

**Олег Фомин**

# **Сакральная триада**



Москва  
2005

ББК 86.42

Ф76

**Фомин О.В.**

Ф76

Вторая книга Олега Фомина включает ряд исследований по сакральным наукам, европейской мифологии, эзотерике политики и традиционализму. Особое внимание уделено истории и теории алхимии, в том числе трудам и биографии алхимиков и герметиков XX в.: Фулканелли, Эжена Канселье, Клода д'Иже. Пристальному взгляду оказалась открыта сакральная символика мифов и преданий прошлого. Представлен ряд портретов мистиков, оккультистов, а также тех авторов, чьи произведения таят в себе глубинное, метафизическое измерение: Эмануэль Сведенборг, Алистер Кроули, Рене Генон, Уильям Батлер Йейтс, Клод Сеньоль и др.

ББК 86.42

- © Текст, оформление Фомин О.В., 2005.
- © Общая редакция Залеская М.К., 2005.
- © Научная редакция Лазарев Е.С., 2005.
- © Виньетки Ткачук Е.Н., 2005.

# TRIVIUM SACRUM ОЛЕГА ФОМИНА, ИЛИ НА РАСПУТЬЕ ТРЕХ СВЯТЫХ ДОРОГ



лучших традициях современной научно-популярной литературы автор книги, которую вы держите в руках, берет на себя нелегкий труд, имеющий целью пересмотр стереотипных, «школьных», прогрессистских по своей сути представлений о Средневековье, как об эпохе, если не «мрачной», то уж во всяком случае несовершенной, в том числе и в отношении духовной культуры. Нельзя не согласиться, что такой пересмотр невозможен без обращения к тем областям

знания, которые называют традиционными — Традиционными в истинном смысле этого слова.

Речь идет не о трех свободных искусствах (trivium), давно ставших общим местом в светской европейской образованности (грамматика, риторика, диалектика). Книга посвящена искусствам сакральным. В ранг методологического принципа здесь возводится то, что в современной профанической цивилизации называют всего лишь



«игрой слов», — и это возвеличивание вроде бы случайных нюансов верифицируется действительно древними законами истолкования не только отдельных священных слов, но и целых текстов (а в ряде случаев, пожалуй, и метатекстов, метакода Традиции).

При этом автор не выстраивает для себя «башню из слоновой кости», в которой комфортно только ему и его ближним. Апеллируя к на первый взгляд элитарной алхимической символике, О.В. Фомин неожиданно выходит на уровень современной философской проблематики, ставшей достоянием академической науки (в частности, это относится к оппозиции манифестационизма и креационизма). Однако это ни в коей мере не делает книгу спокойным и скучным трактатом. Тем же самым путем, на той же самой методологической основе автор проникает в поистине сокровенные глубины не только западной, но и, как это кому-нибудь ни покажется странным, русской исконной культуры.

Наверное, в этом не было бы ничего удивительного, если бы речь шла только о том, что мы привыкли называть эзотеризмом XVIII–XX вв., или даже о «глубинных книгах» Древней Руси, уже довольно хорошо изученных. Нет! В книге весьма небезуспешно вскрываются совершенно новые для широкого читателя пласты смыслов, сюжетов, образов; намечаются принципиально новые направления будущих исследований.

Например, что такое русский изразец, русская архитектурная керамика? В расхожем понимании — это чисто декоративное направление в искусстве, призванное всего лишь «украсить быт». Но вот О.В. Фомин обращается к изразцовому убранству Царских палат в Ипатьевском монастыре Костромы. И получается, что адекватно понять их замысел невозможно без привлечения именно алхимической символики.

Что ж, скажет скептически настроенный читатель: частный случай, ситуационный момент в истории русского искусства. Однако автор находит огромное количество других аналогичных примеров — не только в русском изразце, но и в резьбе по дереву, лепнине, скульптуре. И наверное не будет преувеличением сказать, что при



этом выявляются (или хотя бы намечаются) некие целостные и стройные, прежде незамечавшиеся учеными, парадигмы русской герметической символики. А на этой основе намечаются подступы к такой еще никем, наверное, в совершенстве неосвоенной, глубоко сакральной дисциплине, как *politica hermetica*: герметическая политика или, говоря по-русски, сокровенное знание общественной жизни.

