

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СЕВЕРО-КАВКАЗСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Л. И. Бронская, И. Н. Иванова, В. О. Кубышкина**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ  
ГНОСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ**

**МОНОГРАФИЯ**

Ставрополь  
2019

УДК 82.01/.091  
ВБК 83.3 (2Рос=Рус)  
Б 88

**Рецензенты:**

д-р филол. наук, профессор **А. В. Кузнецова (ЮФУ)**,  
д-р филол. наук, профессор **Е. А. Попова (ЛГПУ)**,  
д-р филол. наук, доцент **А. А. Фокин (СГПИ)**

**Научный редактор**

д-р филол. наук, профессор **А. А. Серебряков**

**Бронская Л. И., Иванова И. Н., Кубышкина В. О.**

Б 88 **Художественное воплощение гностической картины мира в русской литературе XX–XXI веков: монография / под ред. А. А. Серебрякова. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2019. – 220 с.**

ISBN 978-5-9296-0997-8

В монографии эстетически и идеологически разноплановые художественные тексты рассматриваются в аспекте трансляции в них гностической мировоззренческой и мифопоэтической парадигмы. Гностическая линия развития европейской культуры представлена как одна из основных среди «параллельных» великому метанарративу христианства, в том числе в советской и постсоветской литературе.

Монография адресована преподавателям, аспирантам, магистрантам и студентам гуманитарных специальностей, изучающих историю русской литературы и культуры.

УДК 82.01/.091  
ВБК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-9296-0997-8

© Бронская Л.И., Иванова И.Н.,  
Кубышкина В.О., 2019  
© ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский  
федеральный университет», 2019

## ВВЕДЕНИЕ

---

На протяжении истории человечество задавалось вопросами о бытии, о происхождении мироздания, законах его устройства и перспективах развития. Смена картин мира (от мифологической к научной), формирование революционных теорий и концепций, меняющих отношение человека к миру (классический, неклассический, постнеклассический типы научной рациональности), хотя и расширяли представление о мироздании, но не могли полностью устранить гносеологических лакун.

Художественное познание, подкрепляемое интуицией творца, приоткрывало завесу тайны во многом благодаря преломлению осмысляемых явлений действительности через философию автора. Три крупнейшие эпохи русской литературы – Серебряный век, советский период и современная литература, – на первый взгляд столь различные, могут быть объединены ярко выраженной тенденцией духовного поиска. Религиозно-философские опыты рубежа веков привели к созданию теософской традиции, ставшей не только фундаментом мировоззрения, но и источником творчества.

Определяющую роль в создании новой философии сыграл гностицизм, зародившийся в начале нашей эры, в атмосфере борьбы идей, столь характерной для Серебряного века. Наиболее ярко представленное в творчестве В. С. Соловьева, учение также находило свое отражение в произведениях таких писателей и поэтов, как А. А. Блок, А. Белый, К. Д. Бальмонт, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковский, Вяч. Вс. Иванов, Г. В. Иванов, В. Я. Брюсов...

Несмотря на подавляющее влияние идеологии, в литературе советского периода также можно встретить произведения, в которых автор художественно осмыслил философию гностиков, используя ее как ключ к разгадке движущих сил истории. Обращение к учению, традиционно понимаемому отцами церкви как ересь, могло быть оправдано засильем атеизма, повлекшим ослабление влияния христианского вероучения.

Современный этап литературного процесса отмечен ситуацией, которую Ж. Лиотар назвал «недоверием к метарассказам» и которая характеризуется отсутствием четкой системы убеждений о мире, неустойчивостью констант, предлагаемых в качестве жиз-

ненных ориентиров. Чем неувереннее себя чувствует современный человек, окруженный такими зыбкими «маяками», тем больше он оборачивается назад, глядя на своих предков, подошедших к тайне мироздания максимально близко.

Интерес современных отечественных писателей (В. Пелевин, Т. Москвина, А. Старобинец, В. Сорокин, Э. Лимонов и др.) к гностицизму объясняется стремлением пытливого ума заглянуть в таинственные глубины прошлого и понять, откуда произошел мир.

Анализируя гностические мотивы в их произведениях, мы не утверждаем, что сами авторы являются гностиками по мировоззрению – религиозно-философское учение служило средством осмысления и творческой обработки явлений описываемой действительности. В связи с этим уместно высказывание современной исследовательницы В. В. Кравченко, употребившей в отношении философа В. С. Соловьева вместо привычного термина «гностики» – «гностицист», то есть «свободный христианский мыслитель, тяготеющий к гнозису», но не исповедующий гностицизм в прямом смысле [Кравченко, 2006: 149]. Понятие «гностицист» также применимо и к рассматриваемым в настоящей работе авторам, обратившимся к религиозно-философской традиции как одному из вариантов картины мира.

«Гностические мифы о творении первоначально были призваны служить внешней оболочкой мистерии, намеком на глубину, не доступную уму с первого взгляда» [Чертон, 2008: 119]. Очевидно, что для такой «оболочки» каждый из авторов предложил свое наполнение.

Избранный авторами методологический подход ближе всего к мифопоэтическому методу исследования, поскольку гностическая традиция в литературе XX века транслируется преимущественно на уровне мифологем. В литературоведении мифопоэтический подход сформировался еще в XIX в., когда эстетика романтизма требовала возвращения к фольклорным истокам и национальной истории. Ф. Шеллинг и Ф. Шлегель утверждали, что «возрождение национального искусства возможно лишь при условии обращения художников к мифологии» [URL: <http://dic.academic.ru>]. Подтверждением служит издание «Немецкой мифологии» (1835) сказочниками В. и Я. Гримм. В XIX в. на основе мифологической школы формируются солярно-метеорологическая теория (А. Кун,

М. Мюллер, Ф. И. Буслаев, О. Ф. Миллер и др.), демонологическая теория (В. Шварц, В. Манхардт и др.), анимистическая теория (Э. Тайлор, Г. Спенсер, Э. Лэнг, Л. Фробениус, В. Клиггер и др.) [<http://dic.academic.ru>].

Е. М. Мелетинский обращает внимание на то, что в противовес анимистической теории сформировался так называемый «магизм» Дж. Фрейзера, отдававшего приоритет ритуалу над мифом («Золотая ветвь») [Мелетинский, 2012: 26]. Антропологической школе Дж. Фрейзера противостоит функционализм Б. Малиновского, определяющий миф как влияющее на судьбу «священное писание». Приверженец символических теорий Э. Кассирер видит специфику мифологического мышления в неразличении вещи и свойства, реального и идеального.

Особое место в теориях мифов занимает аналитическая психология (З. Фрейд, К. Г. Юнг), согласно которой область подсознательного определяет культурные и социальные процессы.

Взгляд на теорию мифов сложился и в русле структурализма. К. Леви-Стросс («Мифологические») выделяет в мифологическом мышлении принцип бинарных оппозиций с включением элемента-медиатора (логика бриколажа).

Программным трудом ритуально-мифологической школы стала «Анатомия критики» Н. Фрая, обнаружившего интересную взаимосвязь между временами года и мифами тех или иных жанров.

В российской науке о мифотворчестве широко известны имена А. А. Потебни, изучавшего мифы с точки зрения лингвистики и семантики, А. Н. Веселовского (теория хорового синкретизма), Вяч. Иванова (идеи неомифотворчества). Особое место между двумя направлениями занимает фигура В. Я. Проппа, значимые труды которого «Морфология сказки» (1928), «Исторические корни волшебной сказки» (1946) ознаменовали начало структурной фольклористики. Е. М. Мелетинский – ученик В. Я. Проппа – в своей работе «Поэтика мифа» (1976) обширно представил развитие теорий мифа от древности до советского периода, описал классические формы мифа и обнаружил закономерности преобразования мифа в художественной литературе.

Выдающийся ученый Р. Барт написал в 1950-х гг. работу «Мифологии», в которой утверждает идею современной мифологизации и понимание массовой культуры как знаковой системы,

в которой живет общество потребления. М. Элиаде в книге «Аспекты мифа» (1995) изучил мифы как первичные формы мышления современного человека.

Развернутое определение термина «мифопоэтика» дано в статье Н. О. Осиповой «Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования»: «Мифопоэтика – творческая, личностная и жизне-творческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию „неомифологических” текстов. Одновременно мифопоэтика представляет метод исследования таких явлений литературы, которые ориентированы на мифопоэтические модели, с целью проследить их генезис, развитие и функции в создании целостной картины мира, трансформацию традиционных образов, что позволяет исследовать широкие интертекстуальные связи» [Осипова, 2000: 51–52].

Современная научная тенденция изучения предмета на стыке различных дисциплин, очевидно, коснулась и теорий мифа. Д. П. Козолупенко предлагает рассматривать миф «на гранях культуры» (2005). Неомифологизм подробно рассмотрен в работах Я. В. Погребной, определяющей данное явление как набор стилистических мифопорождающих приемов и вместе с тем как инструмент раскодирования неомифологического содержания (2012). Наука о мифе прошла огромный путь, вплоть до настоящего времени: появляются новые аспекты изучения мифа, переосмыслиются старые концепции. Мифопоэтический метод обнаруживает глубинные связи между современными культурными явлениями и древнейшими верованиями.

Проблемы отражения мотивов гностицизма в художественной литературе XX–XXI вв. находятся в фокусе внимания ученых. Исследователей творчества В. С. Соловьева привлекает в первую очередь его философия, а не поэзия. Среди работ, посвященных проблемам отражения гностицизма в наследии В. С. Соловьева-мыслителя, можно выделить труды А. Ф. Лосева (2009), П. П. Гайдено (2001), А. В. Дьякова (1999), И. И. Евлампиева (2000), В. В. Кравченко (2006), А. П. Козырева (2007), Я. Красицкого (2009), Т. А. Полетаевой (2011), И. С. Ивановой (2012), В. В. Пасечника (2012), Н. А. Киселевой (2015).

Согласно утверждению З. Г. Минц, советское литературоведение долгое время рассматривало лирику В. С. Соловьева как иллюстрацию к его философии, не ставя целью всесторонний анализ поэтических текстов как самостоятельных произведений. В современном литературоведении также прослеживается тенденция изучения отдельных аспектов художественного творчества В. С. Соловьева. А. Р. Заболотская анализирует образ Софии в контексте эстетической категории прекрасного (2007), Л. Л. Авдейчик раскрывает специфику мифопоэтического и философского понимания В. С. Соловьевым природы света (2007), Д. А. Шелудченко на примере творчества В. С. Соловьева показывает особенности мифотворчества эпохи Серебряного века как реакции на осознание мировоззренческого кризиса (2012), Е. А. Черкасова рассмотрела текст В. С. Соловьева «Родина русской поэзии» как мистериальную элегию, связав трансформацию жанра с мистическими воззрениями философа (2012), В. В. Пасечник обнаружил гностические параллели в стихотворении В. С. Соловьева «Песнь офитов» и сочинении К. Г. Юнга «Семь наставлений мертвым» (2013). Литературоведческие работы, касающиеся рецепции философом гностицизма, посвящены отдельным гностическим мотивам, тогда как целостный анализ поэзии В. С. Соловьева не предпринимался.

Вопрос о рецепции мотивов гностицизма в творчестве А. А. Блока разрабатывается многими исследователями. Ф. Фламан изучает пространственную символику в поэзии А. Блока, исходя из гностической картины мира как источника воззрений поэта (1982), И. С. Приходько рассматривает проблему преемственности А. А. Блоком идей гностицизма и христианства как следствие внутренней борьбы, «мистерии нисхождения и восхождения» [Приходько, 1997: 97]. Д. М. Магомедова говорит о гностицизме в творчестве А. А. Блока как значительном элементе обширного автобиографического мифа, в котором тесно переплетаются и взаимно перетекают друг в друга эмпирическое и сакральное (1998). С. Л. Слободнюк изучает творчество А. А. Блока в свете гностической традиции, показывая «диалектику омертвления души» лирического героя, соприкоснувшегося с темной стороной трансцендентного бытия в лице Софии-оборотня (2002). Н. П. Моница утверждает, что в поэзии А. А. Блока, как и в творчестве его учителя В. С. Соловьева, гностическая идея Софии воплощается в

трех аспектах: онтолого-космическом (первооснова мира), антропологическом (Вечная Женственность), этико-эстетическом (цветовая символика) (2004). В. А. Пискарев определяет специфические черты «гностического христианства», транслируемые в творчество А. А. Блока через средневековое мировоззрение (2006). О. К. Страшкова рассматривает софийно-теургическую модель творчества А. А. Блока в контексте изучения «новой драмы» (2006). На материале произведений А. А. Блока Н. П. Деменкова анализирует гностический миф о Софии Ахамот, пленной Мировой Душе (2007). Мифологему улыбки Софии, наиболее ярко воплощенную в поэзии А. Блока и М. Кузмина, А. Рычков определяет как особый, созданный самими символистами вид гнозиса (2011). Гностические мифологемы анализируются на материале драмы А. А. Блока «Роза и Крест» (И. С. Приходько (1994), О. Е. Любимова (1998), Е. С. Михайлова, (2006)). Можно сделать предварительный вывод, что гностические мотивы в большей мере изучены на материале лирических произведений А. А. Блока, тогда как вне поля зрения остается вопрос актуализации гностической картины мира в драматургии поэта.

«Симфонии» А. Белого занимают особое место в творчестве поэта и в силу самобытности формы являются примером синтетического искусства. О «Симфонии» как синтетическом жанре пишет В. Г. Поттосина (2001). На материале «Северной симфонии», а также многих других произведений поэта Серебряного века Е. В. Глухова рассматривает конструктивную роль автобиографического мифа, неотъемлемой частью которого является «посвятельная» мифологема (1998). Некоторые ученые обратили внимание на реализацию в Симфониях идеи двоemiрия, впоследствии ставшей лейтмотивом всего творчества А. Белого (оппозиция быта и бытия в статьях Л. К. Долгополова (1988), Т. Хмельницкой (1988), З. Г. Минц и Е. Г. Мельниковой (1984)).

А. Г. Бойчук утверждает, что в «Кубке метелей» заложены реминисценции на творчество Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус, создающие символические коннотации. Полисемантический образ «лучезарного» странника в произведении порождает ряд ассоциаций: «от гностической мифологемы „скитания души“... до странничества вагнеровского Вотана, ницшеанского варианта „вечного возвращения“...» [Бойчук 1, 1995: 19]. О. Тилкес находит

в Четвертой симфонии А. Белого отсылки к православным богослужебным текстам, которые, сочетаясь с «профанными» элементами («метельные ектении»), создают эффект «совмещения “горнего с дольным”» [Тилкес, 1995: 139]. На материале III симфонии «Возврат» О. В. Шалыгина анализирует соотношения категорий времени и вечности в творчестве А. Белого (1997). Исследуя художественное своеобразие «Симфоний», Л. В. Гармаш утверждает: гностические мифологемы, наряду с идеями Ф. Ницше, философией В. С. Соловьева и новозаветной традицией, входят в универсальный «космологический миф о конце света и рождении нового мира, “Царства Божия на земле”» [Гармаш, 2000: 170]. Таким образом, гностицизм в «Симфониях» А. Белого изучался фрагментарно, исследователи рассматривали отдельные гностические мифологемы (преимущественно образ Софии и мифологему иллюзорности земного бытия), вне фокуса внимания ученых оказался анализ гностических мотивов как цельной системы о мире, а также их эволюция в творчестве писателя.

Активно исследуются гностические реминисценции и на материале литературы советского периода. Непосредственно анализу гностических мотивов в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова посвящен ряд статей ученых, как правило, устанавливающих преемственность творчества писателя с определенными гностическими учениями. И. Бэлза подчеркивал связь идейного мира «Мастера и Маргариты» с учением богомилов (1978), с чем полемизирует Н. П. Утехин (1979). Дж. Круговой прямо определяет произведение как «гностический роман» (1979). Отсылки к альбигойским ересям, включенным в гностическую традицию, обнаруживает И. Галинская (1985), комплексный анализ мотивов гностицизма в произведении предпринимает Ж. Р. Колесникова (2001), о манихействе в романе «Мастер и Маргарита» пишет А. Панков (2005).

Работы другой группы исследователей посвящены расшифровке масонской символики в романе. Б. В. Соколов (1987) и В. Лакшин (1968) исследуют источники масонских мотивов в романе «Мастер и Маргарита». Масонство, точнее орден иллюминатов, называет М. Золотоносов культурным явлением в романе «Мастер и Маргарита» [Золотоносов, 1991: 103].

Таким образом, в процессе изучения мотивов древних дуалистических учений, объединенных понятием «гностицизм», в ро-

мане М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» исследователи обнаружили отражение элементов конкретных мистических учений: масонства, манихейства, воззрений иллюминатов и альбигойцев. В меньшей мере представляется исследованной масонская символика: ученые анализируют масонские аллюзии только на уровне мотивов произведения, следовательно, при анализе романа «Мастер и Маргарита» приоритетное направление нашего исследования – масонская система.

Проблема отражения идей гностицизма в романе Л. М. Леонова «Пирамида» интересовала многих исследователей. О. Овчаренко выделяет ключевые мотивы идейно-художественного содержания романа «Пирамида»: размышления о происхождении людей, борьба добра и зла, отпадение Люцифера от Бога, мысли о конце истории и переходе к новой форме жизни, образ героя-творца (1994). В. П. Крылов выделяет тему добра и зла как ведущую во всем творчестве Л. М. Леонова [Крылов, 1995: 124]. О знакомстве писателя с гностической традицией, закономерно отразившейся в романе, пишет и Г. Муриков (1997). С. Л. Слободнюк называет роман «Пирамида» анализом «торжества жизнеотрицающего начала» [Слободнюк, 1998: 342]. А. А. Дырдин относит к представителям манихейского учения Шатаницкого и Шамина, убежденных в равновеликости Добра и Зла (2004). Сравнивая творчество Л. М. Леонова и Д. С. Мережковского, А. Г. Лысов утверждает общие гностические источники художественной концепции мира авторов (2002). А. Л. Казин, изучив философию Шатаницкого, заключает, что подмена логикой чувства любви лежит в основе ересей, в частности герметизма и гностицизма (2004).

Обзор источников подтверждает актуальность изучения гностицизма в романе Л. М. Леонова «Пирамида». Исследователи рассматривают мотивы гностического учения на основе сравнительного анализа творчества Л. М. Леонова и писателей Серебряного века либо в пределах идейно-философского содержания романа «Пирамида», однако ни в одном источнике не изучен художественный мир произведения, в котором, на наш взгляд, также присутствуют элементы гностической картины мира.

Особенности репрезентации мотивов гностицизма в современной отечественной прозе разработаны в наименьшей степени. Если по творчеству В. Сорокина представлено ограниченное коли-

чество работ по теме, то крупных исследований, посвященных произведениям Т. Москвиной, не представлено совсем. Т. Москвина широко известна как публицист, радиоведущая, драматург, однако ее литературное творчество почти не привлекает внимания ученых. Этот факт подтверждает необходимость изучения творчества писательницы, входящей в первый ряд современной женской прозы.

М. П. Марусенков называет «Трилогию» В. Сорокина «гностическим неомифом» [Марусенков, 2012: 137]. Религиовед М. В. Шиянов анализирует гностические мотивы в романе «Лед» и приходит к выводу: «Все это, вероятно, в какой-то мере характеризует и мировоззренческую позицию самого Сорокина – представителя новой русской “религиозной” прозы», цель которой «не наставлять, а развлекать» [URL: [http://www.ng.ru/ng\\_religii/2006-09-06/6\\_sorokin.html](http://www.ng.ru/ng_religii/2006-09-06/6_sorokin.html)]. В своем докладе на конференции просветительского клуба «Касталия» А. Мома рассматривает эволюцию творчества Сорокина-гностика с 70–80-х гг. (рассказы из сборника «Первый субботник») по 2005 г. (трилогия «Лед»). Г. Бондаренко отрицательно оценивает ведущий в трилогии В. Г. Сорокина гностический мотив избранничества: «Но даже некоторые гностики и манихеи были гуманнее и давали принципиальную возможность спасения каждому человеку. Не то наш доморощенный гностик. Здесь все серьезнее: либо ты белокурый и голубоглазый архонт, либо презренная мясная машина» [URL: <http://www.pravaya.ru/idea/20/1192>]. А. В. Татаринов выявляет в трилогии ведущий гностический мотив элитарности, предопределивший презрительное отношение главных героев – Братьев Света – к земному человеку («мясной машине») [Татаринов, 2008].

Многообразие работ, посвященных воплощению гностических мотивов в художественной литературе, позволяет говорить об актуальности нашего исследования. Наряду с этим, комплексному изучению еще не подвергались особенности художественного осмысления писателями гностической картины мира, требующей целостного анализа хронотопа и образа человека в каждом произведении. Актуальность темы также подтверждается тем фактом, что исследуемые произведения представляют три исторические эпохи, каждая из которых предопределяет особенности трансформации гностической картины мира в эстетическом пространстве

произведения. Анализ производится на стыке двух дисциплин – философии и собственно литературоведения, что обуславливает междисциплинарный подход к изучению литературных произведений. Обращение авторов к гностической картине мира доказывает, что русская литература в разные периоды своего существования сохраняет связь с мировой философской традицией.

Материалом для нашего исследования стали поэзия В. С. Соловьева 1875–1900 гг., «Симфонии» А. Белого, драмы А. Блока; роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита», роман Л. М. Леонова «Пирамида», современная проза: трилогия В. Сорокина «Лед», роман Т. Москвиной «Она что-то знала». Авторы полагают, что гностическая картина мира в разные эпохи развития русской литературы выступала в качестве альтернативной модели мира, развенчивающей либо уточняющей общепринятые представления о бытии, актуальные в тот или иной период.

# Глава 1

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ГНОСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

---

### 1.1. Картина мира как категория междисциплинарного знания

Прежде чем рассматривать отражение гностической картины мира в пространстве художественного текста, необходимо определить сущность многомерного понятия «картина мира». Картина мира – сложная философская категория. Обобщенно ее представляют как универсальный ключ к устройству Вселенной, совокупность знаний и мнений о мироздании, определяющих место человека в нем. Различные сферы науки называют свои картины мира: физическую, биологическую, языковую и др. Параллельно развитию познавательных способностей человека формировались мифологическая, религиозная, философская, научная картины мира. Помимо этого трансформацию картины мира, локализованной в определенных пространственно-временных координатах, принято соотносить со сменой типов научной рациональности: классического, неклассического, постнеклассического. В настоящее время существует множество примеров трактовок понятия «картина мира».

«Картина мира – целостный образ мира, имеющий исторически обусловленный характер; формируется в обществе в рамках исходных мировоззренческих установок. Являясь необходимым моментом жизнедеятельности индивида, К. М. обуславливает специфический способ восприятия мира» [Фролов, 2001: 234]. «Картина мира – 1. Совокупность знаний и мнений субъекта относительно реальной или мыслимой действительности. 2. Отраженные в языковых формах и категориях, текстах концепты, мнения, суждения, представления народа, говорящего на данном языке, о действительности, об отношении человека к действительности. Отражают культурное своеобразие народа» [Азимов, 2009: 91–92].

«Картина мира – в отличие от мировоззрения совокупность мировоззренческих знаний о мире, «совокупность предметного содержания, которым обладает человек» (Ясперс). Можно выделить чувственно-пространственную картину мира, духовно-

культурную, метафизическую. Говорят также о физической, биологической, философской картинах мира» [Философский энциклопедический словарь, 2001: 118].

В нашем случае существенным в определении картины мира будет ее историческая обусловленность и формирование на основе исходных мировоззренческих установок. Естественно, что для нас особенно важна художественная картина мира, созданная творческим сознанием автора и действующая по своим имманентным законам. Поскольку мы изучаем особенности отражения гностической картины мира в художественном произведении, целесообразно рассмотреть данное понятие.

Г. Вельфлин утверждал, что в адекватном восприятии формы произведения немаловажную роль играет то, насколько близко восприятие субъекта видению той эпохи, в которую создавалось какое-либо произведение искусства. Видение предопределено генетически и исторически преемственно: «В каждой новой форме зрения кристаллизуется новое содержание мира». Именно тип видения конкретной эпохи раскрывает «действительную форму» [Вельфлин, 1922: 23–24].

Я. Буркхардт, размышляя о культуре Возрождения, назвал ее «универсалией» индивидуализм, идею человека, побудившую творцов того времени исследовать не только окружающий мир, но и внутренний мир личности. «К открытию мира культура Возрождения прибавляет еще большее достижение, заключающееся в том, что она впервые открывает и извлекает на белый свет содержание человека во всей его полноте. Поначалу... эта эпоха... развивает индивидуализм; затем она побуждает его же к... многостороннему познанию индивидуального во всех его видах. Развитие личности существенным образом связано с познанием ее как в себе самом, так и в других. <...> ...сама познающая мощь связана со временем и с нацией» [Буркхардт, 1996: 200–201]. М. Дворжак сопоставлял становление искусства с развитием духа, подчеркивая способность художественного творчества не только решать формальные задачи, но и транслировать идеи своего времени: «Искусство... всегда в первую очередь есть выражение идей, правящих человечеством в его истории не меньше, чем в его религии, философии и поэзии; искусство есть часть общей истории духа» [История европейского искусствознания, 1969: 76]. Очевидно, что отраженную в творче-

стве картину мира обуславливали особенности эпохи и преобладающее мировоззрение.

Постановкой проблемы художественной картины мира в отечественной науке занимались В. М. Жирмунский, А. Ф. Лосев, И. Г. Неупокоева, М. Б. Храпченко и др. Б. С. Мейлах одним из первых поднял вопрос о правомерности включения термина в научный оборот. Ученый, определяя картину мира как «результат всестороннего познания действительности, детерминированный уровнем развития культуры, науки, техники и искусства», называет процесс ее формирования диалектическим, объединяющим индивидуальное и общественное сознание. «Как отметил П. Н. Федосеев, каждый ученый призван создавать свою часть картины мира, вносить в нее свои штрихи и образы. <...> Картина мира универсальна в смысле единства всех ее компонентов» [Мейлах, 1983: 119].

Исследователь утверждает, что художественная картина мира создается в конкретных исторических условиях в соответствии с преобладающими тенденциями в мировоззрении, искусстве, социальных процессах. «Художественная картина мира – воссоздаваемое всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности тех или иных пространственно-временных диапазонов. Художественная картина мира может рассматриваться на разных уровнях абстракции – от самого широкого, предполагающего рассмотрение динамики общего исторического развития искусства на всем его протяжении, – и до отдельных картин тех или иных конкретных периодов, регионов ... вплоть до «картин», создаваемых в творчестве выдающихся художников» [Мейлах, 1983: 120].

Намечая магистральные линии, по которым можно проследить этапы образования художественной картины мира, Б. С. Мейлах называет, во-первых, взаимоотношения личности и общества, во-вторых, отношения человека и природы, в-третьих, способность искусства постигать внутренние механизмы и закономерности действительности как признак связанности художественной картины мира с научной, а также сложную метафоризацию, концентрацию изображаемого в емких образах.

Т. М. Родина считает, что художественной картиной мира может быть результат творчества мастера как один из взглядов на мироздание. Произведение искусства, с одной стороны, через

изображение частных сторон жизни показывает ее универсальные закономерности, с другой – общее концентрирует в индивидуальном. Художник определяет точку зрения на изображаемое. Картина мира проявляется как на уровне изобразительно-выразительном, так и с точки зрения структурного целого, выраженного «во внутренней взаимосогласованности и взаимодействии всех его элементов» [Родина, 1986: 60].

А. М. Мостепаненко и Р. А. Зобов определяют художественную картину мира как комплексное методологическое понятие. Исходя из объективного и субъективного типов познания авторы предлагают рассматривать целостную картину мира в двух аспектах: как научную и как художественную. Если первый тип предполагает выявление универсальных объективных закономерностей бытия, то художественная картина мира создается посредством интуиции автора на основе индивидуального опыта, а также с использованием художественных архетипов, символов, анализируя которые, можно изучить ее компоненты. Авторы подчеркивают историко-культурное и идейное влияние на формирование художественной картины мира. «Художественная картина мира служит как бы промежуточным звеном между мироощущением и философией – в ней философские идеи наполняются личным художественным опытом» [Зобов, 1978: 19]. При этом сами философские идеи нередко переживают трансформацию по внутренним законам художественной картины мира.

Л. Р. Золотарева обращает внимание на то, что художественная картина мира играет роль предпосылочного фактора в становлении культуры. Такого мнения придерживались ученые Я. Буркхардт, К. Лампрехт, Й. Хейзинга, М. Вебер. «Художественная картина мира... обнаруживает себя как предпосылка и герменевтический элемент воссоздания целостного представления об истории, об эпохе. В качестве интегративного понятия подобной целостности выступает категория, выполняющая роль культурно-исторической универсалии» [Золотарева, 2012: 373].

А. Д. Хуторянская рассматривает картину мира как научную категорию и дает следующее определение: «Картина мира писателя на основе сложившихся в литературоведении подходов к данному понятию может быть определена как художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с определен-

ными героями, образующими ценностное ядро мира и осваиваемыми данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, и воплощенное («завершенное») в словесной ткани произведения» [Хуторянская, 2010: 95].

Крупные ученые также занимались вопросами творчества и создания художественного мира. М. М. Бахтин вводит понятие «хронотоп», организующее художественное целое произведения. Поскольку художественной картиной мира может выступать, помимо отдельного периода в истории эстетики, определенное произведение автора, внутренне структурированное и живущее по своим имманентным законам, то формы времени и пространства, описанные М. М. Бахтиным, представляются крайне важными категориями и незаменимыми составляющими в конкретном художественном целом. «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет... и образ человека в литературе» [Бахтин, 1975: 235].

В языковой модели времени Н. Д. Арутюнова выделяет следующие компоненты: точка присутствия, движение и направление движения. Вместе с точкой (точкой зрения) движется и время, и событийный мир; со сменой точки зрения меняется расстояние (сокращается или удлиняется). Также исследователь обращает внимание на модификации линии времени: первая воспроизводит линию судьбы (Путь человека), вторая – движение воды или воздуха, потоки в природе (Поток времени). Исследователь подчеркивает первостепенную роль фактора времени в моделировании образа человека [Арутюнова, 1997: 52].

В мифологической концепции времени вечность является информационным, а не вещественным образованием, формой, придаваемой вещному миру [Косарев, 2000: 147].

Ю. М. Лотман осмысляет время и пространство, используя семиотический и культурологический подход. Ученый представляет структуру семиосферы состоящей из центра и периферии, представляющих оппозицию «свой» – «чужой» язык. Именно конфликт неопределенности и нормы порождает «область семиотической динамики» [Лотман, 2000: 259]. «Сознательная человеческая жизнь, то есть жизнь культуры, также требует особой структуры „пространства – времени“» [Лотман, 2000: 259], получившей мифологическую интерпретацию: пространство рассматривается с

точки зрения оппозиции «свой» – «чужой»: мир – антимир, дом – лес, день – ночь. «„Нормальное” пространство имеет не только географические, но и временные границы. За его чертой находится ночное время» [Лотман, 2000: 266]. Семиотизации этих двух категорий способствовало представление о знаковости асимметрии человеческого тела (правое / левое, наряду с противопоставлением верха и низа).

«Топологический мир мифа не дискретен <...> Это центральное текстообразующее устройство выполняет важнейшую функцию – оно строит картину мира, устанавливает единство между его отдаленными сферами, по сути дела реализуя ряд функций науки в донаучных культурных образованиях» [Лотман, 2000: 277].

Мифологическая составляющая, наряду с научным моделированием и «здравым смыслом», входят в многослойную пространственную модель мира. Сюжет «органически связан с картиной мира, дающей масштабы того, что является событием, а что его вариантом, не сообщаящим ничего нового» [Лотман, 1970: 283]. Ученый разграничивает понятия авторской картины мира и пространственного образа мира, создаваемого культурой: если в первом случае картина мира может быть гармоничной или хаотичной, то во втором – «находится как бы между человеком и внешней реальностью Природы в постоянном притяжении к двум этим полюсам» [Лотман, 1996: 297].

В. Н. Топоров подчеркивает особенность мифологической картины мира: «в архаичной модели мира пространство не противопоставлено времени как внешняя форма созерцания внутренней. Вообще применительно к наиболее сакральным ситуациям... пространство и время... не отделимы друг от друга» [Топоров, 1983: 231].

Поскольку в художественной картине мира центральное место занимает категория человека, то следует рассмотреть некоторые аспекты изучения образа личности. Прежде всего следует различать понятия «идея человека» и «концепция человека в его отношении к миру». В исследованиях по герменевтике литературных жанров идея человека – категория переменная, это «трактовка природы и сущности человека, свойственной философии и литературе определенной историко-культурной эпохи». Идея человека определяет «изменяемое» в жанре, его динамику (жанрообразующий фактор) [Головко, 2012: 65]. «„Концепция человека” каждого

жанра в принципе остается стабильной, определяя устойчивость его проблематики». Концепция человека представляет собой «содержательный „охват“ изображения человека в его отношении к миру». Эта категория типологическая, постоянная, формирующая «понимающий потенциал» жанра (фактор жанрообусловливания) [Голово, 2012: 67–68].

Л. А. Колобаева также призывает к дифференциации терминов: «Вопрос о личности в литературе невозможно рассматривать вне связи с гуманистической концепцией писателя, с его „идеей человека“, но понятия „человек“ и „личность“ необходимо различать» [Колобаева, 1990: 13]. Под человеком автор подразумевает «объект и субъект жизнедеятельности». В первом случае человек детерминируется средой, внешними факторами (общество, наследственность и т. д.), во втором – индивидуальными усилиями, личным выбором.

Личность – категория ценностная, ее становление предполагает двусторонний процесс, в котором сталкиваются два противоположных начала – общее и индивидуальное. «Одна – реализация возможностей в данных конкретно-исторических условиях личной свободы... И другая – обретение, установление, осознание связей личности с целым, ... ценностная ориентация личности, проявляющаяся... в форме персональной ответственности» [Колобаева, 1990: 14].

Изображение индивидуального «Я» требует встречи «двух сознаний» (М. М. Бахтин) – изображаемой личности и художника, «взвешивающего ее объективную ценность с точки зрения *целого* – и ее собственной завершенной судьбы, и жизни общества» [Колобаева, 1990: 17]. Таким образом, говоря о принципах изображения личности в произведении, исследователь опирается на теорию диалога М. М. Бахтина.

В мифологической картине мира образ человека становится своеобразным «мерилом», относительно которого определяются параметры времени и пространства. «Личность оказывается как бы в центре Вселенной, стягивающем пространство и время в единую точку, в которой пересекаются своеобразные „мировые линии“ (Флоренский), связывающие все во всем» [Косарев, 2000: 146].

Таким образом, понятие «картина мира» представляет собой сложную категорию. Картина мира представлена множеством раз-

новидностей, каждая из которых определяется теми или иными основаниями: мифологическая, религиозная, философская, научная, языковая, всеобщая, частная, индивидуальная и т. д. Особое место занимает художественная картина мира, которая представляет собой сложную временную и пространственную организацию изображаемой реальности, требующую комплексного подхода.

## **1.2. Понятие гностической картины мира. Феномен гностического мифа**

Поскольку картина мира формируется в определенных исторических условиях, необходимо рассмотреть некоторые предпосылки возникновения гностицизма.

Гностицизм зародился в I–IV вв. н. э. Обращение к историческим свидетельствам поможет выявить некоторые факторы, послужившие причиной формирования нового религиозно-философского направления. Так, завоевания Александра Македонского, в частности покорение Востока в 334–323 гг. до н. э., привели к «культурному единству... которое сохранялось почти тысячу лет» [Йонас, 1998: 112]. Греческую цивилизацию территориально «продлили» крупные завоеванные области от Египта до Индии.

Утверждение Римской империи хронологически совпадает с началом правления Октавиана Августа, который, стремясь полностью удержать власть в своих руках, под видом республиканского правления учредил военную монархию. Завоевание Египта в 30 г. до н. э. принесло Риму не только богатства, но и противоречия, назревавшие в обществе. «При Августе еще не было произнесено слово „мессия“... переведенное потом по-гречески „Христос“... но были налицо все черты, вся программа мессианизма» [Виппер, 1954: 19].

В целом христианство формировалось скорее как антипод правящего идола, обожествляемой государственной власти. Объединения людей самых разных профессий (от ремесленника до ратора) воспринимались как проявление инакомыслия и подвергались гонениям, создававшим вокруг первых христиан ореол подвижников, борцов за правду. Среди факторов формирования подобных групп Р. Ю. Виппер называет уход от политики, интриг, вокруг которых вращалась правящая элита, резкий социальный

контраст, поиск истинных покровителей среди языческих богов (Дионис, Гермес, Асклепий), пристальное внимание к духовной жизни человека, наконец, стремление к единству: «появление кружков... усиливается особенно тогда, когда политически ослабленная Греция делается добычей сначала Македонии, а потом Рима» [Виппер, 1954: 21].

Духовные поиски были особенно необходимы в переломные эпохи истории, что можно видеть на примере событий в Палестине в 70 г. н. э. Римский император Тит Флавий Веспасиан должен был завершить начатую вместе с отцом кампанию по подавлению иудейского восстания, результатом которого стало разрушение Иерусалимского храма, символизировавшего иудаизм. В начале II в. н. э. иудеи объединяются в общины, распространяясь по крупным городам Средиземноморья. Ожидание мессии укрепляло идею богоизбранности иудейского народа. Это повлекло изменения в мировоззрении и в организации общин. Именно на границе взаимовлияния иудейской и христианской религии рождается гностицизм.

По самым общим чертам можно определить, что гностицизм испытал сильное влияние греческой философии, в особенности платоников и неоплатоников. Как известно, Платон был приверженцем объективного идеализма, согласно которому мир воспринимается дуально: как видимый, населенный изменчивыми вещами, и как невидимый мир идей. Последний «являет собой истинное бытие, а конкретные, чувственно воспринимаемые вещи – нечто среднее между бытием и небытием: они только тени идей, их слабые копии» [Спиркин, 2010: 54]. В связи с этим можно вспомнить и приводимую самим Платоном легенду о пещере. Мотив двоимирия наводит на мысль о месте души на границе реального и трансцендентного. По мнению философа, до рождения душа живет в мире нетленных идей, но, попадая на землю, оказывается в темнице человеческого тела и «вспоминает о мире идей» [Спиркин, 2010: 55].

Воззрения Платона вместе с учением Аристотеля обобщил и систематизировал Плотин – основоположник неоплатонизма, направления позднего эллинизма (III–IV вв.). В учении Плотина наиболее интересны представления о Едином – предвечной трансцендентной категории, соприсущей всему, что есть. Центральный образ в философии неоплатонизма – свет. «Единое – свет абсо-

лютно чистый и простой (сила света); ум – солнце, имеющее свой собственный свет; душа – луна, заимствующая свет от солнца; материя – мрак» [Спиркин, 2010: 77–78].

На основании изложенных идей можно выявить черты, объединяющие греческую философию и гностицизм: дуальное мировосприятие, положительно оцениваемый трансцендентный мир, категория Единого, пронизывающего все существа, метафора Света, мотив памяти об идеальном мире. Это послужило фундаментом для формирования гностицизма, разумеется, претерпев некоторые изменения.

До сих пор исследователи не могут дать неоспоримое объяснение причин появления гностицизма. Одна из самых очевидных кроется в свойственной человеку тяге к неизвестному и потустороннему. Первоначально тайны мира объяснялись благодаря мифологии как особому типу мышления, «переводящему» сложные явления реальности на доступный язык человеческого восприятия. Миф – «это кодификация религии примитивных народов и их практической мудрости» [Элиаде, 2010: 30].

Вероятно, религиозные догмы лишь приоткрывали завесу, оставляя посвященных наедине со своими догадками. Возникла необходимость познать мироздание целиком, разъяснить «темные места» в священных текстах. Возможно, поэтому гностицизм в своих трактовках простирается далеко за пределы картины мира, изображенной христианскими и иудейскими религиями, словно переступая черту дозволенной области знания. Гностики рассказывают о событиях, якобы произошедших задолго до возникновения мира, а также о том, что ждет человечество после конца света. Таким образом, гностическое учение словно обрамляет религиозный план бытия, выступая по отношению к центральной части нарратива в роли пролога и эпилога.

Под гностической картиной мира в нашем исследовании подразумевается совокупность философских, религиозных и мифологических мотивов, в своем единстве образовавших синтетическое мировоззрение в первых веках нашей эры, образ мышления, лишенный четкой системы и отраженный во множестве мистических течений древности.

Гностицизм – особое религиозно-философское мировоззрение, возникшее на стыке христианства и иудаизма под влиянием

древнегреческой философии, выделявшееся среди других учений обращенностью к личности и устремленностью в область трансцендентного, актуализацией Логоса, сакрализацией знания, особым отношением к образу Софии. В. С. Соловьев в словаре Брокгауза и Ефрона указывает, что гностицизмом «называется совокупность религиозно-философских (теософских) систем, которые появились в течение двух первых веков нашей эры и в которых основные факты и учение христианства, оторванные от их исторической почвы, разработаны в смысле языческой (как восточной, так и эллинской) мудрости» [URL: [slovari.yandex.ru](http://slovari.yandex.ru)]. По мысли философа, главное отличие гностических систем составляет единство христианского и языческого начал.

Гностицизм утверждает «кажущееся» примирение мира небесного с земным. Бытие строится по принципу принадлежности каждого элемента своей определенной сфере. В конце времен спасается не мироздание, но потерянный духовный элемент, возвращенный в божественную сферу.

Гностическая идея распределения значительно отличается от христианской картины мира стремлением к нарушению связности и единства: «так идея единосущной Троицы распадается у гностиков на множество гипостазированных абстракций, которым приписывается неравномерное отношение к абсолютному первоначалу» [там же]. Переосмыляется и образ Христа – Богочеловека: гностицизм «допускает только Бога, казавшегося человеком, и человека, казавшегося Богом» [там же].

Философ распределяет гностические течения на три группы по этнографическому признаку:

1) египетский гностицизм, характеризующийся противопоставлением земного божественному, представлением о происхождении мира как отпадении от небесной полноты (Керинф, Василий, Валентин, офиты);

2) сиро-халдейский гностицизм, отличающийся ярко выраженным дуализмом в космогонии: мир воспринимается как порождение «противобожественных сил» (ператы, азиатские офиты, каиниты, элкесаиты, сифиане, Вардесан, Сатурнил, последователи Юстина, Симона Волхва и Менандра);

3) малоазийский гностицизм, в котором раздвоение проступает не только в космогонии, но и в истории религии, осуществляю-

щейся под знаком борьбы злого и доброго закона (ветхозаветного и евангельского).

Г. Йонас говорит о гностицизме как о «собирательном названии для многообразных сектантских учений, появившихся вокруг и около христианства в первые века... происходит от греческого слова гносис... Акцент на знании как способе обретения спасения и даже форме спасения как таковой и требование к обладанию этим знанием в одной... доктрине являются общей особенностью многочисленных сект, в которых исторически проявило себя гностическое движение» [Йонас, 1998: 110].

Исследователь приводит две линии развития гностической мысли: иранскую и сирийскую. Иранская система объясняет процесс поглощения элементов Света Тьмой, сирийская (сирийско-египетская) освещает возникновение дуализма в пределах одного предвечного источника бытия, описанного через идею обширной генеалогии, эволюции, результатом которой стало «развивающееся затмение божественного Света» [Йонас, 1998: 206].

Т. Чертон пишет: «Гносис – это философия духовного освобождения. Это также религия, построенная на умозрении и изобретении, – почти антирелигия, и взрыв философии, возвращающий ее к своим мифическим и мистическим истокам. Это магическая религия, которая могла бы стать философией, и магическая философия, которая могла бы стать религией» [Чертон, 2008: 16]. Примечательно, что исследователь, называя древнее учение «гностической философией», связывает его с идеей «прогресса нашего вида, имевшего место последние 25 столетий» [Чертон, 2008: 13].

Привлекая наблюдения Э. Пейджелс в области гностицизма, Т. Чертон обращает внимание также на феномен «герметического гностицизма», предполагающего возможность постижения философии гностиков без обращения к религиозным концепциям: «мы придем к мысли о гносисе как о философии религии, или... гностической философии» [Чертон, 2008: 14]. Ученый рассматривает различные проявления гностического учения в мировой философии и культуре: Т. Чертон находит гностические мотивы не только в философии розенкрейцеров и психоанализе К. Юнга, но и в западном кинематографе («Лестница в небо» М. Пауэлла и Э. Прессбургера) и даже музыке («хип-гностики», творчество Д. Хендрикса).

Т. Чертон не дает определенной классификации гностических систем, однако его изложение подчинено принципу хронологии: ученый прослеживает историю генезиса гностических идей в разные эпохи: от первых гностических концепций мира в изложении Иринея до современных тенденций восприятия учения о тайном знании в кино и музыке.

Н. В. Шабуров отмечает, что термин «гностицизм» был введен «в 17 в. кембриджским платоником Г. Мором как производное от  $\gamma\nu\omega\sigma\tau\acute{\iota}\kappa\acute{o}\varsigma$  (знающий) для обозначения некоторых раннехристианских ересей» [Новая философская энциклопедия, 2001: 117].

И. Т. Фролов определяет гностицизм как «религиозно-философское течение периода поздней античности. Возник в 1 в. в восточной части Римской империи как синтез вавилонских, иранских, египетских, иудейских и др. религиозно-мифологических представлений и культов, греческой философии и христианских идей... Расцвет Г. приходится на середину 2 в., когда он стал главным соперником христианства. Различают христианский и языческий гностицизм» [Философский словарь, 2001: 128].

А. Ф. Лосев дает наиболее содержательное определение термина: «гностицизм есть 1) оккультно- 2) пневматический и 3) космологически-человечески ограниченный 4) персонализм, причем натуралистический, весьма напряженно ставящий 5) сотериологические цели с помощью 6) мифологически сконструированной системы понятийных категорий» [Лосев, 1991: 323]. Ученый считает гностицизм отрицательным явлением, положившим конец эллинистической эпохе. Замечательно, что интерпретация А. Ф. Лосевым содержит основные признаки гностического учения. Оккультизм гностиков предполагает, по мысли философа, сочетание персонализма и пневматологии, т. е. умозрительного восприятия мира с абсолютизированным личностным началом. Тайное знание гностиков – знание об абсолютной личности, освобождающее из плена материального мира. В то же время оккультные практики дают право адептам сообщать божеству «бытовые человеческие черты» [Лосев, 1991: 320], результатом чего является «сниженный» персонализм, приравненный к скромным способностям простого смертного, познающего Вселенную через таинства.

Следовательно, гностицизм – мировоззрение, организованное с помощью космологической модели, насыщенной персонологиче-

скими образами, мировоззрение, сочетающее в себе сотериологию и эсхатологию и провозглашающее культ гнозиса.

М. Элиаде говорит о гностицизме как о «тотальном мифе», передающем «все ключевые события, от сотворения мира до сего дня, и, демонстрируя их взаимозависимость, утверждает достоверность эсхатона» [Элиаде, 2012: 418]. Е. В. Афонасин, основываясь на данных таких античных авторов, как Ириней, Игнатий, Юстин, Цельс, Климент и Гегисипп, утверждает, что со второго века в Риме, Александрии и Иудее существовали сообщества, «учение которых... было как-то связано с христианством». Они пользовались книгами, в которых рассматривались вопросы происхождения всего сущего «в мифологической форме» [Афонасин, 2002: 129].

В приведенных определениях гностицизма акцент делается на понимании учения как религиозно-философского (И. Т. Фролов, В. С. Соловьев, Т. Чертон). С другой стороны, некоторые исследователи трактуют гностицизм либо как ересь, соперничающую с христианством и содержащую в себе зачатки экзистенциальной философии (Г. Йонас), либо как учение о кажущемся (докетизм), отрицающее материальный мир и свидетельствующее о гибели античной мысли (А. Ф. Лосев). Ряд ученых воспринимают гностицизм как миф (М. Элиаде, Е. В. Афонасин).

Таким образом, гностицизм синтезирует религиозные и философские воззрения, оформляясь в насыщенный глубокими сакральными образами миф. Следовательно, говоря о гностической картине мира, мы будем ориентироваться прежде всего на ее мифологическую составляющую: «Миф есть не просто способ обработки сознанием архетипических образов, трансформирующий психические феномены в культурные, но способ совмещения в сознании человека двух определяющих его жизнь и имеющих онтологический статус реальностей – эмпирической, видимой, текущей, повседневной и внеэмпирической, невидимой, ставшей, заставшей в соматических структурах» [Косарев, 2000: 145].

### 1.3. Основные константы гностической картины мира в работах древних философов и современных исследователей

Безусловно, гностицизму свойственна абсолютизация личности. Пневматиком мог оказаться человек любого социального статуса. Это стало причиной стремительного распространения учения и его дальнейшего разветвления на множество школ. Заслуга Валентина в том, что он представил концепцию гностицизма в общем виде: непостижимый Бог-Отец, дуальное мироустройство, воплощающееся в фундаментальной оппозиции «плерома – кенома», сфера полноты – плерома, заселенная иерархиями эонов, духовных эманаций Творца, трагедия, связанная с падением Софии, совершившей дерзновенный акт познания.

Полемичную по отношению к гностикам и тем не менее достойную рассмотрения позицию занимает Ириней. В трактате «Против ересей» (ок. 180 г.) мыслитель критикует ведущие гностические мотивы. Возмущение Ириней вызвало отрицательное отношение школы Валентина к Демиургу, по функциям сближавшемуся с образом ветхозаветного Творца. По замечанию И. Мейендорфа, «Валентин постулирует существование двух богов: один бог, явленный всему творению во Христе, представляет собой благое в своей сущности верховное божество, истинный источник всего, о котором до прихода Христа никто не знал. Другой бог, ветхозаветный Ягве, – что-то вроде платоновского демиурга, организующего и распоряжающегося всем творением под тайным руководством верховного божества. Этот низший бог – мелочный, злой и в сущности антропоморфный – в этическом отношении нейтрален...» [<http://xpectoc.com>]. Примечательно, что в Апокрифе Иоанна критика Ялдабаофа доведена до предела. Источник называет его «архонтом, который слаб», при этом дается еще три варианта именования: Ялдабаоф, Самаэль и Саклас. Последнее имя переводится как «глупец», который, не знает, что есть Тот, Кто выше и Кто сотворил «совершенного человека» [Чертон, 2008: 49]. Таким образом, гностики выразили идею о том, что Земля сотворена ложным богом.

По Иринееву, спасение состояло в возвращении Христом утраченной связи между божественным и человеческим, в восстановлении человека, созданного «по образу и подобию Божьему», че-

рез соединение с Духом. Не менее абсурдной казалась Иринею мысль, что гностики превосходят своего творца. По утверждению Т. Чертона, «в то время как гностики желали освобождения духа из творения, Ириной ожидал искупления ВСЕГО творения» [Чертон, 2008: 102]. Материальное понималось пневматиками как нечто побочное и второстепенное, как препятствие к подлинной свободе души. Очевидно, противник «ересей» выступал и против абсолютизации личности. Эгоизм был недопустимым вмешательством в мысли о спасении. Вместо любви к ближнему, гностики провозглашали любовь к своей душе, называемой «божественной искрой», оброненной Космосом на грешную землю.

Интересно, что подобный эгоцентризм в веровании существовал и на рубеже XIX–XX столетий. Н. А. Бердяев, яркий представитель религиозной разновидности экзистенциализма, писал: «Для религии личного спасения нет никакой мировой эсхатологической перспективы, нет никакой связи личности, отдельной человеческой души с миром, с космосом, со всем творением» [URL: [www.vehi.net](http://www.vehi.net)]. Забота о собственной душе отрицает идею Воскресения других и трактуется философом как религия личного спасения.

Василид отрицал строение плеромы, предложенное Валентином, признавая сущим семя, брошенное Творцом в пустоту (панпермия). В своем сочинении мыслитель применил красочную метафору, сопоставив семя с яйцом павлина: как за невзрачной белой скорлупой скрывается пестрота ярких красок оперения птицы, так и в одном семени скрывается бесконечность воплощений мира. Вселенная была совершенна, пока этот потенциал концентрировался в семени и мог таким образом осознаваться, но с сотворением Земли возможность существования мира в иных координатах и при иных характеристиках была безвозвратно утеряна.

Весь мировой процесс сводится к изначальному разделению (как в Библии источником первородного греха становится различие добра и зла). Отделенное Первое Сыновство сопричастно Отцу (не-Сущему) и чуждо миру. Возникновение Второго Сыновства носит уже раздражательный характер и объясняется Василидом как случайность творческого акта. Мир – это Третье Сыновство, выделение которого знаменует существо мирового развития.

Изначально выделяется «несказаннейший» «Глава мира». Он ошибочно считает себя Верховным Богом и порождает более мо-

гущественного, чем он сам, Сына, не предполагая существования истинного Отца, в силу своего совершенства не явленного миру. Через Сына создается планетный мир (364 неба), земная часть которого остается без Архонта. Цель мирового процесса – «восстановление всяческого», после чего будет достигнуто равновесие, «ибо исчезнет само стремление к не-Сущему, вызвавшее развитие мира...» [URL: sedmitza.ru]. В центре учения – избранный, несовершенство которого преодолевается последовательностью духовных перерождений (особую роль играет сюжет о Спасителе, при этом Василид настаивал не на вере в Распятие, но на постижении замысла Несотворенного Бога).

Маркион не ставил задачи создать системное учение, однако в его интерпретациях посланий апостола Павла, Евангелия от Луки, а также в сравнении текстов Ветхого и Нового заветов видна гностическая тенденция. Противопоставление закона благодати превратилось в учение о двух богах, один из которых – Бог Ветхого Завета, строгий судья, другой – Истинный Бог, неведомый миру, но явившийся на землю. «И Он спасает людей: не всех, а тех, кто по Закону Демиурга является грешником, но ведет аскетическую жизнь...» [там же].

Таким образом, гностицизм, пройдя два этапа развития – языческий (Платон, Плотин) и христианский (Валентин, Василид и др.), вызывал немало спорных вопросов среди сторонников и противников, в результате чего появилось множество трактовок константных образов учения: Софии, Христа и Демиурга.

Необходимо также выявить основные мотивы, формирующие гностическую картину мира, в частности, пространственно-временные характеристики и образ человека.

Согласно гностическому мифу, существует дуальное восприятие мироздания, что наводит на мысль о влиянии платонической философии. От абсолютной пустоты – кеномы – отделена область плеромы – полноты, населенная зонами, парными (объединяющими мужское и женское начала) эманациями предвечного трансцендентного Отца, возвышающегося над двумя первозданными сферами.

Возникновение Земли считается роковой ошибкой, совершенной эоном Софией, которая устремилась познать непознаваемого Отца. Проникновение в надмирную область привело к грехопадению и рождению Софией от существа низшего порядка Ялдабаофа – млад-

шего и надменного Демиурга, воплощения зависти и гордыни. Именно он сотворил несовершенный материальный мир.

Падшая София заключена в земном плену, ее тоска по космической родине, жалость к первочеловеку, живущему в неустойчивом мире во власти легкомысленного Демиурга, вызывает желание дать человеку шанс на спасение. Для этого нужно постичь гнозис – тайное знание о событиях в надмирных областях, о пленении духа. Однако гнозис доступен лишь избранным, называемым пневматиками («духовными» людьми), вспомнившими о своей истинной природе. Освобождение духа осуществляется через гибель физической оболочки, потому Апокалипсис как массовую гибель людей пневматики воспринимали положительно. Эсхатологические настроения были ключом к спасению.

