, 28, 141, 172,
213, 217, 229, 258, 299, 317, 328,
403, 527, 537, 557, 558, 584
- тихие волны, 403, 646, 685
- тихие речи, 649, 650
- тишина, 159, 274, 369, 373, 385,
399, 410, 489, 492, 497, 499, 522,
597, 601, 650, 662, 666, 689, 693
- ткань, 67, 81, 83, 84, 86, 87, 88, 91,
125, 126, 128, 130, 146, 189, 190,
194, 204, 321, 369, 370, 405, 493,
502, 507, 519, 546, 563, 654, 685
- ткань бытия, 88
- ткань, вечно-пьяная, 396
- ткань дум, 107, 128, 499
- ткань души, 84
- ткань жизни, 87, 91, 546
- ткаль, 86, 87, 91, 126, 127, 128, 238,
244, 370, 397, 400, 438, 519
- ткач, 84, 204, 263
- толпа, 105, 120, 308, 317, 428, 471
- тонуть, 215, 411, 413, 428
- тополь, 378, 461, 630, 643, 657
- топот, 283, 494, 642, 646, 647, 648,
649, 650
- Тор, 216, 273
- тоска, тосковать, 68, 98, 142, 189,
203, 266, 284, 298, 320, 334, 341,
359, 363, 364, 370, 379, 385, 386,
387, 396, 401, 404, 429, 441, 448,
470, 491, 517, 542, 568, 603, 605,
628, 631, 640, 645, 659, 665, 687,
688
- точка, 143, 155, 221, 305, 359, 371,
383, 477, 539, 561
- трава, 147, 148, 167, 198, 199, 208,
225, 311, 398, 403, 440, 447, 482,
496, 512, 513, 541, 544, 546, 572,
574, 592, 600, 604, 606, 615, 619,
620, 623, 630, 637, 637, 638, 639,
640, 642, 644, 646, 655, 657, 665,
672, 685
- треугольник, 21, 528, 697
- триада, триадический, 26, 35, 209,
256, 540, 544, 547, 562, 588, 599,
606
- Триглав, 208, 410
- тринитарный, 59
- тростник, 134, 659
- труба, 99, 197, 493, 507, 522, 533,
647, 672
- трубач, 405, 465, 493, 503, 685
- тучка золотая, 229
- тьма, 26, 27, 38, 60, 65, 66, 91, 95,
96, 101, 108, 112, 142, 160, 171,
179, 197, 203, 208, 211, 218, 221,
222, 225, 226, 251, 253, 254, 260,
262, 263, 268, 273, 274, 279, 303,
317, 323, 324, 325, 328, 330, 335,
338, 342, 343, 344, 345, 350, 353,
355, 363, 365, 366, 367, 369, 370,
372, 376, 379, 381, 383, 385, 386,
387, 389, 390, 400, 404, 417, 418,
422, 423, 434, 436, 449, 467, 468,
477, 479, 482, 507, 514, 516, 518,

533, 538, 562, 564, 566, 567, 570,
573, 592, 593, 597, 601, 607, 620,
663, 665, 666

У

убеленный, убеление, 473, 478
углерод, 280, 315, 544
угол, 416
уголь, 280, 281, 282, 316, 320, 380,
416, 446, 467
ужас, 34, 60, 63, 75, 77, 82, 109,
117, 126, 151, 242, 288, 289, 359,
363, 384, 436, 466, 477, 478, 529,
549, 554, 574, 582, 587, 592, 593,
694
ужас высей, 582
ужас, древний, 75, 77, 151, 436, 464,
554, 587, 593
узел, 126, 133
узор, 26, 91, 92, 126, 128, 144, 251,
369, 427, 604, 621, 627, 635
узорность, 91
узорный почерк, 34, 92
узорный храм, 93, 243, 549, 578
улей, 539, 540, 542, 544, 546, 547,
548, 553, 554
улей медных пчел, 540, 548
улыбка, 101, 226, 416, 460, 549, 593,
609
Уран, 103, 587
Уроборос, 78, 80, 83, 122, 123
условность, 17, 49, 56
условный знак, 26, 489, 497, 506
уст уста, 171, 394
уста, 68, 69, 171, 187, 205, 242, 248,
289, 370, 390, 394, 406, 407, 516,
543, 560, 568, 576, 612, 613
Уста Праматери, 370, 568, 576, 593
Утренница, 153, 240, 264
утро, 149, 156, 162, 192, 195, 240,
244, 249, 300, 334, 337, 450, 508,
545, 609, 617
утроба, 299, 387, 467, 556, 567
ухо, 252, 281, 303, 369, 427, 496,
550, 643, 648

Ф

факел, 245, 277, 288, 304, 307, 308,
309, 310, 379, 387, 440, 469, 508,
643
факел-кубок, 308, 309
фаллос, фаллический, 212, 216, 221,

340, 352, 416, 417, 418, 457, 469,
502, 565, 567, 585, 595, 655, 666
фантазия, фантазм, 49, 105, 127,
128, 308, 344, 589, 591
фантастика, 27, 49, 57
Фауст, 19, 37, 80, 124, 125, 127,
129, 215, 220, 228, 249, 344, 348,
471, 554, 555, 591
Феникс, 132, 174, 204, 250, 320,
321, 322, 369, 519, 520, 534, 535,
537
феномен, 10, 48, 52, 98, 104, 318
фиалка, 606
фикция, фиктивный,
фикциональный, 18, 30, 55, 76,
77, 126, 132, 158, 164, 178, 234,
247, 316
финин, 397, 522, 533
филокалия, 111
философия, философский, 5, 7, 8,
13, 15, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30,
36, 42, 43, 47, 50, 51, 55, 56, 60,
79, 93, 100, 102, 104, 105, 107,
110, 111, 114, 116, 118, 131, 133,
134, 166, 172, 180, 228, 266, 313,
325, 326, 328, 329, 342, 344, 345,
348, 349, 350, 471, 474, 476, 535,
576, 591, 606, 653, 696
фиммиам, 362, 435, 441, 627
фиолетовые грозы, 449, 462, 583,
607, 614
фиолетовый, 140, 151, 187, 339, 428,
448, 449, 452, 459, 462, 472, 475,
583, 606, 607, 614, 639
фольклор, фольклорный, 14, 15, 20,
37, 46, 47, 51, 54, 65, 80, 86, 102,
127, 143, 165, 195, 208, 211, 212,
224, 248, 279, 283, 284, 338, 346,
367, 381, 393, 457, 479, 499, 504,
519, 520, 524, 533, 534, 537, 538,
539, 550, 569, 587, 590, 592, 593,
596, 602, 616, 621, 629, 631, 678,
695, 697, 698,
фонарь, 63, 151, 152, 186, 209, 395,
437
формализм, формалисты, 17, 23, 56,
89, 128, 129, 327
фосфор, 212