Пожалуй, в какой-то мере именно этим титаническим задачам постижения тайных метакодов культуры посвящено и исследование О.В. Фоминым мифологии, понятой как одна из сакральных наук, завещанных нам предками. Хотя, по его словам, мифы и нельзя «рассказать», но, тем не менее, в них можно обнаружить те невербальные дискурсы, без которых нечего и пытаться воистину постичь никакую традиционную мистическую практику, никакое Великое Делание — будь то молитвенное или алхимическое. И, как это ни парадоксально, при всей безусловной метафизичности такого вектора исследований, в процессе работы над сюжетами мифов постоянно возникают совершенно неожиданные и на удивление конкретные штрихи к тому, что можно назвать портретами национальных культур. И пожалуй, прежде всего это относится к культуре русской — или проторусской. Но это «прото» вовсе не означает, что читателя ожидает встреча с некой сухой академической реконструкцией. Напротив, многие места в книге являют собой увлекательное переплетение поистине таинственных (во всех своих документированных реалиях) судеб в высшей степени незаурядных личностей. Чего стоит хотя бы еще одно прикосновение к вечным загадкам, связанным с уже ставшими легендой фигурами Фулканелли, Эжена Канселье, Рене Генона...

Можно быть почти уверенным в том, что внимательный читатель, закончив работу над этой книгой (а ведь чтение настоящей книги это и есть работа, Делание), получит право говорить о себе пусть не как о знатоке алхимии, но по крайней мере как о человеке, который постиг азы этой тайной науки, по преданию некогда ниспосланной людям обитателями небесных сфер. А возможно, он научится читать не только книги, написанные на бумаге, но и каменные скри-



жали столь незаметных на первый взгляд рельефов на стенах старинных храмов, да и просто на стенах домов, построенных век-два назад. Пусть их нельзя назвать памятниками древних цивилизаций; однако сюжеты их декора очень часто восходят к наследию этих самых цивилизаций, и тех, что нам известны, и тех, о которых давно забыло неблагодарное человечество, вовлеченное в поток безудержного прогрессизма.

И пусть кому-то покажется, что значительная часть аргументов автора может быть квалифицирована как принадлежащая сфере «наивной этимологии». Дело в том, что наше к ней отношение — это как раз еще один стереотип, который призвана опровергнуть эта книга. Неточно само название «наивная» или «ложная этимология»; более точны те ученые, которые говорят о вторичной аттракции — повторном сближении явлений бытия, чьи имена в том или ином языке оказались фонетически созвучными друг с другом. Эти сближения неслучайны. Об этом свидетельствует хотя бы то, что именно на таких основаниях зиждилась, в частности, позднеантичная филология. А уж что касается алхимии (прежде всего алхимии александрийской, греко-египетской), то в ней именно на сакрализованных фонетических сближениях выстраивались семантические ряды символов, составлявших сокровеннейшую основу Великого Делания.

А разве чужда этим принципам неоплатоническая традиция, к которой причисляет себя автор этой книги? Свою верность избранной им позиции он подтверждает и приложениями к книге (абсолютно закономерными в данном контексте): «*Мистическим венком сонетов*» и удивительными стихами «*посвященными сверхэротизму пространства, апофатике и теургии*»...