Необходимо отметить, что множество апокрифических текстов порождает споры об отдельных моментах сюжета мифа, что говорит об отсутствии его инварианта. Но разные точки зрения помогают углубить представления о гностицизме.

#### ***А. Гностическая модель пространства***

В силу неоднородности интерпретаций космогонических мифов гностиков сложно привести многообразие моделей мира к набору общих мотивов. Тем не менее ярко выраженная во всех гностических ответвлениях мифологическая составляющая позволяет выявить некоторые общие мотивы.

Дуализм в организации мирового пространства выражен вертикалью, обозначающей верх и низ, трансцендентное бытие и земное существование. Для гностицизма характерно представление о плероме как сложно организованной иерархической системе, во главе которой – непознаваемый Бог-Отец: «Плерома – не однородное собрание. Только-Рожденный Ум единственный, что и вытекает из его имени, может знать Пред-Отца: для всех других Эонов он остается невидимым и непознаваемым» [Йонас, 1998: 277]. Иерархия создается как результат множественных эманаций Предвечного Бога.

Сфера Предвечного Творца представляет собой гармонически устроенное единство, статику, место соединения начального и конечного. На этих константах утверждается Истинность, как правило, не явленная миру, не постигаемая чувственно, поскольку относится к области сверхбытия. Именно по этой причине Истинный

Бог именуется Непознаваемым, Невидимым и т. д. «Это – Книга Гнозиса Невидимого Бога, посредством Сокрытых Тайн указующих путь к Избранному Роду, (ведущая) в отдохновение, в Жизнь Отца через явление Иисуса, избавителя душ, стяжавших себе сие Слово Жизни...» [Первая Книга Иеу].

Первичность и несотворенность – признаки божественного – противопоставлены телесному как неотъемлемому атрибуту земного бытия. Земля, согласно гностическим воззрениям, сотворена в кеноме, сфере пустоты. Земная плоть ассоциируется с забвением небесного дома, увязанием в материи. «Если в античном представлении о космосе доминирует пространство, телесная форма „колонны” или „статуи”, то в гностицизме в центре находится пещерообразное, полое внутри тело» [Ханзен-Леве, 1999: 129]. Космогонические константы приобретают перевернутое значение: хаос вырождается из космического порядка, созданный мир несет на себе знак гибели и разрушения.

Пустота, в которой зарождается земной мир, воспринимается гностиками как следствие катастрофы, ошибки (отпадение Софии от плеромы). Если в мифах народов мира творение бытия осуществляется богами через упорядочение хаоса, то в гностицизме хаос вместе с землей становится вторичным порождением изначального порядка, следствием нарушения Полноты. «Энтропия преодолевается информацией, а мифологической информацией... является космогония как повествование о структурировании, формировании упорядоченного мира из его хаотического первоначального состояния» [Мелетинский, 2012: 183].

Плерома, определяемая сложной иерархической системой эонов (осьмерица – десятица – двенадцатица эонов в учении Валентина, или бесконечный процесс эманаций Отец – Ум – Слово – Разум – Премудрость и Сила... и т. д. у Василида), в мифологическом сознании представляется олицетворением коллективного начала, социального космоса, подавляющего «естественный эгоизм, биологические инстинкты, которые могут оказаться разрушительными для рода» [Мелетинский, 2012: 200].

Противопоставление единичного эона целостному пространству (волеизъявление Софии через акт познания) становится для отделившейся сущности формообразующим фактором – эон обретает внешние черты и наружные границы, отделяющие его от пле-

ромы. Тело, интерпретируемое гностиками как метафора тюрьмы, также становится микропространством, в котором томится отчужденный дух.

Земной мир создает Демиург, зачастую именуемый имитатором, бездарным подражателем истинного Бога. В этом мотиве слышен отголосок архаической оппозиции культурного героя и трикстера. «Последний либо неудачно подражает культурному герою, либо нарочно создает дурные предметы» [Мелетинский, 1994: 37–38]. Маркион называет демиурга «ремесленником», Ириной, цитируя валентиниан, употребляет словосочетание «плод изъяна».

Тело мира, тело человека – ловушка, замкнутая система, в которой человек вынужден блуждать бесконечно. «Диаволическая символика „движения” и „пути” связана с представлением о пространстве, которое характеризуется негативно и противоречиво. С одной стороны, это пространство замкнутое, и в нем... человек отделен от... потустороннего мира (принцип предельности...), с другой стороны, движение диаволиста происходит в неопределенном „между”-пространстве... границы его недостижимы... но в негативном смысле бесконечно» [Ханзен-Леве, 1999: 114].

Знаменитый гностический трактат «Гимн Жемчужине» рассказывает о царском сыне, посланном родителями на поиски Жемчужины (таинственного знания, гнозиса). Герой поддается искушениям земной жизни и забывает о цели своих странствий. Попробовав питье и мясо, царский сын впал в сон, который символизирует пленение духа плотью, утрату связи с небесной родиной, падением в нижние ярусы Вселенной, наконец, смерть (М. Элиаде). «Поскольку Гипнос является братом Танатоса, то можно понять, почему в Греции, как и в Индии, и у гностиков, „пробуждение” имеет сотериологическое значение» [Элиаде, 2010: 128–129]. Когда душа забывает о самой себе и о своем высоком предназначении, она окончательно гибнет в материальном плену.

Получив от родителей письмо, герой вспоминает о миссии и, завладев Жемчужиной, возносится к своей семье, предварительно избавившись от нечистых одежд, благодаря которым он выглядел «своим» в глазах местных жителей. Путь наверх, таким образом, сопровождается сбрасыванием с себя оболочек плоти, ассоциирующихся с уровнями мироздания, выработанных также в системе Василида.

В герметическом трактате «Пэмандр» мысль повествователя «витала в небесах», тогда как «телесные ощущения были притуплены как в тяжелом сне, который наступает вслед за пресыщением пищей или большой усталостью» [Пэмандр]. Очевидно повторение мотива сна и забвения как смертельной угрозы из «Гимна Жемчужине». Вновь актуализируется вертикальная организация пространства, верхняя часть которого связана со сферой духовного (плерома – родина духовных эманаций, эонов), а нижняя область – со сферой телесного. Например, в герметическом гностицизме божественный Огонь возносится «к тонкому миру», в то время как земля и вода (материальные субстанции) «оставались на месте перемешанными» [Пэмандр]. Образ вертикали ярко выражен в герметизме: «Слово Божие устремилось вскоре от стихий, находящихся внизу... А стихии низшие тем самым остались простой бессловесной материей» [Пэмандр].

Заточение в телесную оболочку превращает героя из «чужого» в «своего», делает честью нижнего мира. Падение Софии в низшие слои плеромы трактуется как низвержение, спуск. Ириней Лионский в трактате «Против ересей» пересказывает гностический миф и драму Софии, сравнивая ее с выкидышем: «Помышление горней Премудрости, которое называют также Ахамоф, отделившись вместе со страстью от плеромы, ... сильно воскипело в местах тьмы и пустоты: ибо оно стало вне света и плеромы, и, подобно выкидышу, не имело образа и вида» [Ириней].

Бессловесность, согласно трактату «Пэмандр», бесформенность как следствие неполноты творческой силы в изложении Иринея (женский эон София создает сущность, форму которой придает мужской эон), утрата небесной родины и падение в пустоту и мрак, смертельное забвение («Гимн Жемчужине»), – все это признаки нижнего мира, который не просто принимает падшего, но впитывает, обволакивает своими материальными покровами. Нередко употребление метафоры «брошенность в мир», словно жизнь «выкинули» в иное измерение.

Помимо приоритетной для ведущих гностических школ оппозиций «верх / низ» и «тело / дух», выраженных в особенностях организации мирового пространства, достаточно распространенным считается противопоставление «свет / тьма», получившее наиболее полное осмысление в учении манихеев.

Согласно учению, Свет и Тьма как представители сил Добра и Зла, были равновеликими и самодостаточными. «Материя здесь происходит из того же пассивного субстрата философов, что и Тьма, которой она подобна, и изначально является единственно активным из двух противоположных начал, а Свет в его спокойствии побуждает к действию лишь изначально нападение Тьмы» [Йонас, 1998: 315]. Бездействие, состояние покоя сил света – признак гармонической организации. Отсутствие событий, обозначаемых действиями, утверждает связь сферы Света с первоизданной Вечностью («сакральное время»), в которой отсутствие внешнего проявления несет в себе совершенство (как в системе Василида, где фигурирует Неявленное, Несотворенное, Неизреченное).

Свет в своем совершенном покое светит для себя самого, он представляет замкнутый мир, не допускающий вторжений извне. «Так как... Тьма есть ненависть и борьба, то она должна направлять свою природу против себя, пока столкновение со Светом не предоставит внешний и лучший объект» [Йонас, 1998: 317]. Свет и Тьма обладают самосознанием, сущности Тьмы воспринимают друг друга и нападают друг на друга до тех пор, пока не обнаруживают на своей крайней границе Свет, красота которого внушает Тьме стремление смешаться с противоположной сущностью.

В качестве оборонительного средства миролюбивые и закрытые в себе силы Света порождают Человека, предназначенного не столько для схватки, сколько для жертвы. «Творение», выступающее за Божество, подразумевает: «“Я сам пойду дальше”»; в этой фразе заключается и ответ на последующую судьбу божественной ипостаси – дальнейшее умножение божественных фигур из высшего источника. Это – общий гностический принцип эманации» [Йонас, 1998: 321].

«Архидьявол» побеждает Человека, но, поглотив пять его качеств, служащих ему доспехом и оружием, Тьма лишила их сознания, действовав на частицы света, как яд. В итоге произошло смешение сил.

В манихейском мифе после спасения Живым Духом Изначального Человека, пожертвовавшего себя Тьме, Отец Величия порождает третье творение – Вестника. Вестник создает механизм двенадцати ведер (по именам Двенадцати Дев, олицетворяющих божественные качества). Космический процесс обновления транс-

формируется в механизм переворота сфер, предназначенный для отделения и подъема в высшие сферы частиц Света, пойманных в ловушку природы. «Пока более чистые части поднимаются вверх, загрязненные частицы, т. е. те, которые слишком тесно соприкасались с «грехом», падают вниз на землю, и там эта смешанная субстанция формирует растительный мир» [Йонас, 1998: 332]. Актуализируется оппозиция «верх – низ», символизирующая универсальную мифологическую модель обновления мира, диалектику старого и нового, смерти и жизни.

В Pistis Sophia Свет – дар Иисуса избранным пневматикам, зароненный в их души: «Все люди, которые в мире, получили души от (силы) Архонтов Эонов; сила же, которая пребывает в вас, от меня. Ваши же души принадлежат Вышине» [Pistis Sophia].

В гностической традиции наблюдается также идея многоуровневой организации высшего мира. Василид в изложении Иринея разработал концепцию 365 небес, соответствующих 1 году. Мифы тамплиеров, унаследованные ими из Древнего Египта, также основаны на представлении о множестве миров, отделяющих человека от Бога. Например, в легенде «Золотая лестница космосов» среди верховных жрецов были посвященные, которые верили в бесконечное количество иных вселенных. «И все эти миры – только светильники у подножия Бога Элоима, расположенные по „Золотой лестнице“, идущей к престолу Бога Великого и Неизреченного» [Никитин, 2000: 133]. «При таком подходе слово „мир“ приходится использовать во множественном числе. Выражение „миры“ обозначает длинную цепочку подобных близких сфер действия сил, разделение большей космической системы, через которую Жизнь проходит своим путем, и каждый из миров ей в равной степени чужой» [Йонас, 1998: 93].

Нарушение границ двух миров приводит к катастрофе: София переживает падение в кеному, Первочеловек оказывается поработленным собственным отражением на поверхности воды, силы Света и Тьмы смешиваются и рассеиваются по миру.

В гностическом мифе Василида в границу превращаются крылья Второго Сыновства (ему предшествует первое сыновство – «легкое», слившееся с Божественным истоком), материальная скорлупа, не проникшая в Не-Сущее Божество. Внутреннее изменение Второго Сыновства растворяется в трансцендентном бытии,

а его крылья, застыв на первогранице, становятся твердью, из которой создается чувственный мир.

Вознесение также предполагает пересечение границ, но следует отметить, что герой-пневматик, пожив в брэнном физическом мире, успел стать «своим» среди земных воплощений. В связи с этим он не может быть узнан в трансцендентном мире: освобожденный дух скрывают телесные покровы. Актуализируется мотив обмана Архонтов, контролирующих уровни бытия.

Просветленная душа, проходя границу, охраняемую Архонтами, покоряет их своим знанием, владением тайной мироздания: «Вот, когда душа скажет тайну разрешения печатей и всех уз духа обманного и когда он прекращает идти в душе и прекращает быть связанным с ней, – тотчас она говорит тайну <...> И тотчас эта душа делается большим потоком света, и она делается целым крылом света, и она пересекает все Места Архонтов и все чины света, пока не достигнет места ее царствия, которого тайну она получила» [Pistis Sophia].

Облаченный в одежду, символизирующую великую тайну, Иисус несет людям Свет Истины и побеждает властителей Середины: «И они воззрились на одежду света, которой я был облачен и которая светилась, они увидели тайну ...они убоялись очень, очень, и развязались все их узы ...и каждый покинул свой чин» [там же]. Страх сущностей перед ликом Истины служит подтверждением идеи о доступности гнозиса ограниченному числу посвященных, а также о причастности тайного знания высшим уровням мироздания, которым Архонты непосредственно подчиняются.

Стремление пневматиков воссоединиться с космическим домом предполагает обратное движение снизу вверх, восхождение, вознесение, при этом непроходимая граница между реальным и трансцендентным мирами исчезает. В Первой Книге Иеу человек, познавший гнозис, становится связующим звеном двух модусов бытия: «Познавая Слово мое [Иисуса], опустите Небеса, а оно поселится в вас. Небеса же эти суть Невидимое Слово Отца... Отправить землю на небо означает, что слышащий слово гнозиса перестал пользоваться пониманием земного человека, но сделался Небесным Человеком» [Первая Книга Иеу].

Еще точнее принцип преодоления предела через овладение гнозисом раскрывается в одном из семи герметических принципов,

который гласит: «Как вверху, так и внизу; как внизу, так и вверху» [Кибалион, 1993: 7]. Герметисты верили в соответствие между явлениями Бытия и Жизни. Применяя знания о земном мире к непознаваемым глубинам мироздания, человек открывает то, что ранее было непостижимо. «Изучая Монаду, он понимает Архангела» [Кибалион, 1993: 7].

### ***В. Образ времени***

В трансцендентном бытии гностиков (область плеромы) царит вечность, приравненная к безвременью. Подобное представление наиболее ярко отражено в манихейской системе, в которой абсолютный покой Света противопоставлен бессмысленным метаниям сущностям Тьмы, и доведено до абсолютного предела в апофатическом учении Василида (миру предшествовало Ничто). Время наряду с земным пространством понимается гностиками как средства оформления мира и превращения его в замкнутую систему, подчиненную закону бесконечного повторения, цикла.

Платон утверждал, что «время – движущийся образ Вечности» [Чертон, 2008: 16]. Демиург имитирует и мир, и вечность, разделяя ее на временные отрезки. Актуализируется оппозиция «сакрального-профанного» времени, выдвинутая Е. М. Мелетинским: «В дихотомии *начальное сакральное время и время эмпирическое* именно первое маркировано как особое „время“... для нас мифическое время, наполненное событиями, но не имеющее внутренней протяженности, – это „исключение“, выход за пределы временного потока» [Мелетинский, 2012: 155].

В представлениях гностиков вечность относится к сакральному пространству плеромы и становится ее атрибутом (в отличие от непрерывного потока фрагментарных событий профанического времени, подтверждающих дискретность и несовершенство царства Демиурга). «В мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно... как бы выводится вовне...) его новым («четвертым») измерением. Пространство же... «заражается» внутренне-интенсивными свойствами времени («темпорализация» пространства), втягивается в его движение» [Топоров, 1983: 232]. Противопоставление времени и вечности, профанного и сакрального является новым конструктом мифологической системы, предшествующим пространственной оппозиции реального и трансцендентного миров. Очевидно, что потусторон-

няя область бесконечно простирается в вечности, тогда как реальный мир заключен в пределы пространственно-временных координат. В связи с этим на первый план выступает гностический мотив памяти о прошлом, о событиях-перводействиях, совершенных вне определенного измерения («сакральное время»).

В мифологии понимание вещей, по Е. М. Мелетинскому, «заключается в сведении сущности вещей к их генезису» [Мелетинский, 2012: 154]. Память гностиков о генезисе мира дает знание скрытых механизмов его функционирования и открывает путь к постижению сущности всего, потому владение гнозисом давало избранному почувствовать себя равным Богу. Т. Чертон пишет: «Целью Филона было видение Бога, „увидеть и быть увиденным”». Бог узнаваем умом, но сам по себе не познаваем» [Чертон, 2008: 55]. Ученый даже использует понятие «обожение», согласно которому посвященный становится богом, чтобы увидеть истинного Творца.

В манихейской космогонии покой как идеальное первозданное состояние символизирует сакральное время, тогда как движения внутри Тьмы, порождающие события и устремленность за пределы своей области существования, – образ профанного времени. В герметизме неисчислимость, неуловимость времени приписывается трансцендентному Творцу: «Когда я буду петь хвалу тебе, Отче? Ведь невозможно уловить ни время Твое, ни Твой час» [Гермес, 1998: 37]. В «Асклепии» приводится концепция времени и вечности. «Движение мира осуществляется в жизни Вечности, и в этой Вечности есть место мира. Он никогда не остановится и никогда не разрушится, ибо непрерывность жизни окружает и защищает его, как земляной вал» [Гермес, 1998: 121]. Земное время определяется чередованием жарких и теплых времен года, состоянием воздуха, небесное время – вращением звезд, которые «время от времени возвращаются на одни и те же места» [Гермес, 1998: 121].

Сообразно мифологическим представлениям, отличительной чертой времени является цикличность как закон обновления. Время вмещается в мире. В силу этого герметизм утверждает принцип неопределенности сущего «ни на земле, ни на небе». Только Бог обладает постоянством, поскольку «Он есть в Себе, из Себя и Весь сосредоточен в Себе... Он Сам есть Свое неподвижное постоянство... Вечность сама неподвижна, ибо всякое движение времени

возвращается в нее и ... берет свое начало в ней» [Гермес, 1998: 121–122].

Круговорот земного бытия, вопреки традиционным мифологическим схемам, у гностиков трактуется как ошибка, изъян. Такая жизнь подобна лабиринту, в котором дух не находит покоя и погибает в забвении. «Диаволическая система движения носит исключительно круговой, циклический характер: движение либо во все „бесцельно“, либо в нем все же имеется некоторая „телеология“, но это не приводит ни к какому результату, поскольку само движение бесконечно» [Ханзен-Леве, 1999: 119].

Если цикличность времени оценивается гностиками негативно, как бессмысленный поток смертей и рождений, в которых теряется божественная искра, то важным моментом освобождения пневматика становится трансформация времени: из циклического – в линейное, преобразующееся впоследствии в безвремяе (Вечный покой) и превращение пространства земного бытия из замкнутой системы, напоминающей лабиринт, в направленный вверх путь. «Движение по пути... подтверждает... истинность самого пространства, „пробегаемого“ этим путем, и, главное, доступность для каждого познания пространства его освоения, достижения его сокровенных ценностей» [Топоров, 1983: 258].

Соединению с небесной родиной Плеромы, обретению Вечности предшествует преодоление предела – особой области, для которой характерна ситуация неопределенности: граница охраняется Архонтами, и не всякий достоин ее перейти. В Pistis Sophia граница становится местом суда, где дальнейшая судьба души определяется ее поступками. Ищущую свет душу постоянно совращает дух обманный, толкающий ее на путь греха и злодеяний. В момент выхода души из тела являются Приемщики, несущие возмездие, и кружат с душой по всем местам мира три дня. Очевидно, что этот срок испытаний не соотносится с профаническим временем – душа существует отдельно от тела, а само «кружение» предполагает бытие вне земных часов и дней.

Свои деяния душа могла совершать в течение своей физической жизни, разворачивающейся во времени. В момент суда длительность прекращается, а «накопленные» за жизнь поступки выносятся на рассмотрение.

Особая форма времени – безвременья предполагает и необычную разновидность пространства: обманный дух оказывается од-

ним из Приемщиков и судит душу за те грехи, на которые он сам ее сподвигал, «и обличает ее в соответствии с Местом за грехи, которые она соделала, и он выводит ее на путь Архонтов Середины... И эти Архонты карают эту душу по грехам» [Pistis Sophia]. Далее Дева света бросает в душу силу света «для ее выпрямления... и для общности ощущения», запечатывает душу и приказывает Приемщикам бросить ее в тело, достойное совершенных ею грехов. «Она не отпустит эту душу из ее обменов тела до тех пор, пока она не отдаст свой последний круг в соответствии с теми, которых она достойна» [Там же]. Это негативный пример души, соблазненной обманым духом. Таким образом, выход за пределы физических пространственно-временных координат не гарантирует выхода в трансцендентный мир Бога-Отца. По Вселенной душа путешествует обогащенной своим земным опытом – прошлое неотступно следует за ней.

Свет в гностической космогонии уже является атрибутом Вечного, который можно сравнить с состоянием покоя Света у манихеев или у герметистов (Принцип Вибрации гласит: вибрация Духа настолько велика, что находится в покое, «так же, как быстро вращающееся колесо кажется нам неподвижным»). Этот пример подтверждает особенность форм времени в зависимости от его протекания в земном или трансцендентном пространстве) [Измрудная Скрижаль].

Гностическая неопределенность времени интерпретируется через категорию мига, мгновения, минимальной категории, находящейся между временем и Вечностью и, очевидно, принадлежащей границе между мирами, между плохой или хорошей судьбой, агнозисом или гнозисом. «Парадигма *мгновения* становится посредником между воспоминанием и забвением; *миг* является одновременно и наивысшей, и нулевой точкой диаволического, эстетического существования, вечным „Между“, точкой перелома от Вчера к Завтра, от бытия к небытию, от истины к обману» [Ханзен-Леве, 1999: 264].

Безусловно, линейность времени, движущегося к некой конечной точке – свойство апокалиптического мировоззрения. И в этом видится принципиальное различие христианства и гностицизма: первое представляет собой учение о спасении, второе – учение об освобождении божественной частицы, достигаемом це-

ной гибели всего телесного, физического, а вместе с ним – и непосвященных в тайну (иликов).

Итак, гностицизм – мировоззрение избранных, обладающих особым свойством памяти, восходящей не просто в прошлое, но в космическое прошлое. В архаической мифологии существует система обрядов возвращения к истокам, предназначенных для обновления мира (завершение цикла и переход из конечной точки в начальную) или преобразования человека (по традиции ритуалов инициации посвящаемый символически умирает, чтобы возродиться в новом статусе).

У гностиков мотив памяти также немаловажен. В «Гимне Жемчужине» вспоминание помогает герою завершить путешествие [Элиаде, 2010: 118]. Мотив памяти является неотъемлемой частью образа сакрального времени, память сама по себе священна, поскольку дарует шанс на спасение. Наряду с этим «быть забытым» или нести на себе клеймо *забвенности* ...означает то же, что *потерянность, изгнанность*» [Ханзен-Леве, 1999: 282].

Но каким образом рожденная в теле душа может помнить о потустороннем бытии? Герметический гностицизм выдвигает Принцип Соответствия между мирами: духовным, умственным и физическим, между законами в разных плоскостях жизни. Несмотря на существование границы, сверхбытие оставляет избранным подсказки и намеки, пробуждающие память ото сна.

Прекрасную метафору воспоминания можно найти в изложении Ипполитом гностической концепции Василида. Мыслитель «уподобляет твердь сосуду, из которого вылились содержимое, но в котором остался *аромат* того, что ранее в нем находилось. Это парадокс, лежащий в основе мира: в мире как гностический аромат есть неуловимый след того, чего ему не хватает. Граница-твердь... отделяет мир от Не-Сущего Божества... но вместе с тем и косвенно источает лучи ностальгии (аромат)» [Дугин, 2013: 183].

### ***С. Образ человека в гностической модели мира***

Поскольку космогонический миф антропоморфичен, то закономерна связь гностического образа человека с тем или иным бытийным уровнем. Пневматики устремлены в верхнюю область мира, в Плерому, илики остаются вечными обитателями земли.

Очевидно, что заброшенные в физическое бытие искатели гнозиса являются чужими среди «телесных» людей. В связи с этим

актуализируется мифологическая оппозиция «свой – чужой», отраженная в борьбе Космоса и Хаоса. «Свое»... первоначально означало свой родоплеменной коллектив, субъективно совпадающий с «человечеством» и олицетворенный в образе героя» [Мелетинский, 1994: 43]. В Pistis Sophia приводится гностическая тема отчуждения в ином мире: «Погряз я или погиб в тине преисподней.... 3. ...гортань моя охрипла; очи мои убыли, в то время как уповал я на Бога моего... 8. Стал чужим я братьям моим, чужим сынам матери моей» [Pistis Sophia].

Судьба первочеловека представляется идеальной моделью жизни пневматика, пережившего пленение духа и освободившегося благодаря озарению знанием. Так и Эпиноя света, посланная незримым Духом на помощь Адаму, скрывается в нем от архонтов и обучает первого человека «пути восхождения, пути, которым оно [семя] сошло вниз» [Апокриф Иоанна].

Мотив памяти о Плероме – неизменная составляющая образа пневматика, ведь именно знание о своем небесном происхождении оберегает избранного от брэнности бытия в нижнем мире и открывает путь к духовной свободе. Забвение вызывают телесные удовольствия, подавляющие силу духа (как показано в «Гимне Жемчужине»). Интересным символом телесности, внешнего проявления, противоположного внутренним духовным порывам, является образ покрова, оболочки, одежды или доспехов, в которые облачается посвященный.

Власти первого архонта готовят Адаму «могилу вновь слепленного тела ...оковы забвения» [Там же]; готовясь к битве против Тьмы, Изначальный Человек манихеев облачился в «доспехи», вооружившись пятью качествами богов: светлым ветерком, ветром, светом, водой и огнем.

Г. Йонас подчеркивает, что путешествие души вниз сопровождается присоединением к ней субстанциальных «покрывал». «Земную «душу» можно сравнить с имеющей много слоев луковицей, по образцу космоса, но в обратном порядке: то, что там наиболее удалено от середины, здесь является наиболее внутренним... земля в качестве тела является внешним одеянием человека» [Йонас, 1998: 242].

В масонских системах немало ритуалов, обыгрывающих облачение и разоблачение посвящаемого. Например, рыцарь Востока

облачался в доспехи борца «за солнце правды с тьмою фанатизма и суеверия» [Соколовская, 1991: 77]. А во время сложного ритуала инициации, согласно одному из семи обязательных условий, адепт должен был снять с себя верхнюю одежду, символизирующую земную жизнь [Соколовская, 1991: 89].

Для выхода из лабиринта телесного бытия требуется либо сакральное знание, либо сторонняя помощь (В. Н. Топоров). «В гностицизме понимание пути к спасению предполагает прежде всего самопознание человека» [Топоров, 1983: 270]. Но гностическая антропология не предполагает спасение гностика, даже если он пневматик. «Гностиком надо быть. Однако эта избранность есть избранность страдания» [Дугин, 2013: 187]. В этом смысле неизбежна тема одиночества и скитания, которые, впрочем, помогают отделиться от материи и углубиться в свой внутренний мир.

Обретение гнозиса – субъективный духовный опыт, не нашедший подробного описания в трактатах, но осмысленный через метафору пути: «Простой смертный может реально вступить на горизонтальный путь... но вертикальный путь может быть проделан лишь фигурально – его душой» [Топоров, 1983: 261]. Начало пути, согласно мифологической традиции, отмечено ситуацией некоего поиска утерянного. Наиболее ярко этот фольклорный мотив отразился в масонском мифе: подверженный наказанию Адам утратил свое «первоначальное просветление», но получил знак от милосердного Бога – луч света, «озарявшего покинутый им рай». Этот луч не сиял прежним светом, его затмевали ангелы тьмы, но «свет все-таки был силен благодатью и озарял ум... познаниями высшими и божественными», дошедшими до «некоторых избранных» [Лонгинов, 1867: 45].

Герой может пережить утрату божественного дара по причине грехопадения (как Адам) или стать жертвой нападения «низших» людей (как Адонирам, не открывший строителям низшей степени слово мастера, узнав которое они могли получить большую награду за труд). «Обязательным условием для принятия в Орден Вольных Каменщиков было искание света. При посвящении „профана“ в каменщики в начале обряда он именуется „ищущим“» [Соколовская, 1991: 53].

Иная форма обретения гнозиса – крещение – описана в валентинианской системе. Традиционное крещение водой предшество-

вало крещению в Духе. Этот мотив встречается в Pistis Sophia и в традиции розенкрейцеров и масонов. А. Л. Никитин приводит цитату из масонского документа XVIII в., в котором записаны тайные уставы тамплиеров Statuta Secreta Electorum («Тайные установления Избранных»): «Теперь настали последние времена и к тем, которые крещены не водою, а духом святым и огнем, приблизилось царство Божие» [Никитин, 2000: 82].

У Василида крещению духом аналогично «световое крещение» [Дугин, 2013: 187]. Как известно, образ света для гностиков напрямую связан с истиной, знанием (Свет в манихействе; поиск Света истины у масонов; световые одежды Иисуса в Pistis Sophia; явление Бога в облике юноши и старика в ярком световом сиянии в Апокрифе Иоанна; свет Высшего Ума в Пэмандре).

Г. Йонас среди прочих мотивов, связанных с поиском знания, называет тоску по истокам (мотив памяти и забвения) и отклик на небесный зов как аналог мифопоэтического мотива узнавания и идентификации. Зов может звучать не просто в форме призыва (как письмо родителей юноше, преданному забвению в «Гимне Жемчужине») – нередко зов оказывается искомым гнозисом, который в любом случае не будет распознан теми, кому он не адресован. Василид определяет тайное знание как «Евангелион», то есть Благоую Весть, подобную «увеличительному стеклу», которое зажигает огонь на расстоянии, «не касаясь космического материального мира» [Дугин, 2013: 185].

Несмотря на кажущуюся направленность вектора движений пневматика вовне, приоритетным считается обращенность внутрь себя, эскапизм, преодоление телесных страстей и слабостей и узнавание скрытого духа. Гностики говорят о тайне Мест Внутренней Части Внутренних Частей, называемых Безмолвием (позиция, родственная идеям Василида о высшей ценности Ничто). Градация уровней внутреннего поиска и самоанализа выстраивает истинный путь пневматика, простирающийся не во внешнем видимом мире, но непосредственно в душе отдельной личности. Достигая своего ядра, духа, «Я» заглушает свой голос, обретает покой безмолвия и слышит голос «вечного Ты» (М. Бубер).

Внутренний диалог с трансцендентной реальностью освобождает дух, позволяет ему ощутить полноту плеромы и слиться с ней, став единокровным ей светом. Так, пневматик обретает в себе Бога,

подавляя индивидуальные проявления воли, впускает в себя Вечность и сам превращается в вечное сияние. Искра возвращается в общей божественный поток, утраченная часть сливается с целым.

Таким образом, для гностической модели пространства характерны следующие признаки:

1) дуализм плеромы – кеномы, раскрывающийся в антиномиях верх – низ, трансцендентное – земное, дух – тело, свет – тьма, восходит к универсальной мифологической оппозиции жизнь – смерть. Земное бытие трактуется как результат трагической случайности;

2) пустота, в которой создан мир, является нелепым порождением космоса, как правило, пребывающего в состоянии безмятежности и абсолютного покоя;

3) переворачивание смыслов мифологем: творение оказывается смертоносным (тело – темница для спящего духа, позабывшего свою небесную родину), творение земного бытия следует не из упорядочения космоса, но из распада целостной сферы полноты, граница между мирами становится резкой, вражда двух областей бытия – непримиримой;

4) устранение противоречий возможно путем обретения тайного знания – гнозиса. Посвященный связывает две формы бытия: небо примиряется с землей, дух, возвратившись в Полноту, восстанавливает утраченное единство;

5) Столкновение познавшего гнозис с Архонтами или Эонами, выполняющими охранительную функцию на границе плеромы и кеномы. Долгое пребывание на земле делает избранного «своим», маскирует его, растворяя божественную искру в телесном существовании. Прохождение границ символизирует сбрасывание физических покровов;

6) оппозиция «телесное – духовное» может быть истолкована через категории внутреннего и внешнего. Здесь также проявляется парадоксальность мифологического мышления: прорыв в трансцендентное бытие возможен отнюдь не направленным движением или рывком извне (движение рассматривается как средство описания пространства) – чем сильнее взаимодействие пневматика (посвященного) с внешними проявлениями земного существования, тем слабее становится дух внутри него. Гностики утверждают разрыв земных связей, презрение к телу как темнице и

углубление в себя. Внутреннее созерцание духа, укрытие небесной искры от земного бытия способствуют самопознанию духа и его дальнейшему освобождению.

Для гностической концепции времени характерны:

1) фундаментальная оппозиция «время – Вечность», принадлежащие разным модусам бытия: время – атрибут несовершенного физического существования, представленного замкнутой системой; Вечность – идеальное состояние покоя, безвременье, принадлежащие сакральной области Плеромы;

2) трансформация времени из мифологического циклического в апокалиптическое линейное, в пределах которого возможен выход из замкнутого круга существования, чреватого гибелью для заблудшей души;

3) ситуация неопределенности, в которой оказывается странствующая душа, приблизившись к границе, отделяющей Плерому. Неопределенность равнозначна мигу, в котором земное время останавливается, действия прекращаются, а весь накопленный жизненный опыт рассматривается судьями-Архонтами и становится решающим фактором в определении дальнейшей судьбы души. Преодоление циклического бытия не гарантирует вход в Вечность – если душа осуждена за грехи, ее ждет возвращение в тело, переживающее круговорот перерождений-«обменов» (соответствует понятию кармы в буддизме);

4) представление о Миге как границе, проходящей между временем и Вечностью, землей и Плеромой, гибелью и возрождением, Недолей и Долей, ложью и Истиной (гнозисом);

5) сакральность прошлого и связанная с ним память о Плероме, с которой гностик приходит в бранный мир. Воспоминание ассоциируется с началом пути к освобождению, забвение – с изгнанностью и покинутостью.

Гностические представления о человеке можно свести к следующим положениям:

– как образ мифопоэтический, определяющий своим бытием пространственно-временные характеристики мироздания, человек у гностиков, в зависимости от происхождения, тяготеет либо к высшему (пневматик), либо к низшему миру (илик);

– заброшенный на землю пневматик идентифицирует себя как «чужой», вечный странник в неприветливом мире людей. Гре-

хопадение произошло вследствие попытки эона Софии проявить индивидуальное начало (стать «чужой»), теперь, чтобы вернуться в Плерому, герой мифа должен довести свой статус отчужденного, другого до логического предела, чтобы не просто оторваться от физического бытия, но максимально ослабить связи с собственным телом, углубиться в поиски своего духа, запечатленного в брэнной оболочке;

– одним из внешних проявлений несовершенного телесного начала выступает облачение, одежда. Мифологема может трактоваться двояко: для высших духовных существ (например, Иисуса) одежда служит вспомогательным средством в путешествиях по Вселенной и переходах границ, для уязвимых душ, переживших грехопадение, телесная форма становится средством наказания (суд Девы солнца);

– тайное знание (гнозис, Евангелион) традиционно связывается с метафорой Света (масоны, манихеи, Валентин, Василид);

– открытие гнозиса предполагает движение по какому-либо пути – притом движение в высшие сферы совершает дух, – освобожденному в процессе углубленного самопознания, доходящего до крайнего самоотрешения. Кажущийся в телесном мире путь от себя на самом деле приводит к себе, к обретению потерянной идентификации, к возвращению на космическую родину.

Выявив основные компоненты хронотопа и образа человека, составляющих в своем единстве гностическую картину мира, мы можем приступить к анализу особенностей художественного осмысления древнего мировоззрения в произведениях трех литературных эпох.

## Глава 2

# ГНОСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

---

Гностические мотивы актуализируются в литературе Серебряного века, переломного периода не только в искусстве, но и в сознании познающей мир личности. На фоне мировоззренческого кризиса осуществляется поиск новых ориентиров в постижении тайн мироздания и места человека в нем. Центр тяжести интересов у художников-модернистов смещается в область индивидуального бытия. Необходимо отметить, что мы не претендуем на полноту изложения проблемы, останавливаясь лишь на тех текстах, которые наиболее ярко репрезентируют гностические мотивы.

Вопросы о сущности человека, о его месте в мире и т. д. не вызывали бы такого повышенного интереса, если бы в науке, психологии и философии не произошло революционных открытий.

Начало научно-технической революции было подготовлено выдающимися успехами естествознания в конце XIX – начале XX вв. К ним относятся работы Н. И. Лобачевского по алгебре, теории вероятностей, механике, физике, астрономии; открытие делимости атома (Э. Резерфорд); открытие радиоактивности (А. Беккерель, М. Склодовская-Кюри, П. Кюри) и превращения элементов; создание теории относительности и квантовой механики (А. Эйнштейн, Н. Бор).

По утверждению В. В. Полонского, «культура „серебряного века” отказалась принимать ту картину мира, которая покоилась на рациональных основаниях, воспитанных эпохой Просвещения и сдобренных буржуазными идеологиями эры промышленного переворота» [Полонский, 2011: 52]. От понимания человека как части сложных общественных отношений (что было характерной приметой литературы XIX в.) мыслители обратились к глубинной сущности личности, к вопросу о мире явном, давно известном, и неявном, который еще предстоит открыть.

Для деятелей искусства рубежа веков интерес к древним оккультным учениям был духовной «подпиткой», дополнением к интеллектуальному насыщению научными открытиями. Успехи человечества в рациональном познании вызвали потребность в по-

знании метафизическом, осуществляемом не подручными средствами, но на интуитивном уровне восприятия. Гносеологическое погружение во внешний и внутренний мир человека заставляет задуматься о трансцендентных областях мироздания, интерпретация которых уже не в компетенции традиционных религиозных учений (провозглашенная Ф. Ницше смерть Бога).

## **2.1. Духовный путь в Брачный Чертог (на материале лирики В. С. Соловьева)**

В истории изучения гностицизма трудно переоценить вклад философа и поэта В. С. Соловьева. Результатом серьезной работы над древними трактатами гностиков и их противников стали многочисленные статьи в Энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, подробно описывающие гностические системы задолго до обнаружения (в 1945 г.) кодексов гностического христианства, известных как библиотека Наг-Хаммади, по названию селения в Египте, где и были открыты памятники.

Гностицизм существенно повлиял на философские сочинения В. С. Соловьева, а его учение о Софии стало источником вдохновения для многих поэтов Серебряного века.

По утверждению А. П. Козырева, В. С. Соловьев строил большие планы по поводу изучения гностицизма еще в 1870-е гг., когда готовился к написанию диссертации и заграничной командировке. В письме к профессору М. И. Владиславлеву В. С. Соловьев признался: «Диссертацию решил писать о гнозисе: эта задача вполне соответствует роду моих способностей... исполнение ее может иметь научное значение, тем более, что... все общие исследования о гнозисе (разумеется, на Западе; у нас еще ничего не было) написаны до открытия книги Ипполита, а в этих книгах некоторые гностические системы, напр. Василида, представляются с иным и более философским смыслом, чем у Ириней или Епифания» [цит. по: Козырев, 2007: 30].

Летом 1875 г. философ отправляется в Британский музей для изучения памятников древней философии, в том числе гностической. Первые результаты работы были отражены в «Философских началах цельного знания». В ноябре В. С. Соловьев едет из Лондона в Каир. «Традиция соловьевских штудий связывает это путе-

шествие с интересом молодого философа к учениям гностицизма, герметизма и каббалы» [Козырев, 2007: 32]. Прибыв из Египта в Сорренто, философ пишет диалог «Космический и исторический процесс», в котором А. П. Козырев отмечает влияние гностической космогонии и терминологии. В размышлениях о природе абсолютного начала отчетливо проявляются идеи творения мира Демиургом и падения Софии [Козырев, 2007: 34].

Ответом на вопрос о гностических источниках, с которыми мог познакомиться В. С. Соловьев, служит библиография к его статьям в Словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Из гностических памятников, вероятно, известных В. С. Соловьеву, А. П. Козырев называет Аскевианский и Бруцианский кодексы, хранящиеся в Британском музее [Козырев, 2007: 41]. В Аскевианский кодекс входит «Pistis Sophia», в Бруцианский – Книги Иеу и трактаты об устройстве мира. В числе ересиологических работ – «Против ересей» Иринея Лионского – книга, долгое время считавшаяся «протографом» для исследователей гностицизма в силу отсутствия подлинных памятников (их открытие началось с конца XIX века) [Козырев, 2007: 43]. Другим значимым исследованием гностицизма служит *Philosophumena* (Опровержение всяческих ересей) епископа Римского Ипполита.

Выбирая между двумя точками зрения ересиологов Ипполита и Иринея на учение гностика Василида, В. С. Соловьев склоняется к именно к версии Ипполита, трактующего философию Василида как учение об абсолютном Ничто.

К исследованию Ипполита В. С. Соловьева мог привлечь профессор Московского университета по кафедре церковной истории прот. А. М. Иванцов-Платонов, у которого молодой философ слушал курс истории Церкви [Козырев, 2007: 46]. На работу А. М. Иванцова-Платонова о ересях В. С. Соловьев ссылается в связи с трудом Ипполита – «во введении к Дидахе и в библиографии к словарной статье о гностицизме» [Козырев, 2007: 47]. В. С. Соловьев придерживается изложения Ипполита, говоря о концепции Василида как учении о Ничто: «Всякое слово... указывает только общие роды и виды, а не действительные индивидуальные существа... Если... все подлинно существующее неизречно, то абсолютное начало есть неизреченное по преимуществу... Но не будучи актуально ничем, оно есть все потенциально, т. е. имеет в себе возможность всякого бытия» [цит. по: Козырев, 2007: 64–65].

Третье ересиологическое сочинение – «Панарион» епископа св. Епифания (название с греческого переводится как «аптечка от укусов ядовитых змей»), в котором автор обвиняет гностиков в извращениях. Не менее значимы «Строматы» и «Выдержки из Теодора» Климента Александрийского. В последнем источнике содержатся фрагменты из трактатов Теодора, последователя Валентина, интерпретирующего миф об отпадении Софии.

Второстепенные источники, упоминаемые в энциклопедических статьях, – сочинения Тертуллиана («Против валентиниан», «Против Маркиона»), бл. Феодорита, а также сочинение Оригена «Против Цельса», в котором излагается космогония офитов [Козырев, 2007].

Важно отметить, что статьи В. С. Соловьева в энциклопедическом Словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона являются результатом серьезной переработки теоретического материала и источником дальнейшего развития идей философа.

Сильное влияние на творчество В. С. Соловьева оказало учение валентиниан. А. П. Козырев приводит положительные оценки, данные мыслителем системе Валентина: «... величайшее достоинство Валентиновой системы состоит в совершенно новом метафизическом... взгляде на материю. <...> ...впервые материальное бытие ясно определяется в своем истинном существе как *реальность условная*, именно, как *действительный результат душевных изменений*» [цит. по: Козырев, 2007: 61].

В. С. Соловьев рассматривал валентинианство как египетское учение, зародившееся в Александрии. Эта точка зрения возникла после знакомства философа с книгой Е. Амелино (1887 г.). В. С. Соловьев был убежден, что ни в одной восточной мифологической системе материя не тождественна злему началу и гностицизм Валентина, утверждающий разнородность мира природы, служит ярким тому примером:

- 1) мироздание сотворено злым началом (Сатаной);
- 2) космогония бессознательного (не доброго и не злого) Демиурга;
- 3) в материальной природе созерцатель способен узнать проявления Софии [Козырев, 2007: 63–64].

Идея Богочеловечества, сложившаяся в творчестве В. С. Соловьева в 1880-е гг., ставила задачу осмысления исторического процесса в связи с земной жизнью и Жертвой Иисуса Христа. Та-

ким образом, сочетаются два аспекта бытия – трансцендентный и исторический. Гностицизм, несомненно, повлиявший на формирование концепции становящегося Абсолютного, в понимании В. С. Соловьева был прежде всего мифом, наряду с философией выявляющим «в сознании людей процесс космический и исторический» [Козырев, 2007: 67].

Космогонический миф В. С. Соловьева изложен в трех «версиях»: соррентийский диалог «София» («Космический и исторический процесс»), 9-е и 10-е «Чтения о богочеловечестве» и заключительная часть сочинения «Россия и вселенская Церковь».

«Зеркалом, в которое “глядится” соловьевский миф... представляется гностический миф птоlemeиков... изложение которого... дано в 1-й книге сочинения “Против ересей” св. Ириней Лионского. Это наиболее “авторитетный” текст, излагающий доктрину валентиниан во времена Соловьева» [Козырев, 2007: 70].

Согласно Иринею, миф Птоlemeиков сводится к следующим положениям:

1) вместо дуализма (определяющей категории для гностических систем) валентиниане утверждали монистическое невидимое единство, в основе которого – Эон Первоотец и Мысль (Благодать, необъятное Молчание);

2) генезис эонов тесно связан с мистической числовой традицией. Система Валентина у птоlemeиков представлена объединением духовных сущностей в Пифагорейскую четверицу (Глубина и Молчание – Ум и Истина), затем – Огдоаду (Восьмерицу эонов Слово и Жизнь – Человек и Церковь), каждая пара которых производит соответственно 10 из 12 эонов). Наконец, последняя сизигия – Желанный и София;

3) премудрость (София), охваченная Страстью и дерзостью, «взялась за дело невозможное» – исследование величия Отца, но оказалась удержана Пределом, «с трудом возвратившись в себя саму, и убедившись, что Отец непостижим» [Иринею];

4) вследствие устремления в запредельную область София порождает женскую сущность без образа формы. Эоны – парные сущности: мужской эон придает своему порождению форму, женский – сущность. Без участия Желанного София способна сотворить неполноценный «выкидыш» [Иринею];

5) обеспокоившись за свою судьбу, София обратилась с мольбой к Отцу. Отсюда птоlemeики заключили, что «сущность веще-

ства получила первое начало от неведения, печали, страха и изумления» [Ириной];

6) чтобы вернуть Плероме первичное гармоническое устройство, Отец, во-первых, отделяет Пределом бесчисленное порождение Премудрости, которая, оставшись в Плероме, очистилась, а, во-вторых, создает зоны Христа (мужской) и Святого Духа (женский);

7) Христос внушил зонам радость Нерожденного и идею непознаваемости Отца, благодаря чему зоны остались довольными своими местами в иерархии и прекратили помышлять о выходе из Плеромы в целях постижения непостижимого. Святой Дух «уровнял их между собою... и привел к истинному покою» [Ириной];

8) с позволения Христа и Святого Духа зоны, сложив воедино свои лучшие качества, производят совершенного Иисуса;

9) за Пределом «выкидыш» – «Помышление горней Премудрости» (Ахамот) вместе со страстью «воскипело в местах тьмы и пустоты» [Ириной]. Сжалившись над ним, Христос создал «образ только по сущности, но не относительно знания» и предоставил Помышление самому себе, чтобы испытать страдание, вызванное отчуждением от Плеромы, «возжелало превосходнейшего» [Ириной];

10) получившая форму Ахамот бросилась искать Слово (Христа), которое уже оставило ее, и оказалась в Пределе, где подверглась страху. Именно из страданий Ахамот возникла пра-материя, из смеха, вызванного мыслями о свете, – светящаяся сущность;

11) Христос посылает молящейся Софии Утешителя Параклета, давшего ей образ относительно знания. Из вещественных страстей Спаситель Параклет сотворил идеальную материю;

12) вещественную материю творит Демиург, рожденный из душевной части Софии. «Будучи творцом всего душевного и вещественного, он соделался отцом и Богом сущего вне Плеромы» [Ириной]. «Он сотворил небо, не зная, что такое небо; создал человека, не зная, что такое человек» [Ириной]. От невидимой сущности происходит человек: Ахамот, незримо управлявшая процессом творения, внушила Демиургу мысль вдохнуть в человека дух, созданный Софией от созерцания сопровождавших Спасителя ангелов и тайно вложенный в Демиурга.

«В соловьевский миф вводятся два важных действующих лица, переселившихся туда из гностического «репертуара», – Демиург как формальное начало внешнего мира и Дух космоса (или хаоса) как материальное начало» [Козырев, 2007: 77].

В гностическом толковании пространство и время служат формами существования злого падшего начала. Процесс космогенеза В. С. Соловьев описывает поэтапно:

- 1) отпадение природного мира от Бога;
- 2) упорядочивание хаоса категориями пространства и времени;
- 3) Сатана и Демиург происходят из единой Души и противопоставлены ей, и в этом мотиве философ «пользуется шеллинговской теорией о центробежных и центростремительных силах, результирующей которых является мировая душа» [Козырев, 2007: 78].

Непосредственно теософской области посвящена четвертая глава третьей книги «Россия и вселенская Церковь» (1888) – «Душа мира – основа творения, пространства, времени и механической причинности». «В этом тексте Соловьев впервые четко разделяет Софию-премудрость и душу мира как ее антитип. Такое деление отнюдь не противоречит специфике гностического мифа, где София также двойится – на эон Плеромы... и Софию падшую, или Ахамот, которая является тенью или материализовавшимся помыслом первой» [Козырев, 2007: 93]. В гностическом мифе Ахамот – «двойник» Софии, брошенный в мир, но помнящий о высших сферах и несущий знание об этом избранном.

Таким образом, А. П. Козырев доказывает воспроизведение структурных элементов гностического мифа птоlemeиков в космогонии В. С. Соловьева.

### ***Пространство и время***

В своих лирических произведениях В. С. Соловьев использует традиционные гностические мифологемы, наиболее рельефно отображенные в системе мира Валентина.

Художественный мир выстроен в соответствии с дуальными представлениями гностиков о потустороннем трансцендентном мире, скрытом под покровами внешних явлений, и собственно реальности. Источником оппозиции истинного и иллюзорного служит платоновский миф о пещере, ставший прообразом гностической картины мира.

Гностики отчуждаются от мира как ущербного порождения, В. С. Соловьев в «Чтениях о Богочеловечестве» показывает, что земное бытие потому иллюзорно, что человек отделяет его от себя как нечто независимое.

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами –  
Только отблеск, только тени  
От не зримого очами?  
[Соловьев, 1994: 390].

Земное бытие тяготит лирического героя; земля как унылая обитель входит в один ассоциативный ряд с долиной (противопоставленной «горнему» миру), садом (в котором произошло грехопадение, согласно библейской традиции), пустыней (вызывающей у героя острое чувство одиночества от безысходных поисков).

Но верится: пройдет сверкающий громами  
Средь этой мглы божественный глагол,  
И туча черная могучими струями  
Прорвется вся в опустошенный дол  
[Соловьев, 1994: 380].

Дол как мир смертных ожидает своего преображения, и лирический герой верит, что спасение земли свершится:

И светлую росой она его омоет,  
Огонь стихий враждебных утолит,  
И весь свой блеск небесный свод откроет  
И всю красу земли недвижно озарит  
[Соловьев, 1994: 380].

Вопреки стойкой убежденности гностиков в доступности тайного знания лишь элитарной группе людей В. С. Соловьев открывает небесную благодать абсолютно для всех. Гностическая идея гибели как освобождения преобразуется в перемирие горнего и дольного – отныне божественный глагол очищает от грехов не только человечество, но всю землю, которая сотворена несовершенным ложным Творцом. В представлениях В. С. Соловьева главное свойство земли не греховность, но скрытая красота, которую еще предстоит обнаружить. Подобные идеи проистекают от веры в то, что каждый человек наделен божественным потенциалом. В. С. Соловьев возражал против представления о материи как метафизическом источнике зла. А. П. Козырев приводит в качестве примера концепцию материи в Боге из трактата Тертуллиана «Против Гермогена». Гермоген – греческий живописец, принявший христианство, но не отказавшийся созерцать чувственную красоту. Мировое зло он трактовал, допуская существование вме-

сте с Богом вечной материи, из которой впоследствии был сотворен мир. «Если Богу для сотворения мира... необходима материя, то у Бога есть материя гораздо более достойная... то есть Его Мудрость (sophia)... А Мудрость есть Дух. Она была советником Бога. Она есть путь разума и знания. Из нее Бог сотворил, творя через нее и с нею» [цит. по: Козырев, 2007: 62].

Созвучные идеи можно встретить и в философских сочинениях В. С. Соловьева: «Если наш природный во зле лежащий мир, как земля проклятия и изгнания... есть неизбежное следствие греха и падения, то, очевидно, начало греха... лежит не здесь, а в том саду Божиим, в котором коренится не только древо жизни, но также и древо познания добра и зла... первоначальное происхождение зла может иметь место лишь в области вечного доприродного мира» («Чтения о Богочеловечестве») [Соловьев, 1994: 157].

Обретение земным божественного состоится в конце времен. Эта мысль соответствует эсхатологическим настроениям гностиков, ожидающих «светлого» Апокалипсиса, необходимого для возвращения духа на космическую родину. Не случайно глагол истины звучит, как «похоронный звон» [Соловьев, 1994: 394].

Взгляни, как ширь небес прозрачна и бледна,  
Как тянутся лучи в саду полураздетом...  
О, что за чудный час меж сумраком и светом,  
Что за святая тишина!  
[Соловьев, 1994: 378].

Символ сада имеет различные толкования. В контексте данного стихотворения сад соотносится с библейским Эдемом. «Час между сумраком и светом» – время борьбы дня и ночи, Добра и Зла. В этот миг решается судьба человечества, утратившего свой рай (сад «полураздетый», опустевший от земных бедствий), но не надежду на возвращение Эдема. Неопределенность судьбы подчеркивается вопросом во второй строфе: «Не кажется ль тебе, что мир уж не проснется, / ...И что настал последний день?» [Соловьев, 1994: 378].

Несмотря на веру человека земли в воссоединение двух миров, его дольняя жизнь изображается по-настоящему безрадостной. Нередки примеры стихотворений, когда физическое существование не просто ограничивает бытие духа, но вызывает ощущение тесноты, сдавленности, окруженности вражескими силами.

Какой тяжелый сон! В толпе немых видений,  
Теснящихся и реющих кругом...  
[Соловьев, 1994: 383].

Синие горы кругом надвигаются,  
Синее море вдали.  
Крылья души над землей поднимаются,  
Но не покинут земли  
[Соловьев, 1994: 383].

Но неприступные кругом сдвигались горы,  
И грудь усталая едва могла дышать  
[Соловьев, 1994: 388].

В связи с этим В. С. Соловьев обращается к гностической метафоре физического бытия как тюрьмы для томящегося духа («Заключены в темнице мира тленной»), однако низменному состоянию заточения в теле противопоставлена устремленность к «возвышенной мечте» [Соловьев, 1994: 399]. Ужас существования питает стремление сохранить границы личного бытия, которые неизменно нарушаются вторжением внешнего мира. В этом состоит трагичность существования индивидуального «Я» в мире, сознательно противящегося закономерному процессу боговоплощения в едином. «...вся природа, будучи... только *отражением всеединой идеи*, является... в своем реальном, обособленном... существовании как нечто чуждое и враждебное этой идее» [Соловьев, 1994: 153].