Х

хаос, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 72, 101,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 114,
117, 131, 137, 151, 186, 268, 276,

- 341, 364, 368, 384, 385, 390, 423,
436, 445, 454, 466, 477, 480, 494,
557, 558, 560, 561, 565, 593, 618,
650, 658, 660, 663, 681, 682, 685,
687, 690, 696
- хаос, древний, 61, 62, 63, 77, 106,
110, 117, 151, 186, 494, 564, 687
- хаос, жидкительный, 62
- херувим, 173, 366, 456, 476, 615
- хлеб, 213, 467, 540, 564, 620, 622, 654
- хлысты, хлыстовство, 34, 46, 166,
212, 279, 287, 302, 322, 331, 366,
455, 456, 457, 472, 486, 489, 505,
514, 517, 521, 523, 533, 535, 537,
540, 541, 557, 587, 590, 596, 622.
628, 629, 648, 699
- хмель, 354, 364, 398, 421, 629
- холод бледных звезд, 252
- хор, 30, 92, 94, 97, 99, 109, 176,
180, 259, 262, 265, 374, 381, 403,
496, 513, 554, 581, 648, 697
- хор планет, 99, 262
- хоровод, 96, 229, 262, 409, 421, 462,
594, 617, 629, 648
- хоровод стихий, 96, 409
- храм, 93, 124, 133, 234, 243, 295,
403, 407, 428, 447, 449, 452, 456,
479, 503, 504, 509, 549, 561, 574,
578, 579, 627
- храм небес, 407
- хребты, 392, 578
- хризантем, 311, 442, 603
- христианство, 28, 34, 43, 72, 106,
111, 172, 346, 349, 389, 478, 536,
654
- Христос, 40, 66, 69, 72, 106, 118,
138, 164, 170, 173, 181, 191, 192,
218, 219, 221, 226, 244, 246, 248,
264, 274, 275, 276, 288, 298, 300,
309, 318, 321, 328, 334, 335, 336,
338, 340, 343, 351, 365, 396, 405,
410, 425, 429, 431, 453, 454, 455,
457, 458, 478, 492, 523, 532, 535,
536, 565, 566, 583, 598, 608, 614,
619, 622, 652, 653, 654, 661, 691,
698
- Хронос, 108, 116, 537
- хрусталь, хрустальный, 34, 129, 187,
274, 281, 284, 311, 312, 356, 378,
439, 485, 580, 582, 601, 644, 667,
675, 690
- хтонический, 16, 102, 124, 146, 164,
192, 213, 214, 219, 228, 270, 271,
- 278, 322, 333, 334, 337, 389, 392,
442, 457, 495, 513, 541, 544, 545,
576, 587, 589, 618, 625, 630, 635,
661, 664, 673, 677, 678, 688
- ## Ц
- Царевна, 34, 240, 246, 446, 523
- царевна Заря, 83, 86, 147, 241, 244,
369, 602
- царица, 34, 139, 141, 142, 143, 146,
151, 154, 156, 157, 167, 168, 169,
174, 175, 196, 215, 216, 223, 224,
227, 236, 239, 240, 244, 246, 262,
263, 264, 275, 276, 286, 301, 330,
333, 334, 337, 341, 364, 397, 406,
433, 434, 435, 437, 446, 447, 458,
460, 464, 507, 522, 523, 543, 544,
556, 560, 570, 571, 578, 592, 609,
611, 615, 641, 642, 652, 665, 666,
678, 679, 697
- Царица великая рек, 679
- царица роза, 543, 652, 697
- царица-небылица, 532
- Царица Небесная, 169, 174, 215,
216, 240, 244, 263, 264, 275, 276,
301, 333, 334, 337, 397, 406, 433,
434, 435, 437, 460, 507, 522, 523,
556, 560, 578, 584, 611
- царственный лебедь, 526, 527
- Царствие (царство) Небесное, 220,
329, 403, 411, 462, 462, 617, 622,
696
- царство Лазури, 426
- Царство прозрачности, 416
- царство теней, 388
- царь, 113, 141, 143, 146, 168, 173,
191, 204, 205, 209, 216, 224, 250,
276, 300, 301, 333, 354, 399, 412,
430, 435, 447, 458, 460, 506, 535,
537, 544, 555, 584, 588, 592, 596,
698
- Царь-Огонь, 63, 279, 382, 496, 558,
569, 576, 663, 664
- Царь-Солнце, 219
- цвет, 66, 68, 84, 85, 101, 107, 128,
137, 139, 148, 150, 153, 159, 163,
165, 181, 185, 189, 198, 199, 202,
205, 210, 224, 231, 237, 243, 261,
266, 272, 273, 274, 275, 293, 346,
361, 393, 395, 397, 398, 399, 400,
403, 423, 425, 433, 435, 438, 440,
443, 445, 449, 450, 452, 453, 454,
455, 456, 458, 459, 460, 461, 462,