**Евгений ЛАЗАРЕВ**

Посвящается  
Анне Николаевне Драгиной

## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ АВТОРА



Античность и Средневековье — вот времена, постоянно притягивающие к себе взор всех исследователей сакрального, мистиков и оккультистов. Времена величавых идеалов и абсолютных ценностей. Времена, когда в центре мироздания виделся Бог (или боги), а не жалкое человеческое тщеславие. Времена *традиционных наук: алхимии, магии, астрологии.*

На стыке этих двух эпох появляется замечательная фигура — «учитель Средневековья» Северин Боэций (480–525 гг.). Многие из читателей наверняка слышали о его трактате «*Утешение философией*», но, вероятно, немногие знают, что Боэций еще и «автор» так называемого *тривия (trivium)*. Дело в том, что Боэций был патрицием, иначе говоря, происходил из старинного римского рода. А стало быть, жил внутри античной культуры (или того, что от нее осталось) и был хорошо знаком с античной философией. Впоследствии, вплоть до XII в., Средневековье знало Античность почти исключительно благодаря переводам, комментариям и собственным сочинениям Боэция. Одна из главных заслуг этого выдающегося ученого — освоение аристотелевского наследия. В частности, двух трактатов, входящих в «*Органон*», весьма важный сборник сочинений Аристотеля, где был предложен специфический понятийный аппарат и метод познания мира. Этот



метод и этот понятийный аппарат стали главным научным инструментом (*органон* по-греч. и означает *инструмент*) Средневековья. Без него была бы невозможна ни схоластика, ни та особая культура, которой, спустя века, мы так восхищаемся.

Не важно, как относиться к философии Аристотеля. Конечно, есть основания винить его в разрушении древнего традиционного мира. Да, он рационализировал то, что выше рации. Да, начинал он свои размышления от земного, а не от небесного. Но в его наследии наметились три основных дисциплины, составляющих собственно основу начального знания Средневековья. Это *грамматика*, *риторика* и *диалектика*. Иначе говоря, *тривиум*, составлявший вместе с *квадривиумом* (*арифметикой*, *музыкой*, *геометрией* и *астрономией*) семь средневековых *свободных искусств* (*artes liberales*).

Однако не стоит понимать *грамматику*, *риторику* и *диалектику* средневекового *тривиума* в том смысле, как мы воспринимаем эти науки сегодня. Названные дисциплины были гораздо шире современных грамматики, риторики и диалектики. Из того стиля размышления, что предлагал *тривий*, вытекала сама философия Средневековья во всех ее изгибах и структуре.

Хорошо известно противостояние Платон — Аристотель. Читатель здесь может вспомнить знаменитую картину, где изображен спор великого учителя с великим учеником: Платон указывает пальцем вверх (на Сверхсущее Единое, Благо или Бога), Аристотель — вниз (на материю, дольний мир). Учитывая сказанное, очевидно, что всякий современный исследователь сакрального, мистик или оккультист, ссылающийся на идеалы Античности и Средневековья, с необходимостью будет обращаться преимущественно к Платону, а не к Аристотелю. Но здесь важно напомнить, что высшее свое воплощение античная философия нашла в неоплатонизме — учении Плотина, Прокла, Порфирия, — синтезировавшем не только платонизм и аристотелику, но также философию Пифагора и школы стоиков.

Автор настоящей книги со всею ответственностью и определенностью может назвать себя неоплатоником, а следовательно, и предлагаемый им *тривиум* будет несколько иным, в отличие от «аристотелевского».





Его «годы учения» прошли под знаком трех наук: *герметики*, *поэтики* и *политики*. Впрочем, опять-таки названные дисциплины, особенно поэтику и политику, не стоит понимать в том современном значении, которое господствует сегодня.

Что касается *герметики*, то эта почтенная наука не только в качестве *Философской Практики* (другими словами, *алхимии*), но и как теория об устройстве мироздания была тем фоном, на котором развивалась вся культура Средневековья. Алхимики были везде: в духовенстве (Альберт Великий), среди знати (Бернард, граф Тревизанской марки), мастеровых (Николай Фламель). *Поэтика* в Средние века тоже понималась несколько иначе, нежели у современных филологов и лингвистов. Она прежде всего подразумевала знание, трактование и переживание мифов, духовной реальности, превосходящей реальность видимую физическим взором. Например, средневековый исландский ученый Снорри Стурлусон в своем учебнике поэтики, позже названном «*Младшей Эддой*», первую и большую часть книги посвящает отнюдь не стилистическим приемам, а происхождению древних скандинавских богов, а также их деяниям. Что касается *политики*, то последняя и вовсе никогда в прежние времена не мыслилась секулярно. За противостоянием сторонников папы (*гвельфов*) и сторонников императора (*гибеллинов*) скрывалась универсальная эзотерическая символика. Примером тому могут послужить «*Божественная Комедия*» Данте, а также история с разгромом Ордена Храма.