Как и в гностической картине мира, в лирических произведениях В. С. Соловьева земное символизирует нижнюю область мироздания, а трансцендентное – верхнюю обитель Бога-Отца, куда стремится возвыситься лирическое «Я»: «Как ясно над тобой сияет отблеск Бога»; «Затрепетал мой дух в неволе,/ И сеть порвал, и ввысь ушел»; «И себе не верю, верю только/ В высоте сияющим звездам»; «Вверх погляди на недвижно-могучий,/ С небом сходящийся берег любви» [Соловьев, 1994: 380, 381, 391, 396].

Мир в художественной системе В. С. Соловьева выстраивается не только вертикалью, описывающей иерархию божественного, но и горизонталью, измеряемой протяженностью земного пути героя, ищущего гнозис. Странствие определяется категориями близкого / далекого: «Замерла бесконечная даль», «...все лучшее в

тумане, / А близкое иль больно, иль смешно» [Соловьев, 1994: 384, 380]. Очевидно, искомый Идеал достигается тяжелой и упорной борьбой, путь к гнозису предполагает преодоление не столько внешних преград, сколько внутренних, духовных страстей. Конец пути – обретение Бога в себе. В «Чтениях о Богочеловечестве» В. С. Соловьев писал: «...существующая действительность есть зло, обман и страдание, источник же этой действительности и, следовательно, этого зла... лежит в самоутверждающейся воле, в жизненном хотении, и значит, спасение – в отрицании этой воли, в самоотрицании» [Соловьев, 1994: 43].

Самоутверждение предопределено гордыней, путь героя В. С. Соловьева напоминает духовный опыт аскета, проходящего испытания возвышения и унижения. В этой «программе» заложен центральный мотив гностического мифа – дерзновенное вознесение Софии к Отцу как акт индивидуальной воли, ее отделение и низвержение в пустоту. После комической драмы мир, понимаемый философом как целостный организм, распался, сохранив «свое идеальное единство в скрытой потенции и стремлении» [Соловьев, 1994: 165].

Приобщение к судьбе духовной эманации открывает в душе посвящаемого невиданные силы. «Наш Бог земли своей не покидал / И всем единый путь от низменной гордыни / К смиренной высоте открыл и указал» [Соловьев, 1994: 382].

Образ пустыни вселяет в героя чувство безысходности, острого неприятия земного бытия. Пустыня в художественном мире В. С. Соловьева – это одновременно и распутье, ненужная остановка, невозможность выбора верного направления, потеря мистической связи с Софией.

В тоске одинокой  
Бледнеет надежда свиданий.  
Печальные ели  
Темнеют вдали без движенья,  
Пустыня без цели,  
И путь без стремленья...  
[Соловьев, 1994: 397].

Утрата идеала равносильна смерти, забвению, агнозису (как показано в гностическом памятнике «Гимн Жемчужине», беспя-

мятство сбивает с предназначенного пути и грозит абсолютным небытием):

И как среди песков степи безводной  
Белеет ряд покинутых гробов,  
Так в памяти моей найдут покой холодный  
Гробницы светлых грез моей любви бесплодной...  
[Соловьев, 1994: 379].

Под чуждой властью знойной вьюги,  
Виденья прежние забыв...  
[Соловьев, 1994: 381].

Не средь житейской мертвенной пустыни,  
Не на распутье праздных дум и слов  
Найти нам путь к утраченной святыне,  
Напасть на след потерянных богов  
[Соловьев, 1994: 382].

В диалоге «София» В. С. Соловьев рассказывает о поисках таинственной «нити», которая «через развалины и могилы настоящего связывала бы первоначальную жизнь человечества с новой жизнью, которую я ожидаю» [цит. по: Козырев, 2007: 32–33]. С пустыней связывается вообще все земное, если в нем нет намека на присутствие небесного.

Наряду с этим пустыня служит местом божественного откровения, когда путь прекращается и герой в покое созерцает явление Софии. Показательна поэма «Три свидания», где пустыня символизирует и распутье, и сакральный локус. С одной стороны, находясь в пути, герой бесцельно блуждает по пустыне, оказываясь в неловких ситуациях: сначала избранника Вечной Женственности скручивают местные бедуины, приняв чужеземца в цилиндре за черта, потом освобожденного героя едва не съедает шакал. Но как только лирическое «Я» замирает в ожидании, к нему приходит чудесное видение: «И я уснул, когда ж проснулся чутко – / Дышали розами земля и неба круг» [Соловьев, 1994: 409]. Тот же образ можно обнаружить и в других стихотворениях:

И растят в пустыне бесконечной  
Для меня нездешние цветы.  
И меж тех цветов, в том вечном лете,  
Серебром лазурным облита,

Как прекрасна ты...

[Соловьев, 1994: 391].

Одно из главных препятствий на пути героя – гностическая граница между мирами. В системе поэтических образов В. С. Соловьева границей выступают тучи, символизирующие покров, скрывающий тайну:

Меркнет день. Над усталой, поблекшей землей

Неподвижные тучи висят

[Соловьев, 1994: 384].

Пусть тучи темные грозящею толпою

Лазурь заволокли, –

Я вижу лунный блеск: он их тяжелой мглою

Не отнят у земли

[Соловьев, 1994: 386].

Путь связан с категорией времени: «Был труден долгий путь» [Соловьев, 1994: 388]. Пока герой странствует на земле, время как атрибут власти Демиурга тяготеет над ним:

Но и в цепях должны свершить мы сами

Тот круг, что боги очертили нам

[Соловьев, 1994: 376].

Неумолимый бег времени наиболее остро ощущается героем в момент утраты чувства единения с Софией:

Уходишь ты, и сердце в час разлуки

Уж не звучит желаньем и мольбой;

Утомлено годами долгой муки,

Ненужной лжи, отчаянья и скуки...

[Соловьев, 1994: 379].

Три дня тебя не видел, ангел милый, –

Три вечности томленья впереди!

Вселенная мне кажется могилой,

И гаснет жизнь в измученной груди...

[Соловьев, 1994: 388].

Во втором примере чувство одиночества и незащитности перед губительной силой времени доведено до предела – жизнь героя без Софии невысказана, так что целое мироздание, а не одна земля кажется могилой. Гиперболизация одиночества лирического «Я» подчеркивает главенство священного знания над житейской суе-

той. Соотнесение категорий время / вечность актуализирует гностические представления о попытке Демиурга сымитировать вечность множеством дискретных временных отрезков.

Несмотря на негативное, как у гностиков, отношение ко времени («Смерть и Время царят на земле», «Новый год встречают новые могилы»), герой В. С. Соловьева ценит прошлое и будущее [Соловьев, 1994: 384, 392]. Прошлое отнесено к мифологическому сакральному времени, отмеченному перводействиями Богов и первопредков. Здесь гностицизм наиболее мифологичен – прошлое не просто связано с зарождением земли, но скрывает тайное священнодействие.

Во тьму веков та ночь уж отступила,  
Когда, устав от злобы и тревог,  
Земля в объятьях неба опочила  
И в тишине родился с-нами-бог  
[Соловьев, 1994: 389].

Связь с сакральным прошлым, а следовательно, и с трансцендентным миром, поддерживает память героя. У гностиков мотив памяти человека о его божественной природе, о его запредельной родине оберегает посвященного от губительного воздействия физического бытия. Забвение тайны ассоциируется со смертью. Поэтому для героя вопрос о подлинности воспоминаний приобретает онтологическое значение:

Иль эта мысль обман, и в прошлом только тени  
Забывших сердцем лиц и пережитых грез?  
Перед неведомым склоняются колени,  
И к невозвратному бегут потоки слез  
[Соловьев, 1994: 396].

В прошлом остались и светлые воспоминания лирического «Я» о встречах с Софией:

Там я, богиня, впервые тебя  
Ночью туманной узнал...  
[Соловьев, 1994: 377].

Наряду с этим, категория земного времени интерпретируется В. С. Соловьевым как необходимое условие для достижения единства: «Как под божественным порядком все *вечно есть* абсолютный организм, так по закону природного бытия все постепенно *становится* таким организмом *во времени*» [Соловьев, 1994: 165–166].

Мотив ночи актуализирует мистический аспект гностической традиции. Ночь символизирует первозданный мрак, предшествующий просветлению. Античные мыслители считали, что с ночью связан материнский, творящий аспект женской силы.

Но вечное, что в эту ночь открылось,  
Несокрушимо временем оно,  
И Слово вновь в душе твоей родилось,  
Рожденное под яслями давно  
[Соловьев, 1994: 389].

Путешествие земного человека к мечте осуществляется днем, тогда как ночью посвященный в тайну герой достигает цели:

В холодный белый день дорогой одинокой,  
Как прежде, я иду в неведомой стране...

И до полуночи неробкими шагами  
Все буду я идти к желанным берегам...  
... Меня дождется мой заветный храм  
[Соловьев, 1994: 382].

Особенно значима в концепции художественного времени В. С. Соловьева категория мига. Миг – пограничное явление между временным и вечным, отмеченное знаком неопределенности: миг одновременно статичен и динамичен и наиболее адекватен оформлению важнейшего этапа мистерии – единения с божественным. Мистический опыт духа не укладывается в земные координаты пространства и времени. Потусторонние силы живут в мире, действующем по иным законам. Наиболее приемлемыми для его выражения становятся категории неопределенности: если в пространстве, то где-то между, если во времени, то не тогда или потом, а в конкретный момент, сейчас.

Близко, далеко, не здесь и не там,  
В царстве мистических грез,  
В мире, не видимом смертным очам,  
В мире без смеха и слез,

Там я, богиня, впервые тебя  
Ночью туманной узнал...  
[Соловьев, 1994: 376–377].

Неопределенность места и времени мистерии передается и внутреннему состоянию героя: «без смеха и слез». Бесстрастность

подобна состоянию транса, испытываемому адептом при общении с божеством, и знаменует эмоциональное отчуждение от земной жизни.

Особенно чуткий к движениям трансцендентного бытия герой открывает для себя Бога, скрытого не на высших уровнях вселенной, но в самой живой жизни:

Он здесь, теперь – среди суеты случайной,  
В потоке мутном жизненных тревог  
Владеешь ты всерадостною тайной:  
Бессильно зло; мы вечны; с нами Бог!  
[Соловьев, 1994: 389].

Таким образом, наш анализ показал, что образ пространства и времени в лирике В. С. Соловьева ориентирован на гностическую картину мира.

1. Земное бытие ассоциируется с нижним миром, область божественного находится на недостижимой высоте.

2. Горизонтальный путь героя осуществляется не только во внешней среде, но и в душе избранного, преодолевающего гордыню и самость в пользу воссоединения с Идеалом. Движение героя неизменно приводит к бесцельным блужданиям, а за остановкой в пути следует созерцание откровения.

3. Гностическое понимание мира наиболее отчетливо преломилось в образе пустыни, трактуемом поэтом амбивалентно: во-первых, пустыня связана с заблуждением и утратой связи с трансценденцией, во-вторых, пустыня является сакральным местом встречи с Идеалом.

4. В понимании В. С. Соловьева (и в этом поэт солидарен с гностами) Апокалипсис как конец времен – средство к спасению души, выражаемому через бегство из тела. Однако вопреки гностическим представлениям, В. С. Соловьев верит в то, что преобразования заслуживают все без исключения, сама земля требует обновления.

5. В представлениях В. С. Соловьева о времени большое значение придается категории мига и прошлого. С прошлым мифологически связана идея перводействий божества, давших начало мировому развитию. Память о прошлом должна вдохновить героя на поиски идеала и путей в божественную обитель. Миг – категория

пограничная, в ней свершается неуловимый для человеческого сознания момент приобщения земного к божественному.

***Образ человека в лирике и поэме «Три свидания» В. С. Соловьева***

Герой художественных произведений В. С. Соловьева испытывает тягу к скрытым потусторонним силам. Желание приобщиться к трансцендентному указывает на божественный потенциал, заложенный в земном человеке, что соответствует гностическому образу героя-пневматика, человека духовного.

Безусловно, единственным средством бегства в плерому является мистическое общение с Софией, Премудростью Божией. Признаком, по которому можно распознать свечение Идеала сквозь туманные покровы реальности, оказывается таинственный призыв из трансцендентного мира, на который откликается лирическое «Я». «Надмирное проникает сквозь ограду мира и заставляет услышать зов. Этот зов – зов иного мира» [Йонас, 1998: 126]. В стихотворных произведениях В. С. Соловьева мотив гностического зова из плеромы приобретает разные модификации. Прежде всего, зов – это голос, побуждающий к духовным странствиям:

В образе чуждом являлася ты,  
Смутно твой голос звучал  
[Соловьев, 1994: 377].

Я вновь таинственной подруги  
Услышал гаснущий призыв  
[Соловьев, 1994: 381].

Что ж он пророчит мне, настойчивый и властный  
Призыв родных теней?  
[Соловьев, 1994: 397].

Званы еще многие в царство песнопений, –  
Избранных, как прежние, уж почти не стало  
[Соловьев, 1994: 398].

Трансцендентный мир в представлении пневматика полон гармонических звуков и мелодий.

Чуть слышный отзвук песни неземной –  
И прежний мир в немеркнущем сиянье  
Встает опять пред чуткою душой  
[Соловьев, 1994: 381].

В культуре Серебряного века музыка воспринималась как тайное сакральное искусство. Пианист А. Н. Скрябин, ярко выразивший в своем творчестве дух рубежа веков, утверждал: «Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. Это такой же настоящий путь, как всякий «раджа-йога» и другие йоги – только он еще прямее к посвящению... Я почти всему научился у своего творчества. Это – мое откровение и я знаю, что оно столь божественное, как и иное» [цит. по: Чупахина, 2009: 20]. Образ теурга, через творчество познающего мир и Бога, был близок многим деятелям искусства Серебряного века (А. Блок, А. Белый, В. Брюсов и др.).

Голос из плеромы может вступать в диалог с героем В. С. Соловьева:

И целый мир волшебной сказки  
С душой так внятно говорит  
[Соловьев, 1994: 379].

И вслух тишина говорит мне:  
«Нежданное сбудется вскоре»  
[Соловьев, 1994: 397].

Но когда София отдаляется, лирическое «Я» убеждается в конечности своего бытия и предупреждает, что долгая разлука может стать фатальной. Вместо благодарного отклика Идеал может услышать эхо собственного призыва:

И если некогда над этими гробами  
Нежданно прозвучит призывный голос твой,  
Лишь отзвук каменный застывшими волнами  
О той пустыне, что лежит меж нами,  
Тебе пошлет ответ холодный и немой  
[Соловьев, 1994: 379].

Категория зова в лирике В. С. Соловьева выступает и как сакральное Слово, наделенное многими смыслами. Это может быть пророчество, которое провозглашает посвященный в тайну:

Лучше вы сами послушайте слова, –  
Доброе слово для вас я припас:  
Божьей скотинкою сделаться снова,  
Милые черти, зависит от вас  
[Соловьев, 1994: 401].

Слово служит и паролем, различающим своих и чужих. Пневматик чувствует себя чужеземцем на земле, так что «слово отчизны» приятно ему как страннику, пришедшему не просто из заморских стран, но из иного бытия.

Мне, оглушенному в мире чужом  
Гулом невнятных речей,  
Вдруг прозвучало в приветии твоём  
Слово отчизны моей  
[Соловьев, 1994: 377].

Слово может быть и заклинанием, сопровождающим мистический обряд:

Вещное слово скажите!  
Жемчуг свой в чашу бросайте скорее!  
[Соловьев, 1994: 378].

Слово трактуется гностиками и В. С. Соловьевым как Логос, имя эона Христа, дарующего надежду на обновление мира:

Но верится: пройдет сверкающий громами  
Средь этой мглы божественный глагол,  
И туча черная могучими струями  
Прорвется вся в опустошенный дол  
[Соловьев, 1994: 380].

В концепции мира В. С. Соловьева Логосом называется «прямое проявление Божества». «Воплощается в Иисусе не трансцендентный Бог, не абсолютная в себе замкнутая полнота бытия... а воплощается Бог-Слово, то есть проявляющееся вовне, действующее на периферии начало, и его *личное* воплощение в индивидуальном человеке есть лишь последнее звено длинного ряда других воплощений, физических и исторических» [Соловьев, 1994: 162, 186].

У Валентина Слово является одним из зонов, сотворенных Первоначалом, которое совместно с Мыслью и рожденными в союзе с ней Умом и Истиной составило Пифагорейскую четверицу. После этого Единородный произвел Слово и Жизнь, из которых произошли Человек и Церковь.» «Ибо каждое из них есть вместе мужчина и женщина таким образом: сперва Первоотец совокупился с своею Мыслию; а Единородный, т. е. Ум – с Истиною. Слово – с Жизнью и Человек – с Церковью» [Ириной].

В отличие от гностических представлений, согласно которым сон считается негативным проявлением телесного существования,

слабости земного человека, у В. С. Соловьева такое состояние наиболее благоприятно для мистического общения:

Душу обняли нежно-тоскливые сны,  
Замерла бесконечная даль  
[Соловьев, 1994: 384].

Сны являются не просто состоянием: погруженный в сон пневматик переносится в область трансцендентного. Уснувшее, не внимающее шумам внешнего мира («Мне, оглушенному в мире чужом...») сознание героя приобщается к божественному Уму – осуществляется символическое возвращение потерянной зоны в полноту [Соловьев, 1994: 377]. Валентиниане верили, что мир порожден сознанием Бога: «...мы – в уме Бога»; Божественный Разум чист в сердце своем, но когда Он выражает себя, в нем проявляются аспекты, предполагающие его уменьшение. Миф о Софии – «притча о рефлексивном сознании» [Чертон, 2008: 114, 121]. Отсюда исходит и конечная цель гностических священнодействий – не просто вернуть потерянные зоны, но восстановить «сверхкосмическую память» [Чертон, 2008: 122]. Подобную мысль озвучивает и В. С. Соловьев: «Если прежде человек имел в своем сознании прямое выражение всеобщей органической связи существующего и этой связью (идеей всеединства) определялось все содержание его сознания, то теперь, перестав иметь эту связь в себе, человек теряет в ней организующее начало своего внутреннего мира – мир сознания превращается в хаос» [Соловьев, 1994: 173]. Как самовыражение Божественного разума обедняет его, так и сознание соловьевского человека теряет целостность, когда отказывается от идеи единства в пользу эгоистичных устремлений. Опустевшее сознание становится «формой, ищущей своего содержания» [Соловьев, 1994: 173].

В эти сны наяву, непробудные,  
Унесет нас волною одной  
[Соловьев, 1994: 391].

Снятся былые века первобытные,  
Хочется снова царить над землей.

...Сбудется сон твой, стихия великая,  
Будет простор всем свободным волнам  
[Соловьев, 1994: 394].

Исходя из гностического соотношения пневматика и Отца как части и целого, можно предположить, что сознание лирического героя получает пространственные характеристики: во сне «Я» приближается к божественному началу. Как писал основатель антропософии Р. Штайнер, «душевное не ограничено той телесностью, которая заключена в кожу человека, ибо в душе рождаются законы, по которым вращаются миры в небесном пространстве» [URL: <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>]. В. С. Соловьев подчеркивает гностико-романтическую идею равновеликости мира и человека: и в том и в другом скрыт таинственный источник Истины. Не случайно философ приводит цитату из Овидия: «В нас... а не в звездах небесных и не в глубоком тартаре обитают вечные силы всего мироздания» [Соловьев, 1994: 149].

В незримой глубине создання мирового  
Источник истины живет, не заглушен...  
[Соловьев, 1994: 394].

Лирическое «Я» В. С. Соловьева прислушивается к своему внутреннему голосу. Его состояние напоминает медитацию, в которой голос сознания постепенно заглушается до абсолютной тишины; в «Я» начинает звучать голос Бога. Автор теории диалога М. Бубер указывает: «В каждой сфере, в каждом акте отношения, через все, обретающее для нас реальность настоящего, видим мы кромку вечного Ты, улавливаем Его веяние; говоря с каждым Ты, мы говорим с вечным Ты – в каждой сфере присущим ей образом. Все сферы заключены в Нем, Оно же – вечное Ты – ни в одной» [URL: <http://lib.ru/FILOSOF/BUBER/ihunddu1.txt>].

И Слово вновь в душе твоей родилось,  
Рожденное под яслями давно  
[Соловьев, 1994: 389].

Герой внимает зову трансцендентного мира в абсолютном молчании:

Зачем слова? В безбрежности лазурной  
Эфирных волн созвучные струи  
Несут к тебе желаний пламень бурный  
И тайный вздох немеющей любви  
[Соловьев, 1994: 389].

Молчание – примета уже познавшего тайну. Среди мистиков разглашение неопитом видений и особенностей обрядов запрещается

лось под страхом смерти. Помимо этого, возвращенный в «земное» состояние адепт, переживший мистический опыт, не мог передать своих впечатлений на человеческом языке.

Путешествие в безвременье символизирует освобождение от земных законов – герой осознает, что высшая Истина достигается духом лишь после смерти тела, служащего тюрьмой. «Допустить, что он [человек] существует после физической смерти, можно, лишь признавши, что он не есть только то существо, которое живет в природном мире, – только явление, – признавши, что он есть еще, кроме этого, вечная, умопостигаемая сущность», которая «не подлежит форме нашего времени» [Соловьев, 1994: 150–151].

Жизнь только подвиг, – и правда живая  
Светит бессмертьем в истлевших гробах  
[Соловьев, 1994: 392].

Противоречивость Истины, раскрывшей в мире все возвышенное и низменное, определяет и своеобразный путь к ней, пролегающий через радость и страдание. Не случайно у В. С. Соловьева устремившийся ввысь дух подобен Икару, спаленному огнем недоступной людям Истины: «И на заоблачной вершине / Пред морем пламенных чудес / Во всесияющей святыне / Он загорелся и исчез» [Соловьев, 1994: 381].

Амбивалентность эмоций неопита созвучна характеру гнозиса, объединяющего все знания о бытии. Примечательно, что представление о всеобъемлющей Истине, вмещающей в себя противоречивые сведения, созвучно передовым научным теориям начала XX века, в частности, принципу дополнительности Н. Бора, согласно которому полное знание о предмете достигается путем привлечения всех доступных, даже противоречащих друг другу фактов.

Боль отчуждения духа от вещества сопровождается радостью постижения гнозиса. Эту идею транслирует «Песня офитов»:

Белую лилию с розой,  
С алою розой мы сочетаем.  
Тайной пророческой грезой  
Вечную истину мы обретаем  
[Соловьев, 1994: 378].

Лилия символизирует чистоту (цветы Богородицы), алая роза – страдания Христа. Идея радости-страдания встречается и в других произведениях В. С. Соловьева:

Я и алтарь, я и жертва, и жрец,  
С мукой блаженства стою пред тобой  
[Соловьев, 1994: 377].

Офиты, упоминаемые в названии «Песня офитов», – гностическая секта, поклонявшаяся Змею – источнику божественной мудрости.

Безусловно, важнейшим этапом духовного становления героя стихотворений В. С. Соловьева является его мистическое общение с Софией. Изображая Божественную Премудрость, поэт и философ ориентируется на валентинианскую концепцию, наиболее полно осмыслившую судьбу тридцатого зона. Отличительной особенностью Софии Валентина является ее двойственный характер, выразившийся в земном и небесном аспектах – Ахамот и Пруникос.

Философ обратил внимание на двойственность Софии, служащей посредником между множественностью живых существ и единством Божества: «... заключая в себе и божественное начало и тварное бытие, она не определяется исключительно ни тем ни другим и, следовательно, пребывает свободною» [Соловьев, 1994: 162].

В. С. Соловьев прямо указывает на амбивалентность Софии в стихотворении:

И как в твоей душе с невидимой враждою  
Две силы вечные таинственно сошлись,  
И тени двух миров, нестройною толпою  
Теснясь в тебе, причудливо сплелись  
[Соловьев, 1994: 380].

София-Ахамот тоскует в плену материи: «...земной паутиною / Вся опутана, бедный мой друг» [Соловьев, 1994: 390]. Но духовный потенциал Софии-Пруникос покоряет стихии: «...перед ней, всепобедною, / Гаснут искры небесных огней»; «И меж тех цветов, в том вечном лете, / Серебром лазурным облита, / Как прекрасна ты...» [Соловьев, 1994: 390, 391].

В стихотворении «Das Ewig-Weibliche» упоминается валентинианский миф о падении Софии и ее порабощении материей:

В ту красоту, о коварные черти,  
Путь себе тайный вы скоро нашли,  
Адское семя растленья и смерти  
В образ прекрасный вы сеять могли  
[Соловьев, 1994: 401].

При этом образ эволюционирует – от земной Софии-Ахамот, прообразом которой служит языческий идеал телесной красоты Афродиты (в стихотворении излагается миф о происхождении богини из пены), к Софии-Пруникос. Одухотворенная телесность является идеальным воплощением Вечной Женственности и символом объединения горнего и дольного миров:

Знайте же: вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет.  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод  
[Соловьев, 1994: 401].

Совершенствуясь в общении с Софией, освобождая дух из вещества, лирическое «Я» преодолевает самость, притягивающую дух к земле. Тем более важно, что в концепции В. С. Соловьева падение Софии – результат проявления индивидуальной воли, отпавшей от целостного Универсума ради самоутверждения. Следовательно, для восстановления порядка необходимо действие от обратного – пренебрежение личностным началом вплоть до его полного растворения в Абсолюте:

Деспот угрюмый, холодное «я»,  
Гибель почуя, дрожит...  
[Соловьев, 1994: 377].

Ущербность физического бытия подчеркивается чувством страха смерти, освободительной для пневматика, но ужасной для илика, увязшего в «дурной бесконечности» перерождений материи. Пневматик же выстраивает внутренний диалог с Софией как этап, предшествующий духовному молчанию, открывающему Бога в личности.

День прошел с суетой беспощадною.  
Вкруг меня благодатная тишь,  
А в душе ты одна, ненаглядная,  
Ты одна нераздельно царишь  
[Соловьев, 1994: 391].

Наиболее детальное описание опыта узнавания Вечной Женственности отображено в поэме «Три свидания». В ней запечатлены мистические видения В. С. Соловьева, посетившие его во время путешествия в Лондон и Египет в период написания диссертационного исследования. Божественный потенциал, заложенный в

падшем эоне, должен раскрыться и победить земные законы. В свершение этого пророчества верит лирический герой: «Заранее над смертью торжествуя, / И цепь времен любовью одолев...» [Соловьев, 1994: 404]. Лирическое «Я» просматривает образ Софии сквозь иллюзорный покров земного бытия:

Под грубою корою вещества  
Я осязал нетленную порфиру  
И узнавал сиянье Божества  
[Соловьев, 1994: 404].

Способность осязать нетленное говорит о том, что ощущения личности, совершающей мистический акт познания, обострены до предела. Герой откликается на зов трансцендентного бытия, идущего из души: «На зов души твой образ был ответ» [Соловьев, 1994: 404].

Первое явление Софии происходит в храме. Свои впечатления от созерцания лирический герой передает через символику цвета и света:

Пронизана лазурью золотистой,  
В руке держа цветок нездешних стран,  
Стояла ты с улыбкою лучистой,  
Кивнула мне и скрылася в туман  
[Соловьев, 1994: 405].

Золотой цвет в иконографии является символом Божественного присутствия, света и благодати. Голубой – символ целомудрия и чистоты – является атрибутом Богородицы. Под названием «Золото в лазури» (1904 г.) вышла первая книга стихов соловьевца А. Белого, в которой золотой цвет символизировал божественную солнечную энергию.

София уже являлась герою «меж тех [нездешних] цветов, в том вечном лете» [Соловьев, 1994: 391]. Цветок ассоциируется с голубым цветком Новалиса, романтическим символом скрытой тайны. Несостоявшийся диалог («кинула мне и скрылася») объясняется скудным духовным опытом незрелого человека («детская душа»).

Второе свидание произошло в библиотеке при Британском музее. Повзрослевшему герою удалось обратиться к Софии:

И только я помыслил это слово –  
Вдруг золотой лазурью все полно  
[Соловьев, 1994: 406].

Общение с Вечной Женственностью происходит на неземном языке, не переводимом на человеческий:

И то мгновенье долгим счастьем стало,  
К земным делам опять душа слепа,  
И если речь «серьезный» слух встречала,  
Она была невнятна и *глуна*  
[Соловьев, 1994: 407].

Узревший высокую Истину преобразается так, что перестает вписываться в общепринятые характеристики. Как правило, просвещенных адептов или юродивых принимают за умалишенных, вот почему речь героя «глуна». Стоит также обратить внимание на замедление времени и переход на трансцендентные пространственно-временные координаты: «мгновенье долгим счастьем стало» [Соловьев, 1994: 407].

Обращение пневматика направлено внутрь своего «Я», рефлексивного самосознания; диалог с Софией осуществляется в душе героя: «В Египте будь!» – внутри раздался голос [Соловьев, 1994: 407].

Третья встреча проходит в пустыне. В описании видения вновь присутствуют золотые и голубые цвета. Полнота бытия определяется силой духовной связи лирического «Я» с Софией.

Синеют подо мной моря и реки...

Все видел я, и все одно лишь было –  
Один лишь образ женской красоты...  
Безмерное в его размер входило, –  
Передо мной, во мне – одна лишь ты  
[Соловьев, 1994: 409].

Отрицание субъективности, индивидуализма ведет к слиянию с божественным началом, растворению в вечности – таково подлинное раскрытие безграничного духовного потенциала пневматика.

Однако встречи с Софией даются герою непросто. В монографии «Владимир Соловьев и София» В. В. Кравченко рассматривает творчество В. С. Соловьева как мистику жизни, важнейшим аспектом которой было выстраивание гармоничных отношений с Премудростью. «В мифологическом плане взаимоотношения Соловьева и Софии вполне могут быть описаны как необычная версия вечной истории о нисхождении богини к смертному герою,

который влюбляется в Небесную Деву и трагически гибнет из-за своей любви. В случае Соловьева богиня снизошла к нему в видениях и спиритических сеансах как Небесная Дева, добилась его любви, затем стала преследовать и мучить философа, и лишь в самом конце его жизни они примирились» [Кравченко, 2006: 32]. «Нисхождение» Софии объясняется представлениями В. С. Соловьева о восходящей любви низшего к высшему. Как писал мыслитель, «поскольку совершенный мужчина вообще выше совершенной женщины, избранники человечества не могут найти предмет своей восходящей любви среди женщин и вынуждены любить богиню» [цит. по: Кравченко, 2006: 32]. В связи с этим в поэме «Три свидания» анализируются элементы, отсылающие к мистическому обряду. Влюбленность девятилетнего мальчика В. В. Кравченко связывает с «мистической корридой», в которой «быки» – это страсти, охватившие детскую душу.

Как мертвецы в древней мистерии сообщали посвящаемым зашифрованные тайные знания, так и лирический герой поэмы писал свое сочинение, вдохновленный духами. «Легендарный герой Тесей, разместившийся на круглом камне в центре „моря“ Афродиты, пел пробужденную в его душе таинственную песнь, быстро превратившуюся в гимн богине... <...> Соловьев, находясь в состоянии духовного подъема, приступил к созданию уникального философско-мистического произведения, инспирированного высшей силой» [Кравченко, 2006: 81].

Несмотря на богатый мистический опыт, герой В. С. Соловьева не утрачивает своей низменной человеческой натуры. Описания возвышенных эмоций от общения с Софией соседствуют в поэме с бытовыми деталями.

Дух бодр! Но все ж не ел я двое суток,  
И начинал тускнеть мой высший взгляд

...

Улыбки розовой душа следы хранила,  
На сапогах – виднелось много дыр

[Соловьев, 1994: 410].

В финале поэмы, когда посвященный в тайну рассказывает о своих видениях генералу, усиливается несоответствие систем ценностей, порождающее непонимание между иликом и пневматиком: «В молчанье генерал, поевши супа...» [Соловьев, 1994: 410]. Гене-

рал слушает откровения героя во время еды, что свидетельствует о его принадлежности к типу «телесных» людей. Завершает характеристику образа данный им совет никому не рассказывать о случившемся – генерал воспринимает впечатления пневматика как форму безумия.

Признание своей ничтожности перед ликом Софии, блуждания на земле в поисках Идеала, боль и радость откровения – все эти этапы, которые проходит герой на своем духовном пути, напоминают мистический опыт пневматика, повторяющего в своих ритуальных действиях судьбу Софии, плененной материей, но жаждущей вернуться в Плерому.

Насмешка над человеческой природой в «Трех свиданиях» вызывает ассоциации с покаяниями Софии в «*Pistis Sophia*», когда духовную сущность окружает вещество, а Сила с ликом львиным (Троесильный Дерзкий, подобный Демииургу) лишает ее силы света: «О, Свете светов, тот, в который от начала уверовала я. Услышь же ныне, Свете, покаяние мое. Спаси меня, Свете, ибо злые мысли вошли в меня. <...> Ныне же; Свете истины, ты знаешь, что я сделала сие в простоте моей, думая, что свет с ликом львиным тебе принадлежит. И грех, который я содеяла, открыт пред тобою» [*Pistis Sophia*].

Огненно-световая символика проявлений Софии в мире (золотая лазурь, лунный свет, таинственный луч, свет земного дня и т.д.) соотносится с гностическим таинством крещения огнем, следующим после крещения водой и предшествующим крещению Святым Духом. В одном из гностических памятников Бруцианского кодекса Иисус говорит ученикам: «Но прежде всего этого я дам вам Три Крещения: Водное Крещение, Крещение Огнем и Крещение Духом Святым. И я дам вам Тайну вашего избавления от зла Архонтов. А после всего этого я дам вам Тайну Духовного Помазания» [Вторая Книга Иеу]. Исследователь гностицизма С. Хеллер предполагает связь между гностическими ритуалами, представляющими собой последовательную подготовку духа к воссоединению с трансцендентным миром: «...в Евангелии от Филиппа мы находим предварительное посвящение под названием Крещение; последующее посвящение называется Хризма (помазание); ритуал преображения с хлебом и вином называется Евхаристия; тогда об-

ряд Искупления, возможно, связан с финальным очищением и освобождением от земных пороков» [Хеллер, 2011: 45].

Отражение стихий, служащих элементами таинств, можно найти в стихотворениях В. С. Соловьева. Так, стихия воды в большинстве примеров выражена символикой тумана – неизвестности, из которой выступает герой в поисках гнозиса:

Таков закон: все лучшее в тумане;

В тумане утреннем неверными шагами  
Я шел к таинственным и чудным берегам  
[Соловьев, 1994: 380; 381].

Водная символика также связана с образами водоемов, морей, озер, которые становятся частью гностического таинства крещения. В одних случаях водоем хранит древнюю тайну о мире, в других – является местом рождения Вечной Женственности и, таким образом, приобретает статус сакрального локуса:

И над живой водой, в таинственной долине,  
Святая лилия нетленна и чиста;  
\*\*\*

Озеро плещет волной беспокойною,  
Словно как в море растущий прибой,  
Рвется к чему-то стихия нестройная,  
Спорит о чем-то с враждебной судьбой;  
\*\*\*

Раскинулась озера ширь в своем белом уборе,  
И вслух тишина говорит мне: «Нежданное сбудется  
вскоре»;  
\*\*\*

Помните ль розы над пеною белой,  
Пурпурный отблеск в лазурных волнах?  
Помните ль образ прекрасного тела,  
Ваше смятенье, и трепет, и страх?  
\*\*\*

Но не все тобою взятое  
Вверх несла ты каждый год:  
Смертью древнею замятое  
Для себя весны все ждет («Нильская дельта»)  
[Соловьев, 1994: 382; 394; 397; 401; 402].

В последнем фрагменте назван конкретный водный источник – река Нил, с которой связана целая традиция мистерий Древнего Египта, впоследствии усвоенная гностическими культами. Обряд воскрешения Осириса, с одной стороны, укреплял веру в жизнь после смерти, с другой – сопровождал аграрные ритуалы преумножения урожая. «По случаю этого праздника в землю с погребальными обрядами зарывали изображение хлебного бога, изготовленное из глины и зерна. Делалось это для того, чтобы, погибнув, бог мог с новым урожаем возродиться к жизни» [Фрэнгер, 2011: 397].

Трансформация мировоззрения мистика, для которого культ Изида сменился культом Софии, отражено в финале стихотворения:

Не Изида трехвенечная  
Ту весну нам приведет,  
А нетронутая, вечная  
«Дева Радужных Ворот»  
[Соловьев, 1994: 402].

В письме к А. Блоку от 6 января 1903 г. А. Белый дает развернутое толкование гностического определения «Дева Радужных Ворот»: «Воплощая Христа, Она – София, Лучистая Дева; не воплощая Христа – Лунная Дева, Астарта, Огnezарная Блудница, Вавилон. Встреча с Господом необходима путем искания Лучезарной Подруги, которая в момент встречи явит Господа. В этом смысле Она – “*Дева Радужных Ворот*”» [URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1919\\_reperiska\\_block-belyj.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1919_reperiska_block-belyj.shtml)]. «Ворота» предполагают переход из земного бытия в трансцендентное, следовательно, София выполняет функцию посредника между «множественностью живых существ... и безусловным единством Божества» [Соловьев, 1994: 162].

Огненная символика в поэзии В. С. Соловьева проанализирована в статье Л. Л. Авдейчик: «Огненно-световая сфера природы представлена в поэзии Соловьева широким диапазоном образности: от солярно-астрального блока (солнце – небесное око, луна, звезды) до конкретных огненно-световых проявлений (луч, молния, пожар, пламя, огонь, свет, северное сияние). Придавая яркий колорит поэтическим произведениям, световая символика в лирике Соловьева призвана, прежде всего, изображать великолепие трансцендентных миров, просвечивающих через красоту земных пейзажей» [Авдейчик, 2007: 46].

И под личиной вещества бесстрастной  
Всегда огонь божественный горит;  
\*\*\*

Зачем тебе любовь и ласки,  
Коль свой огонь в душе горит;  
\*\*\*

Как злой огонь в тебе томителен и жгуч;  
\*\*\*

В полуденных лучах такую негой жгучей  
Сходила благодать сияющих небес  
[Соловьев, 1994: 376; 379; 380; 383].

Анализ позволяет заключить, что образы стихий в поэзии В. С. Соловьева не просто являются компонентами художественного мира, но создают определенные условия для выполнения гностических освободительных ритуалов, пробуждающих «искру божественности, пребывающую в индивидуальном бессознательном» [Хеллер, 2011: 45].

Крещение Святым Духом во Второй Книге Иеу сопровождается объяснениями, как достичь «Внутреннюю Часть Внутренних Частей» всего. Иисус дает ученикам Обереги, Шифры и Печати для прохождения каждого из охраняемых Мест: «...в Сокровище Внутренней (Части), в Места Внутренней (Части) Внутренних (Частей), которые суть Безмолвие и Тишина, и останутся они в этом Месте, ибо они стяжали Тайну Прощения Грехов» [Вторая Книга Иеу]. Понятия «внутренней Тишины», «Безмолвия» иллюстрируют духовное состояние пневматика, в котором умолкает дух и начинает звучать голос Бога. В. С. Соловьев «крещение» воспринимал как проявление божественного в земном при активном участии Софии: «...мировая душа тем самым дает божественному началу полное действительное осуществление во всем; посредством нее Бог проявляется как живая действующая сила во всем творении, или как Дух Святой» [Соловьев, 1994: 163].

Венчает процесс духовного преображения пневматика таинство Брачного Чертога. «Можно предложить следующее толкование с точки зрения глубинной психологии: Иисус, парадигма индивидуального эго, архетип целостности, показал в своем существе союз двух в одном. Как архетип и прототип, он является при-

мером идеального андрогина, в котором достигнуто объединение сизигий» [Хеллер, 2011: 46].

Максимально близка к описанию таинства сцена третьего свидания в поэме В. С. Соловьева. Герой не просто созерцает Софию, он воспринимает ее как сопричастную его духу сущность – Душа Мира соединяется с душой человека:

Все видел я, и все одно уж было –  
Один лишь образ женской красоты...  
Безмерное в его размер входило, –  
Передо мной, во мне – одна лишь ты.

О лучезарная! Тобой я не обманут:  
Я всю тебя в пустыне увидал...  
В моей душе те розы не завянут,  
Куда бы ни умчал житейский вал  
[Соловьев, 1994: 409].

Достигается абсолютная сизигия, в которой стираются все противоречия. Больше не имеют значения пространственные различия (передо мной или во мне, конечное или бесконечное, я или ты) герой не ощущает своего ограниченного существа («безмерное в его размер входило») – он, полностью растворившись в божественном свете, проникает в «Места Внутренней Части Внутренних Частей». Единое целое, в котором нет места индивидуальному проявлению, в котором все границы стерты, напоминает круг, сферу. «...образы *наполненной округлости* помогают нам собраться внутренне, в самих себе обрести первооснову, утвердить свое бытие изнутри, из самых глубин. Ибо переживаемое изнутри, не овнешненное бытие может быть только круглым» [Башляр, 2004: 200].

Термин «сизигия» (который, по замечанию А. П. Козырева, использовали в своем учении гностики-валентиниане) встречается в работе В. С. Соловьева «Смысл любви». Суть любви-эроса в концепции философа сводится к реализации идеального единства, достигаемого путем обращения духовно-телесной творческой силы человечества внутрь себя. Вместо этого люди ошибочно обращают творческую силу вовне, производя «дурную бесконечность» телесности. «Материнское, рождающее начало всегда связано с бесформенным, смертным, в конечном счете с космосом. Мужское начало, Христос, „небесный Жених“... напротив, искупляет и вы-

водит из „этого мира”» [Козырев, 2007: 118]. В этом видится разыгрываемая драма, в которой духовный рыцарь – Христос, «плод плеромы», спускается к плененной земными силами Софии, чтобы спасти ее и в состоянии зона, достигшего полноты (следует помнить, что зон – парная сущность, заключающая в себе мужское и женское начала), вернуться в плерому. Но в системе В. С. Соловьева герой должен сначала обрести достаточный духовный опыт, чтобы сравняться с Софией в величии. В связи с этим любовь смертного к Вечной Женственности представляется восходящей как знак уничтожения своего «Я» в соприкосновении с божественным.

Духовный подвиг земного человека воспроизводит судьбу Христа, с которым герой В. С. Соловьева отождествляется при совершении ритуала Брачного Чертога. Благодаря мистическому союзу с Софией сбрасывается покров материального бытия, а человечество получает возможность реализовать свой божественный потенциал.

Таким образом, герой стихотворений В. С. Соловьева проходит тернистый путь, преодолевая сомнения и страхи ради воссоединения с Софией. Герой, тяготеющий к трансцендентному бытию, сближается с гностическим пневматиком, в котором заложен божественный потенциал. Путь к тайне иницирован таинственным зовом из плеромы, в стихотворениях В. С. Соловьева претерпевающим различные трансформации (голос, мелодия, слово-пароль, слово-заклинание). Мистический опыт личности амбивалентен: обретение истины несет в себе радость и страдание; в диалоге с Софией герой боится не услышать ее отклика, но в то же время подлинное слияние с Божеством возможно в абсолютном молчании. Мотив сна отличается от гностической метафоры земной смерти и забвения сакрального прошлого – у В. С. Соловьева сон тесно связан с нахождением пути в трансцендентную область мироздания. Сон – наиболее благоприятное состояние для мистического переживания. Собеседник героя – София – изображена В. С. Соловьевым в традициях учения Валентина, лейтмотивом которого выступает ее двойственная природа. В. С. Соловьев изображает земную Софию томящейся в паутине физического бытия, однако образ стремительно развивается в направлении духовного аспекта Пруникос. Очевидно, для реализации героя лирики В. С. Соловьева крайне важна «восходящая любовь» к Идеалу,

требующая бесконечного самосовершенствования и напоминающая об ущербности физического существования (как парафраз покаяний падшей Софии). На протяжении своего земного пути герой принимает участие в гностических священнодействиях (крещении водой, огнем, Святым Духом, таинстве Брачного Чертога) – освободительных ритуалах. Духовное развитие героя В. С. Соловьева является своеобразным зеркальным отражением земных страданий Софии: и человек, и божественная эманация ищут пути обретения гнозиса, содержание которого заключается в восстановлении нарушенного единства. Итогом духовной трансформации героя становится отождествление его Христу – зону, с которым София вступает в сизигический союз, символизирующий восстановление целостности Плеромы (возвращение утраченного эона в полноту) и торжество гнозиса (устранение противоречий, вызванных различиями полов, тела и души, времени и вечности, земного и небесного).

Гностические элементы системы В. С. Соловьева формируют необходимый этап перерождения человечества, несущий в себе не радикальное отрицание земного мира, но стремление преодолеть в себе ущербное физическое для реализации духовного.

## **2.2. Познание Истины как опыт деперсонализации в драматических произведениях А. Блока**

А. Блок – яркий представитель поэзии символизма – в своей творческой эволюции пережил поворот от мистицизма к реализму. Несмотря на это, в произведениях разных лет обнаруживаются гностические мотивы, трансформирующиеся согласно эстетике поэта.

Безусловно, огромное влияние на гностический аспект творчества А. А. Блока оказало наследие В. С. Соловьева, о котором поэт сказал: «Это – *рыцарь-монах*. <...> ...для рыцаря – бороться с драконом, для монаха – с хаосом, для философа – с безумием и изменчивостью жизни. Это – одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с „космическим умом”» [Блок, 2010: 140].

Исследователь И. С. Приходько перечисляет источники гностических идей, заимствованных А. А. Блоком. Это в первую оче-

редь софиология В. С. Соловьева, которого поэт называет своим учителем [Приходько, 1997: 99]. В одном из своих писем об А. Блоке А. Белый объясняет значение образа Прекрасной Дамы в связи с двойственным представлением валентиниан о Софии, известным благодаря энциклопедическим статьям В. С. Соловьева. В гностической Софии сочетаются черты мифологической Богини-праматери, христианской Девы-Матери, египетской Изиды, воплощающих высокое начало, а также признаки восходящих к архетипу Блудницы образов Астарты, Иштар.

О гностицизме А. А. Блок мог узнать из курса лекций Ф. Ф. Зелинского, акцентировавшего внимание на раннем периоде истории христианства и многочисленных ересях. «Есть предположение, что Блок был посвящен в братство Розенкрейцеров, во всяком случае, он знал об их существовании и знал их тайну. Масонством Блок специально занимался в Университете в связи со своей фундаментальной работой “Болотов и Новиков”» [Приходько, 1997: 100].

В творчестве А. А. Блока гностические идеи оказали значительное влияние на разработку образа Христа. В гностицизме «поэт видел возможность примирения первобытного хаоса, античности и христианства» [Приходько, 1991: 428]. Для поэта определяющими евангельскими мотивами становятся «вочеловечение» (земной путь страданий Христа) и заповедь «о нищих духом» (отречение от земных сует и желаний, от самой души своей). В то же время образ проникнут духом мистерий, а в поэме «Двенадцать» трактовка противостояния Христа бесовской стихии обогащается фаустовской концепцией, одна из ведущих тем которой – равновеликость Добра и Зла. «Идея необходимости зла как элемента единого человеческого и космического существования, присутствия в мире дьявола наравне с Богом... усвоенная Гете... восходит к Якобу Беме и Сведенборгу, а через них – к зороастризму и манихейству, которые... смыкаются в ряде идей с... гностицизмом» [Приходько, 1991: 436].

Заслуживает внимания замечание ученого по поводу мистического толкования «Розы и Креста». Долгое время ученые отказывались рассматривать мистический план драмы, приняв во внимание слова А. А. Блока: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права го-

ворить о мистической Розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточной духовной силы, чтобы разобраться в спутанных „для красоты” только, только художественно символах Розы и Креста» [цит. по: Приходько, 1994: 49–50]. И. С. Приходько комментирует такую позицию как стремление посвященного укрыть тайну от профанов. Таким образом поэт осуждал модные в то время спекуляции мистическими учениями. О Р. Штайнере А. А. Блок написал: «Скверная демократизация своего учения... <...> Подозрение, что он был в ордене (Розенкрейцеров) и воспользовался полученным там (“изменник”）」 [цит. по: Приходько, 1994: 50].

Также А. А. Блока интересовала разработанная гностиками идея об андрогинности Христа, воплощающей «тайную природу полноты» [Приходько, 1991: 442]. Женственное начало восходит к учению В. С. Соловьева о всеединстве. Мотивы этого учения автор статьи анализирует на материале стихотворений А. А. Блока, отмечая сходство мировоззрений философа и поэта.

Среди трудов, из которых А. Блок мог бы почерпнуть знания о гностических течениях, В. А. Пискарев выделяет работу Н. Осокина «История альбигойцев до кончины папы Иннокентия III» (Казань, 1869), статью А. Н. Веселовского «Калики переходные и богомильские странники» (1872), статьи В. И. Герье о Св. Бернарде Клервоском. Также сохранилась книга с пометами А. Блока – «История древней философии с приложением истории философии Средних веков и Возрождения» В. Виндельбанда (под редакцией А. И. Введенского, 1898) [Пискарев, 2006: 60].

М. В. Безродный в комментарии к драме «Незнакомка» обращает внимание на источниковедческий анализ помет А. А. Блока в сочинении В. С. Соловьева «Жизненная драма Платона». Выбранные места книги сформировали будущую фабулу пьесы. Из выделенных поэтом фрагментов исследователь приводит раздел, в котором В. С. Соловьев пишет о преображающем вхождении Эроса в земное существование. Влюбленный испытывает противоборство двух стремлений души – высшего и низшего: какая из сторон овладеет Эросом. Человеку остается беречь неприкосновенность божественного Эроса от сил материального хаоса. В. С. Соловьев делает вывод: «Платонов Эрот, которого природа и общее назначение так прекрасно описаны философом-поэтом, не соединил неба с землею и преисподнею, не построил между ними никакого

действительного моста, и равнодушно упорхнул с пустыми руками в мир идеальных умозрений» [цит. по: Безродный, 1989: 59].

В драме рядом с образом Поэта А. А. Блок помещает двойников, олицетворяющих высшую и низшую стороны противоречивой души: Голубой – мечтатель-аскет контрастирует с Господином в котелке.

М. В. Безродный утверждает, что пометы в прочитанных А. А. Блоком книгах указывают на творческие установки и стремление поэта к автоидентификации. Исследователь подчеркивает особо явную тему раздвоенности, двойничества: «Так, в тексте работы Вл. Соловьева о Пушкине Блок отчеркивает на полях и подчеркивает следующий тезис: „...мы еще переживаем настоящее, а его [поэта, Пушкина. – М. Б.] закон – именно та половинчатость, то раздвоение между праздником и буднями, между поэтической высотой и житейским ничтожеством...“; далее акцентируется характеристика Пушкина как „невольника душевного раздвоения“» [Безродный, 1989: 58–59].

### ***Гностический образ пространства в драматических произведениях А. А. Блока***

Константы художественного мира А. А. Блока подробно разобраны З. Г. Минц. Ею выделены: 1) принцип соответствия, определяющий отношения между частью мира и единым миром (личность – общество), между мирами (природа – цивилизация), между мирами и космическим целым («сон» цивилизации – развитие универсума); 2) противоречия как источник динамики; 3) полифоничность как выражение единого взгляда на мир («многоголосая гармония» из антиномии изображенного).

Художественное мировидение диктует и выбор определенных изобразительно-выразительных средств речи, в числе которых художественные синонимы, отвечающие принципу изоморфности: «вьюга», «буря», «пожар», а также «поэтика синекдохи», строящейся на уподоблении видового родовому (путь героя – это и путь всего человечества) [Минц, 1999].

Если романтический герой В. С. Соловьева устремлен в область трансцендентного, изображаемого как средоточие гармонического начала, как необходимость для мира земного, то в творчестве А. А. Блока потустороннее приобретает отрицательные и враждебные черты.

Пространство в творчестве А. А. Блока дуалистично, в соответствии с гностической оппозицией ирреального и явного. Земное существование, явь, изображается как «заточение в тюрьме» – до столкновения с явлениями трансцендентного бытия герои живут в замкнутых пространствах, символизирующих микро модель Вселенной (неудачное творение демиурга), в которой действуют имманентные законы и принцип циклического времени.

В пьесе «Балаганчик» действует прием «театра в театре», подчеркивающий ирреальность происходящего. Уместно вспомнить высказывание У. Шекспира: «Весь мир – театр». Иллюзорность земного мира подчеркивается искусственностью декораций и элементов грима: «Все безжизненно повисли на стульях. <...> Кажется, на стульях висят пустые сюртуки»; «Он... в картонном шлеме – чертит... круг... деревянным мечом»; «Помогите! Истекаю клюквенным соком!» [Блок, 2014: 14; 18; 19]. Ирреальность становится не приметой трансцендентного бытия, но символом абсурдного мироздания.

Земное бытие умещается на площадке балаганчика, окруженного темной бездной, аналогичной гностической кенеме, где, согласно мифу, и был создан мир. Это модель «замкнутого пространства», подчиненного «принципу предельности» (А. Ханзен-Леви). Дискретность пространства, изолированного от божественной вечности и бесконечности, говорит о несовершенстве творения, которое небожественной природы, следовательно, чуждо истинному Богу.

За пределами театральной комнаты в драме А. А. Блока – пустота, небытие. Арлекин жаждет освобождения: «О, как хотелось юной грудью / Широко вздохнуть и выйти в мир!» [Блок, 2014: 19]. Хотя вначале герой говорит, что «мир открылся очам...» и «снежный ветер пел...», очевидно: картина простора – всего лишь игра воображения. Вьюга, зима – это обман разума и разгул бессознательной стихии, когда мираж принимается за действительность. Арлекин разоблачает призрачное существование на земле: «Здесь никто понять не смеет, / Что весна плывет в вышине! / Здесь никто любить не умеет, / Здесь живут в печальном сне!» [Блок, 2014: 19]. Распространенный в гностицизме мотив сна-забвения также воспроизведен в тексте «Балаганчика».

Возвышенные порывы свободолюбивого героя дискредитируются: Арлекин «Прыгает в окно. Даль, видимая в окне, оказыва-

ется нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту» [Блок, 2014: 20]. «Золотое окно весны», ведущее в трансцендентный мир, в утраченный Эдем, оказывается нарисованным на бумаге. Попытка восстать против законов земного мира Демиурга (написавшего «реальнейшую пьесу» и презирующего мифы и «прочие пошлости») не увенчалась успехом.

Подчеркивается тщетность мечтаний о прорыве из обыденности в трансцендентность. В «Балаганчике» сама комната как очерченное границами место укрытия от внешнего окружения (в гностической модели землю окружает пустота) становится не просто обиталищем, но пространством «одинокости для нашего воображения» [Башляр, 2004: 124]. Воображение шире жизни, умозрительный опыт раздвигает границы бытия. Следовательно, образ мечтателя в замкнутом пространстве – обширная метафора самопознания божественного духа в плену бренного тела.

Мотив замкнутого пространства – тюрьмы для странствующего духа дублируется в пьесе «Незнакомка». Обыденность существования символизирует уличный кабачок. Гости ведут разговоры на бытовые темы, при этом герои лишены каких-либо индивидуальных черт, что говорит о всеобщем равенстве перед властью Демиурга. А. А. Блок описывает их в ремарке: «двое совершенно похожих друг на друга: оба с коками... только у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх. У одного окна... вылитый Верлен, у другого... вылитый Гауптман» [Блок, 2014: 65]. В тесном пространстве все погружены в смертный сон: в кабачке «все пьют и хмелеют» [Блок, 2014: 69]. Поэт впервые видит Незнакомку, когда его пьяным волокут под руки дворники: «О, если б я не был пьян, / Я шел бы следом за ней!» [Блок, 2014: 79]. Голубой, встретив Незнакомку, дремлет: «Протекали столетья, как сны, / Долго ждал я тебя на земле» [Блок, 2014: 73].