- 463, 467, 468, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 478, 479, 480, 481, 484, 505, 508, 517, 523, 542, 544, 545, 553, 560, 567, 574, 580, 583, 588, 596, 599, 605, 609, 617, 619, 621, 639, 641, 650, 652, 653, 655, 660, 666, 670, 690
- цветистая планета, 261, 600
- цветно-тканый, 98, 563
- цветок, 59, 88, 163, 198, 199, 261, 295, 301, 355, 410, 420, 432, 433, 434, 441, 442, 460, 462, 467, 503, 505, 541, 546, 547, 584, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 607, 609, 610, 614, 615, 652, 653, 658, 667, 690
- цветок, влюбленный, 601
- цветок, кровавый, 603
- цветок, мировой, 467, 599, 610
- цветок-мечта, 420, 602
- цветоносный, 562, 565, 628
- цветы, 34, 83, 86, 92, 103, 131, 137, 139, 147, 150, 162, 165, 180, 186, 199, 203, 204, 205, 209, 218, 224, 239, 241, 244, 256, 266, 295, 311, 359, 369, 372, 378, 396, 400, 407, 420, 432, 433, 441, 442, 444, 450, 452, 455, 456, 460, 461, 462, 463, 467, 471, 501, 502, 503, 509, 513, 529, 541, 542, 544, 546, 547, 548, 563, 565, 583, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 609, 610, 616, 617, 625, 628, 630, 631, 632, 637, 644, 645, 658, 672, 674
- цветы, голубые, 420, 432, 434, 441, 602, 652, 653
- цветы зла, 186
- целомудренный снег, 507
- целостность, 22, 27, 36, 45, 47, 48, 52, 61, 72, 111, 124, 132, 159, 176, 217, 218, 221, 267, 278, 286, 319, 542
- цель, 21, 45, 60, 68, 76, 84, 88, 113, 120, 127, 133, 145, 169, 170, 171, 182, 186, 190, 191, 193, 200, 205, 209, 219, 222, 234, 261, 265, 278, 287, 290, 293, 316, 348, 361, 390, 396, 417, 431, 434, 460, 473, 481, 487, 573, 576, 580, 583, 592, 605, 636
- цельность, 28, 48, 59, 61, 72, 408, 670
- Церера, 568
- церковь, 13, 14, 90, 148, 155, 218, 287, 319, 356, 409, 462, 517, 578, 60, 640, 692, 697
- цикады, 360, 513, 547, 552
- Ч
- чайка, 524, 526
- чаша, 309, 319, 523, 612
- чаша хмеля, 319
- челн, 74, 106, 134, 141, 430, 677, 690, 699
- чело, 278, 585
- человек, 9, 11, 14, 15, 20, 30, 45, 47, 48, 56, 57, 82, 83, 85, 90, 101, 105, 108, 109, 110, 113, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 133, 134, 139, 144, 171, 173, 175, 177, 182, 191, 192, 199, 201, 202, 203, 210, 212, 216, 219, 222, 227, 230, 231, 235, 259, 266, 268, 277, 294, 295, 299, 302, 303, 309, 309, 313, 317, 318, 319, 320, 321, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 345, 346, 347, 351, 354, 356, 361, 383, 392, 398, 406, 409, 417, 428, 430, 436, 443, 450, 483, 497, 501, 510, 515, 516, 528, 533, 536, 557, 558, 559, 560, 561, 563, 576, 580, 586, 593, 597, 598, 600, 624, 628, 639, 654, 656, 658, 673, 688, 693, 698
- червоный, червонец, 33, 162, 184, 188, 189, 228, 240, 273, 509, 516, 567, 610, 625
- червь, 479, 535, 568
- черемуха, 199, 629, 630, 631, 637
- череп, 76, 479, 535
- черная вода, 419, 479, 694
- черная земля, 699
- черная птица, 458, 467, 534
- черная река, 479
- Чернобог, 165, 367, 479, 533
- чернозем, 693
- чернота, 315, 363, 467, 468, 469, 532
- черные вихри, 498, 533
- черные розы, 442, 609
- черные слова, 479
- черный, 62, 151, 193, 208, 273, 280, 303, 329, 362, 363, 367, 368, 372, 429, 452, 463, 467, 469, 470, 471, 475, 478, 479, 480, 482, 505, 508, 526, 532, 538, 555, 564, 577, 641, 695
- черный город, 469

черный день, 193, 362, 363, 429,
469, 695
черный лебедь, 526
черный пламень, 303, 482
черный платок, 470
черный цвет, 467, 468, 471, 480,
505, 641
черт, 26, 140, 176, 236, 246, 275,
302, 344, 350, 362, 405, 423, 459,
479, 480, 490, 499, 507, 536, 538,
550, 579, 598, 638, 695
чертог, 156, 169, 308, 340, 519, 620
четыре реки, 679
число, 11, 16, 35, 54, 58, 92, 96,
103, 112, 116, 129, 130, 132, 154,
161, 177, 211, 216, 224, 225, 226,
250, 254, 260, 306, 319, 341, 346,
347, 351, 373, 391, 402, 442, 474,
478, 485, 494, 530, 535, 597, 600,
603, 611, 618, 645, 653, 674, 684,
685, 697, 698
чреватая смерть, 622
чрево, 404, 409, 416, 568, 625
чрево древнее, 404, 568, 625

Ш
шаман, шаманизм, 35, 228, 660, 699
шар, 75, 76, 77, 109, 115, 119, 192,
201, 227, 265, 272, 275, 390, 412,
499, 699
шарик, 75, 76, 153
шахматы, 90, 91
шелест, 34, 92, 494, 627, 642, 643,
644, 645, 646, 648, 654, 657, 659
шепот, 64, 77, 235, 283, 301, 418,
494, 495, 555, 626, 628, 637, 642,
644, 645, 646, 647, 648, 649, 650,
651, 659, 660, 685
шепот, адский, 283
шепот вьюги, 494, 645
шепотливые травы, 644
шепоты, 635, 645, 647
шепоты вещей, 647
шептать, 358, 403, 613, 650
шептать имена, 358, 403, 650
Шехина, 248, 557, 586, 597
Шива, 216
шиповник, 616
шорох, 134, 375, 377, 450, 642, 648,
650, 654, 655, 657, 659