«Третье видение» происходит в гостиной, на светском приеме. Так же, как и в кабачке, здесь общаются «илики» – «телесные» люди, чуждые всему отвлеченному и возвышенному. Подчеркивают приземленность героев и пошлые фразы: узнав об имени гостьи (Мария) Хозяйка говорит: «Я буду звать вас: Мэри» [Блок, 2014: 88]. Именно поэтому таинственно исчезает Незнакомка, не подходящая обществу «иликов».

Четвертая картина драматической поэмы «Песня Судьбы» разворачивается в комнате Фаины, убранной «роскошно и нелепо:

загромождена мебелью, сажеными венками и пестрыми букетами» [Блок, 2014: 129]. Обилие предметов создает эффект замкнутого пространства-саркофага, а окружающая Фаину атрибутика напоминает погребальный обряд: цветы, «огромный черный автомобиль, украшенный розами», черное платье Фаины. Героиня тяготится своим земным существованием и мечтает о свободе: «Скачет тройка, – еще можно дышать, пока ветер свищет в лицо! А проснешься или приедешь куда-нибудь, – нечего с собой делать!» [Блок, 2014: 139].

Итак, образ комнаты в драматургии А. А. Блока актуализирует гностическую метафору жизни в темнице, иллюстрирующую несправедливые законы человеческого бытия. Отягощенный своим заточением герой, помышляющий о путешествии в безграничный мир мечты, олицетворяет тягу к освобождению божественного духа, заточенного в тело.

Примечательно, что во всех пьесах А. А. Блока движение героя, путешествие предопределено стремлением к самопознанию, индивидуацией, служащей первым шагом к познанию бытия. Фаина бежит из скита на поиски суженого, Герман уходит из дома, чтобы познать необъятный мир, Арлекин в «Балаганчике» прыгает в окно, чтобы встретить «весну», Поэт из драмы «Король на площади» поднимается на террасу, где восседает правитель, чтобы обратиться к народу, Поэт ищет свидания с Незнакомкой. В путешествии Бертран узнает, что рыцарь, очаровавший Изору песней о радости-страданье, – старик Гаэтан.

Напротив, находясь в статике, герои впадают в земной сон, забывают о трансцендентном. Все нединамические сцены разыгрываются с участием приземленных героев, далеких от мечты или обманутых ложной надеждой. Таковы посетители кабачка и гости светского салона в «Незнакомке», обитатели театральной комнаты «Балаганчика», Фаина в ее гримерной комнате и городские жители, ожидающие на площади прибытия кораблей.

Другая форма пространства изображена в пьесе «Король на площади». Городская площадь – место, где обсуждаются последние известия и где решается судьба народа. На площади «шныряют в городской пыли» Слухи, возмущающие толпу и олицетворяющие бессознательное начало. Виднеющийся на заднем плане фасад дворца свидетельствует об отчужденности между Королем и

его подданными. Это созвучно гностической идее о трансцендентности Бога по отношению к земному миру.

Находясь рядом с морем, площадь приобретает дополнительные смыслы. В мифопоэтике море – одна из форм первозданной неупорядоченной материи, Хаоса. Таким образом, цивилизованный мир, в котором правит Король, оказывается на пороге преобразования. Предчувствуя перемены, городские жители ищут спасения в несбыточной мечте, символизируемой кораблями. Площадь также ассоциируется с карнавальными праздниками, совершаемыми на площади и выполняющими ритуальные функции обновления бытия (карнавализация М. М. Бахтина).

Иллюзорность городской жизни подтверждается интересной деталью: море «узкой полоской проходит издали, слева огибая мыс с площадью и дворцом... так что сцена представляет из себя только остров – случайный приют для действующих лиц» [Блок, 2014: 26]. Контур моря, огибающего побережье, напоминает форму месяца, в символистской эстетике связанного с обманом рассудка и чувств (А. Ханзен-Леве).

Наконец, метафора острова – случайного приюта – актуализирует гностический мотив «заброшенности» человека в мире, богооставленности и формирует вариант замкнутого, ограниченного пространства, погруженного в сон-мечту.

Если в «Короле на площади» замок был деталью фона, то в пьесе «Роза и Крест» это одно из центральных мест действия, где происходит сближение двух временных планов: исторического (профанного) и легендарного (сакрального). Драма насыщена историческими реалиями: действие происходит в 1208 г. – времени крестовых походов против альбигойских ересей. Не случайно в тексте пьесы упоминается имя графа Раймунда VI Тулузского, отказавшегося повиноваться политике подавления катаров, за которой скрывалось намерение папы Иннокентия III возвысить свою власть над властью земных правителей. Многие идеи альбигойских ересей унаследованы от древней гностической традиции. Эту мысль утверждает Н. А. Осокин, чью книгу об альбигойцах А. А. Блок знал [Приходько, 1997; Любимова, 1998; Пискарев, 2006]. «Два Бога – добрый и злой; борьба духа и материи; победа над демоном, над телесной темницей человека, отречение от плоти, воздержание от супружества, вина, мяса – все эти признаки

дуалистического альбигойского верования были высказаны еще Сатурнилом» [Осокин, 2003: 127].

Другая традиция, репрезентированная в пьесе, восходит к средневековой поэзии трубадуров и составляет легендарно-мистический план произведения. Фольклорные мотивы формируют художественное пространство драмы: сравнение Бертрана со старой яблоней, мифопоэтическим образом Мирового Древа (оси мира, по В. Н. Топорову), соотносимо с гностической концепцией познания мироздания через человека, их тесной взаимосвязи. Слияние образов Мирового Древа и человека отмечается в финале пьесы, когда, пытаясь залезть в окно к Изоре, Алискан взбирается по стволу, поддерживаемый Бертраном: «Встань на плечи мне!» [Блок, 2005: 121]. Грандиозный образ дискредитирует низменная страсть Изоры, пытающейся укрыть любовника от ревнивого супруга.

Образу замкнутого пространства противопоставлен дом как символ упорядоченного космоса. В драматической поэме «Песня Судьбы» дом на холме, окруженный садом, напоминает первозданный Эдем. В отличие от театральной комнаты «Балаганчика», или бунтующей городской «площади», или гостиной, превращающейся в кабак, дом в поэме А. А. Блока показан как обретенный рай, абсолютная полнота бытия (Плерома). «Дом – это наш уголок мира. Как часто говорят, это наш первомир. Дом – поистине космос, космос в полном смысле слова. Разве не прекрасен самый скромный дом, увиденный сквозь призму души» [Башляр, 2004: 27]. Дом – это и синоним космической родины зонов, олицетворяемых образами Германа и Елены. Таким образом, дом является «нормальным» пространством (Ю. М. Лотман) космоса, расположенным на возвышенности, ближе к небу, верхней области мироздания. На божественность места указывает и Монах: «Дом его [Германа] светел. Но с далекого холма увидел я над ним большие белые крылья...» [Блок, 2014: 108].

Космическому бытию в доме противостоят неизведанные просторы земного бытия: «Я увидел огромный мир, Елена: синий, неизвестный, влекущий. Ветер ворвался в окно – запахло землей и талым снегом. <...> ...за холмами – синий, мглистый простор, точно большое озеро раскинулось вдаль» [Блок, 2014: 110]. В дальнейшем выясняется, что Фаина, связанная с тайной внешне-

го мира, является носителем стихийного народного начала. (В книге о В. С. Соловьеве А. Ф. Лосев выделяет ряд аспектов Софии, в числе которых – «национально-русский», социальное воплощение Вселенской Церкви, а О. Е. Любимова связала национальный образ Софии с традицией русского хлыстовства) [Любимова, 1998: 71]. Это говорит о том, что для Германа загадочный внешний мир – бескрайняя Россия, равновеликая Вселенной, русский мир. Образ неформленного Хаоса в поэме приобретает национальные черты, так что постигаемый Германом гнозис становится не просто личным духовным откровением, но загадкой русской души.

Особую роль играет мотив границы между мирами: это может быть окно («Балаганчик»), башня («Роза и Крест») или мост. «Второе видение» драмы «Незнакомка» происходит на окраине города, квалифицируемой Ю. М. Лотманом как «антипространство», в котором действуют потусторонние силы [Лотман, 2000: 266]. В «Незнакомке» присутствие трансцендентного в земном бытии ощущается особенно остро. Связь между мирами создает образ моста «через большую реку», разделяющую два измерения. Именно на мосту происходит встреча Незнакомки с Голубым и Господином в котелке.

В качестве «антипространства» может быть рассмотрен и берег океана, куда прибывает Бертран, исполняя волю Изоры. Именно здесь Рыцарь-Несчастье встречается загадочного певца Гаэтана: «Странный ты человек! / О сиренах, о королях, / О городах подводных / Много ты мне рассказал!» [Блок, 2005: 49]. Рассказ Гаэтана о том, что он был воспитан феей в озерном чертоге, подтверждает причастность героя к инобытию.

В двух драматических произведениях можно встретить образ города, противоположный космическому единству. В «Песне Судьбы» в городе проходит всемирная промышленная выставка. Машины-чудовища («хищные носы», «закаленные острия») символизируют попытку рационально постичь неразгаданную тайну русского бытия (общества и природы). Значима реплика Старичка: «Вы убедитесь воочию, сколь неумолима деятельность человеческого ума» [Блок, 2014: 121]. Однако гордыня изобретательства демонстрирует уродливое подражание природе (демиургическое начало, стремление к богоподобию угадывается в словах: «Нет более чудес»), а результаты трудов оказываются губительными:

«Снаряд этот, обладающий минимальным весом, приготовлен из легчайшего матерьяла. Но... своими гигантскими крыльями он легко может раздавить и пожрать человека» [Блок, 2014: 122].

Город упоминается и в пьесе «Роза и Крест», в легенде о потонувшем Кэр-Исе: «И старый король уснул... / Тогда коварная дочь, / Украв потихоньку ключи, / Открыла любовнику дверь... / Но дверь в плотине была, / Хлынул в нее океан» [Блок, 2005: 48]. Смысл легенды заключается в губительности земных страстей.

Итак, в текстах представлены две модели города, при этом каждый из них поражен тяжких грехом: в «Песне Судьбы» это гордыня (намек на Вавилон), в «Розе и Кресте» – жажда телесных наслаждений (Содом и Гоморра). Два образа порочного города восходят к мифопоэтической концепции В. Н. Топорова о городе-деве и городе-блуднице: «Образ города, сравниваемого или отождествляемого с женскими персонажем, в исторической и мифологической перспективе представляет собой частный... вариант... более общего и архаичного образа *Матери-земли* как женской ипостаси Первочеловека типа ведийского Пуруши, что предполагает... жесткую связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала» [Топоров, 1987: 127].

Если спроецировать эту мысль на гностическую систему мира, то очевидно, что в роли матери-земли будет выступать София. В. С. Соловьев понимал Софию как форму проявления Бога в мире людей. Но одержимое пороками человечество еще не готово преобразиться в Божественном Единстве – дух все еще подчинен телу. Соответственно, обременена физическим существованием и София, «увязшая» в материи и потому не способная явить через себя Бога.

Земным миром управляет Демиург, в различных пьесах выступающий в разных обликах. В соответствии с гностической традицией, миром-театром «Балаганчика» руководит Демиург, скрывающийся под маской Автора. Написанный им сценарий раскрывает судьбы главных действующих лиц и, следовательно, должен властвовать над ними, как роковая неукротимая сила. «Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами» [Блок, 2014: 11].

Несоответствие действий героя авторскому замыслу актуализирует гностический мотив восстания творения против своего творца. «Если мир с точки зрения диаволизма является творением

или артефактом *демиурга*, негативность и онтологическое небытие которого противостоят позитивной вездесущности богатворца, то возможно и обратное, – потусторонний „мир иной” оказывается результатом диаволической деятельности художника-демиурга, который является одновременно и творением, и творцом мирового демиурга» [Ханзен-Леве, 1999: 59]. Не случайно в «Балаганчике» из-за занавеса появляется рука и хватает Автора «за шиворот» – этот комический эффект намекает на существование более могущественного Творца.

Несовершенство «диаволического» мира подчеркивается несовпадением декораций (комната с тремя стенами, окном и дверью) с заявлением Автора, что «действие происходит зимой в Петербурге» [Блок, 2014: 11]. Три стены комнаты символизируют примитивную модель трехмерного земного пространства.

Образ ложного Творца представлен и в драме «Король на площади»: «Статуя! – Каменный истукан! – Где король?» [Блок, 2014: 60]. Каменный идол символизирует слепое поклонение и пассивное существование. Разоблачение правителя влечет за собой и тотальное разочарование в мечте.

Таким образом, в драмах А. А. Блока можно выделить следующие признаки гностического образа пространства:

1) ограниченное пространство сна-забвения, символизирующего плен земного бытия;

2) антропоморфизм пространства, предопределенный гностической установкой на познание космоса через познание человека: образ мечтателя в замкнутом пространстве – обширная метафора самопознания божественного духа в плену брэнного тела; «город-блудница» (В. Н. Топоров) как земная проекция падшей Софии;

3) постепенное расширение художественно осваиваемого пространства: комната – замок – площадь – остров – дом (упорядоченный космос) – Россия – мирь (осмысляется во вселенском масштабе);

4) образ границы двоемирия: окно, мост, башня;

5) образ физического бытия, подчиненного Демиургу – лже-творцу (Автор пьесы, каменный Король-истукан, изобретатели на промышленной выставке);

6) противоположная гностическим идеям диалектика внешнего и внутреннего: необходимость выхода за пределы своего бытия для познания мироздания.

### *Образ времени в драмах А. А. Блока*

Приметой земного существования героев пьес А. А. Блока является закон круговорота бытия или вечного возвращения. Безысходность существования звучит в словах Пьеро: «О вечный ужас, вечный мрак!» [Блок, 2014: 11]. Идея «дурной бесконечности», «вечного возвращения» раскрывается в самом характере театрального представления «Балаганчика», рассчитанного на многократное повторение, воспроизведение сюжета на сцене.

Повторяемость символизирует круг в обращенных к Коломбине словах Пьеро: «Где же ты? Отчего за последней парюю // Не вступить и нам в назначенный круг?» [Блок, 2014: 11]. С одной стороны, «назначенный круг» напоминает целостность Плеромы (полнота бытия имеет круглую форму, по Г. Башляру), и поиски Коломбины воспроизводят мотив поиска утерянной пары зона. Обращение героя к возлюбленной актуализирует мотив гностического зова: «Слышишь ты, Коломбина, как сердце бедное // Тянет, тянет грустную песню свою?» [Блок, 2014: 11]. С другой стороны, добровольное вхождение в «назначенный круг» отвечает замыслу Автора («...преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком») и может быть воспринято как принятие своей земной судьбы, а вместе с ней и закона вечного возвращения. Примечательно, что в пьесах А. А. Блока Б. Соловьев находит «отзвуки учения пифагорейцев, внимавших некогда музыке сфер и твердивших о «вечном возвращении», о вечной повторяемости всего сущего» [Соловьев, 1973: 336]. Таким образом, позиция героя оказывается двойственной.

Концепция цикличного времени контрастирует с восприятием времени мистиков, которые предвосхищают будущее в мире, лишенном событий, живущем по заготовленному плану: «Наступит событие» [Блок, 2014: 8].

Мотив ожидания, устремленности в будущее составляет основу драмы «Король на площади», в которой прибытие кораблей знаменует спасение. Подобная модель линейного времени соответствует гностическим ожиданиям конца света как освобождения. В пьесе каждое действие происходит в определенное время суток (утро, середина дня, ночь). В первом действии (Утро) в ремарке указано: «Ночь борется с утром», что вызывает ассоциации с названием первого стихотворного сборника А. А. Блока «Ante

Лисет» («До света»), символизирующим начальный этап духовных поисков. В сцене внимание приковано к трем неизвестным, олицетворяющим рациональное постижение законов земного бытия: «Город страшит меня. Все жители сошли с ума. Они строят свое счастье на какой-то сумасшедшей мечте. Они ждут чего-то от кораблей, которые придут сегодня» [Блок, 2014: 29]. Опыренные ложными мечтами люди верят в спасение, тогда как неизвестные убеждены в обратном. Следует сравнить восприятие героями будущего в «Балаганчике» и «Короле на площади» – в обеих пьесах грядущее несет смерть: «Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам – тихая избавительница. Нас посетила смерть» («Балаганчик»); «Найдем в себе силу дожить этот день до конца, чтобы потом – умереть. <...> Клянусь вам: мы все умрем к ночи!» [Блок, 2014: 13; 29, 33].

Второе действие (Середина дня) отмечено формированием конфликта: влюбленность Поэта в Дочь Зодчего символизирует диалог земного и божественного. Герой взволнован ощущением надвигающегося счастья. Время в сцене замедляется, что говорит о проявлении трансцендентного мира: «Толпа затихает. Гулянье продолжается. <...> Плавно и медленно выступает Дочь Зодчего», а потом совсем останавливается: «Ветер остановился, и стук топоров затих. <...> В то время как Дочь Зодчего медленно сходит вниз, сцена завлакивается туманом, который оставляет видимым только островок скамьи, где находятся Дочь Зодчего и Поэт» [Блок, 2014: 41].

Третье действие (Ночь) раскрывает страшную истину: кораблей нет, мечта неосуществима. Желание всеобщего спасения превращается в жажду мести обманщикам. Ночное светило излучает отраженный свет, наводя туманный обман. «Радикально противопоставленное бытию Ничто как источник диаволического мироздания, подменяя световые лучи, отбрасывает на мир тени, которые как бы снизу вверх противодействуют эманациям абсолютно го бытия» [Ханзен-Леве, 1999: 199]. В мистериальных культах ночь – время пробуждения магических сил и вторжения потустороннего в человеческое бытие. В мире Демиурга – «диаволиста» ночь становится одним из проявлений хаоса.

Закон вечного возвращения действует и в пьесе «Незнакомка». Согласно ему все повторится, в том числе нисхождение на

землю Мироправительницы: «Вечное возвращение. Снова Она объемлет шар земной. И снова мы подвластны ее очарованию. Вот Она кружит свой процветающий жезл» [Блок, 2014: 70]. Однако так воспринимает круговорот бытия, освещенного приходом Софии, только посвященный в тайну Поэт – остальные герои, подчиненные закону цикличности жизни, ощущают себя в ловушке, их одолевает скука: «Все становится необычайно странным. Как будто все внезапно вспомнили, что где-то произносились те же слова и в том же порядке» [Блок, 2014: 86].

В отличие от предыдущих произведений, «вечное возвращение» в «Песне Судьбы» не актуализировано. Фабула разворачивается линейно. Однако большое значение придается будущему времени, связанному с понятием «судьбы». На бездорожье, где не действуют земные законы времени, Герман расстается с Фаиной, услышав слова: «Встретиться нам еще не пришла пора» [Блок, 2014: 158]. Покинув дом, Герман вступил из сакрального безвременья в профанное время, однако оказался не готов к встрече с Истиной.

В драматических произведениях А. А. Блока гностический образ времени может быть охарактеризован следующими признаками:

- 1) вечная повторяемость, понимаемая двояко: как замкнутый круговорот, «дурная бесконечность», либо как надежда на возвращение покинувшей мир Софии;
- 2) устремленность в будущее, линейная концепция времени, оканчивающегося освобождением – смертью;
- 3) замедление или остановка времени в миг присутствия божества среди людей;
- 4) мифопоэтическая оппозиция сакрального прошлого и профанного настоящего;
- 5) образ ночи как времени действия мистических сил.

### ***Образ человека в драматических произведениях А. А. Блока***

В пьесах А. А. Блока гностические реминисценции в формировании образа человека предельно отражены в ситуации диалога посвященного (пневматика) с трансцендентным миром, представителем которого выступает София. Необходимо проследить художественные воплощения образа Премудрости в драмах и выявить особенности восприятия Софии героем-протагонистом.

В пьесах подчеркивается чужеродность девы Софии земному бытию, описываемая как зловещая тайна, опасность. Посланица иного мира несет людям смерть как небытие, но не как освобождение из замкнутого круга в силу профанического мировосприятия земных обитателей. Танатологический аспект образа Софии выражен цветовой символикой или игрой слов. В «Балаганчике» дева сравнивается со статуей: «О, как мрамор – черты!»; «О, в очах – пустота!»; «Подойдет – и мгновенно замрут голоса» [Блок, 2014: 11]. Показателен пример омонимии со словом «коса», понимаемого героями пьесы по-разному: влюбленный Пьеро видит деву с заплетенной косой, тогда как мистики, узнавшие в Коломбине смерть, говорят: «За плечами – коса», подразумевая орудие и атрибут персонифицированного образа Смерти. В финале драмы Пьеро признает, что дева «картонной невестой была» [Блок, 2014: 12, 20]. В «Незнакомке», «Короле на площади» и «Песне Судьбы» София изображается как женщина в черном. В «Розе и Кресте» выстраивается параллель между образом легкомысленной Изоры, погубившей влюбленного в нее рыцаря, и легендарной королевской дочерью, сладострастие которой стало причиной гибели целого города.

Несмотря на опасность, герой А. А. Блока предпринимает попытку диалога с Софией, откликаясь на потусторонний зов. Пьеро упоминает грустную песню сердца, при появлении Дочери Зодчего Поэт слышит музыку, Герман – песню судьбы, Бертран вспоминает понравившуюся Изоре песню о радости-страданье.

В некоторых случаях формой гностического зова может служить не слуховой, а визуальный образ. Например, для Поэта из драмы «Незнакомка» «зовом» из сверхбытия является камея – миниатюрное изображение дамы, которая «в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр» [Блок, 2014: 69]. «Мировправительница» символизирует идеальный образ духовной женской сущности, не подчиненной земному бытию, но повелевающей им. Немаловажно выделить точки соприкосновения драмы А. А. Блока и романа Ф. М. Достоевского «Идиот», на что указывает эпиграф к «Незнакомке»: князь Мышкин до встречи с Настасьей Филипповной также видит ее портрет.

Мотив любви к образу, предшествующей узнаванию объекта изображения, имеет прямое отношение к средневековым легендам

о трубадурах, воспевавших куртуазную (целомудренную, мистическую любовь к Даме). Среди памятников средневековой поэзии сохранились легендарные биографии трубадуров. «Про Джауфре Рюделя, князя Блайи, рассказывается, что он влюбился в графиню Триполийскую (из города Триполи в Сирии) по одному описанию ее красоты и сложил в ее честь много песен. Чтобы увидеть ее, он предпринял далекое плавание, но в пути заболел и, прибыв на место, умер на руках графини, которая после этого постриглась в монахини» [Жирмунский, 1987: 81].

В «Песне Судьбы» Герман видит во сне «большую белую лебедь; она плыла к тому берегу озера, грудью прямо на закат» [Блок, 2014: 104]. Поэтический образ вызывает ассоциацию с полотном М. Врубеля «Царевна-Лебедь», что подтверждает общность идей и впечатлений, создающих особую мистическую атмосферу своего времени. Е. П. Блаватская связывает образ Лебеда с Божественной Мудростью, «Мудростью во Тьме, за пределами человеческой досягаемости» [Блаватская, 2012: 93]. В эзотерической традиции существует Птица Хамса (Гусь, Лебедь), именование которой обладает эквивалентом «А-хам-са», что означает формулу «Я есть Он» – доктрину «тождественности естества человека с Божественным Естеством» [Блаватская, 2012: 92].

Все это говорит о необходимости особого духовного опыта и мистического восприятия для адекватного диалога с неземной Девой. София видима лишь в человеческом облике, но ее подлинная, идеальная природа угадывается умозрительно.

В. С. Соловьев утверждал преодоление эгоизма и отречение от «Я» как шаг к единению с Божественным Единством. Подобную мистерию предполагает совершить и герой драматических произведений А. А. Блока. А. Ханзен-Леве показал путь познающего субъекта в обретении некой тайны через антикоммуникативную установку: сначала отрицаются все способы выражения (внешний мир, телесность, земные связи), затем отрицание достигает «Ничто», из которого впоследствии можно вывести «Нечто», качественно отличное от обыденных форм бытия. Подобную практику активно использовали в гностической традиции обретения инобытия через отрицание явного мира: таким образом, душа человека получала утраченное представление о духе (Р. Смоули).

Отречение от своих идентифицирующих признаков на земном уровне мироздания открывает истинное «Я» как часть сверхбытия.

«Распредмечиванию некоего „что-то“, которое из предмета... вновь превращается в природно-космическую „пра-вещь“, противопоставляется опредмечивание мысли и сознания» [Ханзен-Леве, 1999: 195]. Герой идет по пути развоплощения, однако, отрицая свою самость, рискует раствориться в трансцендентном бытии и забыть либо утратить Идеал, которому служит.

Наиболее характерны отношения героя с Софией на основе самоотречения в двух произведениях А. А. Блока – «Короле на площади» и «Песне Судьбы».

В первой драме при узнавании Дочери Зодчего Поэт произносит: «Я смутное только могу говорить. / Сказанья души – несказанны» [Блок, 2014: 42]. Неопределенность предмета сообщения вплоть до молчания – следствие невыразимости постигаемого божественного начала (распредмечивание). Герой признается: «Сознание мешает мне жить. Я знаю, что жизнь города так же прозрачна, как моя» [Блок, 2014: 39]. Будучи верным Даме, Поэт соглашается петь «о святыне» обманутому народу, стихийной силе, вдохновленной мятежом. Покорение Хаоса означало бы открытие божественного начала в человеке, несущем в своем пении гармонию порядка.

«Эта стихийность противостояла архитектонике соловьевского мифа... и всей его атмосфере. Вяч. Иванов... назвал бы этот путь, уводящий от мистических созерцаний... „нисхождением“, просветленным приобщением к „земному миру“», но вместе с тем это и путь «восхождения» [Максимов, 1981: 58 – 59].

Однако бессознательная стихия поглощает Поэта («В твоей душе расплеснулось море!»), а после лишает жизни («В тот же миг разъяренная толпа хлынула на ступени за Поэтом. Снизу расшатываются колонны») [Блок, 2014: 54, 60].

В «Песне Судьбы» разгульная стихия повторяется в образе бескрайних русских просторов. Герман полностью посвящает себя служению Фаине. Герой проходит череду мистических испытаний, напоминающих ритуалы унижения адепта, недостойного сакрального знания. Ключевым моментом здесь является сцена, в которой Фаина наносит Герману удар бичом, оставляя на лице полосу – метку посвященного. В финале «Песни» Герман предается власти

Хаоса: «Не топчи цветов души. Они – голубые, ранние... Что тебе до них? Тебя, Фаина, ношу я в сердце. Остальное – отошло. Может быть, я умру в снегу. Все равно: могу и умереть» [Блок, 2014: 153].

Однако невозможно говорить о том, что герои пьес идут по пути смиренного самоотречения. В диалоге с запредельным для любого субъекта важно заявить о своем «Я», чтобы быть услышанным. В характеристиках мужских персонажей отмечается стремление сохранить свою индивидуальность и самосознание. Например, униженный Фаиной Герман заявляет: «Проклятая! Довольно ты глумилась! / Прочь маску! Человек перед тобой!» [Блок, 2014: 128]. В данной реплике приведено известное выражение «Ессе Номо» – слова Понтия Пилата об Иисусе Христе. Более точно изречение приведено в словах Друга Германа: «Се человек» [Блок, 2014: 128]. Сравнение героя со Спасителем закономерно. Во-первых, Герман, подобно Иисусу Христу, приходит в земной мир из далекого благословенного рая, покоряясь своей судьбе: «Мне надо к людям. Он велел идти» [Блок, 2014: 110]. Во-вторых, узнав тяготы земной жизни и торжество прогресса, Герман призывает людей к долгу: «Там гибнут люди – здесь играют в гибель! / Здесь песней золотою покупают / Достоинство и разум, честь и долг... / Так вот куда нас привели века / Возвышенных, возвышенных мечтаний? / Машиной заменен пытливый дух» [Блок, 2014: 126–127]. В-третьих, согласно гностической системе, зон Христа спускается на землю ради спасения падшей Софии – Герман отправляется в странствия, услышав имя Фаины. Судьбоносность встречи разлученных героев подтверждает гадание Фаины на зеркале, в котором она видит жениха – Германа. Но, встретив возлюбленную в образе певицы, жестокой и своенравной, он требует общения на равных, заявляя о достоинстве человека.

Не отказывается от своего «Я» и Пьеро, который стремится выделиться из однообразия обитателей Балаганчика обретением индивидуальных внешних черт: «Нарумяню лицо мое, лунное, бледное, / Нарисую брови и усы приклею» [Блок, 2014: 11].

Рыцарь Бертран отправляется в путь, с одной стороны, самоотверженно служа Изоре, пожелавшей отыскать исполнителя загадочной песни, с другой – ищет способ вернуть поруганную рыцарскую честь: «Если же ты привезешь мне доброе о графе Монфоре, – я прощу тебя, Рыцарь-Несчастье!» [Блок, 2005: 40].

Герой-пневматик представляется мечтателем, в своем духовном постижении Софии балансирующим между «Я» и «не-Я»: при проявлении индивидуальности он встречает конфронтацию божества, не терпящего возражений, но при покорном, самозабвенном служении Деве герой теряется в первозданной бессознательной стихии.

Неоднозначно трактуется и образ Софии, представленной в череде ярких женских воплощений: от Коломбины до *femme fatale*. Искусственность и лживость образа резко отдаляет блоковский вариант Вечной женственности от сострадающей людям Софии у гностиков. В «Балаганчике» Коломбина оказывается «картонной невестой», и это не единственная форма проявления Софии в пьесе. Пристального внимания заслуживает сцена танца, в которой по очереди выступают пары влюбленных, отражающие различные модели взаимоотношений адепта и божественной сущности. Представляющие первую пару возлюбленные отражают возвышенность чувств и чистоту намерений (подтверждением служит розово-голубая цветовая гамма и воображаемые декорации церкви). Она (возлюбленная) воплощает в себе невинность и незащищенность. Угрозу счастью представляет некто третий: «Кто-то темный стоит у колонны / И мигает лукавым зрачком!» [Блок, 2014: 16]. В третьем угадывается двойник влюбленного «Я боюсь тебя, влюбленный!» [Блок, 2014: 16].

Вторая пара, одетая в черно-красные костюмы, представляет карнавал. Он тщетно скрывается от преследований страстной возлюбленной: «Оставь меня! Не мучь, не преследуй! / Участи темной мне не пророчь!» [Блок, 2014: 17]. Сцена демонстрирует последствия развоплощения, отказа героя от самости: «Смотри, колдунья! Я маску сниму! / И ты узнаешь, что я безлик! / Ты смела мне черты, завела во тьму, / Где кивал, кивал мне – черный двойник!» [Блок, 2014: 17].

Третья пара становится частью картины Средневековья. Подчеркивается предельное одиночество и самообман героя, пытающегося вести диалог с недостижимой Софией, отвечающей эхом на его вопрошания. «Вы поняли значение начертанного здесь круга» – «Круга» – «О, как пленительны ваши речи! Разгадчица души моей!» [Блок, 2014: 18]. Герой замечает, что на исходе зловещая ночь. Это позволяет определить связь женского образа с лунной символикой, относимой к миру иллюзий и забвения (А. Ханзен-Леве).

Система двойников в пьесах А. А. Блока, где один герой выступает мечтателем, а другой – хитрым обманщиком (Пьеро – Арлекин, Голубой – Господин, Герман – Друг), наводит на мысль о том, что разыгрываемое театральное представление – история борьбы противоположных начал в душе человека. Эту мысль подтверждает связь творчества А. А. Блока с философией платонизма (чтение поэтом книги о Платоне и подчеркивание цитат о двух началах души), родственной гностической системе мироздания.

Героиня «Незнакомки» – «падучая дева-звезда». Воспроизводится гностическая мифологема поглощения материальной природой духовной сущности, привлеченной в нижний мир отражением Божественного (Пэмандр). «Восходит новая звезда. / Всех ослепительней она. / Недвижна темная вода, / И в ней звезда отражена. / Ах! Падает, летит звезда... Лети сюда! Сюда! Сюда!» [Блок, 2014: 72]. Придя на землю, Дева покоряется земным страстям и уподобляется Нарциссу, любующемуся своим отражением в воде: «Ядом исполнено сердце. / Я стройнее всех ваших дев. / Я красивее ваших дам. / Я стройнее ваших невест <...> Как сладко у вас на земле!» [Блок, 2014: 76].

Преобладание тела над духом заметно и в других произведениях: чтобы вернуть юность старому королю, Дочь Зодчего готова отдать ему свое «нетронутое тело» [Блок, 2014: 57]. Фаина обнаруживает свою родственную связь не просто с материальным миром, но с землей: «*(Бросается на землю)* Родимая! Родимая! Бури! Бури! Или – тишины!» [Блок, 2014: 141]. Изора также представляет приземленный образ: «О, вот они, / Земные горячие руки! / Вот они, земные уста! / Не призрак, не сон ты!» [Блок, 2005: 121 – 122]. Даже исполняемая Фаиной Песня Судьбы оказывается «общедоступными куплетами»: «Кто стар и сед и в цвете лет, / Кто больше даст монет, / Приди на звонкий клич!» [Блок, 2014: 126].

Таким образом, в художественном мире А. А. Блока дева-звезда, упавшая на землю, приобретает черты земной Софии-Ахамот, склонной предаваться телесным страстям. Образ Фаины, сравниваемой то с цыганкой, то с легкомысленной певицей, славящейся множеством поклонников, сближается с гностической Еленой из мифа Симона-Волхва – публичной женщиной, являющейся, по словам мага, земным воплощением Вечной Женственности.

Символика смерти, обманчивость и одержимость земными страстями придают героине демонические черты. Слияние с мате-

риальным миром ведет к отречению героини от сакрального прошлого – забвению своей подлинной божественной сущности (земной сон). Например, Дочь Зодчего разоблачает саму себя: «Прошедшего нет. <...> Я никогда не была королевной! / И как мне пышность узнать? / Я – нищая дочь толпы» [Блок, 2014: 55]. Тот же мотив повторяется и в «Песне судьбы»: «В меня только издали влюбляются. – А подойдут, и сейчас прочь отойдут. Да разве в меня можно влюбиться? Я – случайная» – «Ты – вечная. Как звезда» – «Как звезда. Звезда падающая» [Блок, 2014: 137].

В связи с этим дева-звезда не может вывести человека из плена земли, для этого ей самой нужен Спаситель. Поскольку герой только готовится к обретению гнозиса (статус «кандидата», по Т. Чертону), он оказывается духовно незрелым при встрече с падшей Софией. В драмах А. А. Блока неоднократно подчеркивается, что герой еще не готов, что его время еще не пришло. Например, Фаина говорит: «Встретиться нам еще не пришла пора» и призывает Германа опять стать человеком [Блок, 2014: 56].

Сам герой признает свою ничтожность: словно в подтверждение слов Фаины Герман замечает: «...голос шепчет... что утро не наступило, что туман не поднялся, что нельзя различить в тумане добро и зло» [Блок, 2014: 142]. Разлученный с Незнакомкой Поэт корит себя за человеческие слабости: «О, если б я не был пьян, / Я шел бы следом за ней!» [Блок, 2014: 79]. Поэт из драмы «Король на площади» говорит: «Я слаб, когда бушует толпа, / Я слаб, когда говорит твой отец, / Сердце открыто только тебе – / Темным напевам душа предана» [Блок, 2014: 43].

Таким образом, преодоление неподготовленной душой собственного «Я» грозит распадом личности. Поэтому герой пьес А. А. Блока должен служить своему земному миру. В поздних драматических произведениях звучит идея долга, самоотверженного служения, предельно выраженная в драме «Роза и крест». «Только долг я свой исполнил» [Блок, 2005: 119]. Служение Бертрана земной женщине Изоре, подверженной страстям, устраняет атмосферу мистицизма. Происходит подмена таинственных символов вполне реальными предметами.

Например, в финале драмы, когда Бертран стоит на страже, пока Изора принимает у себя Алискана втайне от мужа, воспроизводится классический средневековый сюжет. Согласно этому сюжету, «при первых лучах зари друг запевает „песнь рассвета“, что-

бы разбудить ею рыцаря и предотвратить его встречу с мужем дамы» [Жирмунский, 1978: 79].

В драме А. А. Блока вместо предупреждающей песни слышен звук меча, выпавшего из рук умирающего Бертрана, – символ креста как земного страдания, противопоставленного розе – образу из фантазий Изоры. Развенчивается и таинственная песня, автором которой оказывается не прекрасный юноша (жених Христос для Софии), как предположила Изора, но призрачный старик. В фантазиях Изоры песню исполняет рыцарь: «Кудри светлее льна, / Рассыпались по плечам... <...> И черная роза – чернее крови – / Горит на светлой груди...», однако на самом деле это Гаэтан, о котором Бертран говорит: «Не думал я, когда бился с тобой, / Что под шлемом твоим / Серебрятся кудри седые» [Блок, 2005: 49]. Таким образом, пьеса демонстрирует несовместимость мечты и реальной действительности.

Итак, в драмах А. А. Блока действует герой-пневматик, духовная биография которого сводится к следующим тезисам:

1) герой определяет себя в диалоге с Софией, являющейся посланницей иного мира, несущей смерть-небытие;

2) герой откликается на зов из трансцендентного мира, выраженный в тексте аудиальными и визуальными образами (Песня судьбы, камей-портрет);

3) София как идеальная сущность постигается особым мистическим восприятием, получаемым через преодоление самосознания и границ своего индивидуального бытия;

4) соприкасаясь с ирреальным бытием, герой А. А. Блока рискует утратить самосознающее «Я». В лирике В. С. Соловьева отказ от «Я» – путь к спасительному Всеединству, когда преодолевается индивидуализм и разобщенность. У А. А. Блока такое развоплощение грозит распадом личности (о чем свидетельствует появление двойников) и забвением, в гностической картине мира равносильным Ничто;

5) оппозиция «свой – чужой» наиболее ярко репрезентирована в творчестве А. Блока. Негативный духовный опыт вызван чужеродной природой потусторонних явлений – поэт признает невозможность примирения и воссоединения двух начал: земного и небесного, человеческого и божественного. Важнее происходящее на земле, где рожден человек;

б) стремясь воссоединиться с мечтой-Софией, герой неизбежно оказывается обманутым («Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади») либо становится жертвой буйной хаотической стихии, воплощенной в Вечной женственности («Песня Судьбы»);

7) закон гностического отрицания материального бытия как трансформация «из ничто в нечто» (А. Ханзен-Леве) не действует: герою не хватает духовного опыта, он чужд трансцендентному и признает непреодолимую преграду между Богом и человеком;

8) отрицание земного существования, своего «Я» не достигает трансформации отрицательного в положительное (из ничто в нечто) и ведет не к обретению Бога, но к столкновению с Дьяволом, олицетворяющим предельное отрицание, персонифицированный образ Ничто (силы хаоса);

9) самопознание (индивидуация) достигается путем взаимодействия с внешним миром (исполнением некоего «земного» долга), но не уходом в себя;

10) позиция героя А. А. Блока соответствует гностическому валентинианскому мифу, в частности эпизоду, когда Христос возвращает зонам, потревоженным падением Софии, утраченную гармонию и чувство удовлетворенности своим местом в глобальной иерархии духовных эманаций. Приятие своей «судьбы» предотвращает пагубные мысли о выходе из Плеромы в запретные надмирные области, где царствует Отец.

### **2.3. Эволюция гностического образа мира в «Симфониях»**

#### **А. Белого: от опытов символистского мифотворчества к мистическому посвящению**

Новым веянием эпохи начала XX века стала идея мифотворчества, превращающего жизнь личности в произведение искусства. Можно привести множество примеров. В России супруги Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус вместе с Д. В. Filosoфoвым учредили Тройственный союз, культивировавший идеи Религиозно-философских собраний. В Европе английский художник Данте Габриэль Россетти под знаком дантовского мифа написал картину – памятник погибшей жене Э. Сиддал «Beata Beatrix», в которой она представлена в образе Беатриче, а сам художник – в образе скорбящего поэта Данте.

Постоянно включая в «персональный» миф образы и сюжеты мировой культуры, символисты не просто создавали некий конструкт или бриколаж, но переосмыслили его согласно своему мировоззрению, так что известный миф порой менялся до неузнаваемости.

В 1903 г. А. Белый организует вместе с единомышленниками (среди которых Эллис, С. М. Соловьев, Э. и Н. Метнеры Н. П. Киселев и др.) литературный кружок «Аргонавты». «"Аргонавтизм" – не был ни идеологией, ни кодексом правил или уставом; он был только импульсом оттолкновения от старого быта, отплытием в море исканий, которых цель виделась в тумане будущего...» [Демин, 2007: 42]. Участники объединения мечтали прорваться за пределы обыденности и обрести солнце (с которым отождествляется мифологема золотого руна), некую преобразующую истину. В этом аргонавты могли сравниться с искателями мистической тайны.

Ожидание перемен с приходом нового столетия зарождало ощущение необходимости преобразования мира и человека. Устремленность в будущее, всматривание в горизонт новой жизни – приметы творчества молодого А. Белого. В статьях на различные темы предощущение, взгляд вперед становятся своего рода лейтмотивом. Например, в статье 1909 г. «Символизм» из сборника «На перевале»: «Современное искусство обращено к будущему, но это будущее в нас таится; мы подслушиваем в себе трепет нового человека; и мы подслушиваем в себе смерть и разложение; мы – мертвецы, разлагающие старую жизнь, но мы же – еще не рожденные к новой жизни; наша душа чревата будущим: вырождение и возрождение в ней борются» [URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_14\\_1907\\_arabesky.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml)].

Среди властителей дум поэт искал пророков, которые укажут верный путь и заставят человечество смело шагнуть в будущее. Таковыми проводниками в новую жизнь для А. Белого стали Ф. Ницше, В. С. Соловьев и Р. Штейнер. Ф. Ницше зовет к будущему, «...предчувствует нового человека; более того: он как бы видит самый *лик* этого человека; „сверхчеловек“ – созданная им *икона*; на нее молится Ницше» [URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_14\\_1907\\_arabesky.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml)]. О В. С. Соловьеве А. Белый вспоминает: «Владимир Сергеевич был для меня впоследствии предтечей горячки религиозных исканий» [URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_15\\_1907\\_arabeskihtml.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_15_1907_arabeskihtml.shtml)].

Русский религиозный философ и немецкий мыслитель ушли из жизни почти одновременно – в 1900 г. Работа «Так говорил Заратустра», с которой А. Белый познакомился в 1902 г., впоследствии сильно повлияла на формирование его мировоззрения, а неоконченная беседа поэта с В. С. Соловьевым стала «лозунгом» для дальнейших, уже самостоятельных, духовных поисков.

Исследователь Е. В. Глухова опубликовала в 2010 г. конспекты А. Белого по истории гностицизма, в которых приведены не только выдержки из рукописей, но и составлен список прочитанной писателем литературы по теме [Глухова, 2010]. Автор приводит дневниковую запись поэта: «1903 год: <...> интересуюсь гностиками» [Глухова, 2010: 262]. В приведенном библиографическом списке, помимо трудов по учению гностиков (Э. К. Амелино и др.), упоминаются источники по элевсинским мистериям (работы Н. И. Новосадского, Ф. Ленормана, Л. Блоха и др.).

Не исключено, что ранние увлечения поэта повлияли на формирование интереса к учению Р. Штейнера. Позднее, в 1912 г., когда писатель станет серьезно заниматься антропософией и будет посещать лекции Р. Штейнера в Европе, он напишет в письме М. К. Морозовой: «Штейнер для меня это тот, кто сознательно проработал себя для того, чтобы не бесплодна была его работа на пользу грядущего <...> Мало одной веры, одного исповедания: нужно реально поднять знамя; мало носить на себе крест, нужно, чтобы крест Христов был в тебе выжжен, чтобы он пресуществлял самую кровь Твою» [Цит. по: Долгополов, 1988: 71].

Прогрессивный взгляд на жизнь и культурный процесс сделал А. Белого настоящим новатором в литературе, на несколько шагов опережающим современников в вопросах эстетики (язык, идиостиль, жанр). Как о писателе он заявил о себе в 1902 г., когда вышла 2-я, драматическая симфония – не просто произведение молодого автора, но образец революционного жанра, демонстрирующего синтез искусств.

### ***Гностический образ времени и пространства в «Симфониях» А. Белого***

В картине мира А. Белого разработана оригинальная, в определенном смысле геометрическая, концепция времени-пространства, в которой можно встретить элементы гностического мироощущения.

Поскольку концепция приведена в систему и имеет завершённый вид, она заслуживает отдельного рассмотрения.

Итак, А. Белому принадлежала идея линейного течения времени. При этом подобно гностикам, поэт отрицал круговорот жизни, преобразуя традиционную мифологическую схему вечного обновления. Источником «антимифа» был, безусловно, Ф. Ницше с его концепцией «вечного возвращения». Вопрос об отношении Ф. Ницше к гностическим системам в науке не разработан, однако существуют единичные исследования, в которых намечаются точки соприкосновения древней традиции с системой немецкого философа. В своем докладе И. И. Евлампиев называет Ф. Ницше «значительным гностическим мыслителем», который хотя и не говорил ни слова о гнозисе, но обнаружил близость к гностическому учению в своем отрицании «ложного христианства», подтолкнувшего европейскую культуру к гибели. «Ницше разводит Христа и церковь. Самое главное, что он видит в Христе, это жизнь в духе, отсутствие границы между Богом и человеком. Приведу несколько очень выразительных цитат: «Он говорит только о самом внутреннем: „жизнь“, или „истина“, или „свет“ – это его слово для выражения самого внутреннего; все остальное, вся реальность, вся природа, даже язык, имеет для него только ценность знака, притчи» [URL: <http://www.rhga.ru/scienc-e/center/ezo/seminars/evlampiev.pdf>]. Дух – особая категория для гностиков, ассоциирующаяся с частицей Абсолюта, а погружение внутрь своего «Я» – верный способ открытия гнозиса.

«Сценарий» превращения в «сверхчеловека» в изложении А. Белого напоминает странствие духа перед возвращением в Плерому (Pistis Sophia): это процесс духовной трансформации («„Душа“ – это голубой колокол неба: на небе земля, с моим телом и душой), которому препятствует предел (инстинкт сохранения вида... который доступен развитию личности; этим пределом является новая разновидность человеческого рода») и один из этапов которого – «тайна причастия светом» («Не выпивает ли душа каплю счастья – золотого вина») [URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_04\\_1908\\_arabesky.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_04_1908_arabesky.shtml)]. Поддержание света в душе на протяжении вечности становится вызовом новому человеку, осознавшему бессмертия жизни без «бутафории „инобытия“». Трансценденция скрыта в самом человеке, а не во внешнем мире – таков вывод Ф. Ницше.

В статье «Линия, круг, спираль символизма» А. Белый развивает идею «вечного возвращения» до оригинальной концепции. Линия представляется писателю нескончаемой последовательностью мгновений, воплощенной в окружности, круг утверждает объективный процесс и упраздняет субъективное проявление в миге, поскольку «только полная совокупность всех мигов времени нас вернула бы к первоисточнику» [Белый 1, 1912: 14]. «Спираль исходит из точки; линия ее, крутясь вокруг линии, проведенной из точки, бежит на расширяющихся кругах; спираль – круголиния; догматика эволюции... – плоские узкие определения спирали» [Белый 1, 1912: 17]. Эволюция мнима, так как в боковой плоскости движение спирали представлено конусом вращения «с примышленной прямолинейной осью», выведенной из центра. Эта ось – воображаемая линия эволюции [Белый 1, 1912: 17]. По мере развертывания спирали точки несовпадения окружностей (на сливающихся друг с другом, но располагающихся как бы одна над другой) – точки «первого мига», соприкосновения времени с Вечностью. «Небосвод, опустившийся в землю, и земля, ушедшая в небосвод, соединились в реальность *Символа – Самого*» [Белый 1, 1912: 18]. Слияние земного и небесного воспроизводит мотив «опускания Небес» на землю в Первой Книге Иеу и символизирует обретение духовного бытия.

В символизме А. Белый видит соединение теософии с теургией, служащей делу «обоготворения: ...созидания в Боге – себя и других» [Белый, 1912: 20]. Круговое движение рассматривается как тупик, застой: «Всякое утверждение повторения – поворот Заратустры на тень Заратустры. Поворачиваясь на тень, видел он ее висящей вниз головою» [Белый 2, 1912: 53].

В земном ложном мире все явления приобретают перевернутое значение: «В мировом потеряться боимся мы, ибо свету мира мы боимся поверить; мы его принимаем за хаос» [Белый 2, 1912: 72]. Освобождение пленной воли возможно через безумие и дерзновение, через отказ от сознания, вращающегося вместе с миром. «Возвращаясь к утверждению в нас нашего я, мы в действительности утверждаем лишь я нашего кабинета: это не индивидуализм, а скорей, бытовизм» [Белый 2, 1912: 72].

Круговому движению А. Белый противопоставляет статичность, состояние покоя «Я» в себе (что сопоставимо с покоем сфе-

ры Света, противостоящей хаотическому блужданию сущностей Тьмы в манихейской картине мира). Можно бесконечное число раз переживать мистический опыт обретения бездны в «Я», однако «Я» всегда было и остается «формой перехода от чего-то к чему-то» – «Я» – вне «Я», внешний мир – внутренняя бездна. Вот почему «не преодолевать призваны мы: мы призваны сказать „стой” всяческому преодолению» [Белый 3, 1912: 46, 49].

Таким образом, в представлении А. Белого о пространстве и времени можно найти характерные гностические мотивы: утверждение конечного линейного движения жизни как единственно верного, отрицание цикличности бытия, преодоление кругового существования с помощью достижения внутреннего покоя, обретение Божественного в самом человеке, в его духе.

### ***Образ пространства и времени в «Симфониях» А. Белого***

В «Северной симфонии» показана мифопоэтическая вертикальная модель мира, в котором верхняя область соотносится с божественным космическим началом, а нижняя находится во власти земного или хтонического. Отсутствие возможности восхождения к божественному наводит на мысль о замкнутом, однообразном существовании, что соответствует гностическим представлениям о земном бытии.

Иллюзорность существования на земле усиливается через включение в симфонию образов призраков: «А на улицах бродили одни тени» [Белый, 1991: 40]. В нижнем мире движение осуществляется в горизонтальной плоскости, воспроизводится универсальный порядок бытия вещей: «Большая луна плыла вдоль разорванных облаков» – «Наконец они углубились в леса и много дней бежали между деревьев» [Белый, 1991: 39, 40].

Бегство короля и королевы в лес, символизирующий потусторонний мир, периферию по отношению к «нормальному» материальному бытию (Ю. М. Лотман), а также движение в северные земли (в мифологии север отождествляется с царством мертвых) акцентируют внимание на гностической идее смерти-освобождения как средства бегства из круговорота существования. В верхней сфере мироздания герои приближаются к скрытой истине. Связь двух миров символизирует мраморная башня, в которой живет молодая царевна. «Башня выходила из розовой мглы» [Белый, 1991: 41].

Старый король не может обрести покой, пока сын не исполнит его волю. Отсутствие преемственности поколений создает эффект замершего времени. В мире симфонии статичность бытия порождает безвремяе, приобретающее грозные черты: «вечность строгою птицею летала во мраке ночном»; «бледная женщина в черном» [Белый, 1991: 42; 49]. Образ Вечности двойствен: с одной стороны, вечность как синоним безвременья негативно влияет на земной мир, лишенный развития (пока молодой король не исполнит волю отца, народ будет пребывать во мраке), с другой – является приметой трансцендентного бытия, воспринимаемого в системе земного существования как иного, следовательно, враждебного и непознанного. Второй вариант наиболее близок гностической концепции времени и Вечности. Не случайно, умирая, королева поручает дочь Вечности как персонафицированному проводнику в верхний модус мироздания: «Шептались о великом неизвестном и близко-дорогом» [Белый, 1991: 50]. Под «неизвестным» подразумевается великая тайна бытия, которая скрыта в душе каждого человека («близко-дорогое»). Чтобы познать истину, необходимо пробудиться от «сна жизни», о чем молится королева. Посвятив себя Вечности, героиня окончательно отделяется от мира людей: «У меня было царство земное, а теперь я не знаю, где оно...» [Белый, 1991: 57].

Не-знание и не-узнавание земной жизни подразумевает обретение Вечности, поскольку в системе двоemiрия оценки одного и того же явления в каждом из миров получают противоположные значения (свое – чужое). Вечность спасает рыцаря от «пасмурного католика», избавляя героя от дьявольского наваждения. Перед смертью рыцарь верит, что встретится с возлюбленной за пределами реальности: «...мы еще увидимся, но только не здесь» [Белый, 1991: 75].

### ***Образ человека***

В «Северной симфонии» король и королева символизируют пару эонов, мужскую и женскую духовные эманации верховного Бога-Отца – старого короля. Под связанностью эонов и Абсолюта подразумевается наследование трона и выполнение отцовского наказа: «Ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой» [Белый, 1991: 38]. На избранничество героев указывает то, что они одиноки: «Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве» [Белый, 1991: 42].

Отпадение от плеромы (которую символизирует королевская семья и ее подданные) начинается после страшного предзнаменования – «багрово-кровавый луч... пал на короля. И казался молодой король окровавленным» [Белый, 1991: 39]. В страхе супруги бежали из родных стран. Бегство в неизвестном направлении, блуждание (на что указывает лунный свет, сопровождающий героев в пути, – символ обмана и сна) происходят от агнозиса, одержимости земным существованием. Человеческая слабость вынуждает молодого короля признать невыполнимость возлагаемой на него задачи.

У гностиков падение Софии в нижнюю часть плеромы обусловлено неравенством величия зона и трансцендентного Отца. Пленение физическим бытием вызывает страх. В ловушку попадает и король. Пообещав вывести народ из темноты, он спускается в низины и погибает в лесу. В земном мире время ускоряется, его власть над смертными усиливается – король видит свое отражение в ручье и понимает, «что – старик, умирает» [Белый, 1991: 47]. В гностической мифе мотив отражения в воде играет роль своеобразной «приманки» для высших духовных существ. В космогонии офитов первочеловек спускается к земному шару, покрытому водой, и сливается с материей.

После смерти король и королева оставили миру надежду – свою дочь, которой предназначено спасти народ из плена ложного мира. Принадлежность королевны иному бытию подчеркивается световой символикой, связанной с идеей возрождения. В момент появления королевны король «простирает руки востоку. <...> Навстречу молитве сияла голубая бесконечность и голубая чистота восходящей жизни» [Белый, 1991: 41]. На причастность королевны к гнозису намекает то, что она живет на вершине башни. Образ «неведомой» красавицы, возвышающейся над землей («в огненном небе»), представляется недостижимым, нездешним и служит отсылкой к гностической Софии.

Параллельно рассказывается история сына темного рыцаря, служащего силам зла. Тяготение мальчика к Вечности связано с образом его покойной матери: «Ранее из темноты звучал серебристый голос. Милое, худое лицо выступало из сумрака» [Белый, 1991: 52]. Гностический мотив зова из трансцендентного мира трансформируется в звучание голоса матери из прошлого. Но

негативное влияние колдуна отца разрывает связь героя с потусторонним. «Молодой рыцарь жаждал заоблачных сновидений, но в душе поднимались темные наследственные силы» [Белый, 1991: 53]. «Ядовитым бредом» заражает рыцаря «богомерзкий дворецкий» и внушает герою совершение злодеяния против королевы.