Щ
шит, 140, 141, 189, 308

Э
эдельвейс, 652
Эдем, 394
Эдип, эдипов, 303, 318
экстаз, экстатический, 11, 20, 28,
93, 119, 126, 164, 180, 200, 205,
216, 230, 258, 273, 280, 281, 282,
302, 303, 305, 309, 312, 314, 316,
320, 322, 327, 340, 343, 359, 409,
421, 425, 438, 446, 457, 464, 472,
478, 479, 481, 489, 496, 499, 517,
557, 582, 603, 603, 628, 650, 665,
674, 693
элевсинский, 496, 589
элемент, 53, 176, 203, 263, 264, 423
эллинизм, эллинистический, 54,
126, 346, 421, 699
эллинский, 112, 324, 389, 411
эманация, 8, 11, 20, 28, 78, 82, 104,
118, 127, 156, 220, 271, 274, 301,
323, 325, 328, 330, 333, 343, 344,
345, 405, 425, 483, 556, 571, 661,
671
эмансипация, 564, 573
эмблема, эмблематический, 21, 22,
30, 31, 32, 37, 49, 56, 71, 96, 105,
109, 118, 119, 132, 200, 213, 222,
223, 228, 313, 316, 343, 344, 346,
348, 349, 442, 458, 520, 610
энантиодромия, 72, 79, 81, 124, 171,
179, 182
энергия, 21, 78, 171, 277, 563
Эн-Соф, 349
энтузиазм, 11
эон, 117, 677
Эос, 86, 170, 187, 209, 230, 233,
235, 238, 239, 248, 525
эпифания, 140, 223, 234, 239, 240,
328, 330, 331, 334, 337, 345, 413,
416, 428, 433, 464, 478, 491, 589,
669, 673
Эреб, 107, 160, 389
Эрос, Эрот, эротический 14, 17, 21,
64, 80, 81, 83, 85, 90, 93, 101,
107, 113, 119, 145—150, 155, 167,
170, 174, 180, 184, 191, 193, 199,
208, 215, 233, 237—242, 251, 256,
258, 262, 269, 275, 276, 291, 292,
296, 397, 300, 302, 305, 306, 307,
318, 319, 326, 331, 334, 337, 341,
342, 350, 353, 358, 360, 364, 365,
371, 373, 379, 396, 400, 403, 406,
415, 420, 421, 425, 429, 440, 441,

- 447, 455, 456, 457, 458, 465, 469,
470, 479, 484, 486, 487, 488, 499,
505, 514, 519, 522, 523, 525, 527,
532, 536, 546, 549, 577, 582, 587,
590, 599—603, 607, 608, 610, 611,
612, 615, 616, 617, 622, 651, 652,
654, 664, 671, 672, 687, 688, 695
- Эрос-жрец, 549
- эстетика, эстетический, 10, 13, 14,
15, 18, 21, 29, 30, 32, 36, 41, 42,
49, 50, 52, 65, 67, 77, 98, 100,
109, 128, 130, 131, 133, 134, 175,
182, 267, 315, 316, 327, 329, 345,
346, 349, 416, 423, 438, 452, 454,
471, 483, 583, 588, 589, 590, 591,
593, 626, 654, 696
- эстетика, космическая, 100, 346
- эстетика, позитивная, 41, 42, 591
- эсхатология, эсхатологический, 21,
30, 103, 112, 155, 159, 179, 226,
328, 507, 566, 570
- этимология, этимологизация, 19,
36, 107, 161, 162, 240, 280, 316,
319, 331, 346, 347, 368, 388, 398,
415, 452, 521, 587, 588, 595, 633,
657
- эфир, 66, 138, 140, 188, 189, 190,
209, 235, 258, 260, 310, 392, 394,
395, 416, 420, 529, 542, 545, 566,
610, 618, 687
- эфирная кровь, 138, 310, 395, 610
- эхо, 97, 134, 206, 231, 265, 426, 561,
579, 580, 652
- Ю
- юг, 162, 528, 691
- юность, юный, 24, 59, 161, 180,
186, 300, 338, 404, 407, 448, 458,
463, 520, 562, 583, 614, 625, 645,
649, 670
- Юпитер, 133, 223, 471
- юродивый, 595
- Я
- яблоко, 237, 545, 616, 632, 633, 657
- яблоня, 403, 545, 624, 633, 657
- явь, 420, 654, 655, 697
- язык, 8, 9, 11, 20, 23, 25, 33, 34, 35,
36, 37, 38, 44, 47, 48, 49, 51, 52,
53, 54, 54, 60, 65, 66, 77, 94, 96,
97, 98, 100, 110, 111, 113, 122,
129, 131, 132, 170, 171, 189, 213,
215, 224, 231, 247, 253, 254, 271,
281, 283, 289, 297, 304, 318, 329,
350, 351, 364, 367, 368, 389, 390,
403, 452, 455, 481, 494, 495, 496,
513, 518, 547, 559, 560, 561, 568,
575, 581, 590, 592, 593, 594, 596,
604, 605, 612, 626, 635, 642, 645,
646, 647, 648, 649, 650, 652, 658,
659, 660, 662, 664, 669, 679, 685
- язык бессознательного, 650
- язык вещей, 9, 642
- язык намека, 20
- язык ночи, 368
- язык цветов, 605, 652
- язык хаоса, 64, 65
- языки, 38, 65, 66, 170, 189, 289, 679
- языковое мышление, 22, 161
- языковой реализм, 20
- яйцо, 61, 107, 108, 119, 123, 215,
259, 338, 389, 537, 656
- яйцо, мировое, 119, 123, 215, 259
- янтарный день, 336, 359
- янтарь, 447, 548, 578
- яр, 299, 302, 506, 595
- Ярила, 560, 595
- яркий, 85, 197, 389, 492, 493
- ярко-алый, 81, 397, 529, 530
- ярко-красные зарницы, 250, 405
- ярко-красный, 452
- ярость, 595
- ярый, 300, 306, 546
- ярь, 273, 333
- Ясень, 105, 655
- ясность, 160, 196, 288, 323, 406,
420, 428, 509
- Я-сознание, 217

СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕРМИНОВ И ВЫРАЖЕНИЙ

A

afflictio animae (лат.) — скорбь души, 538

albedo (лат.) — белизна, 224, 269, 321, 328, 453, 454, 458, 473, 474, 476—478, 590

analogia entis (лат.) — подобие сущего, 98, 171, 251, 326, 408, 608

anima aurea (лат.) — золотая душа, 182

anima candida (лат.) — белоснежная душа, 473

annus mundi (лат.) — мировой год, 116

ante lucem (лат.) — до света, 233, 236

apis philosophorum (лат.) — пчела философов, 180, 182, 280, 419, 423, 453, 597, 598

aqua divina (лат.) — божественная вода, 696

aqua doctrinae (лат.) — вода учения, 698

aqua mirifica (лат.) — чудотворная вода, 214

aqua nigra (лат.) — черная вода, 419, 694

aqua perennis (лат.) — неиссякаемая вода, 696

aqua permanens (лат.) — вечная вода, 219, 661

aqua vitae (лат.) — вода жизни, 652, 661, 698

arbor mundi (лат.) — мировое древо, 515, 624, 625

arbor pansophiae (лат.) — древо всеобщей мудрости, 656

ars combinatoria (лат.) — искусство сочетаний, 90, 130

ars magna (лат.) — великое искусство, 130

ascensus (лат.) — восхождение, 110, 124, 327, 397, 414, 473, 479, 510, 535, 588, 589, 656, 662

aurea hora (лат.) — золотой час, 248

aur(e)um (лат.) — золото (золотое), 167, 169, 180, 181, 196, 278, 335, 392, 397, 475

C

carbunculus (лат.) — карбункул, 597

catena aurea (лат.) — золотая цепь, 170, 261

circulus vitiosus (лат.) — порочный круг, 79, 120, 482

coincidentia (лат.) — совпадение, 112, 118, 119, 124, 158, 273, 285, 388

coincidentia oppositorum (лат.) — совпадение противоположностей, 112, 118, 119, 124, 158, 273, 285, 388

colombe (фр.) — голубь, 331, 521

columba (лат.) — голубица, 536

columba purissima (лат.) — чистойшая голубица, 536

commemoratio (лат.) — напоминание, 557, 661

communicatio (лат.) — общение, 661

communio (лат.) — общение, 21, 98, 661

coniunctio (лат.) — связь, дружба, соединение, 28, 136, 138, 139, 149, 152—156, 158, 160, 186, 192—194, 205, 209, 211, 221—223, 267, 276, 381, 392, 403, 404, 412, 425, 431, 458, 486, 557, 613, 616, 697

coniunctio Solis et Lunae (лат.) — брак Солнца и Луны, 154, 158, 192, 205, 392, 613

contemplatio (лат.) — размышление, 30

contradictio in adiectu (лат.) — противоречие в определении, 222
cor ardens (лат.) — пылающее сердце, 167, 174, 299, 319, 344
cornix (лат.) — ворона, 537
corona (лат.) — венец, 251, 275
Corpus Hermeticum (лат.) — совокупность герметических сочинений, 29, 38, 226, 265, 331, 590
correspondences (фр.) — соответствие, 290
corvus (лат.) — ворон, 430, 538
creatio ex nihilo (лат.) — творение из ничего, 60, 103, 104
crux amoris (лат.) — крест любви, 608, 653
Crux florida (лат.) — Крест в цветах, 291, 543, 608, 653

D

decadence (фр.) — упадок, декаданс, 282, 413, 510, 558
descensus (лат.) — нисхождение, 110, 124, 414, 416, 479, 510, 535, 557, 569, 577, 588, 589, 662, 696
Deus absconditus (лат.) — сокрытый Бог, 329
Deus artifex (лат.) — Бог-творец, 113
Deus ignotus (лат.) — неведомый Бог, 354
dies (лат.) — день, 388
disiecta membra (лат.) — разъятые члены, 126, 550, 698
disiunctio (лат.) — разъятие, 160
dissemination (фр.) — рассеяние, 550
duplex (лат.) — двойственный, 223
duree creatrice (фр.) — творческая деятельность, 117

E

ens primum (лат.) — первая сущность, 159

F

femme fatale (фр.) — роковая женщина, 485
fiat (лат.) — да будет, 611
figura etymologica (лат.) — этимологическая фигура, 332, 604
filius (лат.) — сын, 175, 181, 420, 556, 563, 564, 573, 586, 588, 595, 596, 618, 652, 698
filius macrocosmi (лат.) — сын

макрокосма, 586
filius philosophorum (лат.) — сын философов, 652
filius regius (лат.) — сын царя, 175, 181, 420, 563, 564, 573, 586, 596, 618
Fio, ergo non sum (лат.) — становлюсь, следовательно не существую, 32
fons scientiae (лат.) — источник знания, 698
forma formans (лат.) — формирующая форма, 332

H

harmonia mundi (лат.) — мировая гармония, 91
horror vacui (лат.) — страх пустоты, 466
humiditas lunaris (лат.) — лунная влажность, 214
humor (лат.) — жидкость, 590

I

ignis elementaris (лат.) — элементарный огонь, 227
ignis ex igne (лат.) — огонь из огня, 268
illuminatio (лат.) — просвещение, 98, 155, 267, 299, 312, 314, 315, 316, 326, 327, 573
imago (лат.) — образ, 9, 117, 231, 586
imago mentalis (лат.) — умственный образ, 117
in statu nascendi (лат.) — в состоянии возникновения, в становлении, 59

L

lapis (лат.) — камень, 180, 182, 228, 248, 280, 419, 423, 453, 535, 597, 598
lapis mercurius (лат.) — камень-ртути (ртуть), 586
lapis philosophorum (лат.) — камень философов, 180, 182, 280, 419, 423, 453, 597, 598
lumen coeli (лат.) — свет неба, 609
lumen intellectualis (лат.) — умственный свет, 323, 355
lumen naturale (лат.) — естественный свет, 226
luna (лат.) — луна, 142, 155, 209, 214, 216
lux intellectualis (лат.) — умственный свет, 327, 332