Целомудренные братские отношения между рыцарем и королевой омрачаются – «задумчивый, что-то таил от нее» [Белый, 1991: 58]. Во время встречи на вершине башни рыцарь отрицает надмирность и признается в своих страстях: «Пойдем ко мне в замок, потому что я хочу тебя любить» [Белый, 1991: 61]. Рыцарь обнаруживает натуру «хищника», в его системе ценностей плоть торжествует над духом. В симфонии воссоединение с рыцарем, одержимым «припадками ада», для королевы означало бы окончательное падение и попадание души под власть физического тела.

Контраст между героями, представляющими телесное и духовное, актуализируют и внешние характеристики: «Он пошел к башне, путаясь в высокой траве цепкими шпорами, а на вершине башни, едва касаясь мраморных перил нежными пальцами, она стояла... как бы в некой воздушной мантии» [Белый, 1991: 61]. «Укорененность» рыцаря в физическом существовании противопоставляется парящей легкости королевы. Рыцарь тщетно пытается соблазнить избранницу земными благами: «Я осыплю тебя рубинами и карбункулами... Я достану тебе пурпур мантии моим железным мечом» [Белый, 1991: 62].

Выдержав испытание, королева доказывает стойкость духа и занимает трон деда, который «покорно ушел в свою гробницу» [Белый, 1991: 73]. Путь героини повторяет странствия души в плерому (*Pistis Sophia*). Перед посвященным в тайну расступаются стражи (в гностическом памятнике архонты преклоняются перед величием зона Христа): «Черные рыцари дрожали при ее приближении» [Белый, 1991: 73].

После вознесения королевы, поручившей людей Вечности, настало время всеобщего покоя, предшествующее «лучшим дням»: это состояние передают образы тумана, сна и забвения кошмаров, в гностическом мифе ассоциирующиеся с образом границы плеромы и кеномы. Герой, блуждающий по лабиринту бытия и пересекающий границу, является «кандидатом» на открытие гнозиса, находящимся в медитативном состоянии (Т. Чертон).

О том, что герои еще не растворились в трансцендентном бытии, говорят образы постаревших Адама и Евы, несущих на себе печать земного времени. Прародители стоят у истоков нового мира, однако их тысячелетний возраст указывает на необходимость преобразования.

На границе королевна, обращенная в будущее, встречает умершего рыцаря, олицетворяющего прошлое, что указывает на скорую смену времен. Обновление предполагает преодоление циклического бытия и вознесение в надмирную сферу, где всех ждет «белое счастье». О «белом счастье Духа-Утешителя» рассказывает возлюбленным «наставница этих мест» Ия. «Белые дети... Мы не умрем, но изменимся вскоре, во мгновение ока, лишь только взойдет солнце» [Белый, 1991: 88].

Таким образом, гностический миф в «Северной симфонии» формирует образ потустороннего бытия, законы которого чужды материальному миру.

О влиянии на творчество А. Белого гностической валентинианской концепции, очевидно, воспринятой поэтом через наследие В. С. Соловьева, позволяют говорить:

1) противопоставление бренного телесного и вечного духовного начал, носителями которых соответственно являются одержимый рыцарь и королевна;

2) оппозиция смертоносного времени и спасительной Вечности;

3) образ девы-Софии (королевна), причастной к трансцендентному миру в силу ряда качеств (одухотворенность, возвышенность – с точки зрения нравственной и с точки зрения оторванности от бренной земли, способность привести народ к Свету);

4) образ Духа-Утешителя – небесного жениха Софии, посланника Плеромы.

В предисловии ко 2-й, драматической, симфонии А. Белый уточняет, что в произведении три смысла, один из которых – сатирический. Осмеянию подлежат крайности мистицизма. В симфонии гностические мотивы оказываются включенными в бытовой контекст, отчего мистические явления неизбежно приобретают комический оттенок.

Окружающий мир представляется замкнутым пространством – серо-синим «сводом» «с солнцем-глазком посреди» [Белый, 1991:

90]. Актуализируется гностический мотив жизни-плена: «Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде» [Белый, 1991: 90]. Атмосферу настороженности дополняет символика образов «глазка», «замочной скважины», намекающих на таинственного наблюдателя, извне рассматривающего земных обитателей в мире-тюрьме, мире-шкатулке. Образ мироправителя напоминает гностического Демиурга, из ненависти посылающего людям всевозможные бедствия. В симфонии под «бедствиями» подразумевается скука, «бытовизм». На глобальность образа Демиурга указывают звуковые образы: от свода замкнутого мира «неслись унылые и суровые песни... Вечности царящей» [Белый, 1991: 91].

А. Ханзен-Леве писал о гностической модели мира как полосте. В художественном мире второй симфонии мотив внутренней пустоты характеризует не только внешнюю среду, проникнутую бытом, но и духовный мир человека. «Талантливый художник на большом полотне изобразил „чудо“, а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш» [Белый, 1991: 91]. Явное несоответствие внешнего и внутреннего, бытового и бытийного, создает комический эффект.

В материальном мире царит закон повторяемости, циклическое существование представляется бесцельным, «без начала и конца» [Белый, 1991: 91]. Во второй симфонии связь времени и пространства ярко выражена и служит механизмом жизни людей, действия которых в замкнутом пространстве, где все процессы цикличны, осуществляются автоматически, произвольно: «Каждый прохожий имел свою минуту прохождения по каждому месту» [Белый, 1991: 97].

Иллюзорность непринужденного течения жизни обнаруживается на космическом уровне: месяц «обманывал Москву, говоря, что летит среди неподвижных туч.

Но было обратно.

Между месяцем и бедной землей неслись тучи, неизвестно откуда, неизвестно куда» [Белый, 1991: 120].

Все иноприродное воспринимается обывателем отрицательно: открывший Вечность объявляется сумасшедшим, а трансценденция трансформируется в угрожающий образ Демиурга.

Попытку бегства от скучной реальности предпринимает философ, читающий Канта. «...прочтя о времени и пространстве как

априорных формах познания, он стал придумывать, нельзя ли заставить себя ширмами, спрятавшись... уйти от них в бездонную даль» [Белый, 1991: 100]. Герой осознает, что рациональное постижение бытия не откроет истину, потому ищет пути интуитивного познания. Укрывание «ширмой» предполагает организацию личного пространства, в котором будет осуществляться поиск гнозиса (пневматик развивает свой внутренний потенциал). Разоблачение ложной действительности обыгрывается через мотив зеркала, взглянув в которое, философ не может определить, какой из образов настоящий – смотрящий в зеркало или его отражение. На светском мероприятии овладевающего Истиной философа гости называют «drole» (чудаком) [Белый, 1991: 112].

Если в «Северной симфонии» София была прообразом королевы, то во «2-й, драматической» в роли Премудрости выступает сказка. Истоки этого образа можно выявить в биографии А. Белого. В анонимном письме поэт обратился к возлюбленной как сказке, посланнице мира грез [Демин, 2007: 100]. До последнего момента дама не догадывалась об авторе послания, однако с выходом в свет 2-й симфонии (опубликованной раньше «Северной симфонии») она узнала, кто скрывается за маской восторженного мечтателя.

В произведении близость сказки к Софии подчеркивается цветовой гаммой: автор называет сказку «синеглазой нимфой». Однако при знакомстве с героиней влюбленного демократа постигает разочарование – светлый образ опровергают сатирические детали. Загадочное общение сказки с демократом, в котором, как в «Трех свиданиях» В. С. Соловьева, через намеки и недоговоренности должна сквозить великая тайна, оказывается простым светским кокетством. «„Любите ли вы музыку“ – сказала демократу его сказка, а он в ответ: „Нет, не люблю“ – и сопровождал свои слова как бы тремя звездочками.

А под тремя звездочками значилось: „...Я люблю музыку больше всего на свете после вас“» [Белый, 1991: 111].

Сказка похожа на Софию из мифа Валентина, а именно на ее тварный аспект – Ахамот. Земные интересы сказки подтверждает ее тяга к мирскому, участие в светских мероприятиях и кокетство в общении. Дополнительной характеристикой образа служит контраст, основанный на противопоставлении сказки монашенке,

тождественной Софии-Пруникос (духовной эманации). Сравнение героинь проводится самим автором: «...у обеих были синие, синие глаза... Обе были как нимфы: одна в черном, а другая в бледно-фиолетовом; одна прикладывала надушенный платочек к лицу своему, другая судорожно сжимала четки, и черный клубок колыхался над мраморным личиком» [Белый, 1991: 143].

Упоминание в тексте фамилий известных современников не оставляет сомнений, что во Второй симфонии А. Белый изобразил интеллектуальную жизнь Москвы начала XX века. Фигурирующий в тексте Макс Нордау, автор «Вырождения», доказывает, что явления конца эпохи predeterminedены духовным вырождением человечества. В. В. Розанов выступает как «циничный мистик из города Санкт-Петербурга», также встречаются В. Брюсов и К. Бальмонт [Белый, 1991: 125].

Рядом с идеями передовой философской мысли начала века А. Белый помещает простонародные представления о конце света, предвестниками которого якобы служат происшествия в городе. Преступник, заколовший старушек шилом, вызвал у местных жителей панику: «Толковали о последних временах; видели в появлении протыкателя как бы знамение Антихриста». Очевидна острая сатира, высмеивающая «моду на мистицизм»: «В каждом квартале жило по мистикам» [Белый, 1991: 126, 159].

Главная идея Второй симфонии в том, что великая истина обретается в результате внутренней духовной работы, а не поисков намеков во внешних явлениях действительности. Пневматик связывается клятвой молчания – сущность гнозиса невыразима простым человеческим языком. Также актуализируется гностический мотив избранничества – посвященный в тайну становится чужим земному бытию, безумным в глазах окружающих (философ или меланхолик в палате для душевнобольных).

Молчанию пневматика, ведающего секреты мироздания, противопоставлены земные жители, существующие в микропространствах, в рамках отдельных временных промежутков. Каждое такое пространство напоминает сценку со своим звуковым сопровождением (образ мира-шкатулки в руках Демиурга). В условиях земного бытия отзвуки Вечности безобразны, искажены. Например, философ в своей комнате играет на разбитом пианино: «И пошли удар за ударом. И прислуга философа затыкала уши ватой, хотя

была она в кухне и все двери были затворены» [Белый, 1991: 101]. На светском приеме у старичка слышится цыганское пение: «Гге-зы пгежные снова лелею, вновь хочу любить и стгадать» [Белый, 1991: 112]. На концерте звучат «гаммы из неведомого мира... <...> Точно *это* было само по себе, а трубившие и водившие смычками сами по себе» [Белый, 1991: 119]. На бульваре «дерева шумели, склоняясь, зовя в неизведанную даль» [Белый, 1991: 121]. Из окна ресторана раздается пьяный голос: «Плаачь, плаачь! Не тайаа и рррыданья» [Белый, 1991: 120].

Противоположен обывателям Сергей Мусатов – золотобородый аскет, верящий в грядущее перерождение человечества. В своих фантазиях герой видит знамение – Жену, облеченную в солнце, которая родит «младенца мужского пола, кому надлежит пасти народы жезлом железным» [Белый, 1991: 152].

Герой ищет земное воплощение Софии и, как ему кажется, находит в облике сказки. Мусатов разоблачает обман Вечности, предлагая свой способ преодоления круговорота бытия: «Общие судьбы мира может разыгрывать каждый... Может быть общий и частный Апокалипсис. Может быть общий и частный Утешитель» [Белый, 1991: 156]. В словах героя угадывается гностическая метафора возвращения эона в плерому, восстановления целого. Индивидуальный духовный опыт открывает путь к воссоединению с безликим Абсолютом.

Отличие Мусатова от московских мистиков состоит в его пассивном постижении Истины («сиднем сидит») вместо активной, но безрезультатной деятельности непосвященных (один из которых – специалист по Апокалипсису – ездил во Францию изучать признаки появления Зверя, другой отправлялся в монастыри «интервьюировать старцев») [Белый, 1991: 159]. Автор вновь обращается к идее знающего молчания и пишет в одном из сочинений: «Второе пришествие уже происходит; оно не в громе апокалиптических событий истории, а в тишине сердец, откуда появляется Христос» [цит. по: Лавров, 1991: 28]. Идеальным адептом тайны в симфонии выступает А. С. Петковский («пассивный и знающий») – друг А. Белого и переводчик эзотерического сочинения Я. Беме «Аурога, или Утренняя заря в восхождении» (1914 г., издательство «Мусагет»). На избранность героя намекают его слова: «Так, Господи! *Я вижу Тебя*» [Белый, 1991: 161].

Заслуживает внимания, что во Второй симфонии фигурирует призрак В. С. Соловьева, с которым Мусатов связан генетически: прототипом аскета выступает С. Соловьев – племянник выдающегося философа.

Знание оказывается ложным: «младенец мужского пола» Женны, облеченной в солнце, на самом деле – переодетая девочка [Белый, 1991: 178]. София-сказка окончательно развенчивается. Для усиления комического эффекта автор вводит реплику повара, смысл которой можно истолковать как комментарий к разочарованию Мусатова: «Первый блин, да комом... Ну ничего, авось другие выйдут» [Белый, 1991: 179].

Мусатов отправляется в ресторан, «чтобы потопить в вине со-сущее горе» [Белый, 1991: 181]. Ресторан как символ пошлости и низменный образ Прекрасной Дамы в земном воплощении напоминают стихотворение А. Блока «Незнакомка» с тем же гностическим в своей основе сюжетом.

Итогом духовного поиска Мусатова становится встреча с похожим на Дьявола лектором: «Уж не знаете ли вы... что все возвращается?»; «Пожалуй, сообщу вам тайну тайн, чтобы вы успокоились: *тайн нет*» [Белый, 1991: 183]. Лектор пытается сбить пророка с пути к трансцендентному миру и этим напоминает архонта – стража границы, испытывающего душу пневматика земными страстями. Символом испытаний является «сущность вещей» Петр. Сущность вещей как феноменальное знание и атрибут видимого, явленного несовершенного бытия противопоставлен ноуменальному знанию пневматика. «Неужели мне открылся мир четвертого измерения?», – предполагает Мусатов, но не выдерживает испытания безумными лживыми речами лектора и уходит.

В финале симфонии вновь изображается таинственная монашенка, у которой со сказкой «одинаковое горе» – вынужденное земное воплощение, тяготившее сказку, скучающую в обществе мужа-кентавра, и монашенку, «бесцельно сгоравшую в закатном блеске» [Белый, 1991: 142]. Объединяющей деталью служит и надпись на могильном камне – послание из потустороннего мира (монашенка читает надпись «Мир тебе, Анна, супруга моя», сказка ищет надгробие мечтателя). Для обеих героинь послание-звон обещает воссоединение с ушедшими возлюбленными в ином бытии.

Таким образом, во Второй симфонии А. Белый сатирически изображает «моду на мистицизм». Комический эффект создает сочетание бытового с метафизическим. Герои-обыватели ищут апокалипсические пророчества в повседневных происшествиях. В то же время симфония насыщена гностическими валентинианскими реминисценциями:

1) двойственный образ Софии, воплощенный в сказке и монашенке;

2) пневматик С. Мусатов, ищущий гнозис – тайну грядущего преобразования человечества;

3) мотив охраняемой границы между плеромой и кеномой, духовным и материальным миром («четвертое измерение» и его стражи – «сущность вещей» Петр и лектор-нигилист);

4) мотив молчания знающего («пассивный и знающий»), противопоставленный какофонии суетливого земного бытия.

В симфонии «Возврат» ницшеанская концепция времени как «вечного возвращения» репрезентирована наиболее ярко. В «Северной симфонии» Вечность была представлена персонифицированным амбивалентным образом (символизирует смерть, но спасает рыцаря от мрачного католика), во «Второй, драматической» симфонии Вечность – женщина в черном, наводящая апокалипсический ужас. В «Возврате» (третья симфония) Вечность становится земным законом непрекращающейся смены однородных явлений. Мир, в котором отсутствует развитие, похож на ловушку.

Во «Второй, драматической» симфонии метафизическое проникло в реальность, в «Возврате» очевидно резкое разграничение двух модусов – сакрального и профанного. Трансцендентный мир – берег моря, символ начала и конца. Мифологема моря, как правило, символизирует первозданный Хаос. Пространство иного мира подразделяется на область духовного (водная стихия) и материального (земная стихия). Оппозицию дублирует противопоставление верха (неба) и низа (черная бездна) мироздания.

Единство противоположностей отражено в архетипах старика и ребенка, представляющих собирательный образ человечества (разные поколения) и метафору человеческой жизни (начало и конец индивидуального бытия).

Противоречия трансцендентного мира характеризуют незримый Абсолют, главенствующий над ним, но не участвующий в его

судьбе. В гностицизме верховный Бог также невидим, а двойственность Абсолюта заложена в основе мироздания, где противоречия гармонично уравнивают друг друга. Бытие Абсолюта, наделенного сознанием, определяет себя относительно мировосприятия ребенка – Первочеловека: «И он поднимал голову, но небо убежало вверх... <...> Ему казалось, что вселенная заключила его в свои мировые объятия» [Белый, 1991: 196].

В «Возврате» берег моря – нижняя граница плеромы и кеномы (бездны), над которой властвует время Демиурга. Это подтверждают слова старика: «Ужас еще до меня приполз подводными путями» [Белый, 1991: 203]. Герои вынуждены подчиняться утвержденному порядку вечного повторения: «Он [ребенок] должен повториться... Случится одно из ненужных повторений его» [Белый, 1991: 204]. Заглядывая вниз, в бездну, ребенок видит «бесконечность»: «Черная скала повисла между двумя небесами. Сверху и снизу свесилось по ребенку» [Белый, 1991: 202].

В модели мира третьей симфонии отчетливо видна граница, отделяющая верхнюю область мира от нижней. В гностическом мифе зеркальное отражение возникло на поверхности земного шара, покрытого водой. Мотив зеркала репрезентирует гностическую идею иллюзорного бытия под властью Демиурга.

Старик признает неизменность возвращения. Метафору зона, оторванного от плеромы и попавшего в круг перерождений, воспроизводит эпизод разбрасывания бриллиантов: «И старик разбрасывал бриллианты... Казалось, на них зарождались новые жизни, новые роды существ совершали жизненные круги» [Белый, 1991: 205].

Ребенок должен «повториться» в каждом мире, символизируемом бриллиантом. Таким образом, разыгрывается индивидуальная судьба странствующей души, высшее предназначение которой – разрыв замкнутой цепи бесконечных существований и земных воплощений. В этом помогает гнозис, который необходимо постичь, в связи с чем старик отправляет ребенка в путь: «Это грот дум. Здесь впервые узнают. Сюда впервые спускаются. Отправляются путешествовать» [Белый, 1991: 208]. Грот как вместилище служит аналогом древней мифологемы лона, в котором происходит чудесная трансформация неопита – «возвращение к истокам», завершающееся символической смертью и перерождением (М. Элиаде).

В гностическом учении смерть телесной оболочки осмысляется как освобождение пленного духа. Духовный путь ребенка начинается с земного воплощения в Хандрикове, при этом события в обыденном, бытовом мире налагают свой отпечаток на трансцендентную сферу. Симметрия двух сфер мироздания задается с помощью параллелизма деталей на основе смежности признаков. Приход Змея в реальности соотносится с прибытием поезда, друг ребенка Крабб – приятель Хандрикова в бане, безумец из грота – Ценх, старик-защитник – доктор Орлов.

Хандриков осознает, что в земной жизни душа обречена на гибель в круговороте бытия: «Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои» [Белый, 1991: 220]. Как и пневматик, Хандриков задумывает преодолеть границу миров, которая оказывается субстанциальной. Хандриков спрашивает доктора Орлова: «„Не это ли граница?“» С этими словами он ткнул пальцем в бледно-бирюзовую поверхность. И палец его ушел во что-то холодное, мягкое» [Белый, 1991: 246].

Несмотря на отсутствие в симфонии героини-Софии, софийными признаками наделен образ старика. Он заботится о ребенке-Первочеловеке, оберегает его от угрозы хаотических сил Змея-Демидурга, утвердившего закон вечного возвращения.

В статье «Круговое движение» А. Белый описывает борьбу орла со змеем как оппозицию духовного и материального начал.

В третьей симфонии старик носит ожерелье со знаком неизменной Вечности как знак посланника из надмирной сферы. Связан с трансцендентным миром и ребенок, слушавший «зов, по временам возникавший из Вечности» [Белый, 1991: 197].

Находясь в обители покоя («Все было тихо. Оставалось по-прежнему»), старик ведет счет «своему хозяйству» – подсчитывает течение времен в параллельных измерениях. «Созвездие Волопаса прожило сто миллионов лет. Проживет и еще столько же» [Белый, 1991: 196, 197]. Старик призывает ребенка в высоту, как София внушает посвященному стремление к гнозису. «Старик взбирался по кручам, вонзая жезл в расщелины скал, а за ним карабкался ребенок, выслеживать тайны, вознесенные над землей» [Белый, 1991: 200].

Актуализируется гностическая модель пространства, где с небом, верхом связана идея раскрытия гнозиса, а с дном, низом – забвение и смерть (агнозис). Внизу ребенок находит Демидурга –

Змея, сотворившего мир в незнании. «Ребенок видел на дне... заснувшего змея» [Белый, 1991: 198]. Мотив сна у гностиков раскрывает идею утраты плеромы и увязания в материи, итогом чего становится гибель духа. Наконец, в гностической системе образ змея служит отсылкой к мифу офитов, в котором змеем образовался из «тины материи». Старик как противник Змея, олицетворяя духовное начало, превращается в белую птицу, связанную с небом.

Духовный наставник готовит ребенка к встрече с Царем-Ветром – «душевнобольным». Носитель тайного знания носит колпак (символ дурака) – противоречивость образа, с одной стороны, характеризует содержание гнозиса, вбирающего все мировые истины, с другой – служит отсылкой к мифопоэтическому приему переворачивания иерархии ценностей при совершении переходных обрядов.

Безумие отрицает утвержденный порядок и разоблачает скрытые изъяны бытия. В статье «Круговое движение» А. Белый связывает безумие с дерзновением: «С безумием... пленная воля освобождает себя» [Белый, 1991: 71]. Освободившись от власти разума, человек открывает в себе способность интуитивного познания сверхбытия. Царь-Ветер поощряет интерес ребенка к неизведанному: «Боязнь незнакомец называл позорной слабостью, а любопытство одобрил» [Белый, 1991: 208].

Проходящий инициацию ребенок повторяет судьбу потерянного эона. На это указывают детали: во-первых, старик, провожая ребенка в грот, роняет светоч (падение эона), во-вторых, наставник надевает на голову ребенку венок из роз – символ земных страданий. «Венчаю тебя страданием» [Белый, 1991: 209]. Эти детали позволяют сравнивать образ ребенка с образом эона Христа, страдающего ради спасения человечества. Герою предназначено одиночество: «Пустыня страданий развернется вверх, вниз и по сторонам» [Белый, 1991: 210].

Засыпая, ребенок переносится в земное бытие и просыпается в новом воплощении – Хандрикове. Окружающий героя быт уныл и однообразен: «...за перегородкой не было моря. Шипел самовар на круглом чайном столике»; «вокруг них ходил неприятный ребенок»; «в трубе кто-то выл... и Хандрикову казалось, что это – сигнал, подаваемый Вечностью» [Белый, 1991: 212–213].

В профанном мире Хандрикову – познающему ребенку – противостоит доцент, мировоззрение которого строится на точных науках. Хандриков узнает в доценте безумного Царя-Ветра по волчьей бородке и колпаку. Столкновение героев происходит во время теоретической дискуссии на тему культуры и прогресса. Хандриков оспаривает веру Ценха в благотворность прогресса, считая, что итогом развития станет упадок: «Быть может, вселенная только колба, в которой мы осаждаемся, как кристаллы, причем жизнь с ее движением – только падение образовавшихся кристаллов на дно сосуда, а смерть – прекращение этого падения» [Белый, 1991: 231].

Изменения в обществе должны начинаться с преобразования личности. В этом видится предпосылка к идеям А. Белого, впоследствии отраженным в его статье 1922 г. «Основы моего мировоззрения», где поэт расшифровывает константы своей индивидуальной картины мира, опираясь на идеи антропософии Р. Штейнера: «Антропософия – соединение абстракций мудрости с существом человека и человечества, понятого как индивидуум. Индивидуум есть София, себя изживающая в людях; антропософия предъявляет новые требования к обычно философским критериям: не только уметь анализировать логические конструкции по частям, но и уметь читать *целое* этих конструкций в связи с целым всей суммы конструкций» [Белый, 1995: 30]. А. Белый рассматривал культурный процесс в виде последовательности семи сменяемых друг друга картин мира (состояний сознания) («Индии, Персии, Египта, Греции, Нашего времени и трех грядущих» – на самом деле речь идет о двух грядущих эпохах, но вслед за Р. Штейнером поэт по ошибке называет семь эпох, по примечанию Л. А. Сугай). Семь групп элементов составляют периоды, которые А. Белый обозначает символами градации водородных соединений:



где первая группа соответствует седьмой (ХН), вторая – шестой (ХН<sub>2</sub>) и т. д. Неповторима четвертая группа (ХН<sub>4</sub>), по отношению к которой «сознание третьего периода в нас живет *навыком*: в пятом периоде мы перерабатываем *навык*, т. е. как бы возвращаемся к навыку; в шестом перерабатываем инстинкт, бывший сознанием во втором... <...> после четвертого периода идет переработка телесности в дух, сжигание тела духом (соединение с духовным кис-

лородом, процесс сгорания): этот период называем мы эволюцией» [Белый, 1995: 31]. Четвертый период отмечен процессом трансформации сознания в самосознание: «генеалогия человека – история развития „доха” Божия, или схождение „Я” в пред собою положенную куклу тела» [Белый, 1995: 33]. А. Белый говорит о натурфилософской антропософии как проведении «того взгляда на материю, который так приветствовал Вл. Соловьев у египетского гностика Валентина» [Белый, 1995: 32]. Гностическую мысль обретения божественного в человеке А. Белый иллюстрирует через символику инициалов Иисуса Христа: I. Ch. Равнозначно определению Ich, «Я», проходящего три ступени преобразования: Сошествие Духа, утверждение тождества через акт любви – Я есть Ты (Дух), соединение «Я» с Логосом. По А. Белому, Самопознание есть «явление Дамасского света внутри жизни „Я”» [Белый, 1995: 32, 33].

Итак, поздние проникнутые гностицизмом антропософские идеи А. Белого о преобразении человечества заявлены еще в симфонии «Возврат». О соотносимости времен и эпох говорит Хандриков: «Может быть, каждая точка во времени и пространстве – центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем, и нет ни времени, ни пространства» [Белый, 1991: 232]. В то же время слова героя созвучны представлениям А. Белого о миге, выраженным в статье «Линия, круг, спираль символизма». Поэт пишет, что миг по отношению к времени – субъективное проявление, уникальный опыт личности. Миг ценнее кругового движения, уничтожающего индивидуальность. В этом послые актуализируется гностическая идея ценности личного опыта обретения тайного знания.

В гностических системах миг предполагает остановку движения времени и обретение Вечности. Миг – это вневременная категория, соотносимая с покоем. Это точка преодоления границы плеромы и кеномы, когда линейное время прекращается и начинается торжество безвременья, когда освобождается дух. Эту мысль проводит Хандриков, когда говорит о категориях неопределенности и относительности, доказывающих существование параллельных вселенных и таким образом дискредитирующих рациональное знание. «Самая точная наука – наука самая относительная» [Белый, 1991: 232].

Ценх вызывает на помощь в борьбе против инакомыслящего Владислава Денисовича Драконова. А. Белый в статье «Круговое движение», идеи которой основаны на философии Ф. Ницше, пишет: «Дракон – соединенье ящера и орла... Соединение чистого духа с землею ведет через гада. Преодоление гада – прохождение мимо, на еще большую высоту» [Белый 2, 1912: 65].

Орлов прячет Хандрикова в санатории для душевнобольных, что соответствует встрече ребенка с безумным Царем-Ветром в гроте параллельного мира. Орлов вводит Хандрикова в состояние, близкое к медитации, описываемое через гностические категории покоя и молчания познающего: «Вселенная всех нас окружила своими объятиями. <...> Замремте. Хорошо молчать» [Белый, 1991: 240]. И Хандриков начинает осознавать свой божественный дух: «Глубина моя, милая» [Белый, 1991: 241]. У гностиков внутренняя глубина ассоциируется с Богом: «Это – Первый Отец Всего... в котором все пребывает непознанным, это он, давший Форму всему внутри себя, потому что – Само-Возникшее и Само-Порожденное Место, это – Глубина Всего, это, воистину, – Великая Пучина. ...И Безмолвие окружало его» [Трактат без названия (о небесном мире)]. Символично, что в момент самопознания из окна лечебницы звучит романс: «Тебя я лаской огневою / И обожгу, и утомлю» [Белый, 1991: 241]. Огонь играет важную роль в гностической картине мира, особенно в манихейской космологии, и связывается с тайнами познания, просветления духа, возвращения утраченной искры к трансцендентному источнику света.

В «Возврате» потерянный дух как искра ассоциируется не только с огненной символикой, но и с небесными телами. Герой наблюдает, как летят метеоры-Персеиды. В статье «Хандриков: о происхождении героя III симфонии Андрея Белого» Е. В. Глухова и Д. О. Торшилов приводят версию происхождения героя III симфонии – Хандрикова. Исходя из «символизации имени собственного», воплощающего не просто характер, но идею (Н. А. Кожевникова), исследователи определяют связь героя А. Белого с «маленьким человеком» Акакием Акакиевичем и Евгением Онегиным, страдающим от «русской хандры». Другой, уже реальный прототип – русский астроном Митрофан Федорович Хандриков, работы которого А. Белый, безусловно, знал [Глухова, Торшилов, 2009: 91]. В статье «Догадки о происхождении падаю-

щих звезд» ученый установил, что орбиты комет выходят далеко за пределы планетной системы. «Периодический метеорный поток, *возвращающиеся* (в отличие от случайных метеоритов) Персеиды – один из центральных символов “Возврата”» [Глухова, Торшилов, 2009: 92]. Примечательно, что авторы статьи дают ссылку на слова А. Ханзена-Леве о связи образа метеора, блуждающего между звездным и земным миром, с древним гностическим образом «заброшенного» на Землю человека, однако в дальнейшем эту мысль не развивают [Глухова, Торшилов, 2009: 94].

Подводя предварительный итог, можно сказать, что Хандриков усваивает духовный опыт Заратустры, о чем свидетельствуют параллели мотивов и образов в третьей симфонии и статье «Круговое движение».

«Все чаще... хотелось ему [Хандрикову] перекувырнуться в воздухе, чтобы самому погрузиться в дальние страны, перейти за черту. Стать за границей. Вытеснить оттуда свое отражение» [Белый, 1991: 249]. Кувырок намекает на архетип повешенного (тупик бытия, заблуждение). «Кувырок» привел бы Хандрикова к увязанию в очередном витке круговорота без конца и начала. «Возвращение наше подобно падению в пропасть с опрокинутой головой»; «Заратустра погиб от ВОЗВРАТА, для того чтобы мы, свидетели его смерти, не возвращались» [Белый 2, 1912: 54; 70]. Отрицание цикличности бытия характерно для гностической модели времени, которая представляется линейной.

Преодоление границы осуществляется через гибель Хандрикова в озере. А. Белый показывает предельную точку симметрии двух миров: «Небеса унесли вверх, и никто не мог сказать, как они высоки. <...> Заглянул вниз: отражались опрокинутые берега с опрокинутой лавочкой» [Белый, 1991: 250–251]. Хандриков возвращается к старику в облике ребенка и получает награду – венок из серебряных звезд: «Вот пришел и не закатайся» [Белый, 1991: 251].

Таким образом, в Третьей симфонии можно выделить следующие гностические реминисценции:

1) гностический мотив губительного круговорота жизни – закона Демиурга, который осмысливается через идею «вечного возвращения» Ф. Ницше;

2) наделенный софийными чертами образ старика, выполняющего две функции: защиты ребенка (Первочеловека) от Змея

(Демиурга) и наставничества (с помощью старика ребенок стремится к вершинам, скрывающим Истину);

3) гностическая идея гибели тела ради спасения духа как средство разрыва кольца времени.

Если в первых трех симфониях реальный и потусторонний миры разделены незримой границей, то в Четвертой симфонии «Кубок метелей» проявление трансцендентного в обыденном очевидно. Людей окружает морок и обман: «Все затянулось пушистыми перьями блеска» [Белый, 1991: 256].

Изображаемый в Четвертой симфонии город охвачен метелью, в плену которой прохожие сталкиваются друг с другом, «глупеют» [Белый, 1991: 256]. Местные постройки образуют лабиринт с высокими стенами: «тень конки, неизменно вырастая, падала на дома» [Белый, 1991: 256]. Также на лабиринт намекает символ «кубка серебряных ниток», намотанных вьюгой. В греческой мифологии известна нить Ариадны, помогающая найти обратный путь из лабиринта с Минотавром. Лабиринт формирует представление о мире-ловушке. Демиург воплощен в образе многоликой метели, превращающейся то в невесту-метелицу, то в невидимого диакона.

В иллюзорном мире действует закон возврата. А. Белый воспроизводит ту же концепцию времени, что и в «Возврате»: «Все уйдет, все пройдет. <...> Так кружатся вселенные в вечной смене, все той же смене» [Белый, 1991: 259]. В лабиринте зимнего города блуждают две души, знающие друг о друге еще до рождения, – Светлова и Адам Петрович: «До встречи томились, до встречи искали, до встречи молились друг другу, до встречи снились» [Белый, 1991: 256]. А. Ханзен-Леве называет блуждающего в лабиринте скитальцем, утратившим свой космос. Наблюдая вокруг себя беспросветное, унылое бытие, герои осознают свою чуждость земной жизни.

В формировании хронотопа «Кубка метелей» немаловажную роль сыграла мифология элевсинских мистерий, связанных с гностической традицией идеей обретения спасительной Истины о бытии после смерти.

Культе элевсинских мистерий раскрывался в мифе о Деметре и Персефоне и содержал два плана: внешний, бытовой, предопределенный календарными обрядами в аграрной сфере, и глубинный,

метафизический, объясняющий сменой времен года круговорот жизни и смерти. Согласно мифу, зиму Персефона проводила с Аидом, богом царства мертвых, весну – с матерью Деметрой. В симфонии образ Светловой напоминает похищенную Персефону, а в ее супруге полковнике Светозарове угадывается владыка загробного мира: «Она видела, что лампу нес полковник... <...> ...ей казалось, что это труп»; полковник – «всадник Смерть»; «лицевое трупное пятно... устало на нее жующим ртом» [Белый, 1991: 318, 327, 365].

В земном облике Светозаров наделяется функцией архонта, захватившего в плен Светлову. Раненый на дуэли Адам Петрович осознает, что причина его агонии не рана, а колдовство полковника: «коварный колдун серыми оковал стенами... его душу, и... душа теперь томилась над его головой в чародейской западне» [Белый, 1991: 375]. Западная комната напоминает саркофаг – Светозаров препятствует мистическому воссоединению героев.

Полковник как олицетворение Аида выступает еще и хранителем времени: он «заводит временный круг, поставленный на столе» и говорил Светловой: «Это я, – время, – несусь за тобой шептать о смерти, потому что все умрем и протянемся в гробах» [Белый, 1991: 376, 315].

Вопреки гностическим представлениям о смерти как освобождении Аид-Светозаров утверждает смерть как абсолютное Небытие. Образ дополняет связанность с символами зимы, снега, метели, формирующих в мифологическом сознании идею гибели, сна, увядания. «Точно из снега сотканный, запорошенный» [Белый, 1991: 293]. Как вьюга, Светозаров погружает Светлову в сон-иллюзию, искушает мнимыми, материальными ценностями. Не случайно А. В. Лавров проводит параллель между именами Светозарова и Люцифера («свет зари») [Лавров, 1991: 30].

Природа света Люцифера и Светловой различна, как ложное и истинное, при этом оппозиция усиливается символами луны (ночь, смерть, зима) и солнца (день, жизнь, весна): «Грустя, она ускользала от полковника, точно солнце, ниспадающее в безвремяе, а Светозаров, как месяц, плавно летел вслед за ней» [Белый, 1991: 314].

Обещания полковника, данные Светловой, лживы, как иллюзорен отраженный от солнца свет месяца: «Я осыплю вас моими богатствами, как волнами... солнечных лучей. ...я воздвигну хру-

стальной дворец, точно весь сотканный из воздуха» [Белый, 1991: 325]. Употребление сравнительных союзов «как», «точно» указывает на подобие, а не тождество. Полковник обещает Светловой имитацию духовных ценностей (как солнечные лучи, как воздух).

Полковнику как носителю агнозиса, заблуждения противопоставлены ищущие Истины – Адам Петрович и Светлова. Светлова повторяет судьбу Персефоны, похищенной Аидом, – полковник увозит героиню из дома ее мужа-должника. Во время тайной встречи Светловой с Адамом Петровичем влюбленные «тихо опускали глаза», шептались. Обозначенная еще во «Второй, драматической» симфонии, в «Кубке метелей» снова воспроизводится метафора молчания знающего. С молчанием посвященных резко контрастирует громкая игра Светозарова на музыкальном инструменте: «сохотали из дали клавиши рояля, точно в пропасть срывались камни» [Белый, 1991: 353].

Власть полковника над Светловой заметно ослабевает с наступлением весны, когда Персефона возвращается на поверхность земли к матери. Светлова прогуливается по просторному саду, явно отличающемуся от тесного лабиринта зимнего города – владений полковника: «Она бродила в пространствах» [Белый, 1991: 305]. Светлова мчится на коне «сквозь время» с вызовом полковнику: «Не сумели меня догнать!»; «Рыдающий полковник пролетел где-то вдаль» [Белый, 1991: 323, 328].

В контексте мифа о Персефоне Светлова является олицетворением похищенного солнца, скрытой истины, открыть которую стремится Адам Петрович. «Когда убежало солнце, небо стало большим зеркалом» [Белый, 1991: 329]. Символ зеркала предполагает двойственность подлинника и имитации, обмана и таким образом усиливает мрачный, смертоносный аспект города Демиурга.

В весенний период наиболее выразительна солярная символика: вера Светловой в воскресение Адама Петровича, вопреки словам Светозарова о его гибели, нерушима, что подтверждает волшебная игра героини «на солнечной арфе» и песня, как зов, обращенная к возлюбленному в потусторонний мир.

В модели мира «Кубка метелей» (четвертой симфонии) символичен образ кубка, чаши. В одном случае объединение символов кубка и солнца восходит к рыцарскому мифу о Святом Граале, который понимается гностиками как метафора Софии. «Солнце –

чаша, наполненная золотом, – тихо опрокинулось в безвременье» [Белый, 1991: 328].

Чаша фигурирует в названии симфонии: «Когда переполнится кубок метелей, он опрокидывается на нас снегом» [Белый, 1991: 411]. Кубок метелей как средоточие хаоса, власти Демиурга, может рассматриваться как скопление избыточного духовного потенциала Софии, воплощенного в лжетворце. Это та энергия, с которой не справилась София, постигающая Бога и которой теперь неумело пользуется ее порождение. Неконтролируемая сила приобретает черты античного образа судьбы, который репрезентирован в тексте: «Метет: снежный дым времени метет образ рока» [Белый, 1991: 292].

Рок произвольно определяет участь героев, то сближая, то отдаляя их: метельный полковник стремится разлучить Светлову с Адамом Петровичем, но «влюбленные вознеслись пургой» [Белый, 1991: 416].

Таким образом, в формировании образа пространства и времени А. Белый привлекает мифологию элевсинских мистерий, объединенных с гностицизмом идеей, обретающей после физической смерти трансцендентную обитель. Образ Аида – властелина царства мертвых – воплощается в полковнике Светозарове, характеризуемого через гностические категории забвения, агнозиса и символику луны, зимы. С Персефоной сближается Светлова, несущая свет истины и жизни, на что указывает солярная символика. В симфонии город-лабиринт символизирует земной мир – иллюзорный и смертоносный для духа. Истина приходит в мир с весной и солнцем, за пределами города, на просторе, воссоздаваемом образом сада.

В «Кубке метелей» архетип пневматика транслируется через образы протагонистов – Светлову и Адама Петровича. Светлова, как и героини ранних симфоний, воплощает образ Софии. В четвертой симфонии гностическая Душа Мира одержима материальными силами (аспект Ахамот), но хранит воспоминания об иных мирах и небесном возлюбленном. Героиня наделена сверхличностными, космическими чертами: «Очи – нестерпимо влажные лоскутки лазури – точно миры, опущенные черными ресницами, из далеких пространств поднялись они испытующе на него» [Белый, 1991: 260].

На черты Софии указывают и мистические воспоминания Светловой: «...вспоминала: “И Слово стало Плотию”» [Белый, 1991: 258]. В гностической системе мира Слово – один из высших зонов, наряду с Жизнью образующий Плерому (Ум – Истина – Слово – Жизнь = пифагорейская четверица, по Валентину). Телесное воплощение духовной эманации формирует идею земной судьбы посвященных.

Светлова борется с силами земного бытия: она «непокорна старому времени», олицетворенному в Светозарове [Белый, 1991: 367]. Но власть материального мира довлеет над томящимся духом: беззащитность героини перед полковником подчеркивается сравнением с образом белой «волны, разбитой утесом» [Белый, 1991: 280]. Духовный прорыв Светловой выражается в молитвенных текстах, составляющих внесюжетный элемент произведения: «Ты лети, белый лебедь, из снега сотканный... <...> не пой нам пурговую песню, улетаю к солнцу!» [Белый, 1991: 283].

Невозможность освобождения подчеркивается деталями одежды героини: ее поясное зеркальце похоже на серебряного лебедя, прикованного цепью. Светлова находит спасение в таинственной секте: «Мы воздвигнем в полях и лесах келью всеобщего счастья» [Белый, 1991: 350]. Многократно повторяемый мотив колоса, фигурирующего в ритуалах мистической общины, служит намеком на элевсинский аграрный культ и позволяет развивать тему Персефоны в царстве Аида. Дж. Фрезер описывает проводимый ритуал в связи с идеей умирающего и воскресающего Бога, несущей обновление мира и объясняющей смену времен года. Исполнение ритуала внушало надежду на обретение жизни после смерти.

Светлова верит, что ее мистический брак с Адамом Петрови-чем будет заключен на небесах, потому любовь ее особого свойства – платоническая. Потому, нарушив завет и поддавшись плотскому влечению, Светлова отвергает возлюбленного, допустившего совершение греха. «Вы бесстыдно ответили на зов. Нет, вы не тот, кто мне снился» [Белый, 1991: 370]. Подчинение духа телу означает увязание в материи («Там все вернется», то есть душа не освободится из рокового круга земного бытия) [Белый, 1991: 370]. В связи с этим Адам Петрови-ч говорит: «Чем святее, несказанней вздыхает тайна, тем все тоньше черта отделяет от тайны содомской» [Белый, 1991: 353].

Адам Петрович является искателем гнозиса, содержание которого известно, – священная любовь к Светловой, знаменующая воскрешение. Герой может быть соотнесен с зоном Христа, посланным из Плеромы за пленной Софией. Доказательством этому служит предопределение земной судьбы Адама Петровича: в описании образа присутствуют символы распятия, порфиры («красные шелка») и гвоздей.

Некто желал столкнуть Адама Петровича «в пасть небытия», «отвергая его душу... вновь призывал – покрывая, словно багрянницей» [Белый, 1991: 268, 267]. Для обрядов инициации характерен мотив отвержения неопита, который должен доказать крепость своей веры и твердость намерений вступления в тайное братство.

Концепция любви как священнодействия между Светловой и Адамом Петровичем восходит, по всей видимости, к идеям В. С. Соловьева. В работе «Смысл любви» мыслитель пишет о высшей форме половой любви – сизигической, употребляя гностический термин «сизигия», заимствованный у Валентина и означающий сочетание, пару зонов. Чета – это Христос и София, отраженные в образах Адама Петровича и Светловой, отношения которых служат яркой иллюстрацией к «Смыслу любви»: «Сила же этого духовно-телесного творчества в человеке есть только превращение или обращение внутрь той самой творческой силы, которая в природе, будучи обращена наружу, производит дурную бесконечность физического размножения организмов» [Соловьев, 1991: 355–356].

За воскрешением героев последует и преображение мира: «...истаяв, преидет образ мира сего... на родине... на неизвестной родине» [Белый, 1991: 305]. Воспроизводится гностический мотив возвращения эона в космическую полноту, при этом границы земного бытия раздвигаются, герой начинает действовать в трансцендентном мире. Например, борьба освободителя (преображенного Адама Петровича) с «драконом времени» осуществляется на метафизическом уровне. Адам Петрович выступает в облике архетипического героя-змееборца, трансформированного под влиянием гностико-манихейской космологии. Герой наделен чертами Изначального Человека (на что, помимо всего прочего, указывает имя Адам), рожденного силами Света для противостояния атакующей Тьме. Дракон времени, будучи представителем материального бы-

тия, связан с низом мироздания, землей: он выползает из колодца. «Гад оковал землю. Там... жена от него спасается: пленяется силой змеиной» [Белый, 1991: 379].

Особого внимания заслуживает мотив магического одеяния, в гностической традиции разработанный именно манихеями. Согласно мифу, Изначальный Человек, выставленный силами Света на поле битвы, последовательно облачается в пять стихий Света, равнозначных пяти ипостасям божества [Йонас, 1998: 323]. В четвертой симфонии актуализирован сходный мотив: «То не солнце – иерей, облеченный в силу, обтекающий блеском, яро над гадом опрокинул молниевый трезубец» [Белый, 1991: 380].

Еще одной манихейской реминисценцией является образ оброненных на землю частиц света: «...змеборцу навстречу с земли потекли, будто светом залитые, пчелы, и ярые светочи несли» [Белый, 1991: 384]. У манихеев восстановление вселенской гармонии предполагает отделение частиц света от тьмы материального мира и возвращение их в Полноту Света. Царство Света упоминается в «Первой метельной ектении»: «Ты, Солнце... – золотой храм мира!» [Белый, 1991: 283].

Другой мотив, сближающий мир симфонии с манихейской моделью бытия, – мотив гностического зова и отклика на зов [Йонас, 1998: 359]. Поглощенный Тьмой Изначальный Человек оказывается во власти материи. Отец Величия посылает ему на помощь Живого Духа, благодаря которому пленник освобождается, но оставляет свою Душу материи, чтобы впоследствии был сотворен Космос как выделение Света.

«“Зов” Живого Духа и “Слушание”, которым Изначальный Человек на него ответил, живут в частицах Света, оставленных им позади как стремление и возможность воздействовать с их помощью на возвращение царства Света к концу мира» [Йонас, 1998: 329].

В «Кубке метелей» змеборец одерживает победу, отвечая на зов. Первый «зов» исходит от мистика, прототипом которого выступает В. С. Соловьев: «Странно зовет священная любовь на брань с драконом времени» [Белый, 1991: 286]. Ему созвучен тайный зов Светловой, услышанный Адамом Петровичем задолго до знакомства с ней: «Милую не знал никогда он. А теперь его призывала метель» [Белый, 1991: 260].

Знаменует победу над смертью и возрождение духовного аспекта Изначального Человека зов старца, обращенный к Адаму Петровичу, убитому на дуэли: «...жало смерти вонзалось в тебя... <...> Я тебя схоронил. Бог явил свою милость: пора, вставай же, странник, вновь на ветхую сошедший землю» [Белый, 1991: 384]. Символом воскрешения является пустая могила, на дне которой странник (Адам Петрович) видит «гробовой лазурный пролет в подоблачную стремнину» [Белый, 1991: 385]. Обязательным элементом мистерий Орфического культа является спуск в преисподнюю, символизирующий бессмертие души после гибели тела. По аналогии с мистерией Адам Петрович заглядывает в бездну, чтобы взойти в трансцендентный верх бытия. Р. Штейнер, учением которого увлекался А. Белый, описывал опыт приобщения к тайне: «Мудрость, которую предстояло ему получить, только тогда могла оказать должное действие на его Душу, если он предварительно переработал мир своих низших ощущений» [URL: <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>].

Для Адама Петровича предпосылкой к мистическому откровению стала телесная любовь к Светловой. Личность «в высшем реальном смысле... является для самой себя как бы прошедшей через смерть и пробудившейся к новой жизни» [URL: <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>]. В мире четвертой симфонии Адам Петрович проходит все этапы преображения: смерть физического тела, ужас битвы с драконом, воскрешение духа. Символ пустой могилы служит отсылкой к Христу, воплотившемуся в образе Богочеловека, в то время как с воскресшим Лазарем связано «пробуждение вечного “Слова”» [<http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/misterii.txt>].

В статье «Основы моего мировоззрения» А. Белый проводит мысль об утверждении личности во Христе как основу антропософского учения (Иисус Христос – I. Ch. = Ich – Я).

Таким образом, можно сделать несколько выводов о функционировании гностических мотивов в четвертой симфонии А. Белого:

1) в «Кубке метелей» актуализированы образы и мотивы сразу двух гностических моделей, одна из которых – эллинская мистика (элефсинские мистерии и связанный с ними календарный миф) – способствует формированию хронотопа, другая – манихейская –

заложена в оппозиции пневматика и закона возврата, воплощающего суть земного бытия;

2) наиболее характерные для манихейской мифологии гностические мотивы, присутствующие в «Кубке метелей»: мотив Света, светового облачения, Зова и Слушания;

3) в «Кубке метелей» формируются дальнейшие антропософские изыскания А. Белого, связанные с мистическим посвящением и обретением Христа в душе личности.

Подводя итоги, можно утверждать, что гностическая картина мира нашла отражение в творчестве представителей литературы конца XIX – начала XX вв.

Творчество В. С. Соловьева способствовало возникновению литературы Серебряного века, познакомив русскую культуру рубежа веков с древним синтетическим учением, сформировавшим особое мировосприятие, основанное на принципах теургии – постижении божественного начала человеком через творчество. На протяжении своего земного пути герой В. С. Соловьева принимает участие в гностических священнодействиях (крещении водой, огнем, Святым Духом, таинстве Брачного Чертога) – освободительных ритуалах. Духовное развитие лирического «Я» является своеобразным зеркальным отражением земных страданий Софии: и человек, и божественная эманация ищут пути обретения гнозиса, содержание которого заключается в восстановлении нарушенного единства. Итогом духовной трансформации героя становится отождествление его Христу – зону, с которым София вступает в сизигический союз, символизирующий восстановление целостности Плеромы (возвращение утраченного эона в полноту) и торжество гнозиса (устранение противоречий, вызванных различиями полов, тела и души, времени и вечности, земного и небесного).

Герой драм А. Блока определяет себя в диалоге с Софией, являющейся посланницей иного мира, несущей смерть-небытие. Взаимодействие неподготовленного адепта с ирреальным бытием грозит утратой самосознающего «Я»: в герое еще не преодолено слабое «человеческое» начало, над которым властвуют потусторонние силы. В лирике В. С. Соловьева отказ от «Я» – путь к спасительному Всеединству, когда преодолевается индивидуализм и разобщенность. У А. А. Блока такое развоплощение грозит распадом личности (о чем свидетельствует появление двойников) и за-

бвением, в гностической картине мира равносильным Ничто. Позиция героя А. А. Блока соответствует гностическому валентинианскому мифу, в частности эпизоду, когда Христос возвращает зонам, потревоженным падением Софии, утраченную гармонию и чувство удовлетворенности своим местом в глобальной иерархии духовных эманаций.

Отражение гностических мотивов в четырех «Симфониях» **А. Белого** отражают последовательное становление мировоззрения поэта и писателя: в «Северной симфонии» валентинианский мотив бесплотной Софии становится прообразом героинь более поздних произведений А. Белого. Сатирический пафос «Второй, драматической» симфонии служит реакцией на современную автору духовно-интеллектуальную атмосферу начала XX века с присущей ей модой на мистицизм. Актуализируется гностический идеал пневматика, обретшего сакральное знание, но не разгласившего его иликам. Симфония «Возврат» служит живым примером авторского восприятия философии Ф. Ницше и гнозиса офитов. Архетипические образы ребенка и старика представляют собой переосмысленные в ницшеанском ключе гностические мифологемы зона Христа и Софии. В «Кубке метелей» манихейская космогония, элевсинский культ и взгляд на земной путь Христа как мистерию заложили фундамент дальнейших антропософских исканий А. Белого. В «Кубке метелей» гностический Христос осложняется дополнительной манихейской световой символикой, характеризующей героя, вступающего в борьбу с силами Тьмы (олицетворяемыми змеем-Временем, поработившим землю). Художественный мир А. Белого соответствует гностической модели, основанной на неприятии круговорота времени, на идее пленения материей, иллюзорности и дисгармоничности земного существования (мир – лабиринт, наполненный шумами и звуками, населенный людьми, затерянными в вихре метели).

Итак, в литературе Серебряного века гностическая картина мира формирует основы новой онтологии, нового понимания бытия. Сквозь призму древнего учения авторы рассматривают скрытые закономерности действительности.

### Глава 3

## ГНОСТИЧЕСКИЙ МИСТИЦИЗМ В СОВЕТСКУЮ ЭПОХУ

---

Советская действительность опиралась на особые мифологические константы, объединенные в искусстве понятием «социалистический реализм», утвержденным в 1934 г. на I Всесоюзном съезде советских писателей. В статье «Что такое социалистический реализм?» А. Синявский называет три основополагающих принципа данного эстетического явления: правдивое изображение, способность улавливать в действительности революционное развитие, воспитание в духе социализма. Новая творческая установка отражает иной тип мировоззрения, базирующийся на мифологемах всеобщего равенства, мудрого вождя и пр. Подобная картина мира диктовала жестко регламентированную эстетическую программу для творческой индивидуальности: «Поэт не просто пишет стихи, а помогает своими стихами строительству коммунизма. Это так же естественно, как и то, что рядом с ним аналогичным делом занимаются скульптор, музыкант, агроном, инженер, чернорабочий, милиционер, адвокат и прочие люди, машины, театры, пушки, газеты» [Синявский, 2003: 141].

Удивительно, но в эпоху торжества идеологии и атеизма функционировал ряд мистических объединений, участники которых, очевидно, искали альтернативные жизненные ориентиры. В 1920–1940-х гг. в Советской России действовал Орден советских тамплиеров, возглавляемый мистическим анархистом А. Карелиным. Основатель Ордена стремился привести человечество к высшему духовному бытию. Советский режиссер, обладатель двух Сталинских премий С. Эйзенштейн увлекался каббалой и мистикой, поддерживал дружеские отношения с поэтом Б. М. Зубакиным – архиепископом Ордена Рыцарей Духа.

В 1926 г. арестованный ленинградским ОГПУ учредитель организации «Русское автономное масонство» Б. В. Астромов-Ватсон (Кириченко) пишет письмо И. Сталину с предложением сотрудничества коммунистов и масонов.

Масса примеров обнаруживает скрытую тенденцию обращения советских людей к мистическим учениям, в том числе к гностической традиции.

Условия тоталитарного режима невыносимы для творческой личности, стремящейся рассказать правду, изобразить подлинный мир. Примечательно, что судьбы двух крупнейших писателей советского периода – М. А. Булгакова и Л. М. Леонова – имеют некоторые сходства, например, историю создания их главных произведений – «закатного романа» «Мастер и Маргарита» и итогового произведения «Пирамида».

Вопрос о начале работы автора над «Мастером и Маргаритой» среди исследователей остается открытым, однако есть предположение, что роман создавался в 1920–1940-е гг. В 1930 г. писатель сжег рукопись первого варианта произведения после запрета пьесы «Кабала святош» Главреперткомом (М. О. Чудакова, Б. В. Соколов). Л. М. Леонов же задумал роман «Пирамида» еще в 1940-х гг. В это же время власти запретили к постановке пьесу «Метель», обвинив писателя в «клевете на советскую действительность».