М

- mare (лат.) — море, 253, 665
 mare internum (лат.) — внутреннее море, 253
 Maria Virgo (лат.) — Дева Мария, 536
 maris stella (лат.) — звезда моря, 264, 434, 665
 massa confusa (лат.) —
 неупорядоченная масса, 59, 60, 107, 157, 281, 453, 492, 566, 576, 586, 589, 628
 mater-materia (лат.) — мать-материя, 215, 221
 materia informis (лат.) —
 бесформенная материя, 59, 107
 materia prima (лат.) — первая материя, 24, 104, 107, 119, 217, 556—558, 586
 matrix (лат.) — матка, 107, 315, 587
 mediatrix (лат.) — посредница, 287
 mens (лат.) — ум, дух, 290, 327
 mundus (лат.) — мир, 570
 mysterium coniunctionis (лат.) — тайна соединения, 221
 Mysterium Lunae (лат.) — Таинство Луны, 218
 mysterium tremendum (лат.) — тайна, повергающая в трепет, 109
 mutabilis (лат.) — изменчивый, 223

Н

- natura naturans (лат.) — природа творящая, 559
 natura naturata (лат.) — природа сотворенная, 20, 158, 332, 477, 559, 561
 nigredo (лат.) — чернота, 218, 304, 430, 453, 469, 480, 538, 557

О

- occulta philosophia (лат.) — тайная философия, 133, 223, 228, 586, 590
 opus (лат.) — дело, деяние, 93, 538, 696
 opus album (лат.) — белое деяние, 142
 opus alchymicum (лат.) — деяние алхимическое, 75, 180, 278, 558, 596
 opus Lunae (лат.) — деяние Луны, 142
 opus magnum (лат.) — великое делание, главное творение, 178, 266

- ordo naturalis (лат.) — порядок природы, 62, 126, 545
 origo (лат.) — происхождение, 413, 468, 592, 607, 618
 origo mundi (лат.) — рождение мира, 100

Р

- poeta doctus (лат.) — ученый поэт, 45
 poeta vates (лат.) — поэт-пророк, 15, 20, 97, 174, 183, 191, 192, 199, 248, 271, 281, 295, 340, 396, 409, 429, 433, 494, 530, 548, 575, 579, 683
 pratum spirituale (лат.) — духовный луг, 461, 617
 prima materia (лат.) — первая материя, 24, 104, 107, 119, 217, 556—558, 586
 primus anthropus (лат.) — первый человек, 536
 purgatorium (лат.) — чистилище, 305

Q

- quadratura circuli (лат.) — квадратура круга, 78
 quaternio (лат.) — учетверение, 124, 139
 quinta essentia (лат.) — квинтэссенция (букв. пятая сущность), 107, 590, 653

R

- realia (лат.) — реальное, 20, 21, 26, 38, 50, 127, 268, 392, 410, 413, 415
 realiora (лат.) — реальнейшее (потустороннее), realiora, 20, 21, 26, 38, 50, 127, 253, 268, 392, 410, 413, 415
 Regina coeli (лат.) — Царица небесная, 274, 275, 436
 regressus ad integrum (лат.) — регресс к целому, 116
 restitutio ad integrum (лат.) — восстановление до целого, 15, 65, 116
 restitutio ad uterum (лат.) — восстановление до материнской утробы, 116
 ros marinus (лат.) — морская роза, 652
 rosa in cruce (лат.) — роза на кресте, 608, 653

rosa mystica (лат.) — мистическая роза, 653
rosa Sophia (лат.) — роза София, 610, 611
rubedo (лат.) — краснота, 180, 185, 196, 200, 224, 227, 235, 258, 453, 458, 476, 477, 504, 590, 603

S

sanctus spiritus (лат.) — святой дух, 331
sapientia (лат.) — мудрость, 217
Sapientia Dei (лат.) — Божья мудрость, 587
scientia (лат.) — знание, наука, 217
scintilla (лат.) — искра, 122, 299, 305, 327, 346, 619, 625, 663
scintilla vitae (лат.) — искра жизни, 346
signatura rerum (лат.) — обозначение дел, 27, 33
sol incarnatus (лат.) — воплощенное солнце, 610
sol invictus (лат.) — непобедимое солнце, 195, 269
sol niger (лат.) — черное солнце, 157, 536
solar plexus (лат.) — солнечный удар, 319
solificatio (лат.) — обращение в солнце, 137, 140, 141, 155, 156, 157, 165, 168, 169, 174, 175, 204, 235, 256, 301, 543, 609
solutio (лат.) — разрешение, 430
soror mystica (лат.) — сестра мистическая, 142, 456
Stella Maris (лат.) — Звезда моря, 248
stella matutina (лат.) — утренняя звезда, 264
stratum imaginis (лат.) — покров видимости, 12, 65
sub rosa (лат.) — под розой, 246, 604, 607, 610, 612, 613
sub specie aeternitatis (лат.) — с точки зрения вечности, 11, 20, 45, 71, 97, 413, 579
sublimatio (лат.) — сублимация, 186, 268, 573
succus lunariae (лат.) — лунный сок, 214, 661, 698

T

tabula rasa (лат.) — чистая доска, 455, 460, 464, 504

terra (лат.) — земля, 214, 587
Terra Mater (лат.) — Мать Земля, 587
terra nigra (лат.) — черная земля, 587
terror antiquus (лат.) — древний ужас, 62, 63, 65, 109, 208, 382, 464
textum (лат.) — ткань, 91

U

umbra Solis (лат.) — тень Солнца, 480
unio (лат.) — единство, 60, 221, 222, 223, 251, 454, 463, 473, 569, 662, 671
unio mystica (лат.) — мистическое единство, 221, 222, 223, 454, 463, 569, 671
unio mystica-erotica (лат.) — мистико-эротическое единство, 463