Таким образом, два произведения объединяет по меньшей мере одна тема – тема творческой личности в тоталитарном государстве, которую интересно рассмотреть с точки зрения гностической картины мира.

### **3.1. Массонский гнозис как основа гуманистического идеала в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Роман «Мастер и Маргарита» заметно выделяется среди произведений советского периода не только постановкой неприемлемых для атеистического общества вопросов о Боге и Дьяволе, но и раскрытием проблемы Добра и Зла вне идеалов социализма.

Ю. В. Кузнецова исходя из социологического подхода к советскому мифу, утверждающему общественный порядок и идейную монолитность (Б. Малиновский), пишет: «Творчество Булгакова в заданном контексте принадлежит к числу оппозиционных советской системе. Писатель разработал свою оригинальную синтетическую творческую концепцию гуманистического направления, в основе которой лежат антропологические проблемы» [Кузнецова, 2004: 4]. Исследователь определяет роль писателя как демифологизатора в отношении мифов соцреализма. Мы предполагаем, что авторская картина мира, созданная с привлечением универсальных мифов, в том числе гностических, утверждает абсо-

лютно иную, отличную от общепринятой, аксиологическую систему, центральное место в которой занимает творческая просвещенная личность, открывающая правду о мире.

Многогранность художественного мира романа М. А. Булгакова, универсальность тем и образов позволяет включить произведение в мировой культурный процесс. Обнаруживаемые в тексте мотивы различных религиозных и философских учений доказывают глубину содержания и многоплановость идейного мира романа.

Исследователи подтверждают, что идеи масонства занимали немаловажное место в круге интересов М. А. Булгакова. В числе прочитанных писателем книг по этой теме – статьи Т. О. Соколовской о структуре масонских обрядов в книге «Масонство в его прошлом и настоящем» (1914–1915 гг. под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова). «В книге М. А. Орлова „История сношений человека с дьяволом” (1904), выписки из которой сохранились в булгаковском архиве, рассказывается о псевдомасонских обрядах, взятых из работы Жоржа Батайля и Лео Таксиля „Дьявол в XIX в.”» [Соколов, 2010: 431].

В 1903 г. отец М. А. Булгакова, профессор Киевской духовной академии А. И. Булгаков опубликовал статью «Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству», с которой «его старший сын был хорошо знаком» [Соколов, 2010: 399]. Ссылаясь на воспоминания киносценариста С. А. Ермолинского, М. О. Чудакова подчеркивает, что М. А. Булгаков «хотел подобрать все номера журнала „Труды Киевской духовной академии” (1891–1907 гг.)» [Чудакова, 1979: 244].

«В конце 1927 г. в Ленинграде была раскрыта большая масонская организация. Об этом писали в газетах известные журналисты братья Тур. Булгаков внимательно следил за такого рода публикациями» [Соколов, 1987: 60].

Интерес писателя к теме масонства отмечает и В. Лакшин: «Мастер» – слово, бытовавшее в обществе «свободных каменщиков», масонов начала прошлого века. Среди напечатанных впервые в 1933 году документов декабриста Батенькова Булгаков мог прочесть его «Записку о масонстве», в которой, между прочим, говорилось: «Масоны сохраняют предание, что в древности убит злодеями совершенный мастер, и надеются, что явится некогда

мастер, не умом только перешедший через смерть, но и всем своим бытием» [Лакшин, 1968: 302–303].

М. Золотоносов отмечает явное сходство системы персонажей М. А. Булгакова с иерархией масонского тайного общества просветленных:

«А. Школа: 1) подготовительное время

2) ученичество

3) минерал

4) *illuminatus minor*

5) степень магистра

В. Масонство: 1) символическое:

a) ученик (Иван Бездомный)

b) подмастерье (Маргарита)

c) мастер (мастер)

2) шотландское:

a) *illuminatus major*, или шотландский ученик (кот)

b) *illuminatus dirigens*, или шотландский рыцарь (Коровьев)

С. Мистерии: 1) малые:

a) пресвитер, или степень священника

b) *Principes*, или степень регента (Коровьев)

2) великие:

a) *magus* (Воланд)

b) *rex* (не исключено, что эту степень предполагалось отдать Иешуа – *Rex Iudaeorum*)» [Золотоносов, 1991: 104].

М. Золотоносов считает, что герои, вписанные в такую иерархию вместе с концепцией «мирового еврейского заговора», вызывают мысль о борьбе секретного еврейского правительства с человечеством. [Золотоносов, 1991: 100]. Таким образом, понимаемое как учение Антихриста масонство служит автору основанием называть одним из прообразов Воланда доктора Папюса (Жерара Анкоса), автора книг о хиромантии, масонстве и т. д., изданных в России. Черный маг был гроссмейстером мартинистского ордена, маршалом Верхней Манчестерской ложи и доктором каббалы и медицины Парижского университета [Золотоносов, 1991: 104].

И герой М. А. Булгакова, и мистик Папюс устраивают бал, под которым скрыты шабаш и святотатство. М. Золотоносов приводит в качестве примера роман с похожей тематикой – «Сатанисты XX века» Е. А. Шабельской, в котором упоминается Папюс:

«Оба [Папюс и гипнотизер Филипп] дали верховному санхедрину совет – сеять в России разврат и неверие всеми средствами» [Золотонос, 1991: 101].

Обряд, описанный в романе «Сатанисты XX века», не встречается у самих масонов, тем не менее «является точным прототипом булгаковского описания. В ритуале, изобретенном Шабельской, помимо пистолета, из которого посвящаемый должен был стреляться по приказанию мастера (при взведении курка пуля пропала в рукоятке; можно сравнить с выстрелом в доносчика... барона Майгеля, вследствие которого из него... хлынула кровь), использовался «кубок, наполненный кровью „изменника”», убитого на глазах посвящаемого. Кубок этот подносили увидавшему „малый свет” – с приказанием выпить „кровь предателя”, за „погибель всех изменников великому делу” <...> Маргарите (инициируемой) именно и подносят кубок, наполненный кровью изменника – барона Майгеля, убитого на ее глазах, и приказывают выпить кровь предателя...» [Золотонос, 1991: 105].

Разнообразие материалов, в той или иной мере используемых во время работы над романом, подтверждает значимость масонской темы в творчестве М. А. Булгакова, являющейся компонентом художественной модели мира произведения.

### ***Образ времени и пространства в романе «Мастер и Маргарита» в свете гностико-масонских идей***

Если говорить о концепции пространства в масонской модели бытия, то прежде всего следует назвать образ строящегося здания – метафору духовно развивающейся личности. В масонских обрядах инициации фигурируют неотесанный и шлифованный камни, символизирующие два состояния адепта – до и после преображения и избавления от пороков [Кузьмишин, 2016: 72–73].

Над миром главенствует Великий Архитектор Вселенной. В связи с этим символика пространства масонов тесно связана с образом человека. Мифология и сложная обрядовая система вольных каменщиков строится вокруг сюжета об убийстве мастера Хирама. Согласно легенде, в возведении Храма Соломона участвовали три степени каменщиков: ученики, товарищи, мастера, принадлежность к которым определялась знанием тайного слова. За работу строителям платили в соответствии с рангом. Чтобы получить большую награду, три каменщика низших степеней, пытаясь

узнать слово мастера, убили Адонирама, не раскрывшего пароль злоумышленникам. Деление каменщиков на группы соответствует гностической иерархии телесных людей, душевных и пневматиков. Именно последняя группа считалась элитарной, поскольку владела гнозисом.

Одна из трактовок мифа раскрывает сложные взаимоотношения общества и власти: «незамутненное человечество как отражение творящего начала, губится страхом, который внушают три разбойника: тирания государства, тирания церкви и невежество толпы» [Палюлин, 2013].

Проецируя эту идею на роман «Мастер и Маргарита», можно сказать, что враги творящего начала в человеке в определенной степени воплощены в двух городах – местах действия: Ершалаиме и Москве 30-х годов XX века.

Оба города подчинены тирании, подавляющей проявления инакомыслия. Земная власть противостоит идеям, открывающим путь в лучшие миры и воплощенным в проповедях Христа, романе мастера. В советской Москве действует система доносов (чем пользуется, например, Коровьев, чтобы наказать Никанора Босого, который «спекулирует валютой») [Булгаков, 1988: 311]. Одна из причин морального падения – стремление к материальным благам («квартирный вопрос только испортил их») [Булгаков, 1988: 333].

Власть Ершалаима также склонна к интригам: по наущению Пилата тайно убивают Иуду. Особого внимания заслуживает ситуация с вынесением приговора Иешуа в связи с нарушением закона об оскорблении величества. А. Зеркалов приводит исторические свидетельства: «Сам факт обвинения по нему [закону] означал неизбежную смерть. <...> К концу правления второго принцепса “закон” породил самостоятельную... субструктуру власти в государственной структуре. Доносчики богатели – они получали четвертую часть имущества своих жертв» [Зеркалов, 2006: 83–84]. Такое государственное устройство, по мысли исследователя, сыграло решающую роль в принятии решения Пилатом, оказавшемся под угрозой доноса о причастности к оскорблению величества.

Очевидно, что Ершалаим и советская Москва служат иллюстрацией к одной модели – модели тиранического порядка.

Два города представляют два модуса бытия: сакральные, легендарные события разворачиваются в Ершалаиме, описанном в

романе, в то время как на профанном уровне происходит дублирование легендарного сюжета в Москве. В обоих мирах Истина скрыта: Иешуа становится преступником, мастер лечится в «доме скорби». Одна из масонских максим гласит: «Человек есть бессмертный образ Бога, но кто способен опознать его, коль скоро он искажен?», что напрямую связывает идеи масонов с гностическими представлениями о земном мире как искаженной копии мира небесного [Кузьмишин, 2016: 80]. Роль гностической «границы» между мирами выполняет мистический аспект реальности, проявляющийся с момента прибытия Воланда в Москву.

Предельно насыщенной гностико-масонским комплексом идей представляется сцена Великого бала у Сатаны. Кабинет Воланда, комната с бассейном, сады, оркестр, бальный зал – все это помещается в пространстве квартиры № 50. «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов», – объясняет Коровьев [Булгаков, 1988: 439]. Относительность пространств и масштабов подчеркивает символ глобуса на столе Воланда: «...видите этот кусок земли... Смотрите, вот он наливается огнем. Там началась война» [Булгаков, 1988: 447].

Поскольку в «нехорошей квартире» Маргарита проходит обряд инициации, очевидно сходство квартиры с образом масонского храма, который «формирует особый сакральный топос, средоточие “третьей реальности” эзотерического ритуала» [Кузьмишин, 2016: 85]. Третья реальность в мире романа – мистическая сторона мира, выполняющая функцию гностической границы между трансцендентным и обыденным. В ином мире не действует земное время, наступает миг перед откровением: Маргарита «услышала, как где-то бьет полночь, которая давным-давно, по ее счету, истекла» [Булгаков, 1988: 458].

Маргарита согласилась быть хозяйкой на балу у Воланда после того, как Азazelло процитировал роман о Пилате, с точки зрения масонской традиции, служивший секретным посланием, помогающим братьям Ордена узнать друг друга. Также упоминание об утраченной рукописи является формой зова, на который откликается иницируемая героиня.

Воссоединение с мастером знаменует обретение утраченного гнозиса (Маргарита хранит остатки сожженного романа об Иешуа –

носителе тайного знания). Это возможно при условии соблюдения семи «должностей», среди которых масоны называют три первостепенные. «Испытуемый должен позволить завязать себе глаза» – оказавшуюся в квартире № 50 Маргариту поразила «та тьма, в которую она попала» [Соколовская 2, 1991: 89; Булгаков, 1988: 438]. Тьма, по воззрениям масонов, символизирует тленное тело, скрывающее в себе божественную искру, поэтому «желающий света должен прежде узреть тьму» [Соколовская 2, 1991: 88].

Второе условие – «снять верхние одежды, эти отличия земной жизни» [Соколовская 2, 1991: 89]. «Маргарита выскочила из халата одним прыжком и широко зачерпнула легкий жирный крем и... начала втирать его в кожу тела» [Булгаков, 1988: 422]. Разрыв земных связей означает переход в качественно иное духовное состояние – Маргарита сообщает мужу в записке: «Я стала ведьмой от горя и бедствий, поразивших меня» [Булгаков, 1988: 423]. Кульминацией превращения становится ночной полет: воздушное путешествие противопоставлено привязанности к земле, «нижнему» миру. Презрение к телу испытывали и некоторые гностики, аскетизм которых был порой чрезмерен. Обличитель ересей Епифаний рассказывает о секте, считавшей рождение злом: «Если случится, что какая-либо женщина забеременеет, то они извлекают неродившийся плод... говоря, что так они обманули архонта, не дав несчастной душе воплотиться, спасая ее тем самым от мучений» [Афонасин, 2002: 49].

Третья «должность» – «отдать все деньги и драгоценности», что и делает Маргарита, прося Наташу забрать все ее вещи себе на память.

Гости на балу – выходящие из преисподней мертвецы. В масонской традиции новичка вводят в комнату с искусственным покойником, символизирующим брэнную плоть, в которой сияет бессмертный луч мудрости. Согласно легенде, после убийства Адонирама мастера решили изменить тайное слово высшей степени, и, обнаружив в земле тело погибшего, они вскричали «Макбенат», что означает «плоть отделяется от костей». Это и стало новым кодовым словом масонов, в котором заложена идея, что «дух должен отделиться от всего истлевающего, греховно-брэнного, дабы обрести высшую Премудрость всеведения» [Соколовская 2, 1991: 103].

А. И. Булгаков в своей статье о франкмасонстве описывает символические путешествия как часть инициации: «1) по неустойчивым предметам, так что новичку с завязанными глазами кажется, что он падает в пустое пространство; 2)... испытание воздухом; 3) в бассейн, наполненный водою; 4) испытание огнем... после... ему укалывают руку, якобы для выпускания из него крови. Потом ему на грудь прикладывают печать франкмасонов; заряжают на его глазах пистолет и предлагают прострелить голову одному из присутствующих» [Булгаков, 1903: 442–443].

Те же посвячительные элементы можно обнаружить в «Мастере и Маргарите»: 1) войдя в квартиру № 50, Маргарита погрузилась в темноту; 2) героиня совершила ночной полет над Москвой; 3) перед балом ее омыли кровью и розовым маслом в бассейне; 4) «Острая боль, как от иглы, вдруг пронизала правую руку Маргариты, и, стиснув зубы, она положила локоть на тумбу» [Булгаков, 1988: 456]; 5) «Коровьев... повесил на грудь Маргариты тяжелое в овальной раме изображение черного пуделя на тяжелой цепи... Цепь сейчас же стала натирать шею, изображение тянуло ее согнуться» [Булгаков, 1988: 449]. Барона Майгеля, осведомителя, сотрудничающего с властями, Азazelло убивает из пистолета.

Отдельного внимания заслуживает образ отрубленной головы, восходящий к традициям изображения Иоанна Крестителя. «...христианские покровители масонства – Святой Иоанн Креститель и Святой Иоанн Евангелист»; «Все законные, с точки зрения франкмасонов, ложи обыкновенно называются Иоанновскими, в честь Иоанна Крестителя» [Кузьмишин, 2016: 87; Булгаков, 1903: 439]. Символ отрубленной головы является «метонимией истины» [Козлова, 2001: 808]. Свой визит в Москву Воланд объясняет тем, что «обнаружены подлинные рукописи чернокнижника Герберта Аврилакского, десятого века» [Булгаков, 1988: 240]. Герберт Аврилакский известен также как папа Сильвестр II. Одна из легенд рассказывает историю создания Гербертом терафима – медной головы, способной отвечать на вопросы. В романе «Мастер и Маргарита» голова Берлиоза становится ритуальным символом при посвящении в тайну бессмертия души: «Каждому будет дано по его вере» [Булгаков, 1988: 459].

Таким образом, инициация героини романа М. А. Булгакова осуществилась через символический обряд смерти и возрождения.

В камере размышлений, куда масоны помещают кандидата, присутствует лента с аббревиатурой «V.I.T.R.I.O.L.» – «*Visita Interiora Terra Rectificando Invenies Occultum Lapidem*», что означает призыв «погрузиться в недра его собственной души с тем, чтобы, очистив ее, обрести мудрость» [Кузьмишин, 2016: 81]. Идея погружения перекликается с гностической «интroversией» – постижением собственного духа. Также уместно вспомнить древние мистерии, связанные со спуском в преисподнюю для духовного возрождения (элефсинские мистерии, орфический и дионисийский культ). В гностицизме Плерома посылает Христа на землю для спасения Софии, при этом мир людей как творение Демиурга действительно воспринимается как ад. У масонов кандидата испытывают страхом смерти, бросая его в подземелье [Булгаков, 1903: 442].

Извлечение мастера также требует соблюдения обряда. «Зеленоватый платок ночного света», в котором по просьбе Маргариты появился мастер, ассоциируется с ритуальным ковром масонов. «Под убиенным мастером разумелись все мученики идеи», что отчетливо характеризует булгаковского героя, пострадавшего за свою правду [Соколовская 1, 1991: 58].

Напрашивается вопрос о том, какую функцию выполняет в романе Воланд? С точки зрения гностической философии, Дьявол – носитель знания (например, офиты поклонялись библейскому Змею как носителю тайного знания о добре и зле). Его появление в Москве 30-х гг. – не только доказательство существования Сатаны, но и напоминание о Силах, позабытых советскими людьми.

Творимое Воландом, представителем Зла, благо также подчинено столь чтимому масонами этическому принципу. Всякий, терпящий бедствия от свиты Сатаны, получает заслуженное наказание. Воланд воссоединяет главных героев через систему обрядов и, таким образом, является исполнителем ритуалов посвящения.

Итак, гностико-масонская символика пространства и времени в романе «Мастер и Маргарита» проявляется в следующем:

1) мифопоэтическая оппозиция сакрального / профанного времени ассоциируется с противопоставлением легендарного и исторического топосов: Ершалаима и Москвы;

2) в дуальном разделении мирового пространства присутствует «переходная» мистическая область, являющаяся гностиче-

ской границей. В пределах пограничной сферы мироздания время сжимается до мига;

3) кабинет Воланда и атрибутика бала формируют «третью реальность», в которой проводится инициатический обряд.

Масоны создали этическую концепцию личности, идеальным воплощением которой может быть Иешуа. «Масонство – это возвышенная система нравственной философии, скрытая в аллегориях и раскрывающаяся в символах» [Кузьмишин, 2016: 18]. «По определению Финделя... франкмасонство есть „союз союзов“, чистейшая форма союзной человеческой жизни, направленная к тому, чтобы обеспечить духу господство над формой, свободе – господство над авторитетом; оно основано на вечной истине... оно стремится к... воспитанию в людях чувства... самоотвержения, нравственного мужества, правды и исполнения долга» [Булгаков, 1903: 428–429].

Описанный мастером образ Иешуа – это прежде всего образ проповедника всеобщего этического учения: «Злых людей нет на свете»; «Правду говорить легко и приятно», «Человек перейдет в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть» [Булгаков, 1988: 248, 250, 251].

Создание романа о Пилате, повлекшее за собой гнет атеистического общества, – и дар, и проклятие мастера. В своем произведении герой приближается к открытию Истины о мире. А. Зеркалов, основываясь на исторических работах, знакомых также М. А. Булгакову, заключает, что образ Иешуа объединяет в себе противоречивые традиции Талмуда и Нового Завета. Например, талмудические иудаисты, отрицавшие Христа, дали ему созвучное определению «Из Назарета» прозвище «Ноцри» (именно так зовут Иешуа), означающее отверженного, подобного отрубленной ветви («нохри» – язычник). «Его [М. А. Булгакова] позиция неприемлема для обеих конфессиональных верований... <...> По-моему, он считал, что суть Христовой проповеди независима... от идеологических распрей... от мистических одежд, в которые принято облекать Иисуса, в том числе от его мистического происхождения» [Зеркалов, 2006: 66–67].

Трактовка учения вне определенной религиозной традиции созвучна мысли А. И. Булгакова, определявшего один из путей достижения всеобщей гармонии: «Оно [франкмасонство]... стре-

мится создать новую веру, утверждающуюся... на том всеобщем начале, которое можно найти во всякой религии, т. е. на вере в Величайшее бытие, Личное Существо, Строителя вселенной» [Булгаков, 1903: 436]. Устранение противоречий способствует объединению всех людей в братство, высшая миссия которого – нравственное самосовершенствование, помощь ближнему и создание Рая на земле.

В гностицизме Христос восстанавливает изначально нарушенный порядок за пределами земного бытия. В традиции Валентина (наиболее полно представляющей гностическое мировидение) Христос – эон, символизирующий мужское начало, составляющий пару Софии, падшему эону, дерзнувшему познать Верховного Творца. Выбыв из Плеромы, целостность которой предопределена строгим количеством эонов, София нарушила единообразие. «Христос создал новую гармонию в Плероме, посвятив Эоны в непознаваемость Отца, т. е. принеся им гносис... и примирив их с их распределенными ролями, так что осознание духовного единства, объединившего их во всех их различиях, больше не позволяло возникнуть отдельным стремлениям» [Йонас, 1998: 282]. Спасение состоит в мире и согласии, дарующих рай на земле (для масонов) и космический порядок (для гностиков). Единый мотив двух философских учений – восстановление утраченного единства, при котором часть возвращается к целому.

Незаурядный герой, владеющий гнозисом (мастер), ощущает себя чуждым земному миру. Пневматик тоскует по космической родине, в него заронена божественная искра – такая же часть грандиозного космического целого, над которым властвует Бог-Отец. В романе избранничество мастера определяется его писательским даром: «Она слишком высокого мнения о том романе, который я написал» [Булгаков, 1988: 471].

«Жил историк одиноко, не имея нигде родных и почти не имея знакомых в Москве» [Булгаков, 1988: 343]. Проявляется гностический мотив заброшенности во враждебный материальный мир. Мрачная обстановка в квартире мастера и непреодолимое чувство страха свидетельствует о победе земного бытия над духовной сферой. Страх темноты, терзающий героя, также символичен. Темнота и у гностиков, и у масонов – антитеза знанию, антигнозис.

В словах мастера: «У меня нет больше фамилии... я отказался от нее, как и вообще от всего в жизни. Забудем о ней», – очевидно порабощение духа брэнной материей. Отказ от имени равносильен утрате индивидуальности, растворению неповторимого «Я» в однообразии, что влечет за собой гибель. У масонов смерть мастера трактуется как «печаль по исчезновении истины из среды людей» [Булгаков, 1988: 342–343; Соколовская 1, 1991: 58].

Таким образом, мастер предстает как герой-пневматик, владеющий Истиной (гнозисом), но одолеваемый силами физического мира.

Примечательна связь мастера с Воландом, представителем трансцендентного мира. На портсигаре Сатаны выведен масонский треугольник с буквой «W», зеркально отражающей вышитую на шапочке мастера «М». Графика букв также напоминает соединенные циркуль и наугольник. «Циркуль... изображал солнце, а наугольник – часть земного шара, освещенного солнцем. В этом пространстве, между циркулем и наугольником, надлежало искать истинных масонов» [Соколовская 2, 1991: 95]. Воланд, словно гностический вестник, «подготавливает дорогу для восходящих душ» [Йонас, 1998: 131]. «...ритуальный “переход от наугольника к циркулю” – от земного плана (плоскости...) к плану небесному (окружности...), от... земной жизни к Жизни Вечной» [Кузьмишин, 2016: 83].

Встреча с Дьяволом объединила мастера и Ивана Бездомного получением метафизического опыта, подтверждающего существование Добра и Зла. Мастер – кандидат на получение высшей масонской степени (пневматик, предчувствующий Истину), Иван – ученик (как его и называет мастер), и преемственность между ними формирует представление о двух героях как связанных между собой духовных архетипах (заслуживает внимания название главы «Раздвоение Ивана»). Прохождение очередной ступени развития открывает переход в более высокие сферы мира (масонское представление об иерархии миров перекликается с гностической системой 365 небес, равных году или зону в трактовке гностика Василида).

Но отягощенному бременем земного бытия мастеру необходима помощь, чтобы прорваться в трансцендентный мир. Роль проводника исполняет Маргарита. Она вдохновляет возлюбленно-

го написать роман и пытается спасти рукопись из огня. Красота, женственность и бездетность сближают Маргариту с гностической Софией. В масонских обрядах посвящаемому требовалось избрать себе подругу и «сочетаться чистым и священным браком с премудростью, с небесной девой Софией» [Соколовская 2, 1991: 94]. Мастер не случайно называет возлюбленную «тайной женой» [Булгаков, 1988: 346]. Еще одна реминисценция подсказана именем: Маргарита – «жемчужина». Наследие гностиков сохранило «Гимн Жемчужине», в котором главный герой, пережив забвение, находит утерянную премудрость-жемчужину. Маргарита, как и ее мистический прототип, тяготится физическим существованием, ее жизнь пуста, до встречи с избранником она помышляла о самоубийстве. Земное бытие, «испортив» чистую духовность мастера, поселив в нем страх и пассивность, отрицательно повлияло и на его возлюбленную: героиня предлагает отравить Латунского, а, став ведьмой, устраивает погром в квартире критика, причем повествователь с ужасом предполагает кровавый исход событий, если бы Латунский в тот вечер не ушел на похороны Берлиоза.

Тайное знание масонов равнозначно откровению гностиков, что неоднократно подтверждается в работах исследователей: «Великие избранники именовали себя „сынами света“, коим открыто Великое знание, Gnosis, познание тайн бытия» [Соколовская 2, 1991: 106].

В произведении М. А. Булгакова ярко выражена взаимосвязь скрытой Истины с символом Света, ключевой категорией в учении масонов. Поиск света – путь возвышения духа и окончательного освобождения от власти физического мира. Спасаясь от спрута, мастер освещает комнату светом, от Геллы и Варенухи спасает Римского крик петуха, возвещающий восход солнца.

Герои прошли символические обряды посвящения, но почему им недоступен свет? Предположительно, роман мастера не окончен, в нем отсутствует ключевой эпизод воскрешения Иешуа, подтверждающий истинность бытия Бога и учения о спасении. Мастер отказывается довести возложенное на него дело до конца: «У меня больше нет никаких мечтаний и вдохновения тоже нет... ничто меня вокруг не интересует... меня сломали, мне скучно, и я хочу в подвал» [Булгаков, 1988: 476]. Уныние и признание своего поражения перед враждебным земным миром препятствует возвышению духа мастера и его переходу в высшую степень Рыцаря Ка-

доша, символизирующую сверхчеловека. Степень связана с образом магистра Ордена тамплиеров Жака де Моле, погибшего на ковре, но, воплощенного в новом Рыцаре, чтобы «восстановить поправленную справедливость... <...> Для Рыцаря Кадоша долг – это «дхарма», устремленность осуществить смысл своего существования путем реализации всех возможностей своей личности... Рыцарь... должен претворять на практике знания, полученные им в храме... » [Никитин, 2000: 91].

Миссия героя – сообщить людям о Боге, о Спасении, однако герой отказывается открывать Истину, отказывается предельно использовать свое высокое дарование. Роман о Спасителе Иешуа остается незавершенным. В этом отступничестве говорит слабость сломленного человека, который в обретении гнозиса ограничился человеческой правдой: его роман оканчивается прощением Пилата. Таким образом, в отличие от Маргариты, мастер не порывает с земным миром, поскольку выводит на первый план этическую проблему покаяния, регулирующую человеческие взаимоотношения, но не вникает в тайны мироздания.

Маргарита разделила участь возлюбленного, поскольку не сумела полюбить все человечество, как того требовали масонские предписания: «Вообще вы все мне так надоели, что я выразить вам этого не могу, и так я счастлива, что с вами расстанусь! Ну вас к чертовой матери!» [Булгаков, 1988: 424].

Несовершенство человеческого мира подтверждает царящий в нем антигнозис – продукт атеистического общества, в котором достаточно сложно заявить об Истине и еще сложнее самоотверженно бороться за нее. Для этого нужна невероятная сила духа, которой мастер не имел, предпочтя свету гнозиса (активному творческому началу) долгожданный покой (бездействие и безвременье).

Таким образом, в точки зрения гностико-масонской мифологии концепцию человека в романе «Мастер и Маргарита» можно охарактеризовать следующими положениями:

1) мастер – герой и одновременно носитель масонской степени, владевший гнозисом, но не отважившийся донести до людей Истину (Свет) в полной мере, уступив силам материального бытия;

2) в качестве идеала человека в романе выведен образ Иешуа, учение которого базируется на этических принципах, особенно чтимых масонами;

3) Маргарита выступает в роли тайной жены, гностической Софии – посредницы между мирами.

### **3.2. Гнозис как предостережение: роман Л. М. Леонова «Пирамида»**

Творческая фигура Л. М. Леонова воплощает собой целую литературную эпоху. В романе-наваждении «Пирамида» автор не только подводит итоги своей жизни, но и осмысляет то, к чему стремилось и чего достигло советское государство. Гибель выдающихся представителей интеллигенции, закрытие храмов и торжество естественнонаучного знания над верой стали причиной краха советского общества. Работая в условиях строгой мировоззренческой и эстетической нормированности, определяемой понятием «соцреализм», Л. М. Леонов тем не менее искал объяснения происходящему на уровне сверхбытия, обращаясь к сюжетам, описывающим события задолго до начала истории человечества.

Со второй половины 1994 года журнал «Наш современник» открыл новую рубрику – «Мир Леонида Леонова» – в честь 95-летия писателя. Раздел объединил различные материалы по творчеству Л. М. Леонова, среди которых можно найти анализ гностических мифологем в итоговом романе. Статья О. Овчаренко «Роман Леонида Леонова „Пирамида“ и мировая литература» дает ценные сведения о литературных влияниях, а также о тех источниках, к которым писатель непосредственно обращался. О достоверности материала говорит тот факт, что автор статьи – секретарь Л. М. Леонова, так что информация преподносится «из первых уст».

Писатель признается: «Данте я читал еще в гимназии... Я люблю его, верю в круги ада, вижу находящихся там пап, вообще всех вместе. Это мой фундамент. Но я его переосмыслил на свой манер» [Овчаренко, 1994: 185]. Переосмысление произошло на уровне космогонии, в проблемном поле которой такие вопросы, как природа добра и зла, сущность человека, происхождение мира и т. д.

Согласно замыслу, композиционно «Пирамида» должна была, как и «Божественная комедия», строиться на символике числа: три части и эпилог.

Данте противопоставляет Люциферу, олицетворяющему мировое зло, человеческий род как божественное создание.

У Л. М. Леонова проблема отношения человека к силам добра и зла решается в несколько иной плоскости, чему способствовала Книга Еноха, прочитанная писателем в 1973–1974 гг. Книга Еноха как основной источник идей «Пирамиды» отмечается рядом исследователей: А. А. Дырдин, С. Л. Слободнюк, О. В. Станкевич, А. Г. Лысов, В. И. Хрулев, О. Овчаренко [Роман Л. Леонова, 2004: 44, 119, 158, 212, 361; Овчаренко, 2004: 13].

К гностическим легендам Л. М. Леонов приобщался различными путями: «через каббалиста М. О. Гершензона, консультировавшего, в частности, писателя при написании повести „Уход Хама“, свою родственницу антропософку Маргариту Сабашникову и т.д.» [Овчаренко, 2004: 14]. С. Л. Слободнюк обнаружил в «Пирамиде» идеи русского мистика П. Д. Успенского, а также отсылки к доктрине «Tertium Organum» [Слободнюк, 2004: 100].

А. А. Дырдин утверждает, что сюжет об ангелах и «дочерях человеческих» Л. М. Леонов мог заимствовать у первохристианских писателей Оригена, Тертуллиана, Афинагора Афинского. Исследователь исключает факт знакомства писателя с Кумранским текстом Книги Еноха, ведь в противном случае Л. М. Леонов едва ли оставил без внимания центральную идею оправдания Творца [Роман Л. Леонова, 2004: 395].

О. В. Станкевич отмечает преемственность между изображением Дымкова и классификацией ангельства, известной из работы Оригена «О началах» [Станкевич, 2004: 158].

Мистицизм художественного мышления Л. М. Леонова проявляется еще в раннем творчестве писателя. Апокрифическая литература, которую маленький Ленья читал деду вслух, оставила в нем впечатление чудотворности жизни, усиленное священным трепетом в момент богоявления, когда ребенка одного в поле застала гроза. Это детское воспоминание писатель подарил отцу Матвею, герою «Пирамиды» [Леонов, Кн. 1, 1994: 70].

Однако таинственное видение не воспитало в Л. М. Леонове кроткого послушника. Еще в юношеской поэме «Земля» просматривается гностический сюжет, описывающий кражу Земли Дьяволом. «А вверху изстарелся Бог / Под напором изменных тревог, / Издеваясь улыбкою Божьей», – пишет Л. Леонов, оставляя некое недоумение по поводу того, как же все-таки завершится человеческая история [Прилепин, 2012: 65]. «Сатана пытается спрятаться

от Бога и одновременно уговаривает украденную им Землю умереть вместе с ним» [Прилепин, 2012: 65]. Остается невыясненным, над чем в конце поэмы усмехается Бог?

Подобная тема развивается в рассказах «Уход Хама», «Петушихинский пролом». В последнем оригинально функционируют аллюзии на героев Ф. М. Достоевского, приобретающих в произведении Л. Леонова характеристики, противоположные оригиналу. Например, мальчик Алеша, очевидно восходящий, по замечанию З. Прилепина, к Алеше Карамазову, во сне обретшего веру в бессмертие души (глава «Кана Галилейская»), в отличие от прототипа, в своем сновидении видит холодную пустоту, обнаруженную в сундуке вместо обещанной человеческой Радости (намек на баньку с пауками из «Преступления и наказания»).

При формировании идейного ядра «Пирамиды» решающую роль сыграл ранний рассказ Л. М. Леонова, который, как заявил сам писатель, никогда не будет опубликован [Крылов, 1995: 125]. Однако В. П. Крылов предполагает, что речь идет о рассказе «В столетиях», напечатанном в архангельской газете «Северное утро» (1919 г.). «Герои рассказа – их девять – обитатели космических пространств, дальние предтечи путешествующего во вселенной ангела Дымкова из „Пирамиды“». У рассказа характерная для мениппей [так определил жанр романа А. Казинцев] амбивалентная структура. Космос – это Верх, и Низ – кабак, где разворачивается трагическое действие рассказа: „А мы – нас девять, первых пришельцев из сумрака вселенских симфоний в этот кабак“. Трагедия героев в том, что в межзвездных просторах они растратили молодость, красоту и радость повседневного бытия, „сгорели“ там. В кабаке герои – ряженные, укрывшиеся в смокинги и цилиндры» [Крылов, 1995: 129].

Несмотря на мнение некоторых исследователей (А. А. Лысов, А. М. Любомудров) о еретических началах «Пирамиды», на самом деле Л. М. Леонов «всегда оставался сугубо православным человеком. В его кабинете висел портрет святого Амвросия Оптинского, он глубоко чтил святых Сергия Радонежского и Серафима Саровского. <...> Когда Леонов диктовал нам эпизоды, связанные с... размышлениями Лоскутова-старшего, он называл их „ересями Матвея“ и даже опасался, что прикосновение к гностическому знанию угрожает ему погребением заживо в состоянии летаргиче-

ского сна, как, по его мнению, произошло с Гоголем» [Овчаренко, 2004: 14].

### ***Гностический образ времени и пространства в романе «Пирамида»***

Мир «Пирамиды» представляет собой многомерное пространство со множеством «лазеек» в параллельные реальности. В общем плане романа намечается гностическая концепция двоемирия, при этом трансцендентное бытие представляется закрытым миром, доступным только причастным к тайнам героям романа.

Герои «Пирамиды» неоднократно высказывают свои догадки о многомерности пространства, которые подтверждает ангел Дымков. Матвей Лоскутов: «...трудно допустить такую разновидность предварительного пространства, как абсолютная пустота, чтобы в нее вписалось столь же иррациональное, потому что ячеистое мироздание со множеством одинаковых вселенных, мнимая несоразмерность коих объясняется чисто перспективным эффектом расстояния одной от другой, ибо в расширяющемся объеме без центра нет такой мелкости, чтобы еще меньшее, но равное не уместилось в ней» [Леонов, Кн. 1, 1994: 85–86].

Дуня рассказывает о своем мистическом путешествии режиссеру Сорокину: «– Так что же вы заставляли там? – Разное, смотря на какой страничке распахнуть: то пустыня, то горы высокие, а однажды сплошное море без краев подступало к самому порогу» [Леонов, Кн. 1, 1994: 143–144].

Дымков опровергает увиденную им в планетарии модель космоса, при этом обнаруживается сходство мироздания по Дымкову с предположениями о. Матвея об устройстве Вселенной: в большом космосе все «нанизано на общую окружность, а масштабная величина определяется... перспективой удаленья... в случае безграничного погружения в недра атома можно через анфиладу вселенных выйти на точку старта» [Леонов, Кн. 1, 1994: 209]. Множество миров с подобной структурой пересекаются друг с другом, обнаруживая пористое строение «вроде мыльной пены» [Леонов, Кн. 1, 1994: 209].

Оппонент Дымкова, корифей всех наук Шатаницкий, объясняет процесс сошествия ангела на землю, оперируя научными терминами: «...концентрируясь в земные габариты, галактическое долгожительство приобретает видимость бессмертия, а сомас-

штабно уплотненный творческий потенциал становится даром чудотворенья» [Леонов, Кн. 1, 1994: 36].

Итак, потустороннюю реальность характеризуют многослойность, встроенность модусов бытия друг в друга, что позволяет предположить наличие в такой модели глубинных уровней. В гностическом памятнике *Pistis Sophia* представлена похожая концепция Вселенной, согласно которой абсолютное знание, тайна бытия скрыты на самом глубинном участке мироздания. При этом характеристики расстояний и протяженности относятся не столько к реальному топосу, сколько к духовному пространству посвящаемого. Однако в этом и состоит главное отличие материального бытия от трансцендентного – в неприменимости земных законов к устройству иных миров.

Согласно памятнику, Иисус рассказывает ученикам о своем путешествии в Пространствах тайн, где все относительно: начальная точка пути становится конечной, окружающая внешняя область является вместе с тем областью внутренней, а Полнота места тайны оказывается пустотой. «Было же, после того как Иисус воскрес из мертвых, он провел одиннадцать лет, говоря со своими учениками и поучая их только до мест первой Заповеди и до мест первой тайны, которая внутри завесы, которая внутри первой Заповеди, то есть двадцать четвертая тайна наружу и книзу, – те (двадцать четыре тайны), которые пребывают во втором Пространстве первой тайны, которая прежде всех тайн...»; «Я исшел из этой первой тайны, которая последняя тайна, а именно двадцать четвертая»; «Вот, поэтому они думали об этой тайне, что она – совершенство всех совершенств и что она – глава Всего и что она – вся Полнота, ибо Иисус говорил своим ученикам: “Эта тайна – та, которая окружает все, о чем я говорил вам всем со дня, когда встретил вас, до дня сегодняшнего”, – вот, поэтому ученики думали, что ничто не пребывает внутри этой тайны» [*Pistis Sophia*].

Таким образом, актуализируется пространственный признак взаимного перехода внешнего во внутреннее, нижнего в верхнее, пустого в полное.

Научное обоснование оформления духовной эманации, данное Шатаницим, также вызывает ассоциации с концепцией мироустройства П. А. Флоренского, отраженной в его трактате «Мнимости в геометрии». «В одном и том же месте пространства мы

можем расположить четыре точки: две – на наружных сторонах плоскости и две – на внутренних. Все точки (действительная, полумнимая, полумнимая и мнимая) образуют одну комплексную точку, которую можно изобразить в виде штифта, проходящего через всю толщу плоскости и выходящего на ее обратной стороне. Значит, можно образно конструировать движение ВГЛУБЬ плоскости, от сферы реальной – к сфере мнимой, от сферы рациональной – к сфере иррациональной» [Абрагам, 1990: 95].

Безусловно, переход тела из одной реальности, действующей по своим законам, в другую с совершенно иными скрытыми механизмами приведет к изменениям характеристик объекта. В картине мира П. А. Флоренского присутствует разделение космоса на три сферы (область земных движений и явлений, раздел Неба и Земли, область небесных движений). Именно на границе Неба и Земли «тело утрачивает свою протяженность, переходит в вечность и приобретает абсолютную устойчивость. Разве это не есть пересказ в физических терминах – признаков идей, по Платону – бестельных, непротяженных, неизменяемых, вечных сущностей? <...> Или... разве это не воинство небесное, – созерцаемое с Земли как звезды, но земным свойствам чуждое?» [URL: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=3812>].

В объяснении Шатаницкого описан практически тот же самый процесс, но в противоположном направлении: в условиях физического бытия дух тяжелеет, замедляет свое движение и увязает в материи. «...они [ангелы] скоро вязнут и вязнут в земной, несоизмеримо плотнейшей среде» [Леонов, Кн. 1, 1994: 204].

В модели мира «Пирамиды» также актуализируется гностическая оппозиция «полноты – пустоты». Трансцендентные миры, посланником которых является Дымков, с их встроенностью модулов друг в друга, глубиной уровней бытия, обнаруживают наполненность многомерных пространств иными мирами и в совокупности создают целостность. Земное бытие, в котором действует корифей всех наук Шатаницкий, подчинено культуре научного знания, которое является дискретным, нарушающим через анализ единство бытия. Оказавшись среди людей, Дымков шурится «с непривычки увязать воедино уйму составляющих нас физических законов» [Леонов, Кн. 1, 1994: 167].

Вопреки рассказам ангела Дымкова о микро- и макровремени (где в первом случае целые эпохи размещаются в мельчайших единицах измерения, а во втором «в одной из секундных долек угнездилась отведенная нам вечность»), земная концепция времени совпадает с гностической моделью линейного движения мироздания к своей конечной точке [Леонов, Кн. 1, 1994: 209].

Идея макровремени совпадает с гностическим высказыванием Платона о времени как движимом образе Вечности, как имитации бесконечности неумелым Демиургом, размещающим большие временные периоды на дискретных участках. В романе встречается и гностическая категория мига как переходного состояния из реального мира в мир ирреальный: «На полном разгоне прорываясь в свое иррациональное состояние сквозь знаменитое табу предельной скорости, материя в тот *мнимый* момент... оглашает безмолвие космоса. ...при переходе через нуль подобная метаморфоза должна уложиться в некое абстрактное мгновение, куда запросто вместятся тысячи людских поколений» [Леонов, Кн. 1, 1994: 218]. В данном случае мгновение здесь равно математическому нулю, отделяющему координаты двух миров.

Отличие концепции земного и трансцендентного времени состоит в том, что в представлении Дымкова развитие цивилизаций и бесконечных миров осуществляется по кругу, Шатаницкий, напротив, убежден в однократном конечном бытии мироздания. По Дымкову, дарующему человечеству надежду на спасение, «...в основе сущего лежит циклическая повторность... <...> вся механика Вселенной сводится к заурядному качанию маятника, четким пульсом коего гарантируется упругое постоянство, то есть *вещная* прочность машины, а фазовым его состоянием мерится поэтапно-разный возраст никогда не умирающей Вселенной» [Леонов, Кн. 1, 1994: 219 – 220].

«Дух отрицанья» Шатаницкий утверждает: «...человечество приблизилось к финалу отпущенной ему скромной вечности, который для верующих станет огненным апофеозом Судного дня» [Леонов, Кн. 1, 1994: 42].

Шатаницкий ожидает, что всеобщая суматоха в эпоху репрессий и тотального контроля приведет ко всеобщему разочарованию в прежних идеалах и верованиях и заставит человечество избрать себе новое мировоззрение, основанное на неверии.

Замысел корифея должен воплотиться при участии о. Матвея Лоскутова и ангела Дымкова. Ценность, которую представляет для Шатаницкого о. Матвей, заключается в его служении Богу: отступничество священника бесповоротно подорвало бы авторитет веры, еще более отдалив сомневающееся человечество от Всевышнего. Поддавшись искушению земной жизни, ангел Дымков должен стать «невозвращенцем», что также, по замыслу Шатаницкого, должно нарушить мировую гармонию.

Но только ли для этого стремится Шатаницкий сделать Дымкова «невозвращенцем»? В «Пирамиде» звучит гностическая фраза, проливающая свет на замысел корифея: «Никто сильнее дьявола не любит **Бога**, ибо лишь отверженному дано постичь объем постигшей его утраты» [Леонов, Кн. 1, 1994: 683]. Возможно, Шатаницкий ищет способ скорейшего разрешения вечного противостояния Сил (по Еноху, это случится после самоуничтожения человечества), потому хочет устранить Дымкова как последнюю надежду на спасение людей. Новой «религией» Шатаницкого станет «исступленное отрицание» как «месть за отверженность» павшего ангела Богу. Эта вера должна «возбудить интерес к противоположному лагерю» [Леонов, Кн. 1, 1994: 199, 197].

Истоки противостояния сил Добра и Зла Л. М. Леонов находит в апокрифе Еноха, согласно которому Дьявол обратился к Богу со словами: «*Как мог Ты созданных из огня подчинить созданиям из глины?*» [Леонов, Кн. 1, 1994: 171].

Ревность Шатаницкого, фамилия которого вызывает вполне определенные ассоциации с Сатаной или Шайтаном, раскрывает в герое демиургическое начало. Гностический Демиург испытывает зависть и ненависть к созданному им Первочеловеку, в которого силы и архонты вложили свои наилучшие качества, сделав его превосходным творением, возвышающимся над Ялдабаофом. В апокрифе Иоанна архонты бросают Первочеловека в плен матери, чтобы избежать нежелательного соперничества.

В «Пирамиде» исходом размолвки Начал должно стать Их примирение путем «самовозгорания человечины» [Леонов, Кн. 1, 1994: 7]. В такой исход верит сомневающийся о. Матвей, «насмотревшись на ужасы русской жизни», такую судьбу человечества жаждет Шатаницкий [Леонов, Кн. 1, 1994: 7].

В мире романа Л. М. Леонова очевидна неравная расстановка сил – Шатаницкий явно ощущает свое превосходство, планируя совершить революцию в небесной иерархии. Герой играет роль Демиурга, организующего мир атеистического советского общества в соответствии с научными достижениями, не оставляя места последней надежде – чуду. «Самое понятие *чуда*, вырождавшееся на глазах, хоть и употреблялось порой в речевом обиходе, но главным образом применительно к успехам науки и техники, кухонной утвари и стиральным порошкам» [Леонов, Кн. 1, 1994: 273].

Если вспомнить высказывание М. Хайдеггера о том, что в храме заключен облик Бога, то в художественном мире «Пирамиды» в 30-е гг. XX века, когда повсеместно закрывались храмы, а церковные служения подвергались запрету, Бог оказался на окраине. Подтверждением этому служит Старо-Федосеевское кладбище с полуразрушенной церковью, где живет семья Лоскутовых. Сакральное место, где человек общается с Высшими Силами, оказалось вытесненным на периферию. Центром советского мира стал культ государственности и науки. В подобных общественно-политических условиях актуализируется гностический мотив трансцендентного Бога, отдаленного от человечества и не вникающего в его жизнь на земле.

Таким образом, в романе «Пирамида» модель пространственно-временных отношений содержит следующие элементы гностического учения:

1) в советском атеистическом обществе верующими людьми наиболее остро ощущается непреодолимая дистанция между Богом и человечеством. Актуализируется гностический образ трансцендентного Истинного Бога;

2) в романе безмолвному Богу противопоставлен Демиург Шатаницкий, распространяющий в обществе пессимистические ожидания конца света, основанные на научном знании и не оставляющие ни единого шанса на спасение;

3) ненависть Шатаницкого к человечеству объясняется легендой из апокрифа Еноха, согласно которой именно человек стал причиной вселенского разлада Добра со Злом;

4) земному властителю Шатаницкому противопоставлен ангел Дымков, посланник трансцендентных миров;

5) оба героя убеждены в многомерном строении вселенной. Многослойность и встроенность модусов бытия друг в друга позволяет предположить наличие в такой модели глубинных уровней;

6) гностический источник Pistis Sophia изображает модель мира, похожую на представленную в романе «Пирамида»: диалектика внешнего / внутреннего, начального / конечного, полного / пустого находит отражение в представлениях ангела о вселенной как «мыльной пене» со множеством взаимопроникающих измерений;

7) научное обоснование Шатаницкого в отношении перехода духовной эманации в условия физического существования содержит немало отсылок к трактату П. А. Флоренского «Мнимости в геометрии», в котором представлена трехчастная модель мироздания (область земных движений и явлений, раздел Неба и Земли, область небесных движений). Оказываясь в третьей области, объект обретает состояние вечности и абсолюта, платоновской «бестельной сущности»;

8) Дымков видит мир в целостности, а развитие Вселенной представляет как круговорот. Распространяемые Шатаницким научные взгляды на действительность делают мир дискретным и развенчивают последнее доказательство присутствия божественного начала среди людей – феномен чуда;

9) вопреки рассказам ангела Дымкова о микро- и макровремени (где в первом случае целые эпохи размещаются в мельчайших единицах измерения, а во втором «в одной из секундных долек угнездилась отведенная нам вечность»), земная концепция времени совпадает с гностической моделью линейного движения мироздания к своей конечной точке;

10) для образа времени романа также характерна категория мига, гностического состояния, при котором посвящаемый трансформируется из телесного состояния в духовное. В «Пирамиде» миг назван нулем на границе реального и ирреального.

### ***Образ человека в романе «Пирамида»***

Гностическое неприятие земного бытия вызывают не только исторические реалии 30-х гг., но и научная концепция человека, формирующая мировосприятие общества. «В идеальной утопической разверстке... коммунальная дележка уже теперь лимитных благ пищи и пространства обрекает человечество на неминуемое,

в конце концов, измельчание вида до ста миллиардов особей на чашку Петри» [Леонов, Кн. 1, 1994: 32]. Ученик Шатаницкого обнаруживает колонию мыслящих грибов и предполагает, что «скромные создания являются истинными предками человечества» [Леонов, Кн. 1, 1994: 31].

Презрительное отношение к человечеству со стороны властей вызывает сочувствие Дуни Лоскутовой. Возможно, именно недуг, а не божественный дар, позволяет ей общаться с трансцендентным миром и Дымковым. В героине раскрываются черты Софии: она – посредник между мирами и вместе с тем покровительница покинутых людей, мечтающая отомстить грехи человечества.

Образ духовной Софии (Пруникос) контрастирует с ярким образом роковой оболстительницы – Юлии Бамбалски (Ахамот). В ее портрете угадывается и блоковская Незнакомка (тварный аспект Софии, подчинившейся земному существованию), и демоническая красавица Настасья Филипповна. Дьявольская привлекательность Юлии завораживает даже ангела Дымкова, для которого связь с «земной дочерью» может обернуться грехопадением.

Через физическое пленение Дымкова Юлия хочет стать матерью сверхчеловека, исполина, так что плоть для нее – инструмент постижения «неких пучин преисподних» [Леонов, Кн. 2, 1994: 503]. Героиня предчувствует скорое открытие Истины, потому испытывает страх, ей «боязно знать» [Леонов, Кн. 2, 1994: 516]. Боязно, оттого что обнаруженная тайна невыносима для человеческого восприятия, а в несовершенном мире превращается в ложь: «Чудо – это всегда безмерная и всегда несбыточная радость, без которой... нельзя на свете жить» [Леонов, Кн. 2, 1994: 539].

Для земного существа чудо всегда несбыточно, в отличие от Дымкова, который способен творить чудеса: «Я просто тянусь рукой в пустоту, где таится все, и беру оттуда любую вещь, какая мне подумалась» [Леонов, Кн. 2, 1994: 540]. Духовная сущность знает, что замысел шире, чем его воплощение. Тварная София, не верящая в чудо, переживает крах в попытке поработить Дымкова – роковой образ дискредитирует эпизод, в котором исчезает материализованный Дымковым дом и Юлия оказывается посреди леса вместе с Сорокиным.

По отношению к образу Софии, воплощенной в Дуне, Дымков олицетворяет Христа. Однако вызванный юродивой на землю, он

приобретает дунины черты – «продолговатый ребенок с птичьими повадками» [Леонов, Кн. 2, 1994: 544].

С первого взгляда внимание привлекает некоторая зависимость Дымкова от Дуни вплоть до полного подчинения ангела девушке. В связи с апокрифом Еноха можно вспомнить мистическое направление, возникшее в XVI в. под названием Енохианская Магия. Основатель учения – математик и алхимик Джон Ди – упоминается в романе Л. М. Леонова при описании кабинета Шатаницкого: «в золоченой раме... лишь магам известная, иероглифическая монада средневекового монаха Джона Ди» [Леонов, Кн. 1, 1994: 179]. Иероглифическая монада – емкий символ, используемый магами и алхимиками, а также название работы Джона Ди.

Совместно с Эдвардом Келли Джон Ди разработал систему оккультных техник и посвячительных ритуалов Енохианской Магии. Интересно, что медиумическим даром обладал Келли, тогда как Ди занимался расшифровкой мистических посланий: подобные отношения можно наблюдать между Дуней и Никанором, который записывал и интерпретировал видения девушки.

Средневековые мистики узнали, что злые ангелы распространили разрушительное знание, чтобы наказать царей Земли, которые, обретя тайную мудрость Еноха, стали высокомерными. «Бог позволил человечеству стать инструментом своего собственного наказания. Однако Аве сообщает Келли, что Бог решил еще раз распространить на Земле истинную мудрость Еноха, которая сохранилась в его небесных книгах. Ди и Келли должны были стать инструментами распространения» [Тисон, 2005: 18]. Ложное знание распространяет Шатаницкий, Дуня, напротив, с помощью Дымкова стремится спасти человечество.

Дымков уязвим перед внешним миром людей, корыстных, как Юлия или ее отец старик Дюрсо. Все стараются использовать дар Дымкова в личных целях, и вскоре о чудотворце узнает сам Хозяин – Сталин.

Скрытый помощник Хозяина Шатаницкий выступает властителем дум, их негласное содружество объясняется в тексте: корифей – участник «знаменитого ангельского мятежа против небесного самодержавия, после чего начались время, история и люди» [Леонов, Кн. 1, 1994: 29]. Сталин утвердил власть на обломках самодержавия, после чего начал творить новое время, новую исто-

рию, воспитывать новых людей. Метафизическое противоборство Добра и Зла неожиданно приобретает социально-историческую оболочку.

В отличие от премудрого змия Шатаницкого, Сталин как раз считает себя предвечным божеством. Сатира направлена на самолюбие героя: «Как разбушевался бы кремлевский властелин, если бы услышал хоть намек, что под орлиным-то крылышком у него, дотоле мнившего себя грозой глобального империализма, угнездился штабной форпост империализма вселенского» [Леонов, Кн. 1, 1994: 42].

Стоит обратить внимание, что традиционный образ орла, символизирующий Сталина, далеко не величественный: вместо размаха мощных крыльев, покрывающих всю страну, – крылышки. Актуализируется гностическая ирония о незнании истинной верховной власти над миром.

В монологе Хозяина изложен антигнозис, ложная Истина. Он стремится построить идеальное утопическое общество, цена которого была бы оправдана многочисленными человеческими жертвами: «нечего щадить глину, не оправдавшую своего основного предназначенья...» [Леонов, Кн. 2, 1994: 606]. С другой стороны, «драматизм положения и в том, что на Хозяина падает ответственность за жертвы и репрессии. Крушение нового общества означало бы преступность мер, которые были предприняты ради его защиты <...> «Любовь к дальнему» обеспечивается самопожертвованием современников» [Хрулев, 2002: 68–69]. Сталин признается: «Я обрек себя на труд и проклятье ближайшего поколения» [Леонов, Кн. 2, 1994: 610].