V

vanitas (лат.) — суета, тщета, 362, 386, 414
vas (лат.) — сосуд, 556, 566, 590
vas alchymicum (лат.) — алхимический сосуд, 178, 309
vas hermeticum (лат.) — герметический сосуд, 268, 274
vas mundi (лат.) — сосуд мира, 590
vita activa (лат.) — жизнь деятельная, 340
vita contemplativa (лат.) — жизнь созерцательная, 340, 443
vita puova (итал.) — новая жизнь, 385
vox populi (лат.) — глас народа, 52, 683

- αἴθρη (греч.) — эфир, 412
 ἀγνωσία (греч.) — незнание, 419
 ἀγνώστος (греч.) — непознаваемое, неизвестное, 329
 αἰών (греч.) — зон, 108
 αἰῶνες (греч.) — зоны; века, 482
 ἀλήθεια (греч.) — истина, небезбренность, 327
 ἀνάγκη (греч.) — необходимость, 133
 ἀναπτύσσω (греч.) — развѳртывание, 102
 ἀνατέλλειν (греч.) — восходящий, 332
 ἀνατολή (греч.) — восход, 179
 ἀντίροια (греч.) — противоток, 124
 ἄπειρον (греч.) — беспредельное, 114
 ἀρχετύπον εἶδος (греч.) — архетипический прообраз, 29
 ἀρχή (греч.) — начало, 103, 171, 179, 313
 ἀρχή τῶν παντῶν (греч.) — непостижимое высшее или “глубочайшее” единое, 118
 ἀφῶτιστος (греч.) — непросветленное, не-свет, 329
 βυθός (греч.) — глубина, 412
 βαθός (греч.) — бездна, глубина, 418, 425
 διαβάλλειν (греч.) — клеветать, расходиться, 19
 γέρων (греч.) — старик, 587
 γῆ (греч.) — земля, 587
 γυνή (греч.) — женщина, 587
 ἐκπύρωσις (греч.) — всеобщее сгорание, 313
 ἐν ἀρχῇ (греч.) — в начале, 171
 ἐν καὶ πᾶν (греч.) — всеединство, 118, 381, 418
 ἔνδον εἶδος (греч.) — внутренний образ, 227, 326
 ἐνέργεια (греч.) — деятельность, энергия, 36, 326, 327, 335
 ἐπιτροφή (греч.) — возвращение, 102
 ἔργον — дело, 36, 326, 327
 ἔσχατον (греч.) — последнее, 179
 ἡμέρα (греч.) — день, 389
 θεός (греч.) — бог, 388
 θεῶσις (греч.) — обожествление, 325
 ἱερός γάμος (греч.) — священный брак, 120, 211, 223, 587
 καιρός (греч.) — надлежащее время, должный момент, 9, 686
 καταβολή κόσμου (греч.) — сотворение мира, 103
 κένωσις (греч.) — опустошение, истощение, 138
 кратήρ (греч.) — кратер, сосуд, 411
 λόγος (греч.) — слово, 44
 λόγος σπερματικός (греч.) — семенной логос, 186, 327, 346, 565, 593, 656
 μεταβολή (греч.) — перемена, 124, 219, 220, 313
 μεταμόρφωσις (греч.) — превращение, 454
 μὴ ὄν (греч.) — потенциальное бытие; исполненное, сущее небытие, относительное ничто, 104
 μίμησις (греч.) — подражание, 133
 μονή (греч.) — единственная, 102
 νοῦς (греч.) — ум, 71, 319, 327
 νύξ (греч.) — ночь, 108, 389
 ὄνομα (греч.) — имя, 44
 οὐκ ὄν (греч.) — не-сущее небытие, безусловное небытие, 104
 παράδειγμα (греч.) — образец, 29
 παρουσία (греч.) — пришествие, 413

- πενία (греч.) — недостаток. 101
πηγή (греч.) — источник. 103
πλήθος (греч.) — полнота. 118
πλήρωμα (греч.) — полнота. 101. 104. 118
πνεῖω (греч.) — веяние духа, 481
πνεῦμα (греч.) — дух. 319, 481
πόρος (греч.) — изобилие. 101
πόροδοι (греч.) — выходы. 127
πόροδος (греч.) — выход. 102
πρηστήρ (греч.) — молния; престер
(особое состояние вещества в
космологии Гераклита). 412
πῦρ ἀεὶ ζῶν (греч.) — вечно живой
огонь. 267. 313
ρίζα (греч.) — корень. 103
ροιά (греч.) — поток. 124
σημα (греч.) — знак. 260
σημεῖον (греч.) — знак. 260
σκιά — тень. 330
σκιά τῶμα (греч.) — тень-тело. 330
σκοτεινός (греч.) — теневой, черный
свет. 329
σκοτία (греч.) — мрак. 171
σπέρμα (греч.) — семя. 103
σπέρμα πνευματικόν (греч.) — духовное
семя. 172
συμβάλλειν (греч.) — сходиться,
соглашаться. 19
σύμβολον (греч.) — символ. 19
τέχνη (греч.) — искусство. 317
τὸ ἕν (греч.) — единственное. 343
ὑβρίς (греч.) — высокомерие. 156
ἕλη (греч.) — материя. 107. 108
φάος ὀμμάτων (греч.) — свет очей. 326
φιλοσοφία (греч.) — философия. 175
φῶς (греч.) — свет. 327
χαίνω (греч.) — зиять. 108
χρησμοσύνη (греч.) — желание. 116
χρυσάνθεμος (греч.) — хризантема. 200
χρυσός (греч.) — золото. 602
ψυχή (греч.) — душа. 319