Главная угроза будущему обществу – неискоренимые социальные противоречия, борьба большинства с меньшинством, представители которого – гении, в своей уникальности несущие механизм вырождения масс. С древних времен рычагом управления народом были боль земная и вера в загробное вознаграждение за земные страдания.

Утверждая, что христианство – пережиток прошлого, вождь задумал использовать силу Дымкова в преобразении человечества для упрощения дальнейших манипуляций над ним: «Длительная закалка страданьем повышает живучесть организмов, наделяя их средствами, смертельными в обороне» [Леонов, Кн. 2, 1994: 599]. Сталин (Демиург) говорит: «Нам с тобой, товарищ ангел, предсто-

ит поубавить излишнюю резвость похотей и мыслей для продления жизни на земле» [Леонов, Кн. 2, 1994: 600].

Задачей Дымкова было преобразование через закрепление «мозгового потенциала людей на уровне... евангельской детскости, то есть в стадии перманентного безоблачного блаженства» [Леонов, Кн. 2, 1994: 621]. Желание вождя усмирить похоть людей чем-то похоже на теорию Шигалева в «Бесах» о разделении общества на две неравные части, где есть аналог «евангельской детскости» – первобытный рай и власть привилегированного меньшинства над большинством, застывшим на уровне доисторического развития. Единственное отличие в том, что Шигалев предлагал ввергнуть человечество в животное состояние безнравственности, а Сталин видел решение проблемы в устранении способности чувствовать боль, мыслить, принимать решения.

Для Дымкова вмешательство в человеческую природу – нарушение божественного закона и еще одна компрометирующая западня, ведь превращение людей в машины грозило бы лишением их «свободного выбора между добром и злом» [Леонов, Кн. 2, 1994: 650].

Интересно совпадение эпизода разговора чародея с диктатором в романе «Пирамида» с фактом из биографии мага Джона Ди. По велению ангелов алхимик отправился на аудиенцию к императору Рудольфу II и прочитал ему лекцию о морали. «То, что Ди сделал это, свидетельствовало о его мужестве, так как власть Рудольфа была почти абсолютна, а магические действия Ди были похожи на обыкновенное колдовство, что в те времена пахло костром. Рудольф, который выслушал всю лекцию, наверное, был замечательно терпеливым человеком, способным к самоограничению» [Тисон, 2005: 40].

Позицию Сталина можно сравнить с трактовкой власти Великим инквизитором в «Братьях Карамазовых». Герой легенды упрекает Христа в том, что Он дал людям свободу выбора. По принципу «все дозволено» инквизитор утверждает над жителями Севильи поработавшую власть, считая, что свобода и хлеб непостижимы одновременно.

Вторая часть плана Хозяина – «довести энтузиазм масс до обожествления вождя... тем более что это единственное средство внушить им бесчувственность к боли на случай... ненависти к оператору, чтобы тот... не поранил руку о зубы рассердившегося

пациента» [Леонов, Кн. 2, 1994: 651]. И первый шаг к воплощению замысла – строительство грандиозной скульптуры Сталина, символизирующей бессмертие власти и несокрушимость величия. В противовес идолу тоталитаризма в романе выдвигается другой символ единоличной власти – пирамида. Образ возникает в сочинении Вадима Лоскутова, преследующего цель предупредить вождя о развенчании культа личности правителя в последующие эпохи. На примере жестокого фараона, гробница которого впоследствии была постыдно разграблена, герой показывает Сталину развитие его посмертной судьбы. Еще одна расшифровка символа – западная модель сословной пирамиды, основанная на рабстве с «абсолютным властелином на вершине» [Леонов, Кн. 2, 1994: 72].

В контексте Енохианской традиции символ пирамиды служит «переходным пунктом» при последовательных этапах трансформации земного Адама в Адама Кадмона (Человека Света). Преподаватель Калифорнийского университета, египтолог Дж. Дж. Хуртак предполагает, что «биофизические отношения, которые существуют во всех жизненных процессах от малейшего атома водорода до огромнейшей квази-звездной формации, в конце концов докажут, что Пирамида Света является центральной геометрической формой для всей биофизической и сознательной эволюции» [URL: <http://ligis.ru/librari/2661.htm>].

Ученый отметил форму пирамидного поля, общую для кристаллических форм многих природных веществ, в том числе крови. Структура пирамиды – Меркаба – «соединяет ключевые пирамиды, чтобы Свет мог быть использован в развёртывании следующей стадии эволюции» [URL: <http://ligis.ru/librari/2661.htm>]. Г. Муриков, анализируя название романа Л. М. Леонова, отмечает, что с греческого языка слово «пирамида» переводится как «огонь внутри», что также доказывает древнюю мистическую связь символа с преобразующей световой энергией и вызывает ассоциации с гностическим пневматиком, в котором проснулся божественный дух.

Зная тайну мироздания, Хозяин стремится сосредоточить на себе весь духовный потенциал и увековечить себя на вершине мира, повелевая бездуховными людьми. Внушаемая Шатаницким идея безбожия, тотального разочарования в Отце препятствует преображению, открывающему, по Дымкову, новый круг бытия в более высоком качестве.

Искусственные эксперименты над людьми не увенчались успехом: путешествие Дуни во времени приоткрыло портрет будущего человечества после «баловства с Прометеевым огоньком»: вместо исполинов перед девушкой предстали полуживотные-карлики «без малейшей блестинки» в глазах [Леонов, Кн. 2, 1994: 456].

Автор уверен: духовная эволюция не может наступить досрочно. Пока образ идеального человека находится на двух крайних полюсах: либо это сверхчеловек без души (как Вадим Лоскутов, родственники которого не сразу заметили в нем признаки живого трупа, напротив, предположили, что в тюрьме из Вадима сделали сверхчеловека), либо ангел, томящийся в оболочке тела (чудотворец Дымков).

Схеме пирамиды с единоличным правителем противопоставлена условно обозначенная Вадимом прямая, символ равенства и братства: «земляне, взявшись за руки и сомкнутым братским строем... шествуют к некоему отвлеченному солнцу» [Леонов, Кн. 2, 1994: 71]. Гибель рода человеческого может предотвратить только забота о ближнем.

Идеи Вадима Лоскутова гораздо ближе к христианству, нежели еретические высказывания о. Матвея. Любопытно провести аналогию между гностическим образом «небесной семьи» и семьей священника. В одной из глав о. Матвей говорит о пришествии Христа: «Оно действительно состоялось, сошествие с небес, во исполнение первородного греха... весь вопрос – чьего? ...вдоволь наглядевшись на горе людей, обусловленное их телесной природой, и порешился отец небесный предать палачам возлюбленного сына своего, чтобы испил чашу неведомого ему дотоле страданья нашего?» [Леонов, Кн. 1, 1994: 61].

Тирада Матвея Лоскутова сводится к богохульной идее о том, что Бог отдал Сына на землю, чтобы искупить не человеческие грехи, а собственные. Мысль эта переключается с одним из аспектов гностического учения об ошибочности сотворения мира, а семья Лоскутовых словно повторяет судьбу членов «небесной семьи».

Грех о. Матвея, его богоотступничество искупает именно сын Вадим. В своем послании вождю герой смело заявляет о скором крахе жестокой власти, утвержденной на крови, и говорит о братском единстве, присущем русскому народу. За это он гибнет в лагерьх. О. Матвей одерживает моральную победу над дьявольским

наваждением: познав всю глубину ужаса действительности, священник отвечает на все лживые речи Шатаницкого: «Изыди из моей убогой храмины» [Леонов, Кн. 1, 1994: 688].

Таким образом, гностическая концепция человека в романе «Пирамида» обладает следующими чертами:

1) двойственный образ Софии преломляется в героинях Дуне Лоскутовой, воплощающей духовную эманацию – Пруникос, и Юлии Бамбалски – телесной Ахамот;

2) оппозиция «гнозис – агнозис». Герои, преследующие личную выгоду, искажают тайное знание, делая его недоступным для других: Хозяин желает увековечить себя в своем одиноком величии на вершине Пирамиды, Шатаницкий стремится перевернуть небесную иерархию и воцариться над человечеством. Герои-альтруисты (Дуня, Дымков) открывают истину ради спасения человечества;

3) мотив Енохианской магии в отношениях Дымкова и Дуни, заключающийся в подчинении и служении ангела человеку;

4) символ пирамиды, предназначенный для всего человечества и представляющий собой «переходный пункт» при последовательных этапах трансформации земного Адама в Адама Кадмона (Человека Света);

5) понимание эволюции и трансформации человечества как закономерного процесса, не поддающегося искусственному ускорению. Примером поспешных устремлений уподобиться Творцу являются увиденные Дуней безобразные люди будущего.

Таким образом, можно констатировать, что гностико-масонская символика в романе М. А. Булгакова воссоздает модель общества, действующего на основе этических принципов всеобщего согласия и любви. Гуманистический идеал масонов – просвещенная личность, погубленная за свои убеждения – трансформируется в романе в образе мастера. Присутствие мистического элемента в произведении развенчивает атеистические и позитивистские установки в познании мира, утвержденные авторитетом советской науки (черная магия, пятое измерение, телепортация и пр.). Общество, живущее в запутанной системе доносов, подчиненное тоталитарной власти вождя, лишенное права на самовыражение и независимость мышления, должно преобразиться нравственно и духовно и найти путь из тьмы неведения к свету Истины.

Роман-наваждение Л. М. Леонова повествует о духовном испытании героев в переломные моменты истории. Центральное место в мире романа занимает идеал незаурядной личности, способной различать добро и зло сквозь наваждение и противоречивость времени. В «Пирамиде» гнозисом владеют Хозяин, Шатаницкий, о. Матвей, Дуня и Дымков, но одни, не желая разделять тайну с человечеством, намеренно искажают Истину, превращают ее в смертоносный агнозис, а другие стремятся разгадать зашифрованное тайное знание в мороке лжи и неверия. Гностическим «пластом» романа выступает Енохианская магия, основными принципами которой является взаимодействие ангелов и людей (Дымков и Дуня) и духовное перерождение в конце истории (символика пирамиды).

Таким образом, в литературе советского периода гностическая модель мира развенчивала атеистические представления о действительности, утверждая нравственный и гуманистический идеал, воплощаемый в образе духовного человека (пневматика), которому предназначено открыть Истину (гнозис).

## Глава 4

### ГНОСТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ (В. СОРОКИН, Т. МОСКВИНА)

---

Интересно, что XXI век не забыл о гностической философии, успешно культивируя известные образцы на почве современных проблем. В ситуации постмодерна, когда иссякшее мировоззрение оставило после себя тотальную иронию над системой ценностей, игровое начало, недоверие к авторитетным концепциям, вполне закономерен поиск человеком иных, на его взгляд, достоверных инструментов дешифровки реальности. На пике научно-технического прогресса человек разумный превращается в сомневающегося, желающего получить ответы на те вопросы, которых религиозная картина мира не освещает.

Гностическое учение представляет собой неисчерпаемый источник для мифотворчества и создания различных теорий, и причиной этого является его синкретичный характер. Мистический опыт Востока, эллинская мудрость, христианские образы – все это разнородные компоненты мифа о плероме и кеноме, мифа, своей «лоскутной» структурой напоминающего постмодернистский бриколаж. Согласно Д. П. Козолупенко, в кризисные периоды бриколаж спасает от неизвестности: благодаря «мерцанию» смыслов из него можно извлечь именно тот, который приемлем для конкретной ситуации. «Гностический» взгляд на мир помогает осмыслить мировой исторический процесс, объясняя причины происходящих явлений через космическую трагедию и прогнозируя возможные последствия в аспекте гностической сотериологии.

Яркие представители современного литературного процесса активно используют гностические мифологемы в своих произведениях. А. Старобинец транслирует гностические образы страдающей на земле Софии и безжалостного Демиурга через сюжет о трагической гибели пионеров-героев («Первый отряд. Истина»). В «Кубиках» М. Елизаров изображает мир в восприятии гностика: ощущение безысходности и предчувствие нарастающей угрозы злых сил создают образ земного плена, из которого герои стремятся сбежать. В романе П. Крусанова «Мертвый язык» изображается

«бублимир», внутренняя пустота которого ассоциируется с полым внутри земным миром в описаниях гностиков (А. Ханзен-Леве).

Отдельного внимания заслуживают В. Сорокин и Т. Москвина, в творчестве которых наиболее заметен гностический «след». В трилогии В. Сорокина «Лед» испытывается гностический мотив избранничества, роман Т. Москвиной «Она что-то знала» представляет галерею неповторимых женских образов, генетически восходящих к гностической Софии.

#### **4.1. Судьба сверхчеловека в трилогии В. Сорокина «Лед»**

Творчество В. Сорокина вызывает неоднозначные оценки в силу особого, «физиологического» восприятия героями мира и постмодернистских экспериментов над языком. Произведения В. Сорокина вошли в отечественный литературный процесс под знаком соц-арта, направления, переосмыслившего эстетику соцреализма, а также провозглашаемые этой эстетикой ценности. Поэтика произведений писателя predetermined стратегией высвобождения от власти дискурса, который М. Фуко называл «тоталитарным», «парализующим» человека.

В этом смысле соц-арт как альтернатива культуры государственной, «заидеологизированной», ограждая художника от влияния шаблонов, дает раскрепощенное видение действительности, открывая широкие перспективы творчества. Но подобный выход за рамки не ограничивается постмодернистской игрой с ярлыками (бриколаж). В. Сорокин в своих ранних рассказах проецирует на классический соцреалистический сюжет ритуально-мифологическую модель, которая призвана, с одной стороны, как бы эстетически «оправдать» излишний физиологизм и натурализм изображаемого (обряд инициации в рассказах «Сергей Андреевич», «Проездом»), с другой – дискредитировать высокие ценности, утверждаемые социализмом.

Происходит смена кода: «символический код вытесняется кодом натуралистическим, условные сигналы замещаются безусловными, «культура» – «природой» (или тем, что воспринимается как вне-культура, дикость, архаика)» [Лейдерман, 2003: 492–493]. Дикость и архаика такого рода словно воплощают русскую литерату-

ру в телесной оболочке. Об этой специфике претворения «вербального в телесное» пишет М. Липовецкий в интересной статье «Сорокин-троп: карнализация». Карнализацией автор статьи называет особый троп, способствующий этому «переносу дискурсивности на уровень телесности», «материализации метафор» (от лат. carnalis – «плотский») [Липовецкий, 2013: 39].

М. Липовецкий выделяет несколько разновидностей карнализации: прямая – буквальное воплощение метафор и идиом (песня о моряке, золотые руки мальчика в «Норме»); непрямая карнализация – «телесные образы воплощают скрытую логику дискурса, а не узнаваемую метафору или идиому» (перенос дискурса русской литературы в физиологическое измерение – «Голубое сало») [Липовецкий, 2013: 42]; обратная версия карнализации – телесность – приобретает силу самостоятельно создавать дискурс («Тридцатая любовь Марины»); развоплощение телесного – обратный переход телесного в духовное, дискурсивное (трансформация «мясной машины» в пневматика – «Ледяная трилогия»). Карнализация является индивидуальным методом деконструкции символов и дискурсов, окруженных ореолом нерушимого авторитета.

Если в ранних произведениях В. Сорокина главенствовала эстетика предельно выразительной телесности, то в более поздних романах намечается гностическая идея элитарности и презрения к бренному телу. В романе «Голубое сало» клоны выдающихся писателей вырабатывают подкожное вещество с уникальными свойствами – это творческий гений (квинтэссенция) и секрет бессмертия. А сцена поглощения клоном Бродского черного яйца, рожденного старухой ААА (в которой угадываются черты А. А. Ахматовой), иллюстрирует мотив наследования таланта через омерзительные образы. В «Теллурии» специально обученные плотники вбивают теллутовый гвоздь в голову человека, который желает воплотить свои идеалы в жизнь. Автор словно передает буквальный смысл афоризма Д. Дидро: «Глубокие мысли – это железные гвозди, вогнанные в ум так, что ничем не вырвать их». Возвышенные идеалы достигаются через преодоление отвратительных свойств физического мира.

В трилогии «Лед» внимание автора также привлекают темы, относящиеся к области духовного. Ответы на поставленные во-

просы о сущности бытия и месте человека в нем В. Г. Сорокин неожиданно находит в гностическом учении.

### ***Гностический хронотон в трилогии В. Сорокина «Лед»***

Трилогия В. Сорокина «Лед» рассказывает о Братьях Света, в результате космической драмы оказавшихся в мире людей – «мясных машин». Чтобы вернуться в область Света Изначального (аналог гностической Плеромы), герои должны составить круг из 23 000 световых лучей, каждый из которых олицетворяет адепт Братства. Мир трилогии строится на основных гностических константах: трансцендентность и недостижимость почитаемого божества (предельно абстрактный Свет Изначальный), противопоставление духовного телесному (братья – мир «мясных машин»), трагедия богооставленности, избранничество.

Действие первых глав трилогии «Лед» относится к началу XX в. Протагонист первой части «Путь Бро» вспоминает об обстоятельствах своего рождения: «Несмотря на безоблачное небо и безветрие вдруг раздались раскаты далекого грома. Гром же был необычный: мама не только услышала его, но и *почувствовала* плодом, то бишь мною» [Сорокин, 2006: 9]. Загадочный гром – следствие падения Тунгусского метеорита, произошедшего 30 июня 1908 г. Небесное тело является в романе космическим льдом, посланным Братьям для спасения. Небесное послание обнаруживается на территории Сибири, которая богата национальными мифологиями (тем же источником пользуется и А. Старобинец, причудливо сочетая гностицизм с советским мифом о пионерах-героях и немецких оккультных практиках).

До появления на свет главный герой чувствует тесную связь с областью сверхбытия: столкновение метеорита с землей ощущается плодом за тысячи километров от места падения, после которого наступает обратный отсчет до всеобщей катастрофы. Причастность нерожденного к космосу соответствует гностическим воззрениям Василида о «пракосмическом семени» и творении *ex nihilo*. Как у Василида сотворенное становится конечным и ущербным, так в трилогии рождение героя, одного из избранных, знаменует вступление из вечности в ограниченное время. То есть совершается переход из сакрального времени в профанное, из божественного состояния гармонии и абсолютного покоя (олицетво-

ряемого Светом, как и в гностико-манихейской космогонии) в плен физического тела.

Неявленность Верховного Божества (определяемого абстрактно: Свет Изначальный) также указывает на Его совершенство и непреодолимую отчужденность от земли. Однако в изображении Отца В. Сорокин применяет постмодернистскую технику демонтажа: оппозиция «кумир – почитатели» трансформируется в одноименное тождество.

Адепты не отделены от своего Бога, они находятся в пределах его самосознания, более того, они в своем единстве и есть Первоначало. Налицо свойственный постмодернистской эстетике деконструктивизм, размытие границ между субъектом и объектом. И. С. Скоропанова говорит, что цель деконструктивизма – «разоблачение догматизма во всех видах» [Скоропанова, 2001: 19]. Это вполне применимо к творчеству В. Сорокина, сопротивляющемуся власти дискурса.

Братья Света, самообожествляемые поклонники, образуя Круг, творят миры. В число проектов входит и Земля, однако результат не оправдывает ожидания. «И однажды мы сотворили новый мир. И одна из его девяти планет была вся покрыта водой. Это была планета Земля. Раньше мы никогда не сотворяли таких планет... Ибо вода – непостоянна и дисгармонична... Это была великая ошибка Света» [Сорокин, 2006: 83]. Если Свет имеет огненную природу, то вода – его противоположная стихия. Символика стихий дублирует антагонизм агнозиса и гнозиса. Огонь, свет ассоциируется со знанием, просвещением, вода объединяет характерные мифологемы (Лета – название реки забвения). В русской фразеологии можно обнаружить следы подобного соотношения устойчивых выражений. Например, в слове «просвещение» видна корневая морфема «-свещ-» / «-свет-», как в выражении «свет знаний». При употреблении поговорки «лить воду» говорящий подразумевает бессмысленный и бессодержательный разговор. Когда человек не владеет информацией, он «переливает из пустого в порожнее», то есть бесцельно тратит время.

В апокрифе Иоанна Протоархонт Ялдабаоф, сотворив Землю, видит свое отражение на поверхности воды и создает человека по своему подобию. Этот момент заставляет задуматься, является ли Круг Братьев образом Отца или же их действия служат отсылкой к

Ялдабаофу? У гностиков ошибочность происхождения мироздания не вменяется Отцу, пусть даже София является Его частью, а Демиург – частью Софии. Отец – абсолютная, не явленная миру, высшая Истина, забытая людьми, живущими в мире заблуждений. В связи с этим напрашивается вывод, что Круг Света – божество второго порядка, в своей гордыне принимающее себя за Идеал, в силу непостижимости еще более высшей духовной сущности, правдивого Бога. Но эта комическая оплошность скрыта за пышными фразами о великом предназначении и представляет собой еще одну лжеистину, ставшую отправной точкой в сотворении Земли. В гностической системе мира Василида космократор Абракасас также мыслит себя «выше и изначальнее всех» [Дугин, 2013: 183]. Но творения Абракасаса ничтожны, поскольку все его порождения уже потенциально заложены в «гиперкосмической панспермии» [Дугин, 2013: 184]. Символ воды в таком случае функционирует не только как образ агнозиса, но и как явный знак слепой гордыни (намек на зеркало). Заблуждение вскоре сталкивается с истиной – взгляд в зеркало разрушает иллюзию. Братья узнают, что они не проявление высшего Первоначала. «Как только мы отразились в нем [зеркале], то перестали быть лучами Света и воплотились в живые существа. Мы стали примитивными амебами, обитателями бескрайнего океана» [Сорокин, 2006: 83].

Это принуждает их проявить свою подлинную сущность вместо той, которую они имитировали. Демиург предрасположен к имитации, замещающей неспособность к созиданию. Например, Ириней в трактате «Против ересей», критикуя маркионитов, перечислил их основные постулаты, в том числе идею о стремлении Демиурга имитировать бесконечность путем ущемления вечности во времена и годы.

Пневматики трилогии «Лед» осознают безысходность земного существования и бессмысленность круговорота времени: «И увидел я: опарыша, пожирающего падаль, жука, поедающего опарыша, птицу, клюющую жука, хорька, отгрызающего голову птице, орла, разрывающего хорька когтями, рысь, хватящую орла, волков, загрызающих рысь, медведя, ломающего волку позвоночник, рухнувшее дерево, убивающее медведя, мух, откладывающих яйца в гниющей медвежьей туше, опарыша, вылупившегося из яйца и пожирающего падаль» [Сорокин, 2006: 178]. Бро с презрением

определяет человека как «мясную машину», подчеркивая несовершенства телесного начала, живущего по заданному, но ошибочному плану материального бытия. Подобные мысли о вторичных земных обитателях выражает Василид: «Человек – это только форма: она может содержать внутри себя в своей сердцевине точку духа, но чаще всего в тело и душу не завернуто ничего, а, следовательно, с гностической точки зрения, мы имеем дело с “прямоходящими свиньями”» [Дугин, 2013: 186–187].

Внутренняя пустота как качество несовершенных людей встречается и при оценке «мясных машин» в романе В. Сорокина: тех, кто не отозвался сердцем на удар ритуального молота, называют «пустыми». Осознание героями своего избранничества начинается с отделения «своих» от «чужих».

Пневматики возвышаются над низменными страстями, для них возвращение на родину означает выход из порочного круга. Окружающая действительность настолько неинтересна героям, что они даже не вникают в мир «мясных машин», зная об их несовершенстве, оттого восприятие Братьями Света земных реалий кажется первобытно-примитивным: «Братство сняло большую пещеру в центре города»; «вождь улетел на летающей машине. Его помощники уехали на машинах, передвигающихся от воды и огня» [Сорокин, 2006: 209, 215].

Упавший на землю космический лед дарует Братьям шанс на спасение. Обнаружение льда заставляет Бро вспомнить «Музыку Вечной Гармонии», символизирующую гностический зов плеромы. Формальные особенности данного фрагмента (полисиндетон) также создает эффект замедления времени (ретардация), указывающий на причастность героя к трансцендентной сфере бытия: *«Сначала был только Свет Изначальный. И свет сиял в Абсолютной Пустоте. И Свет сиял для Себя Самого. Свет состоял из двадцати трех тысяч светящихся лучей. И одним из этих лучей был ты, Бро»* [Сорокин, 2006: 83]. Мотив воспоминания крайне важен в гностической картине мира, поскольку память о сакральном прошлом дает шанс на спасение и освобождение духа. Перед Бро открывается подлинная история сотворения мира. Стилистически этот пассаж выделяется из канвы повествования: во-первых, на это указывает полисиндетон: «И свет сиял... И в этой Вечной Пустоте сияли мы... И мы породили миры...» [Сорокин, 2006:

83]. Данный прием встречается в сакральных текстах, например, в Книге Бытия. Во-вторых, привлекает внимание выделение фрагмента текста курсивом как формальный намек на особое значение отрывка, в котором раскрывается истина о надмирных сферах. Контакт реального с трансцендентным, агностического и гностического требует сделать акцент на идее двоемирия, что и достигается благодаря формальным эффектам.

Возвращение Братьев света на космическую родину происходит на острове, где, образовав сакральный круг из 23 000 найденных адептов, герои превращаются в чистое сияние, исправляющее «Великую Ошибку Света» [Сорокин, 2006: 679]. Помимо универсальной гностической идеи ошибочного творения, В. Сорокин вводит в произведение обряд «светового крещения», описанный в концепции мира гностика Василида: Евангелион (Благая весть, повторное исхождение Первого Сыновства) зажигает огонь гнозиса, охватывающий всю Вселенную. «Она начинает испытывать ужас и боль, подобно самим гностикам. Но все это... призвано дать им возможность покинуть космическую тюрьму» [Дугин, 2013: 187]. Ужас и боль выражают лица погибших Братьев Света после обряда, что позволяет предположить об удавшемся вознесении. «Ольга с трудом подняла голову... Светловолосые мужчины и женщины лежали навзничь, раскинув руки... Та самая, что направляла вчера... Теперь... неподвижно лежала на мраморе... Рот женщины был открыт, на лице застыло выражение судороги и страдания, глаза были полуоткрыты» [Сорокин, 2006: 680].

В трилогии В. Сорокина «Лед» можно выделить следующие признаки гностического хронотопа:

- 1) трансцендентность и недостижимость почитаемого божества – Света Изначального по аналогии с гностическим Истинным Отцом;
- 2) память как средство связи пневматика с потусторонним миром;
- 3) гностический зов – Музыка вечной Гармонии;
- 4) трагедия рождения как переход из сакрального времени в профанное, из божественного состояния гармонии и абсолютного покоя (олицетворяемого Светом, как и в гностико-манихейской космогонии) в плен физического тела;
- 5) гностическая пустота земного бытия, характеризующая «мясные машины» («пустые»).

### ***Гностический образ человека в трилогии «Лед»***

В трилогии пневматиками являются, безусловно, Братья Света, живущие идеей воссоединения 23 000 избранных. Узнавание «своих» в мире «мясных машин» происходит при помощи обрядов с использованием Космического Льда. Идея использования частей небесного тела в изготовлении ледяных молотов приходит к главному герою в момент обнаружения космического послания. «Подбежав, я поскользнулся.

И упал, со всего маха ударившись грудью о сияющий Лед... Затем мое сердце словно зазвенело от удара об Лед. И я почувствовал сердцем *сразу* всю глыбу Льда... Сердце, спавшее все эти двадцать лет в грудной клетке, проснулось... И, трепеща, *заговорило*:

– Бро-бро-бро» [Сорокин, 2006: 82–83].

Герой совершает переход в новое качество (сердце «заговорило» и дало новое имя, Бро узнает историю зарождения Космоса и т.д.). Эти признаки наводят на мысль о совершении обряда инициации, позволяющем преодолеть низменное физическое воплощение, понимаемое, скорее, как «выкидыш» за космические пределы (Т. Чертон). Ритуал пробуждения можно назвать «перводействием», от которого следует дальнейший поиск братьев и посвящение, сопровождаемое воспроизведением этого перводействия: из кусков упавшего Льда изготавливаются молоты, которыми ударяют в грудь избранного. Мотив пробуждения здесь не случаен. В учении Валентина сказано о «плеромических мыслях». Эти мысли «могут быть распознаны лишь пробужденным умом и сердцем». Метафора сердца встречается и в словах Иеремии по поводу разрушения иерусалимского храма: «Закон будет прописан в сердцах» [Чертон, 2008: 14, 42].

Связь с Отцом поддерживается сохранением божественной искры сердца и ума. Разрушение ледяного молота от удара, распад на осколки повторяет падение метеорита. По мысли М. Элиаде, «религиозные обряды ... суть праздники воспоминания. „Знание“ есть изучение главного мифа... и попытка не забыть его» [Элиаде, 2010: 111]. Повторение перводействия, таким образом, служит обновлению человека. В гностической модели мира человек обновляется, точнее трансформируется, до состояния чистого духа через разрушение материального мира. Гностическая идея «раскола» Плеромы проецируется на мир предметов, служащих ритуальным

орудием. Дробление льда на части воспроизводит судьбу Плеромы, одновременно возвращая ее утерянную частицу – брата Света.

Возможно, ценой распада и обретения в первозданной целостности мир переживает этап обновления в диалектическом круговороте «жизнь / смерть».

Метафора восприятия гносиса сердцем воплощается буквально (по законам карнализации М. Липовецкого). Удар ледяным молотом сопровождается сакральной фразой: «Говори сердцем!». Обретение нового брата или сестры означает заполнение очередной лакуны в коллективной памяти и увеличивает шансы на обновление плана Вселенной.

Примечательно, что многие древние племена практикуют технику «возвращения к истокам», способствующую обновлению существования человека либо его полному возрождению. «Начиная с древнейших стадий культуры, инициация подростков включает ряд ритуалов, символика которых очевидна: речь идет о перевоплощении неопита в эмбрион с его последующим рождением заново» [Элиаде, 2010: 85]. В сущности, обряд направлен на символическое вспоминание перводействий, знание которых возводит исполнителя ритуала на новый социальный уровень и позволяет перейти в старшую возрастную группу. Обряд выполняется у разных народов по-разному: через «затворничество... в шалаше... символическое пожирание... чудовищем... проникновение на священную территорию, идентифицированную с чревом матери-Земли» [Элиаде, 2010: 85].

В романе В. Сорокина происходит обратный процесс «возвращения»: герой вынужден «опуститься» до земного воплощения, тем самым потеряв привилегии высшего существования, длившегося вне времени и пространства, что соответствует гностическому сюжету о падении духовной эманации в бренный мир.

В гностицизме зоны – парные эманации – сочетают мужское и женское начала. «Первопредки» братьев – Бро и Фер – вместе образуют целый эон. «Сам я не *знал*, что совсем рядом кто-то из наших. Будучи одной, Фер тоже не *ведала*, кто есть кто. Но вместе с Фер мы составляли уникальный *сердечный магнит*, безошибочно определяющий брата» [Сорокин, 2006: 113].

В трилогии напомним о несовершенном земном воплощении пневматика являются физиологические отправления, вы-

званные болевым шоком. Постмодернистский принцип деконструктивизма действует и в обращенности на образ тела (удар молотом и раскол льда, вмятина в груди). Коллективные медитации братьев создают образ родового тела, однако для пневматиков это не конечная цель, ведь важно единство душ, физическая же оболочка, по В. Сорокину, препятствует выходу на космический уровень. В трилогии В. Сорокина тело намеренно уродуется в доказательство его проходящего свойства. Преодолению физического помогает аскетизм (вегетарианство, жизнь на природе, скромная одежда из натуральных материалов). Телесность, таким образом, преподносится В. Сорокиным с обратным знаком, реализуется «обратная карнализация» – развоплощение телесного в духовное (М. Липовецкий).

Миф не поддается оценке с точки зрения морали, тем не менее такая оценка возможна для поступков героев романа.

Весь путь героев трилогии – борьба за самоутверждение. В образе Братьев света словно уживаются два архетипа – Демиурга и Софии. Первый проявляет себя в гордыне и подмене истины ложью; второй – в надежде на спасение, выраженной в образе Космического Льда: «Миры сдвинулись, лишились Симметрии. И Вселенная, созданная нами, стала постепенно рассеиваться в Пустоте. Но на Землю упал кусок мира Гармонии, созданного нами прежде» [Сорокин, 2006: 85].

В первой части трилогии Братья Света производят впечатление положительных героев, служащих высоким идеалам, однако уже в третьей части характеристика становится резко отрицательной. В. Сорокин пишет: «Я только сейчас отхожу от этой ледяной истории, которая длилась 5 лет, пытаюсь все это осмыслить. (...) Дело в том, что когда я писал „Лед” и „Путь Бро”, я сочувствовал Братьям Света, но не могу сказать, что был на их стороне. Они вызвали сочувствие как люди, которые находятся в плену некой утопии и мучительно и бесчеловечно идут к ее реализации. В последней части я стал сочувствовать посетителям сайта [www.icehammer victims.org](http://www.icehammer victims.org), потому что они заслуживают большего сочувствия, чем эти братья. Будущее оказывается за ними» [цит. по: Татаринов, 2008: 692].

Взяв под контроль все уровни влияния, братство продолжает разыскивать «своих» среди белокурых голубоглазых людей (внешний маркер принадлежности к элитарной группе). Обшир-

ный исторический фон сюжета (от начала XX в. до современности) позволяет осмысливать судьбу Братьев Света как судьбу утопического общества, одержимого идеей сверхчеловека. Светлые волосы и голубые глаза Братьев – признаки, отсылающие к образу ницшеанской «белокурой бестии», а также идеальной личности гитлеризма. В трилогии носителем признаков избранника оказывается и фашист, «пробудивший» молотом Варю Самсикову: «Худой такой, белобрысый, глаза синие-синие», и чекист Дерibas, верящий в коммунистические идеалы: «Этот решительный чекист был *наш*» [Сорокин, 2006: 374]. Подобные примеры определяют тенденции открытия сверхчеловеческого в человеке, свойственные разным эпохам. Концепция Василида о группе гностиков-посвященных оказывается актуальной и в XX, и в XXI вв.

Осознание своей уникальности приводит к созданию жесткой тоталитарной системы, захватившей все сферы общественной жизни. Ради сохранения тайны братства неподходящие кандидаты («пустые») обрекаются на пожизненные работы в подпольном цехе. «Камера мгновенно уставилась на Ольгу. Работающие замерли. Наверху, на небольшом выступающем из стены *балконе, бесшумно открылась дверь. Из нее вышел китаец в униформе*» [Сорокин, 2006: 582].

В трилогии автор ставит эксперимент по преодолению низменного человеческого начала. Движимые эгоистическими устремлениями, Братья Света тем не менее оставляют на земле «пустых» Бьорна и Ольгу – новых Адама и Еву, которые создадут новый мир.

Гностическая концепция человека в трилогии В. Сорокина «Лед» основывается на следующих тезисах:

1) В. Сорокин вводит в роман в качестве ведущего гностический мотив избранничества (ярко представленный в учении Василида), причем пневматики, поклоняющиеся Свету Изначальному, не догадываются о возможности существования Верховного Творца;

2) пневматиков В. Сорокина можно сравнить с «Главным Архонтом» Василида, а массовую гибель героев в финале – с преодолением физического несовершенства (освобождение Третьего Сыновства);

3) осмысляя гностическую идею избранных пневматиков, В. Сорокин находит ее отражение в разных исторических эпохах;

4) гностическая концепция Василида служит объяснением скрытых механизмов исторического процесса, озаменованного преодолением несовершенного человеческого.

Таким образом, В. Сорокин подвергает творческой обработке гностическую идею Василида, связанную с мотивом элитарности. Древние представления о мироздании служат средством интерпретации исторического процесса и объясняют особенности формирования утопического общества.

#### **4.2. Вечная женственность в романе Т. Москвиной «Она что-то знала»**

Т. Москвина является ярким представителем современной женской прозы. Главная тема произведений писательницы – судьба женщины в противоречивом мире, созданном мужчинами. Социально-бытовая проблематика осмысливается в философском аспекте. Т. Москвина изображает ярких, цельных героинь, интересы которых противоречат тому классическому «сценарию», согласно которому женщина обязана исполнять роль супруги и матери. В сборнике «Женская тетрадь» Т. Москвина формулирует данную проблему следующим образом: «Сколько ни рассуждай про XX век, НТР и эмансипацию, а надо вступать друг с другом в определенные взаимоотношения, вести совместное хозяйство и растить детей, следуя каким-то традициям. Все это не нами придумано и, будем надеяться, не нами кончится. Вопрос о том, насколько современная женщина может быть традиционной. По моему мнению, реальность, вся обстановка жизни, быт никак этому не способствуют» [URL: <http://fanread.ru/book/866880/>].

Попытка смирения с законами жизни оборачивается катастрофой, как показано на примере Александры Зиминной в романе «Смерть – это все мужчины». Героиня осознает, что в мужском мире женщина лишена выбора собственной судьбы. «Надо закончить курсы, потом поступить в хороший магазин... Потом выйти замуж за хорошего человека и повеситься на люстре» [URL: <http://e-libra.ru/read/193391-smert-yeto-vse-muzhchiny.html>]. Несправедливость по отношению к женщине героиня обнаруживает и в литературе. Например, безрадостной представляется Александре судьба обретшей покой Маргариты М. А. Булгакова: «Сиди возле мужа,

слушай Моцарта» [URL: <http://e-libra.ru/read/193391-smert-yeto-vse-muzhchiny.html>]. Зими́на окончательно убеждается в лживости мира. Неравная борьба ради самоутверждения приводит героиню к убийству бывшего мужа и самоубийству, при этом происходит трансформация теряющей рассудок Зиминой в Красную Даму – архетипический образ мстительной персонифицированной силы, которая «пришла освободить рабов земли» [URL: <http://e-libra.ru/read/193391-smert-yeto-vse-muzhchiny.html>]. В финале романа душа героини обращается к Отцу – создателю враждебного мира, что служит отсылкой к гностическим мотивам мира-тюрьмы и Демиурга.

Гностические реминисценции встречаются и в драматургии Т. Москвиной. В драматической фантазии (именно так определяет жанр сама писательница) «Рождение богов» по велению Отца старшие и младшие духовные сущности спускаются на грешную Землю, чтобы исправить «дело Люцифера»: «Земной проект испорчен безнадежно, / Земля покрыта тьмою заблужденья» [Москвина, 2006: 117]. Ошибочность творения, тьма незнания – мотивы, актуализирующие гностическую концепцию мира. Равное количество женских и мужских персонажей (шесть богов и шесть богинь) позволяет сравнить их с гностическими эонами – парными эманациями Абсолюта.

Истоки неустройства земного бытия герои объясняют также через гностические аллюзии: «В материю впихнуть свободу воли!» [Москвина, 2006: 117]. В гностическом мифе падение Софии обусловлено стремлением к проявлению индивидуального начала, самости, нарушающей безликое равенство и единство пребывания в плероме.

В романе «Она что-то знала» гностические мотивы выражены наиболее ярко, а через художественное осмысление образа гностической Софии раскрывается судьба женщины в мире – главная проблема творчества Т. Москвиной.

### ***Гностический образ мира в романе Т. Москвиной «Она что-то знала»***

По сюжету историк Анна Кареткина расследует обстоятельства таинственной смерти поэтессы Лилии Серебринской. Выясняется, что в записке, найденной на месте происшествия, аббревиатура ЛИМРА означает первые буквы имен подруг Лилии – Марины, Розы и Алены. За каждым именем скрыта своя история, каж-

дая героиня является воплощением одного из типов женственности, которые строят собственные отношения с мирозданием. Имена героинь привлекают к себе внимание своей соотносительностью с гностическим мифом: Алена (Елена) – Свет, Марина – (морская) Вода, Роза и Лилия – священные цветы, символизирующие чистоту и радость-страдание.

Героини романа живут в «мире теток» – мире с четко определенными ролями: «Есть мир мужиков в машинах, с бычьими шеями, и про них все понятно, как они ходят, говорят, чего хотят. И есть мир теток с сумками из автобуса, и они тоже нарисованы четко. И кажется, эти два мира вообще друг друга не должны видеть в упор. И что могло бы их объединить?» [Москвина, 2010: 63]. Однообразная жизнь в быту, изображаемая в романе, транслирует гностический мотив томления души в плену материи. В произведении Т. Москвиной земная женщина ассоциируется с падшей Софией: «Образ женщины осквернен вдрызг... Мы потеряли чистоту и утратили цену... Какая противная тварь...» [Москвина, 2010: 48]. Однако причина смерти женщин далеко не в земном порядке.

Таинственная гибель героинь связана с неким запретным сакральным знанием (сравнимым с гнозисом), которое простой человек, познав, не сможет вынести. Поиски приводят Анну к «Красной тетради» Розы, осмелившейся приоткрыть страшный секрет мироздания. Героиня, духовно и интеллектуально одаренная женщина, страдает от физического уродства. В ней говорит поруганная София, томящаяся в брэнном теле и решившаяся на кровопролитие о высших сферах мироздания.

Анна ни с кем не обсуждала прочитанное в тетради, запечатлевшейся в памяти «злым шипением». «Там пульсировала опасность... и... темно-красный свет» [Москвина, 2010: 215]. Описываемый Розой план мироздания Анна осмелилась передать только в отрывках, боясь расплаты за разглашение сакральной тайны.

Изложение Розы практически полностью дублирует гностический сюжет. Наиболее остро поставлена проблема не отчужденности человека от Бога, но, наоборот, безразличия «небесной семьи» к страданиям человечества. Знание не примиряет героиню с миром, но становится источником нового страдания. «Разум нормальной женщины есть могила всех ересей земли» [Москвина, 2010: 260].

Через все сочинение героини лейтмотивом проходит идея развенчания доброго и милосердного Создателя: «Человек влюблен в Бога! Влюблен, как глупая женщина...» [Москвина, 2010: 219]. Ставя вопрос об ответственности Творца за Свое творение, Роза утверждает, что «творение нашего мира... его пик формы. Он находился на пределе своих возможностей», после чего, завершив творение, вернулся к своим привычным делам. «И потому его непосредственное вмешательство в уже созданный текст не невозможно, а не нужно» [Москвина, 2010: 226].

Роза уверена: «творение бывает выше творца» [Москвина, 2010: 226], тем самым словно возобновляет полемику с Иринеем, считавшим эту мысль абсурдной и критиковавшим Валентина за негативное отношение к Творцу. Представления Розы также иллюстрируют мир через оппозицию «совершенное тайное» и «бренное явное», однако героиню в высшей степени интересует ситуация в трансцендентной области, тогда как действительный мир «глиняных куколок» вызывает в ней крайнюю неприязнь.

«Создатель не умен. Умна... Его мать [София]... умен его Старший Сын [Люцифер]... Но в сотворении этого мира не они были главными, а потому никогда ум не будет занимать здесь первенствующих позиций» [Москвина, 2010: 228]. Вновь обнаруживается критика рационально функционирующего мира, не случайно в познании потустороннего гностики отдавали предпочтение интуиции, и закономерно рассматривать того, кто дал разум, противником Бога (имя Люцифер происходит от слова «свет»: свет разума; огонь, принесенный людям Прометеем, – все это соотносится с идеей просвещения). Э. Лимонов отмечает: «Лютер называл разум „невестой дьявола“... разум способствует высвобождению из кармы, из той судьбы, которую Создатель предназначил человеку» [Лимонов, 2012: 78–79].

Роза также акцентирует внимание на падении Софии, в результате которого «был рожден тот, кто стал творцом нашего мира» [Москвина, 2010: 233]. Духовное начало, «высокие образцы», данные Софией при создании мира, вступают в противоречие с «порчей», нанесенной творению усилиями Демиурга.

Старший Сын Демиурга Люцифер, по выражению Э. Лимонова, «соавтор» этого мира, оставивший на его лице отпечаток «игривого, пародийного, жуткого, маскарадного, хищного... творчества» [Москвина, 2010: 234].

Второго сына Творца Иисуса Роза называет «любимчиком», ненависть Люцифера к которому навлекла на людей множество бед. «Иисус украл, по его мнению, его наследство – мир и расположение отца» [Москвина, 2010: 235]. В «Интервью, которого не было» Т. Москвина развивает тему разлада между Люцифером и Иисусом как наследниками власти над землей. Эссе написано в подражание беседам литературных героев с чертом, среди которых наиболее известная – видение Ивана Карамазова: «...Он сидел в моей гостиной, в старом полуразвалившемся кресле пятидесятых годов без всякой вальяжности...

– Здравствуйте, Танечка, – сказал посетитель... Вы, кажется, смеяться изволили надо мной.

– Совсем не над вами. Я вас и не знаю. Над вашими отражениями в нашем искусстве...» [Москвина, 2011: 296–297]. О вражде с младшим сыном Бога посетитель говорит: «Все ему отошло, все миры, и невесту мою отдали, и маме запретили со мной видеться. Я и разозлился» [Москвина, 2011: 298].

В романе «Она что-то знала», подводя итог изображению столкновений между членами высшей семьи, Роза вопрошает: «Кому мы нужны, спрашивается? <...> Семья Царств интересуется прежде всего своими делами...» [Москвина, 2010: 237]. Примечателен гностический секрет, высказанный Т. Чертоном: «Человек (в потенциале) есть Бог». Причина того, что мы этого не видим в том, что «наше воображение непрерывно создает мир, посылая Бога в него и падая вслед за ним в мир» [Чертон, 2008: 123]. Похоже, Роза проецирует насущные проблемы человечества на высшие сферы, стремясь соотнести и связать два мира, перекинуть между ними мостик общения. С другой стороны, героиня ни на что не рассчитывает, зная, что мир создан по образу и подобию Демиурга.

Выход из незавидного положения человечества Роза видит в создании собственного Бога, «Человеческого, созданного из нас» [Москвина, 2010: 242]. Высказывая эту мысль, героиня апеллирует к мысли Ф. М. Достоевского о народе-богоносце. Искать «Бога-для-людей» нужно в актерской среде, где поклонение граничит с религиозным экстазом.

Другая отсылка также связывает идейное ядро романа с именем Ф. М. Достоевского. Это Легенда о Великом инквизиторе – вставная притча из романа «Братья Карамазовы». Роза остро пере-

живает богооставленность человечества, предлагая создать своего Бога. Свобода действий в несовершенном мире, где нет возможности уповать на помощь свыше (ведь «небесную семью» заботят исключительно внутренние дела), грозит обернуться всеобщей катастрофой.

В данном случае не просто актуализируется гностическая мифологема бунта против Бога, но затрагивается проблема духовного поиска, поиска Того, Кто возьмет на себя ответственность за бранный мир и его обитателей. Свобода, не ограниченная контролем небесного воинства, представляется героине романа проклятием и вынуждает выбрать Бога из числа актеров (актер – лицедей, имитатор, мало чем отличающийся от подражателя Творца Демиурга, но для Розы остаться без небесного попечения гораздо страшнее).

«Гностики давали женщинам равную с мужчинами духовную роль в своих службах» [Чертон, 2008: 104]. В концепции мира Розы женские высшие сущности оказывали огромное влияние на судьбу человечества.

Очевидно, Т. Москвина трансформирует мифологический сюжет через актуализацию темы семьи. Тем не менее оригинальный авторский замысел сложно признать творческим открытием. По замечанию Е. М. Мелетинского, комментирующего К. Леви-Стросса, «семейно-родовые отношения... чаще всего выступают в роли своего рода „арматуры” мифологической структуры, и... нарушения во взаимных обязанностях свойственников... являются в мифах исходным пунктом коллизии» [Мелетинский, 2012: 179].

Действительно, конфликт, изображенный в «небесной семье», сводится к нарушению иерархии наследования: старший сын Демиург-Люцифер лишился наследства, хотя и принимал активное участие в создании мира. Обида заставляет его действовать против людей, сбивать их с предначертанного пути. В тексте незыблемые константы и заповедные темы десакрализуются, как любые древние священные предания. «Из тотемических мифов изымается священная информация о мифических маршрутах тотемических предков, зато усиливается внимание к семейным отношениям тотемических предков...» [Мелетинский, 2012: 233]. Именно по такому «сценарию» происходит трансформация канонического сюжета, которая, впрочем, не выводит новую версию мифа за пределы гностических воззрений. Сакральные образы приобретают роли

членов «небесной семьи», не утрачивая при этом своих конститутивных религиозно-мифологических признаков. По определению А. Ф. Лосева, Бог гностиков как абсолютная личность, заменившая «сверхноуменальное первоединство языческих философов», действует совершенно неожиданно, «человечески, со всеми недостатками... свойственными ограниченному природному человеку» [Лосев, 1991: 315].

Все несовершенства материального мира словно унаследованы от Демиурга, подвластного, как и простые смертные, страстям.

Подобно гностикам, героини Т. Москвиной обращаются в прошлое как область сакральных сил и смыслов. Самоубийство Серебринской вызвано ее непримиримостью к миру, в котором женщине, воплощающей образ Праматери всего, отводится второй план. «Тетки – женщины средних лет, с угасшей, подавленной или поврежденной женственностью – плотно коренятся в жизни. Собственно, они и есть сила жизни. Войско Богини-Матери!» [Москвина, 2010: 29].

Воспитанная в условиях советского времени, Лилия оказалась «в пустоте»: «Откуда же им было знать, что общества этого не станет» [Москвина, 201: 37]. Коммунистические идеалы, ведущие несколько поколений людей по жизни, организующие саму действительность, не оставили достойной замены. Сакральное время, в котором смысл бытия был понятен всем без исключения, оказалось безвозвратно утраченным. Серебринская стремится восстановить его реалии во Фронте гражданской защиты, но безуспешно.

Для героини неразрешим вопрос «С чем идти в вечность?», который она решает с помощью дневниковых записей. Это другой аспект сакрального времени – создание альтернативной художественной реальности и увековечивание себя в ней. Произведение становится пространством жизни героя: в противовес концепции «смерти автора» Р. Барта формируется идея о символическом утверждении бессмертия сочинителя. «Человек – форма речи» [Москвина, 2010: 75].

Переживание героиней кризисной ситуации и обретение желанной реальности в сочинении напоминает ситуацию эквилибриста, провалившегося в адскую глубину симулякров, описанную исследователем Д. П. Козолупенко. Это иллюстрация к идее об

утрате человеком прежних опор (недоверие к метанарративу) и его встрече с безграничным миром возможного.

Бриколаж создается героиней романа из обрывков воспоминаний о светлом прошлом. «А поскольку действовать, в прямом смысле слова он [эквилибрист] не может, по крайней мере, так он ощущает, то он пытается заменить действия их видимостью – словами» [Козолупенко, 2005: 194].

«Война и мир» в романе Т. Москвиной называется «метафизическим сундуком», скрывающим «великолепный мираж по имени „Россия”». Это памятник богатству русской культуры XIX века, оживающей при обращении к коду-тексту. «А на что рассчитывать частному человеку, пишущему самому себе? Что... и его когда-нибудь воскресят?» [Москвина, 2010: 34]. В дневнике Лилия делится своими переживаниями, она боролась за лучшую долю, но мир спасти так и не смогла: «Россия не получилась, вот и все». В ней говорит София, сочувствующая гибнущей земле, но не нашедшая достаточно сил, чтобы сразиться со «скучающим чертом» [Москвина, 2010: 40, 38].

По тому же пути увековечивания своих идей через текст идет Роза. Она оставляет в «Красной тетради» зародыш идеи, который, как надеется, кто-то сможет воплотить. Сбывшаяся мечта становится ключом к освобождению – секрет «небесной семьи» воплощается в сочинении Розы.

Герои принимают правила игры этого мира, подчиненного случаю, и через письмо пытаются воплотить свои мечты и надежды, исчерпать положительный потенциал бытия через «сильное слово». «Слова, повелевающие материей, творящие слова?» [Москвина, 2010: 85]. Возникает параллель с гностической концепцией мира Василида, который считал, что тварный мир уже своим возникновением исчерпал огромный потенциал возможных «вариантов» бытия космоса.

Бессмертия достигает и Марина, каждый раз переживающая театральные перерождения, узаконенные текстом сценария. «Поражала молодость... актеров: все... выглядели на двадцать-тридцать лет моложе своего возраста» [Москвина, 2010: 103].

Лилия, Марина и Роза ощущают цикличность бытия, когда на смену старому приходит еще более уродливое и ущербное новое. В случае Лилии вместо славного советского прошлого явилось

капиталистическое общество, расчетливое и коррумпированное (выкуп помещения Фронта). Марина также замечает, что культура переживает кризис (пьеса «Инсулин»). Роза не только говорит об этом, но и пытается бросить вызов мирозданию.

Алена живет в деревне, где время течет медленно, на что указывают пейзажные зарисовки и пасторальные сценки: речка Мураша, огибающая «полусонно-царскую» Цну, купола церкви, поля, мальчик, гнавший гусей. Время из просто хроникального трансформируется в эпическое, утверждающее целостность бытия, примиряющее человека с действительностью. То же подчеркивает и А. Б. Есин в связи с эпико-драматическим пафосом произведения: «Бытие осознается в его изначальной и безусловной конфликтности (драматизм), но сама эта конфликтность воспринимается как необходимая и справедливая сторона мира, ибо конфликты возникают и разрешаются, они обеспечивают само существование и диалектическое развитие бытия» [Есин, 2000: 42]. В этом райском уголке Алена находит себя, слившись с природой. Она единственная из героинь не конфликтует с жизнью, но подстраивается под ее ход. Можно сказать, что для Алены эпическое время совпадает с сакральным.

В романе Т. Москвиной гностическая картина мира представлена следующими положениями:

1) центральный гностический мотив тайного знания в романе становится причиной гибели женщин, познавших запретную Истину;

2) гностическая модель мира репрезентирована в «Красной тетради» Розы, в которой развенчивается образ доброго Бога и утверждается идея равнодушного к судьбе человечества Творца;

3) автор трактует образ Демиурга в системе семейных отношений, обостряя известные коллизии. Борьба «небесной семьи» за наследство оборачивается для простых смертных настоящей катастрофой;

4) Т. Москвина заостряет конфликт прошлого с настоящим, показывая, как героини романа преодолевают утрату с сакральным временем. С одной стороны, обретение прошлого осуществляется через письмо (дневник Лилии, сценарий Марины, «Красная тетрадь» Розы), с другой – сакральное время достигается в принятии действительности во всей ее полноте, в доверии к жизни (эпическое время Алены);

5) героини Т. Москвиной совершают побег из земного бытия. Нарушение договора о неразглашении тайны ведет к последовательной гибели женщин;

6) героини стремятся улучшить мир через текст, через творчество, надеясь, что будут услышаны, ведь в каждой из них говорит тот или иной аспект сочувствующей Софии, посылающей гнозис.

### ***Образ женщины в романе Т. Москвиной «Она что-то знала»***

В романе Т. Москвиной «Она что-то знала» как образце «женской прозы» концепция человека – это прежде всего представления о женщине и ее месте в мироздании. С точки зрения гностицизма нам важно показать, как в каждом женском персонаже преломляется тот или иной аспект Софии. «Она [София] скрыта внутри человеческого существа и должна быть активизирована сознательно. Часто это достигается через проецирование Софии на женщину» [Чертон, 2008: 208].

Первая проекция образа Софии в романе Лилия олицетворяет отказ от материальной природы, духовность и чистоту: в ее письме печаль и усталость приобретают мистический смысл: «И тут... я увидела мир как он есть... Я была в этом мире теткой» [Москвина, 2010: 29]. «Быть теткой» значит быть в ловушке материального мира. Это плен Софии, утонченной поэтессы Лилии, которая «хотела... придумать путь познания» [Москвина, 2010: 63]. В Лилии преломляется образ Софии, потерпевшей неудачу в стремлении возродить рай на земле. Ярким примером служит Фронт гражданской защиты, в котором Лилия боролась за права общества, но потерпела крах. С одной стороны, Лилия воплощает христианскую добродетель и человеколюбие (цветок лилии может интерпретироваться и как отсылка к Богородице), с другой – чисто гностическое отторжение пребывания в материи («мир теток»).

Марина – блоковская Незнакомка, страстная, артистичная, но не принимающая физический мир, стремящаяся над ним возвыситься: «она не... испытывала к ним [мужчинам] ни малейшего эротического влечения и никогда ничего особенного не чувствовала ни с одним из них» [Москвина, 2010: 100–101]. Подобное отношение к мирозданию было свойственно исторической фигуре – замечательной поэтессе З. Н. Гиппиус, которая в своих дневниках высказалась о половой близости так: «Явно, что надо выбрать одно: или убить в себе, победить это „целомудрие“ перед актом,

смех и отвращение перед всем, что к нему приводит, – или же убить в себе способность влюбления, силу, ясность, обжог и остроту» [Гиппиус, 2003: 46]. На сходство Марины с Незнакомкой указывает ряд деталей и портретных характеристик: серебристый халат (серебро как главный символ, давший название эпохе рубежа веков), большие синие глаза и т. д. В целом во всем романе встречаются эстетические рецепции Серебряного века. На это указывает присутствие в каждой героине в той или иной мере духа Софии (даже Анна является олицетворением пытливой Софии, блуждающей в неопределенности), характерная фамилия убитой – Серебрянская; наконец, самое очевидное – строка из стихотворения А. А. Ахматовой «Летний сад», служащая эпиграфом: «... но света источник таинственно скрыт...».

Совершенная противоположность Марины – Алена, в которой воплощен образ классической женственности. Героиня словно смирилась с несовершенством мира, говоря: «Чего уж Бога гневить» [Москвина, 2010: 334]. Полное приятие своей судьбы, умиротворенная созерцательность видится в словах Алены: «Мне надо доверенный мне кус жизни налаживать» [Москвина, 2010: 336]. Земную природу героиня сравнивает с женщиной «вроде Ираиды Васильевны... могучей тетки с длинными золотистыми волосами и огромным ртом» [Москвина, 2010: 277], напоминающей древнее божество плодородия и обильного урожая (достаточно вспомнить фигурки «первобытных венер», изображающие полных женщин). В отличие от Лилии, для Алены слово «тетка» отмечено положительной коннотацией.

Справедливо заметить, что сам портрет Алены вполне близок описываемому ей образу природы: «толстая коса до пояса, ямочки на щеках, грудь, на которой, по выражению поэта, двухлетний ребенок может сидеть, как на стуле, щедрая ласковость души...» [Москвина, 2010: 266].

Безусловно, тайна в романе есть, но по мере развития действия эта интрига из разряда «бытовой» (вопрос: «кто убил?») переходит на уровень метафизический («какова наша судьба?»).

В гностической парадигме Валентина существует градация уменьшения яркости свечения зонов по мере их удаления от сияния Бога: в каждой героине в большей или меньшей мере выражены свойства пневматика. Ближе всех к «источнику света» оказывается Роза, описавшая в «Красной тетради» план бытия. Недостатки

внешности, контрастирующие с духовным богатством и остротой ума, актуализируют гностическую оппозицию брэнного тела и вечного духа.

Т. Москвина, ориентируясь на гностический миф, создает оригинальную концепцию женщины в ее непростых отношениях с мирозданием, которые раскрываются в следующих тезисах:

1) в романе преобладают рецепции валентинианского гностицизма, центральным образом которого является София, томящаяся в физическом заточении. Писательница изображает разные типы женственности (от блоковской незнакомки (Ахамот) до Софии, растворенной в природе (Пруникос));

2) образ каждой из героинь служит художественной интерпретацией различных аспектов Софии: Алена воплощает Софию в ее единстве с природой; в образе Марины воплощена Незнакомка; София поэзии Серебряного века Лилия соотносится с добродетельной Софией, страдающей в земном мире, но сочувствующей человечеству;

3) женственность может быть не только вечной и возвышенной, но и поруганной, как это показано на примере образа Розы.

В. Сорокин и Т. Москвина осуществляют поиск «альтернативной веры», на которой могут прочно основываться представления о нестабильной реальности. Такой альтернативой религиозным константам избрано гностическое учение, оказавшееся востребованным многими современными авторами (В. Пелевин, Э. Лимонов, М. Елизаров, А. Старобинец и др).

Гностический сюжет, обрамляя известные события жизни человечества (до сотворения мира и после конца света), являясь повествованием, выполняет функцию мифа, объясняющую причины нынешнего положения вещей. В романах мифологическая составляющая учения обогащается традиционными для древнего мышления обрядами: возвращение к истокам (символическое воспоминание), инициация.

В конкретных художественных текстах, послуживших материалом для исследования, гностическое миропонимание служит источником конструирования авторской картины мира и корректирует традиционную концепцию личности. Действительно, мифологическая матрица при художественной обработке трансформируется в биографию:

- «Лед»: биография группы пневматиков, состоящая из отдельных историй каждого адепта, рассказывающих о жизни до принятия в братство и обряде посвящения;

- «Она что-то знала»: описание жизни Софии, проживающей разные судьбы на земле, воплощенные в образах четырех героинь;

В целом можно сказать, что в данных примерах современной прозы гностические мифологемы репрезентированы в своем традиционном виде, немного видоизменяясь под влиянием эстетики и творческого метода писателей. Постмодернист В. Сорокин иронически обыгрывает собирательный образ Демиурга, Т. Москвина рассматривает вопрос о месте человека в мироздании в соотношении с образом «небесной семьи».

Таким образом, в современной отечественной литературе актуализируются гностические мотивы, включенные авторами в новый контекст. Единый мифологический сюжет стал источником разных и необычных трактовок мироздания, смело и дерзко бросающих вызов устоявшимся теориям.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Гностическая картина мира – совокупность философских, религиозных и мифологических мотивов, в своем единстве образовавших синтетическое мировоззрение в первых веках нашей эры, образ мышления, лишенный четкой системы и отраженный во множестве мистических течений древности. Можно выделить следующие константы гностической модели мира: пространство составляет противопоставление Плеромы – Кеномы, а также мистическая граница, разделяющая реальный и ирреальный мир. Время в гностицизме линейно, вопреки традиционным мифологическим структурам, также значима категория мига – неопределенного состояния между временем и Вечностью, в котором происходит духовная трансформация посвященного. Гностические представления о человеке определяются его принадлежностью к пневматикам (духовным людям), ощущающим свою связь с Плеромой и Софией.

За много лет существования гностицизм как синкретичное явление доказал свою жизнестойкость. Обретя вторую жизнь в художественной литературе, гностическое мировоззрение стало основой моделирования индивидуально-авторской картины мира, проникнутой духовными поисками и волнениями человека, застигнутого врасплох историческими потрясениями. Как показал наш анализ, интерес писателей к гностицизму был особенно выражен на переходных этапах истории, повторяющих периодизацию литературного процесса. Серебряный век характеризовался переоценкой ценностей, вызванной грандиозными открытиями в науке. Новый взгляд на мироздание потребовал поиска новых констант для становящегося мировоззрения, что не могло не оказать влияния на творческое сознание. Так, лирический герой В. С. Соловьева преодолевает земные препятствия ради мистического воссоединения с Софией. Путь к тайне иницирован таинственным зовом из плеромы, в стихотворениях В. С. Соловьева претерпевающим различные трансформации (голос, мелодия, слово-пароль, слово-заклинание). Духовное освобождение происходит через систему гностических ритуалов (крещение водой, огнем, Святым Духом, таинство Брачного Чертога). Земное бытие проникнуто страданиями и одиночеством, испытываемыми как героем, так и Софией. Каждый из них стремится открыть гнозис и восстановить

нарушенное единство. Мистический опыт личности амбивалентен: обретение истины несет в себе радость и страдание; в диалоге с Софией герой боится не услышать ее отклика, но в то же время подлинное слияние с Божеством возможно в абсолютном молчании, когда в душе пневматика прекращает звучать голос «Я». В лирике В. С. Соловьева София изображена в традициях учения Валентина, лейтмотивом которого выступает ее двойственная природа. В. С. Соловьев изображает земную Софию томящейся в паутине физического бытия, однако образ стремительно развивается в направлении духовного аспекта Пруникос. Очевидно, для реализации героя лирики В. С. Соловьева крайне важна «восходящая любовь» к Идеалу, требующая бесконечного самосовершенствования и напоминающая об ущербности физического существования (как парафраз покаяний падшей Софии). Итогом духовной трансформации становится отождествление лирического героя Христу – эону, с которым София вступает в сизигический союз, символизирующий целостность Плеромы (возвращение утраченного эона в полноту) и торжество гнозиса (устранение противоречий, вызванных различиями полов, тела и души, времени и вечности, земного и небесного).

Если в поэзии В. С. Соловьева отказ от индивидуальных проявлений личности, от свободы воли приводит в конце концов к желанному Всеединству, примирению земного мира с миром небесным, то в драматических произведениях А. Блока развоплощение грозит распадом личности, деперсонализацией (о чем свидетельствует появление двойников) и забвением, в гностической картине мира равносильным Ничто. В героях А. Блока земное «человеческое» начало непреодолимо, так что диалог неподготовленного адепта с мистическими силами ведет к утрате самосознающего «Я». В драматических произведениях А. Блока ярко выражена гностическая метафора земного бытия в плену, воплощенная в модели замкнутого пространства. Образ мечтателя в замкнутом пространстве – обширная метафора самопознания божественного духа в плену бренного тела. В драмах наблюдается постепенное расширение художественно осваиваемого пространства: комната – замок – площадь – остров – дом (упорядоченный космос) – Россия-мир (осмысливается во вселенском масштабе), что позволяет говорить о расширении границ художественного постижения разных бытий-

ных уровней (бытие личности – бытие мироздания). Вечную повторимость А. Блок трактует двояко: как замкнутый круговорот, «дурную бесконечность» либо как надежду на возвращение покинувшей мир Софии. Герои драм ожидают конца времен, как и гностики, но вместо духовного освобождения для них наступает абсолютная гибель. В ложном мире, изображаемом А. Блоком, София, воспринимаемая в гностической системе как освободительница томящихся пневматиков, приобретает inferнальные признаки. Стремясь воссоединиться с мечтой-Софией, герой неизбежно оказывается обманутым («Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади») либо становится жертвой буйной хаотической стихии, воплощенной в Вечной женственности («Песня Судьбы»). Негативный духовный опыт вызван чужеродной природой потусторонних явлений – герой драм А. Блока признает невозможность примирения и воссоединения двух начал: земного и небесного, человеческого и божественного. Важнее происходящее на земле, где рожден человек.

Гностические реминисценции в симфониях А. Белого отмечают этапы становления мировоззрения поэта. Из валентинианского гностического учения А. Белый заимствует двойственный образ Софии, при этом женские образы симфоний соотносимы с духовным аспектом Пруникос (Королевна, Светлова). «Софийными» чертами (сочувствие пневматику, покровительство) оказывается наделен даже мужской персонаж – Старик («Возврат»). В модели мира актуализируется гностический мотив мира-тюрьмы, в котором шум музыки и голосов обывателей контрастирует с молчанием познавшего гнозис. Помимо этого, земной мир изображается как лабиринт, город с узкими улицами, заметенный снежными вихрями, символизирующими разгул бессознательной стихии Демиурга. Гностическое отрицание цикличности бытия дополняется теорией «вечного возвращения» Ф. Ницше. Преодоление круговорота бытия возможно через гибель тела, что характерно для гностической системы мира. В «Кубке метелей» олицетворением порочного земного бытия во времени является «дракон времени», против которого выступает герой-змееборец, облаченный в световые доспехи – все эти образы служат отсылкой к гностико-манихейской космологии. Гностическая оппозиция «духовное – телесное» интерпретируется А. Белым через ницшеанскую симво-

лику (борьба орла и змея), образы элевсинских мистерий (смена зимы весной).

В литературе Серебряного века гностическая картина мира формирует основы новой онтологии, нового понимания окружающей действительности. Сквозь призму древнего учения авторы рассматривают скрытые закономерности бытия.

Отличительной чертой советского периода была идеологическая установка на норму, ограничивающую творческую индивидуальность и требующую жертвовать одним в пользу множества. Трагедия гениальной личности в условиях тоталитарного государства – тема, осмысляемая в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в философском аспекте, с привлечением различных источников, в том числе гностических. В числе мистических направлений, привлечших внимание писателя, особенно выделяется гностико-масонское учение, утверждающее высшую ценность моральных норм и духовный потенциал человека. В качестве идеальной личности в романе «Мастер и Маргарита» выведен образ Иешуа, учение которого базируется на этических принципах. Мастер – герой и одновременно носитель масонской степени, владевший гнозисом, но не отважившийся донести до людей Истину (Свет) в полной мере, уступив силам материального бытия. Маргарита выступает в роли тайной жены, гностической Софии – посредницы между мирами. С точки «гностического» хронотопа заслуживает внимания кабинет Воланда и сцена бала, где масонская атрибутика формирует «третью реальность», в которой проводится инициатический обряд, ассоциирующийся с гностическими таинствами духовного преображения.

Как и в «закатном романе» М. А. Булгакова, в итоговом произведении Л. М. Леонова «Пирамида» осмысляется судьба человечества в переломные моменты истории. В советском атеистическом обществе верующими людьми наиболее остро ощущается непреодолимая дистанция между Богом и человечеством. Актуализируется гностический образ трансцендентного Истинного Бога. В романе безмолвному Богу противопоставлен Демидург Шатаницкий, распространяющий в обществе пессимистические ожидания конца света, основанные на научном знании и не оставляющие ни единого шанса на спасение. Ненависть Шатаницкого к человечеству объясняется легендой из апокрифа Еноха, согласно которой

именно человек стал причиной вселенского разлада Добра со Злом. Противопоставлен Шатаницкому ангел Дымков, вызванный Дуней Лоскутовой на землю, чтобы замолить грехи человечества. Двойственный образ Софии преломляется в героинях Дуне Лоскутовой, воплощающей духовную эманацию – Пруникос, и Юлии Бамбалски – телесной Ахамот. Автор определяет жанр своего произведения как «роман-наваждение»: герои проходят испытание наваждением ложного мира, чтобы открыть для себя гнозис. Герои, преследующие личную выгоду, искажают тайное знание, делая его недоступным для других: Хозяин желает увековечить себя в своем одиноком величии на вершине Пирамиды, Шатаницкий стремится перевернуть небесную иерархию и воцариться над человечеством. Герои-альтруисты (Дуня, Дымков) открывают истину ради спасения человечества. Многомерный символ пирамиды можно интерпретировать и с точки зрения гностицизма – как «переходный пункт» при последовательных этапах трансформации земного Адама в Адама Кадмона (Человека Света). Гностическим «пластом» романа выступает Енохианская магия, основными принципами которой являются взаимодействие ангелов и людей (Дымков и Дуня) и духовное перерождение в конце истории (символика пирамиды).

Авторская картина мира, созданная с привлечением универсальных мифов, в том числе гностических, утверждает абсолютно иную, отличную от общепринятой, аксиологическую систему, центральное место в которой занимает творческая просвещенная личность, открывающая правду о мире.

Современность также отмечена переменчивостью и дискретностью представлений о мире, недоверием к «метарассказам». Множество точек зрения на мир вызывают необходимость создания бриколажа – комплекса идей, проясняющих современную картину мира. Гностическое учение, объясняющее причины несовершенства человеческого существования, приобретает актуальность в осмыслении нестабильности и противоречивости мира последних десятилетий. В. Сорокин в трилогии «Лед» подвергает творческой обработке гностическую идею Василида, связанную с мотивом элитарности, выраженном в произведении через оппозицию избранных, пневматиков (Братьев Света) и «мясных машин» (обывателей, телесных людей). Древние представления о мироздании

служат средством интерпретации исторического процесса и объясняют особенности формирования утопического общества. Осмысляя гностическую идею избранных пневматиков, В. Сорокин находит ее отражение в разных исторических эпохах (в частности, в СССР – идеал героя-коммуниста, во многом соотносимого с немецко-фашистским образом сверхчеловека). Таким образом, гностическая концепция Василида служит объяснением скрытых механизмов исторического процесса, озаменованного преодолением несовершенного человеческого. Братьев Света В. Сорокина можно сравнить с Главным Архонтом Василида, а массовую гибель героев в финале – с преодолением физического несовершенства (освобождение Третьего Сыновства). Постмодернистский деконструкция иерархической структуры «кумир – поклонники» трансформируется в трилогии «Лед» до коллективного образа (субъекта), мыслящего себя Предвечным Творцом (Светом Изначальным). По мере развития фабулы негативные поступки героев-адептов истолковываются как часть великого замысла, воплощаемого во имя Света (в действительности, ради самих братьев). У гностиков овладение тайным знанием, как правило, равнозначно обретению Бога в своей душе, что дает возможность посвящаемому отождествиться с Истинным Создателем.

В романе «Она что-то знала» Т. Москвина (как яркий представитель современной женской прозы), ориентируясь на гностический миф, создает оригинальную концепцию женщины в ее непростых отношениях с мирозданием. Имена героинь привлекают к себе внимание своей соотнесенностью с гностическим мифом: Алена (Елена) – Свет, Марина – (морская) Вода, Роза и Лилия – священные цветы, символизирующие чистоту и радость-страдание. В романе преобладают рецепции валентинианского гностицизма, центральным образом которого является София, томимая в физическом заточении. Писательница изображает разные типы женственности (от блоковской незнакомки (Ахамот) до Софии, растворенной в природе (Пруникос)). Образ каждой из героинь служит художественной интерпретацией различных аспектов Софии: Алена воплощает Софию в ее единстве с природой; в образе Марины воплощена Незнакомка; София поэзии Серебряного века Лилия соотносится с добродетельной Софией, страдающей в земном мире, но сочувствующей человечеству. Гностиче-

ская модель мира репрезентирована в «Красной тетради» Розы, в которой развенчивается образ доброго Бога и утверждается идея равнодушного к судьбе человечества Творца. Центральный гностический мотив тайного знания в романе становится причиной гибели женщин, познавших запретную Истину и нарушивших договор о неразглашении тайны. Т. Москвина трактует образ Демиурга в системе семейных отношений, обостряя известные коллизии. Борьба «небесной семьи» за наследство оборачивается для простых смертных настоящей катастрофой. В романе «Она что-то знала» вместо бунта против Демиурга, сотворившего несовершенный бранный мир, ярко выражен поиск Отца. Свобода представляется кошмаром, предшествующим Апокалипсису. В этом отношении показательно обращение к «Легенде о Великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского.

Как показал анализ произведений, В. Сорокин и Т. Москвина осуществляют поиск «альтернативной веры», на которой могут прочно основываться представления о нестабильной реальности. В произведениях современной отечественной прозы гностические реминисценции выполняют объяснительную функцию, дополняют мозаику бриколажа, углубляя представления о реальности.

Таким образом, в силу своей синкретичности гностическое учение создало универсальный миф, актуализируемый на том или ином историко-культурном этапе и творчески осмысляемый как средство: 1) формирования новой онтологии; 2) утверждения системы ценностей, основанных на идеале уникальной личности; 3) объяснения внутренних механизмов устройства реальности.

Исследование позволяет расширить круг проблем изучения рассмотренных произведений и намечает перспективы дальнейшего изучения художественного осмысления гностической картины мира в произведениях различных историко-литературных эпох.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Flamant, F. Les Tentations Gnostiques dans la Poesie Lyrique d'Alexandre Blok // *Revue des Etudes Slaves*. – 1982. Vol. 54. – № 4. – P. 583–590.
2. Harold W Attridge, Charles W Hedrick, Robert Hodgson Nag Hammadi, *Gnosticism & early Christianity*, 2005.
3. Hermann Detering *The Falsified Paul, Early Christianity in the Twilight* (*Journal of Higher Criticism*, 2003).
4. Jacques Lacarriere *The Gnostics*, 1997.
5. Pistis Sophia. URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
6. Абашева М. П. Сорокин нулевых: в пространстве мифов о национальной идентичности // *Вестник Пермского университета*. – 2012. – Вып. 1(17). С. 202–209.
7. Абрагам П. Павел Флоренский и Михаил Булгаков // *Философские науки*. – 1990. – № 7. – С. 95–100.
8. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. *Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам)*. – М.: Изд-во ИКАР, 2009. – 448 с.
9. Андрей Белый и Александр Блок. *Переписка. 1903–1919*. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1919\\_rerepiska\\_block-belyj.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1919_rerepiska_block-belyj.shtml) (дата обращения: 29.09.16).
10. Андрейчик Л. Л. Огненно-световая сфера природы в поэзии В. С. Соловьева // *Вестник Российского университета дружбы народов*. Серия: литературоведение, журналистика. – 2007. – № 3–4. – С. 39–46.
11. Андреэ И. В. *Химическая Свадьба Христина Розенкрейца в году 1459 / пер. с нем. А. Я. Ярина*. – М.: Энигма, 2011.
12. Антонян Ю. М. *Миф и вечность*. – М., 2001.
13. Апокриф Иоанна. URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
14. Арутюнова Н. Д. *Время: модели и метафоры // Логический анализ языка. Язык и время*. – М.: Изд-во «Индрик», 1997. – С. 51–61.
15. Афонасин Е. В. *Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства*. – СПб.: «Изд-во Олега Абышко», 2002.
16. Афонасин Е. В. *Гнозис в зеркале его критиков: античный гностицизм в контексте платонической философии поздней античности // Историко-философский ежегодник*. – М., 2002.
17. Барт Р. *Мифологии / пер. с франц. С. Зенкина*. – М.: Академический проект, 2010.

18. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. С. 9–191, 404–412.
19. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
20. Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худож. лит., 1990.
21. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
22. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
23. Безродный М. В. Из комментария к драме А. Блока «Незнакомка» // Биография и творчество в русской культуре XX века: блоковский сборник IX Памяти Д. Е. Максимова. – Тарту, 1989. – С. 58–70.
24. Белый А. 1 Линия, круг, спираль символизма // Труды и дни. – 1912. – № 4–5. Июль – октябрь. С. 13–22.
25. Белый А. 2 Круговое движение // Труды и дни. – 1912. – № 4–5. Июль – октябрь. С. 51–73.
26. Белый А. 3 Нечто о мистике // Труды и дни. – 1912. – № 4–5. Июль – октябрь. С. 46–52.
27. Белый А. Апокалипсис в русской поэзии URL: [http://dugward.ru/library/blok/beliy\\_apok\\_poez.html](http://dugward.ru/library/blok/beliy_apok_poez.html) (дата обращения: 03.08.2016).
28. Белый А. Владимир Соловьев. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_15\\_1907\\_arabeskishtml.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_15_1907_arabeskishtml.shtml) (дата обращения: 03.08.2016).
29. Белый А. На перевале. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_14\\_1907\\_arabesky.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_14_1907_arabesky.shtml) (дата обращения: 03.08.2016).
30. Белый А. Основы моего мировоззрения // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 10–38.
31. Белый А. Симфонии. – М.: Забытая книга, 1991.
32. Белый А. Фридрих Ницше. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_04\\_1908\\_arabesky.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_04_1908_arabesky.shtml) (дата обращения: 04.08.2016).
33. Беляева Н. Русский роман XX века: интертекстуальность как конструктивный принцип // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: сб. статей по материалам Международной интернет-конференции (15–19 декабря 2006 года) / науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – С. 248–263.
34. Бердяев Н. Спасение и творчество. Два понимания христианства. URL: <http://www.vehi.net> (дата обращения: 10.12.2013).

35. Блаватская Е. П. Тайная доктрина. Космогенезис. Антропогенезис. – М.: Астрель, 2012.
36. Блок А. А. Роза и Крест. – М.: Парад, 2005.
37. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. – М.: Наука, 2014.
38. Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 8. – М.: Наука, 2010.
39. Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.
40. Богомолов Н. Любовь – одна (О творчестве Зинаиды Гиппиус). URL: <http://www.belousenko.com> (дата обращения: 10.11.2012).
41. Бойчук 1 А. Г. «Лучезарный старец»: «слой» Мережковского в «Кубке метелей» А. Белого // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1995. – Т. 54. – № 2. – С. 16–30.
42. Бойчук 2 А. Г. «Святая плоть» земного в «Кубке метелей» // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 144–152.
43. Болотов В. В. Лекции по истории древней церкви: в 4 т. Т. 2. – Петроград, 1918.
44. Большая советская энциклопедия. URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 08.07.2013).
45. Бондаренко Г. Политкорректный гностицизм (роман Владимира Сорокина «Путь Бро»). URL: <http://www.pravaya.ru/idea/20/1192> (дата обращения: 09.12.2016).
46. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель, 2003.
47. Боров Ю. Б. Эстетика: учебник. – М.: Высшая школа, 2002.
48. Борисова Л. М. Вторая драматическая трилогия А. Блока (проблема циклизации у русских символистов). URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/-handle/123456789/94307/26-Borisova.pdf?sequence=1> (дата обращения: 18.09.2016).
49. Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие. – М., 2001.
50. Бубер М. Я и Ты. URL: <http://lib.ru/FILOSOF/BUBER/ihunddu1.txt> (дата обращения: 11.09.2016).
51. Булгаков А. И. Современное франкмасонство в его отношении к церкви и государству // Труды Киевской духовной академии. – 1903. – № 12. – С. 423–448.
52. Булгаков М. А. Белая гвардия: роман; Мастер и Маргарита: роман; Собачье сердце: повесть; Рассказы. – Грозный: Чечено-Ингушское книжное издательство, 1988. – 736 с.

53. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. – М.: Юристь, 1996. – 591 с.
54. Бэлза И. Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст-1978. – М., 1978. – С. 156–248.
55. Вельфлин Г. Истолкование искусства / пер. и предисл. Б. Виппера, М. Дельфин. – М., 1922.
56. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989.
57. Виппер Р. Ю. Рим и раннее христианство. – М, 1954.
58. Вторая Книга Иеу. URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_-default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_-default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
59. Гаврюшин Н. Литострон, или Мастер без Маргариты // Вопросы литературы. – 1991. – № 8. – С. 86–87.
60. Гайденко П. П. Владимир Соловьев и философия Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001.
61. Гайденко П. П. Гностические мотивы в учениях Шеллинга и Вл. Соловьева // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 2. – С. 202–208.
62. Галинская И. Альбигойские ассоциации в «Мастере и Маргарите» М. А. Булгакова // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1985. – Т. 44. – № 4. – С. 366–378.
63. Гараева, Г. Ф. Софийный идеализм как историко-философский феномен. – М., 2000.
64. Гармаш Л. В. Художественное своеобразие Симфоний Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000.
65. Гедройц С. Татьяна Москвина. Смерть это все мужчины: роман. Константин Крикунов. Ты: Очерки русской жизни. Марио Варгас Льюса. Вожаки: рассказы, повести, эссе. Дэн Браун. Код да Винчи: роман // Звезда. – 2005. – № 2. URL: <http://magazines.russ.ru> (дата обращения: 09.03.2014).
66. Гервер Л. Л. Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 192–196.
67. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богуцкого. – К.: Ирис, 1998. – 623 с.
68. Гиппиус З. Н. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2, 6, 8. – М.: Русская книга, 2001–2003.
69. Глухова Е. В. Конспекты Андрея Белого по истории гностицизма // Античность и культура Серебряного века: К 85-летию А. А. Тахо-Годи. – М.: Наука, 2010. – С. 262–273.

70. Глухова Е. В. Посвятительный миф в биографии и творчестве Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998.

71. Глухова Е. В., Торшилов Д. О. Хандриков: о происхождении героя III симфонии Андрея Белого // Новый филологический вестник. – 2009. – № 3. – Т. 10. – С. 87 – 94.

72. Головки В. М. Герменевтика литературного жанра: учебное пособие. – М.: ФЛИНТА; Наука, 2012.

73. Горский В. С. Историко-философское истолкование текста. – Киев: Наукова думка, 1981. – 207 с.

74. Деменкова Н. П. Античные контексты мифопоэтики А. Блока: дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2007.

75. Демин В. Андрей Белый. – М.: Молодая гвардия, 2007.

76. Демин В. Н. Андрей Белый. – М.: Молодая гвардия, 2007.

77. Долгополов Л. К. Начало знакомства. О личной и литературной судьбе Андрея Белого // Андрей Белый: проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации: сб. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 25–102.

78. Дугин А. Г. В поисках темного Логоса (философско-богословские очерки). – М.: Академический Проект, 2013. – 515 с.

79. Дырдин А. А. Веросознание и мифология в романе «Пирамида» (Версия мифа о «падших ангелах») // Роман Л. Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания. – СПб.: Наука, 2004. – С. 43–67.

80. Дьяков А. В. Гностицизм и русская философия. Опыт историко-философского исследования. – М.: Изд-во РГСУ; Союз, 2003.

81. Дьяков А. В. Гностические мотивы в религиозно-философской системе В. С. Соловьева: дис. ... канд. филос. наук, 1999. URL: <http://www.disserscat.com/content/gnosticheskie-motivy-v-religiozno-filosofskoi-sisteme-v-s-soloveva> (дата обращения: 17.06.2016).

82. Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. – М.: Наука, 1990. (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

83. Евангелие Истины. – URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).

84. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М., 1993.

85. Евлампиев И. И. Гностицизм и европейская философия. – URL: <http://www.rhga.ru/science/center/ezo/seminars/evlampiev.pdf> (дата обращения: 04.08.2016).

86. Евлампиев И. И. Евангелие истины и рождение христианской философии // История философии. – 2017. – Т. 22. – № 1. – С. 15–26.

87. Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX–XX веках. Часть I. – СПб.: Алетея, 2000.

88. Ермолин Е. А. Миф и культура. – Ярославль, 2002.
89. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учебное пособие. – М.: Флинта, 2000.
90. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. – М.: Наука, 1979.
91. Заболотская А. Р. Образ Софии в творчестве Вл. Соловьева в контексте эстетической категории прекрасного // Вестник Чувацкого университета. – 2007. – № 1. – С. 36–39.
92. Зелинский Ф. Ф. Гермес Трижды-Величайший // Гермес Тримегист и герметическая традиция Востока и Запада / сост., коммент., пер. с др.-греч., лат., фр., англ., нем., польск. К. Богущкого. – К.: Ирис; М.: Алетея, 1998.
93. Земсков В. Б. Сравнительное литературоведение и «История мировой литературы» // Вопросы литературы. – 2016. – № 3. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2016/3/sravnitelnoe-literaturovedenie-i-istoriya-mirovoj-literatury.html> (дата обращения: 22.01.2017).
94. Зеркалов А. Воланд, Мефистофель и другие. Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наука и религия. – 1987. – № 8, 9. – С. 27–29, 49–51.
95. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. – 3-е изд. – М.: Текст, 2006. – 191 с.
96. Зеркалов А. Евангелие Михаила Булгакова. – М.: Текст, 2006.
97. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О некоторых проблемах взаимосвязей философии и искусства // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л.: Наука, 1978. – С. 9–31.
98. Золотарева Л. Р. «Художественная картина мира» в проблемном поле культурологии, искусствознания и педагогики // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 6 (37). – С. 373–376.
99. Золотоносов М. «Сатана в нестерпимом блеске...» О некоторых новых контекстах изучения «Мастера и Маргариты» // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 100–107.
100. Иванова И. Н. Ирония в поэзии русского модернизма (1890–1910 годы). – Ставрополь, 2006.
101. Иванова И. С. Судьба мифа о Софии у гностиков и у В. Соловьева // Сервис plus. – 2012. – № 3. – С. 65–74.
102. Йетс Ф. А. Розенкрейцерское просвещение. – М.: Энигма, 1999.
103. Иванова И. Н., Кубышкина В. О., Серебряков А. А. Репрезентация мотивов гностицизма в современной отечественной прозе // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 45.

104. Изумрудная Скрижаль. – URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
105. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М., 2001.
106. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
107. Йонас Г. Гностицизм. – СПб: Лань, 1998.
108. Иринеи Лионский. Против ересей. – URL: [http://krotov.info/acts/02/iriney\\_lionsky/iriney\\_vers\\_1.html](http://krotov.info/acts/02/iriney_lionsky/iriney_vers_1.html) (дата обращения: 05.05.2016).
109. Иринеи Против ересей. – URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
110. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. – М.: Высшая школа, 1987.
111. Исупов К. Г. Русская эстетика истории. – СПб.: Изд-во ВГК, 1992.
112. Казакова И. Б. Алхимический смысл образа гомункула в трагедии Гете «Фауст» // Интеграция образования. – 1999. – № 4. – С. 62–65.
113. Какинума Н. Противоречие телеологии и «вечного возвращения» в «Симфонии (2-й, драматической)» А. Белого // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2014. – № 5. – С. 159–169.
114. Карсавин Л. П. Василид, Валентин, Маркион // Карсавин Л. П. Святые отцы и учителя церкви. – URL: [sedmitza.ru](http://sedmitza.ru) (дата обращения: 01.05.2014).
115. Касавин И. Т. Познание и культура // Вопросы философии. – 2003. – № 12. – С. 64–71.
116. Кереньи К. Элефсин. Архетип образов матери и дочери. – М., 2000.
117. Кибалион. – М.: Издательство Ассоциации Духовного Единения «Золотой Век», 1993.
118. Киселева Н. А. Гностические корни идей и образов любви в философии В. С. Соловьева // Наука. Искусство. Культура. – 2015. – № 3 (7). – С. 68–75.
119. Козлова С. Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 782–809.
120. Козолупенко Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия // Эпистемология и философия науки. – 2009. – № 2.

121. Козолупенко Д. П. Миф. На гранях культуры (системный и междисциплинарный анализ мифа в его различных аспектах: естествен-нонаучная, психологическая, культурно-поэтическая, философская и социальная грани мифа как комплексного явления культуры): монография. – М.: Канон+, 2005.

122. Козолупенко Д. П. Мифопоэтическое восприятие пространства // Мир психологии. – 2009. – № 1.

123. Козолупенко Д. Миф, мифопоэтика, мировосприятие: анализ специфики мифопоэтического с точки зрения эпистемологии // Философия и культура. – 2010. – № 7(31). – С. 38–48.

124. Козырев А. П. Соловьев и гностики. – М.: Изд. Савин С. А., 2007.

125. Колесникова Ж. Р. Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и русская религиозная философия начала XX века: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2001.

126. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX веков. – М.: Изд-во МГУ, 1990.

127. Колобаева Л.А. Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.

128. Кораблев А. Тайнодействие в «Мастере и Маргарите» // Вопросы литературы. – 1991. – № 5. – С. 35–54.

129. Косарев А. Философия мифа: Мифология и ее эвристическая значимость: учебное пособие для вузов. – М.: ПЕРСЭ; СПб.: Университетская книга, 2000.

130. Кравченко В. В. Владимир Соловьев и София. – М.: Аграф, 2006.

131. Красицкий Я. Бог, человек и зло. Исследование философии Владимира Соловьева / пер. с польск. С. М. Червонной. – М.: Прогресс-Традиция, 2009.

132. Круговой Г. Гностический роман М. Булгакова // Новый журнал. – 1979. – № 134 (март). – С. 47–81.

133. Крылов В. П. О Л. Леонове на фоне «Пирамиды» // Север. – 1995. – № 8. – С. 17–32.

134. Кузнецова Ю. В. М. А. Булгаков в пространстве мифологизированной советской культуры (Опыт культурологического анализа): дис. ... канд. филос. наук. – Саранск, 2004.

135. Кузьмишин Е. Массонство. – М.: Ганга, 2016.

136. Лавров А. Андрей Белый: у истоков творчества // Белый А. Симфонии. – М.: Художественная литература, 1991. – С. 5–37.

137. Лакшин В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Новый мир. – 1968. – № 6. – С. 289–310.
138. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. 2: 1968–1990. – М.: Академия, 2003.
139. Леонов Л. М. Пирамида. – М.: Голос, 1994. – Кн. 1.
140. Леонов Л. М. Пирамида. – М.: Голос, 1994. – Кн. 2.
141. Лимонов Э. Illuminations. – М., 2012.
142. Липовецкий М. Сорокин-троп: карнализация // НЛЮ. – 2013. – № 120.
143. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
144. Лонгинов М. Н. Новиков и московские мартинисты. – М.: Типография Грачкова, 1867.
145. Лосев А. Ф. Владимир Соловьев и его время. – М.: Молодая гвардия, 2009.
146. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: в 2 кн. Кн. 1. – М.: АСТ, 1991.
147. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976.
148. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера-история [Текст] / Ю. М. Лотман. – М., 1996.
149. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 200 – 202.
150. Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2000.
151. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
152. Лысов А. Г. «Пирамида» Л. Леонова в свете апокалиптики Д. Мережковского // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб.: Наука, 2002. – С. 134–141.
153. Любимова О. Е. Блок и сектантство: «Песня Судьбы», «Роза и крест» // Александр Блок. Исследования и материалы. – СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1998. – С. 69–89.
154. Магомедова Д. М. Автобиографический миф в творчестве Александра Блока: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1998.
155. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Максимов Д. Поэзия и проза А. Блока. – Л.: Отделение изд-ва «Советский писатель», 1981.
156. Манн Ю. В. Диалектика художественного образа. – М., 1987.

157. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000.
158. Марусенков М. П. Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд. – СПб.: Алетейя, 2012.
159. Масонство в его прошлом и настоящем: в 2 т. – Репринтное воспроизведение издания 1914–1915 гг. – М.: СП «ИКПА», 1991.
160. Матурова Э. З. Гностическая духовная традиция как культурно-философский феномен: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Казань, 2013.
161. Мейендорф И. Борьба с гностицизмом. Ириной Лионский. – URL: <http://хрестос.com> (дата обращения: 10.12.13).
162. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. – 1983. – № 4. – С. 116–125.
163. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М., 1994. – 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
164. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Академический проект; Мир, 2012.
165. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е. Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 419–423.
166. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. – М.: Книжная палата, 1991.
167. Метнер Э. К. Симфонии Андрея Белого // Андрей Белый: pro et contra / сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. – СПб.: РХГИ, 2004. С. 39–53.
168. Миассарова Э. Р. Функционирование цветоцветовой концептосферы в текстах: на материале произведений М. Пруста и А. Белого: дис. ... канд. филол. наук. – Казань, 2006.
169. Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. – Л.: Советский писатель, 1974. – С. 5–56.
170. Минц З. Г., Мельникова Е. Г. Симметрия-асимметрия в композиции «III симфонии» А. Белого // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуск. гос. ун-та, 1984. – Т. 17. – С. 84–92.
171. Михайлова Е. С. Окультурная символика в драме А. Блока «Роза и Крест» // III Международные Бодуэновские чтения «И. А. Бодуэн де Куртэнэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания» (Казань, 23–25 мая 2006 г.): труды и материалы: в 2 т. / под общ. ред. К. Р. Галиуллиной, Г. А. Николаева. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – Т. 1. – С. 257–259.

172. Мома А. Сорокин как гностик. – URL: <http://alexmoма.livejournal.com/33499.html> (дата обращения: 09.12.2016).
173. Мони́на Н. П. Идея Софии в русской поэзии: философско-культурологический анализ: дис. ... канд. философских наук. – Барнаул, 2004.
174. Москвина Т. В. Страус – птица русская: Пестрые рассказы об искусстве и жизни. – М.: АСТ, 2011.
175. Москвина Т. Женская тетрадь. – URL: <http://fanread.ru/book/866880/> (дата обращения: 29.01.2017).
176. Москвина Т. Смерть – это все мужчины. – URL: [lib.rus.ec](http://lib.rus.ec) (дата обращения: 05.04.14).
177. Москвина Т. Смерть – это все мужчины. – URL: <http://e-libra.ru/read/193391-smert-yeto-vse-muzhchiny.html> (дата обращения: 29.01.2017).
178. Москвина Т. В. Она что-то знала. – М., 2010.
179. Муриков Г. Огонь внутри // Наш современник. – 1997. – № 10. С. 241–247.
180. Неклюдинова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX века. – М., 1991.
181. Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976;
182. Никитин А. Л. Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в Советской России. – М.: Аграф, 2000.
183. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; предс. научно-ред. совета В. С. Степин. – М.: Мысль, 2000–2001.
184. Носачев Н. П. Нет ничего нового под солнцем: «гнозис» как категория в исследовании западного эзотеризма // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – 2017. – Т. 35. – № 4. – С. 187–208.
185. Нун. Р. Тайны эзотерического ТАРО. – М.: Рипол Классик, 2005.
186. Овчаренко О. Роман Л. Леонова «Пирамида» и мировая литература // Наш современник. – 1994. – № 7. – С. 185–192.
187. Овчаренко О. А. Последний роман Леонида Леонова // Литература в школе. – 2004. – № 6. – С. 13–15.
188. Омори Масако Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте религиозно-философских идей В. С. Соловьева и П. А. Флоренского: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2006.

189. Осипова Н. О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: РЖ. – 2000. – № 3.

190. Осокин Н. А. История альбигойцев и их времени. – М.: АСТ, 2003.

191. Палюлин А. Ю. Генезис государственно-правового учения гностицизма нового времени в Масонстве // Экономика и Право. – 2013. № 9 –10. – URL: (дата обращения: 28.11.2016).

192. Панков А. Манихейство и смех в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // ДОКСА: сборник научных трудов по философии и филологии. – Одесса, 2005. – Вып. 7. – С. 162–169.

193. Пасечник В. В. Гностические образы в сочинениях Владимира Соловьева и Карла Густава Юнга // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2013. – № 3 (35). – С. 100–104.

194. Пасечник В. В. Экстраполяция категорий восточного гностицизма в софиологию Владимира Соловьева // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 1. – С. 394–396.

195. Пейджелс Э. Гностические евангелия / пер. с англ. Н. Подуновой. – М.: Карьера Пресс, 2014.

196. Первая Книга Иеу. URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).

197. Пискарев В. А. А. Блок и европейское Средневековье: дис. ... канд. филол. наук. – Владимир, 2006.

198. Пискарев В. А. Образ яблони в драме А. Блока «Роза и крест» // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – С. 105–107.

199. Погребная Я. В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учебное пособие. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2012.

200. Погребная Я. В. Аспекты современной мифопоэтики: учебное пособие: практикум. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – URL: <http://www.niv.ru> (дата обращения: 20.05.14)

201. Полетаева Т. А. Феноменологический проект богопознания в «Теоретической философии» В. С. Соловьева // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. Религиоведение. – 2011. – № 34. – С. 61–74.

202. Полонский В. В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX –XX веков: история, поэтика, контекст. – М.: ИМЛИ РАН, 2011.

203. Попов И. И. Евангелие истины и рождение христианской философии // История философии. – 2017. – Т. 22. – № 1. – С. 15–26.

204. Поттосина В. Г. Синтез искусств в теории и раннем творчестве Андрея Белого: Цикл «Симфонии»: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001.
205. Приходько И. С. Образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать» (историко-культурная и религиозно-мифологическая традиция) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1991. Т. 50. № 5. – С. 426–444.
206. Приходько И. С. Скрытые смыслы драмы А. Блока «Роза и крест» // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1994. – Т. 53. – № 6. – С. 36–51.
207. Пятигорский А. М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М.: Языки русской культуры, 1996.
208. Родина Т. М. Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура // Т. М. Родина Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. – Л., 1986. – С. 57–68.
209. Роман Л. Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания. – СПб.: Наука, 2004.
210. Рычков А. Л. Гностический миф об улыбке Софии в мистерии житнетворчества у А. Блока и М. Кузмина // Сборники конференций НИЦ Социосфера. – 2011. – № 9. – С. 165–170.
211. Рычков А. Рецепция гностических идей в русской литературе начала XX века // Эзотеризм в России и на Западе: прошлое и современность. – 2013. – № 4. – С. 223–242.
212. Сельченко Е. К. Грааль и гностические образы в культуре Средневековья // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: сборник научных статей по материалам II Международной научно-практической конференции. – Минск, 2017. – С. 47–56.
213. Синявский А. Д. Что такое социалистический реализм? // Синявский А. Д. Литературный процесс в России. – М.: РГГУ, 2003. – С. 139–175.
214. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. – М.: Флинта; Наука, 2001.
215. Слободнюк С. Л. «Идущие путями зла...» (древний гностицизм и русская литература 1890–1930 гг.). – СПб.: Алетейя, 1998.
216. Слободнюк С. Л. Мирооправдание и мироотрицание Л. Леонова // Роман Л. Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания. – СПб.: Наука, 2004. – С. 97–121.
217. Слободнюк С. Л. Соловьиный ад. Трилогия вочеловечения Александра Блока: онтология небытия. – СПб.: Алетейя, 2002.
218. Словарь литературоведческих терминов / под ред. С. П. Белокуровой. – М., 2005.

219. Смоули Р. Гностики, катары, масоны, или Запретная вера / пер. с англ. Н. М. Заболоцкого. – М.: АСТ; АСТ МОСКВА, 2008.

220. Соколов Б. В. К вопросу об источниках романа Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита» // *Философские науки*. – 1987. – № 12. – С. 52–64.

221. Соколов Б. В. Расшифрованный Булгаков: тайны «Мастера и Маргариты». М.: Эксмо; Яуза, 2010.

222. Соколовская Т. О. 1 Массонские системы // *Массонство в его прошлом и настоящем: в 2 т. Т. 2.* – Репринтное воспроизведение издания 1914–1915 гг. – М.: СП «ИКПА», 1991. С. 52–80.

223. Соколовская Т. О. 2 Обрядность вольных каменщиков // *Массонство в его прошлом и настоящем: в 2 т.: Т. 2.* – Репринтное воспроизведение издания 1914–1915 гг. – М.: СП «ИКПА», 1991. С. 80–118.

224. Соловьев В. С. Русские символисты // Соловьев В. С. *Философия искусства и литературная критика*. – М.: Искусство, 1991.

225. Соловьев В. С. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. – М.: Советская Россия, 1973.

226. Соловьев В. С. Смысл любви // Соловьев В. С. *Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / сост., вступ. ст., примеч. А. Б. Муратова.* – СПб.: Худож. лит., 1994. – С. 298–356.

227. Соловьев В. С. София. Начала вселенского учения. – URL: <http://anthropology.rinet.ru> (дата обращения: 01.12.13).

228. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве; Статьи; Стихотворения и поэма; Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / сост., вступ. ст., примеч. А. Б. Муратова. – СПб.: Худож. лит., 1994. – 528 с.

229. Соловьев В. С. Оправдание добра. Нравственная философия. Сочинения: в 2 т. Т. I. / сост., общ. ред., вст. ст. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; АН СССР, Ин-т философии. – М.: Мысль, 1990.

230. Сорокин В. *Путь Бро; Лед; 23 000: трилогия.* – М., 2006.

231. Сорокин Владимир. Интервью Татьяны Восковской с Владимиром Сорокиным. – URL: [royallib.ru](http://royallib.ru) (дата обращения: 01.08.13).

232. Спиркин А. Г. *Философия: учебник.* – М.: Гардарики, 2010.

233. Станкевич О. В. *Художественная вселенная романа «Пирамида» // Роман Л. Леонова «Пирамида»: Проблема мирооправдания.* – СПб.: Наука, 2004. – С. 158–176.

234. Татаринов А. В. *Власть апокрифа: библейский сюжет и кризисное богословие художественного текста.* – URL: <http://textarchive.ru/c-2343814-r65.html> (дата обращения: 14.10.2015).

235. Татьяна Москвина, Сергей Носов. Истории: пьесы. – СПб.: Изд-во «Лимбус Пресс», 2006.
236. Тилекс О. Православные реминисценции в Четвертой симфонии А. Белого // Литературное обозрение. – 1995. – № 4–5. – С. 135–143.
237. Тисон Д. Подлинная магия ангелов. Энохианская магия для начинающих. – М.: АСТ, 2005.
238. Толмачева Т. В. Концепция гностицизма как философская парадигма, объединяющая философско-религиозные учения I–IV вв.: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Мурманск, 2003.
239. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.
240. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 121–132.
241. Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Ч. 1. – М., 1993.
242. Трактат без названия (о небесном мире). – URL: [http://biblia.org.ua/apokrif/nag\\_hammadi/\\_default.htm](http://biblia.org.ua/apokrif/nag_hammadi/_default.htm) (дата обращения: 29.09.2016).
243. Трофимова М. К. Гносис и эстетическая деятельность // Палестинский сборник. – Вып. 28 (91). – Л., 1986.
244. Трофимова М. К. К представлениям о единстве мира в позднеантичной культуре (Наг Хаммади, VI, 2) // Культура и общественная мысль. – М., 1988.
245. Трофимова М. К. Историко-философские вопросы гностицизма. – М., 1979.
246. Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита» М. Булгакова // Русская литература. – Л.: Наука, 1979. – № 4.
247. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – М.: Республика, 2001.
248. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. – URL: <http://www.opentextnn.ru/man/?id=3812> (дата обращения: 09.12.2016).
249. Флоренский П. Спиритизм как антихристианство / Андрей Бельй: pro et contra / сост., вступ. статья, коммент. А. В. Лаврова. – СПб.: РХГИ, 2004. – С. 54–68.
250. Фрээрз Дж. Дж. Золотая ветвь / пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: АСТ; Астрель, 2011.
251. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

252. Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.
253. Хеллер С. Гностицизм. – М.: Касталия, 2011.
254. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая Драматическая симфония // Андрей Белый: проблемы творчества: статьи, воспоминания, публикации: сборник. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 103–130.
255. Хосроев А. Л. История манихейства (Prolegomena). – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – 480 с.
256. Хрулев В. В. Монолог диктатора в структуре романа Л. Леонова «Пирамида» // Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб.: Наука, 2002. – С. 66–76.
257. Хуртак Дж. Дж. Книга знания: Ключи Еноха. – URL: <http://ligis.ru/librari/2661.htm> (дата обращения: 09.12.2016).
258. Хуторянская А. Д. Картина мира в современной гуманитарной науке // Поволжский торгово-экономический журнал. – 2010. – № 4 – С. 91–97.
259. Черкасова Е. А. Элементы мистерии в стихотворном тексте В. С. Соловьева «Родина русской поэзии. По поводу элегии "сельское кладбище"» // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2011. – № 1. – С. 19–25.
260. Черкасова Е. А., Дворцова Н. П. Мистериальная структура стихотворного текста «Малой формы» В. С. Соловьева («в тумане утреннем неверными шагами...») // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. – 2012. – № 1. – С. 198–204.
261. Черников А. П. Серебряный век русской литературы. – Калуга: Изд-во «Гриф», 1998.
262. Чертон Т. Гностическая философия от древнейшей Персии до наших дней. – М., 2008. – 466 с.
263. Черчвард А. История масонской символики / пер. с англ. С. Федорова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2013. – 252 с.
264. Чудакова М. О. Библиотека М. Булгакова и круг его чтения // Встречи с книгой. – М., 1979. – С. 244–300.
265. Чудакова М. О. Творческая история романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Вопросы литературы. – 1976. – № 1.
266. Чупахина Т. И. Музыкально-философские откровения скрябинской поэмы // Вестник Омского университета. – 2009. – № 2. – С. 19–24.

267. Шайтанов И. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/shai.html> (дата обращения: 22.01.2017).
268. Шалыгина О. В. Время в художественных системах А. П. Чехова и А. Белого: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – URL: [http://shaligina.narod.ru/disser\\_1.htm/](http://shaligina.narod.ru/disser_1.htm/)
269. Шелер М. Положение человека в космосе // Шелер М. Избранные произведения / пер. с нем. А. В. Денежкина, А. П. Малинкина, А. Ф. Филиппова; под ред. А. В. Денежкина. – М.: Гнозис, 1994.
270. Шелудченко Д. А. Мифотворчество В. С. Соловьева в границах религиозно-антропологической проблематики // Известия Томского политехнического университета. – 2012. – Т. 320. – № 6. – С. 100–105.
271. Шиянов М. В. Игра в гностицизм // Независимая газета. – 06.09.2006. – URL: [http://www.ng.ru/ng\\_religii/2006-09-06/6\\_sorokin.html](http://www.ng.ru/ng_religii/2006-09-06/6_sorokin.html) (дата обращения: 09.12.2016).
272. Штайнер Р. Мистерии древности и христианство. – URL: <http://lib.ru/URIKOVA/STEINER/misterii.txt> (дата обращения: 07.09.2016).
273. Штайнер Р. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца // Андреэ И. В. Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца в году 1459 / пер. с нем. А. Я. Ярина. – М.: Энигма, 2011. – С. 169–214.
274. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. П. Большакова. – М.: Академический проект, 2010.
275. Элиаде М. История веры и религиозных идей: От Гаутамы Будды до триумфа христианства / пер. с фр. Н. Б. Абалаковой, С. Г. Балашовой, Н. Н. Кулаковой, А. А. Старостиной. – М.: Академический проект, 2012. – 676 с.
276. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – URL: [slovari.yandex.ru](http://slovari.yandex.ru) (дата обращения: 21.06.13).
277. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб.: Алетейя, 2006.
278. Яковенко И., Музыкантский А. Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. – М.: Русский путь, 2011.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	3
<b>Глава 1.</b> Теоретико-методологические основы исследования художественного воплощения гностической картины мира .....	13
1.1. Картина мира как категория междисциплинарного знания .....	13
1.2. Понятие гностической картины мира. Феномен гностического мифа .....	20
1.3. Основные константы гностической картины мира в работах древних философов и современных исследователей ..	27
<b>Глава 2.</b> Гностические мотивы в русской литературе Серебряного века .....	48
2.1. Духовный путь в Бранный Чертог (на материале лирики В. С. Соловьева) .....	49
2.2. Познание Истины как опыт деперсонализации в драматических произведениях А. Блока .....	81
2.3. Эволюция гностического образа мира в «Симфониях» А. Белого: от опытов символистского мифотворчества к мистическому посвящению .....	104
<b>Глава 3.</b> Гностический мистицизм в советскую эпоху .....	137
3.1. Массонский гнозис как основа гуманистического идеала в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	138
3.2. Гнозис как предостережение: роман Л. М. Леонова «Пирамида» .....	152
<b>Глава 4.</b> Гностические мотивы в современной прозе (В. Сорокин, Т. Москвина) .....	170
4.1. Судьба сверхчеловека в трилогии В. Сорокина «Лед» ...	171
4.2. Вечная женственность в романе Т. Москвиной «Она что-то знала» .....	182
Заключение .....	192
Литература .....	202

Научное издание

Бронская Людмила Игоревна,  
Иванова Ирина Николаевна,  
Кубышкина Валерия Олеговна

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ  
ГНОСТИЧЕСКОЙ КАРТИНЫ МИРА  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX–XXI ВЕКОВ

МОНОГРАФИЯ

Редактор, технический редактор Н.Б. Копнина  
Компьютерная верстка М. И. Толмачев

---

Подписано в печать 03.04.2019

Формат 60x84 1/16

Усл. печ. л. 12,79

Уч.-изд. л. 12,15

Бумага офсетная

Заказ 11

Тираж 500 экз.

---

Отпечатано в Издательско-полиграфическом комплексе  
ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский федеральный университет»  
355029, г. Ставрополь, пр-т Кулакова, 2