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
ВВЕДЕНИЕ	7
<i>Примечания</i>	18
1. Космогония	58
1.1. Хаос и космос	58
1.2. Космические дуализм и полярность	65
1.3. Время и вечность	67
1.4. Река времени, полет времени	69
1.5. Архетипы кругообразного	72
1.5.1. Круговороты	72
1.5.2. Шаровые миры	75
1.5.3. Уроборос — Мировая Змея	78
1.6. Мировая сеть и космические текстуры	82
1.6.1. Крест, нить и текстура	82
1.6.2. Узор художественных и мировых текстов	89
1.7. Музыка сфер и космические созвучия	93
<i>Примечания</i>	99
2. Солнце и луна	136
2.1. Метаморфозы луны	136
2.1.1. Лунное серебро и его <i>solificatio</i>	137
2.1.2. Луна-женщина и луна-мужчина	142
2.1.3. Луна-серп	144
2.1.4. Корреляции солнца и луны	149
2.2. Солнце и луна: дизъюнкция и конъюнкция	153
2.3. Соляренный космос	166
2.4. “Солнце” и “золото”	180
2.5. “Медь” вместо (“медового”) золота	196
2.6. Солнечный глаз	198
<i>Примечания</i>	205

3. АВРОРА: “ЗАРЯ” И “ЗАКАТ”	233
3.1. Утренняя “заря”	233
3.2. Вечерняя “заря” и заход солнца (“закат”)	242
<i>Примечания</i>	248
4. АСТРАЛЬНЫЙ КОСМОС	251
<i>Примечания</i>	265
5. ОГОНЬ И ГОРЕНИЕ	267
5.1. Огонь и пламя	267
5.2. Горение и угасание. Пожар сердца и огонь души	286
<i>Примечания</i>	312
6. СВЕТ — ЛУЧ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ	323
<i>Примечания</i>	342
7. ДЕНЬ И НОЧЬ	353
7.1. Великий День солнца	353
7.2. Ночной мир	364
7.3. День и ночь: конъюнкции и дизъюнкции	380
<i>Примечания</i>	387
8. АТМОСФЕРА И ВОЗДУШНЫЙ МИР	392
8.1. Небо и эфир	392
<i>Примечания</i>	411
8.2. Просвечивание и “прозрачность”	413
<i>Примечания</i>	423
8.3. Лазурь, синий и голубой	425
8.3.1. “Лазурь”	425
8.3.2. “Синий” и “голубой”	437
<i>Примечания</i>	450
8.4. Белый — черный и немного красного	452
8.4.1. Белый	453
8.4.2. Черный	467
<i>Примечания</i>	471
8.5. Буря и вихрь	481
<i>Примечания</i>	498
8.6. Зима и снег	501
<i>Примечания</i>	509
8.7. Символические птицы	510
8.7.1. Вестники потустороннего	510
8.7.2. Окрыление как вдохновение	516
8.7.3. Огненная птица и Феникс	519

8.7.4. Голубь	521
8.7.5. Ласточка — соловей — петух — чайка — лебедь	524
8.7.6. Журавль — альбатрос — орел	528
8.7.7. Ворон и ворона	531
<i>Примечания</i>	534
8.8. Символика насекомых	539
8.8.1. Пчела и мед	539
8.8.2. Муха и смерть	550
<i>Примечания</i>	553
9. Мать-Земля	556
9.1. Земной мир в целом	556
9.2. Мир природы	558
9.3. “Мать-Земля” как Земля-Мать	562
9.4. Мир камня: скала, гора и пещера	575
9.4.1. Камень	575
9.4.2. Высоты, вершина, горы, скалы	578
<i>Примечания</i>	586
10. Мир растений	599
10.1. Цветы	599
10.1.1. Роза и лилия	607
10.2. Природный и Духовный сад	617
10.3. Хлеб и вино	618
10.3.1. Семя — колос — серп	618
10.3.2. Поле	623
10.4. Мир деревьев	624
10.4.1. Мировое древо	624
10.4.2. Лес и болото	634
10.4.3. Зеленый цвет в природе	639
10.5. Язык природы и шепот	642
<i>Примечания</i>	652
11. Сфера воды	661
11.1. Вода как стихия	661
11.2. Дождь, облака, роса	670
11.3. Озеро	673
11.4. Река и течение	676
11.5. Волны	680
11.5.1. Волна	680
11.5.2. Язык волн	683
11.6. Море	686
11.7. Мореплавание души	689
11.8. Aqua nigra — утопание — смерть	692
<i>Примечания</i>	695

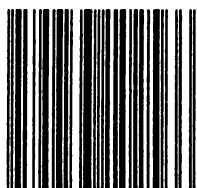
<i>Библиография</i>	700
<i>Источники</i>	700
<i>Дополнительная библиография</i>	704
<i>Именной указатель</i>	741
<i>Указатель основных мотивов, терминов, мифологических имен</i>	755
<i>Словарь-указатель иноязычных терминов и выражений</i>	804

А. Ханзен-Лёве

Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М. Ю. Некрасова — СПб., “Академический проект”, 2003 — 816 с. (Серия “Современная западная русистика”, т. 48)

Во втором томе фундаментальной монографии известного австрийского слависта О. Ханзена-Леве продолжается целостное рассмотрение поэтической системы русского символизма. Рассмотрен период “младосимволизма”, среди основных представителей которого Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый. Впервые в практике изучения русского символизма предпринимается попытка исчерпывающего описания его художественного мира. По энциклопедическому охвату всех релевантных текстов и всех значимых мотивов монография не имеет себе равных в истории изучения русской литературы.

ISBN 5-7331-0256-X



9 785733 102566

А. Ханзен-Лёве
Русский символизм

Научный редактор *А. В. Лавров*
Переплет *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Верстка *А. Т. Драгомощенко*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР № 066191 от 27.11.98

Подписано в печать 23.07.2003. Формат 60×90/16
Усл. п. л. 51. Уч. изд. п. л. 48.
Тираж 1000 экз. Заказ № 135

Гуманитарное агентство “Академический проект”
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, 26.

Отпечатано с готовых диапозитивов

Отпечатано в типографии ООО «ИПК “Бионт”»
199026, Санкт-Петербург, Средний пр. ВО., д. 86,
тел. (812) 322-68-43