Сквозь призму этих трех дисциплин — *герметики*, *поэтики* и *политики*, своего рода *священного тривия* (*trivium sacrum*) — могут быть рассмотрены любые явления культуры. Причем это касается не только прежних веков, но и Нового, а также Новейшего времени. Именно такое рассмотрение мы и предпринимаем в настоящей книге, которую еще можно было бы назвать «Сакральное в культуре» или «Оккультная культурология».

Может показаться, что выбор интересующих нас предметов несколько произволен. Пожалуй, с этим можно и согласиться. Но не следует забывать о том, что в конечном итоге произволен любой выбор. И почему бы следует заняться теми явлениями культуры, а не этими — решительно непонятно. Засим приглашаем читателя в путь!



Но перед тем, как приступить к чтению, автор настоящей книги (а иначе это был бы не он) поспешит дать читателю еще одно краткое предварительное разъяснение — относительно лепестков этого трилистника.

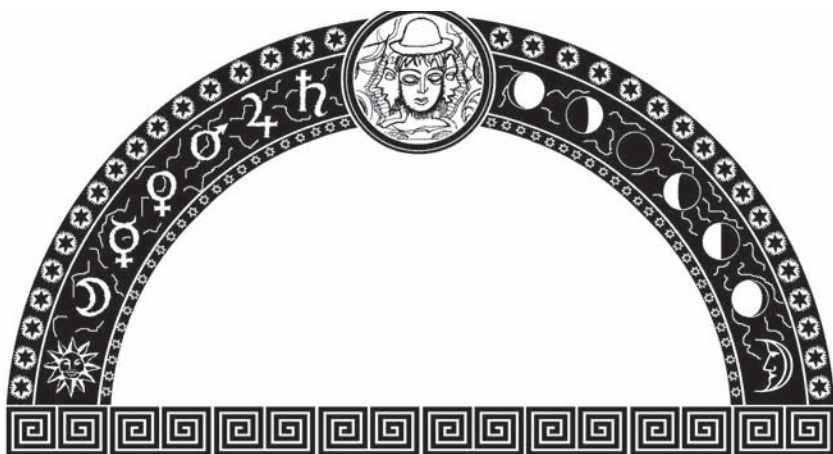
Три основные раздела — «*Алхимия и герметика*», «*Эхо веков*» и «*Тайноведение. Традиционализм. Конспирология*» — соответствуют трем направлением нашего *священного тривия*: *герметике, поэтике и политике*.

В первом преподаются азы алхимического знания, затем рассказывается о великих алхимиках XX в., более *щедрых*, откровенных, нежели авторы предыдущих веков, а завершается раздел кратким очерком русской герметики, откуда читатель узнает, что мы тоже не лаптем щи хлебаем.

Второй раздел посвящен великим мифам Античности и Средневековья. Открывает его небольшая работа, где вскрывается метафизическая основа драм Эсхила. Далее мы обращаемся к трем великим эпосам Средневековья: «*Беовульф*», таящему в себе неисчислимые оккультные загадки; древнескандинавскому эпосу во всех его проявлениях — от песен «*Эдды*» о богах и героях до знаменитых исландских саг; наконец, к испанскому романсеро, где под видом исторических преданий скрывается тайнопись архетипов.

В последнем разделе книги речь пойдет об эзотерической символике в целом, о знаковых персонажах-тайноведах, таких как Сведенборг, Кроули, Генон, а также об оккультной и метафизической подоплеке повседневной политики и повседневной экономики.

Кроме того, наш *тривимум* снабжен приложениями, которые вполне могли бы сойти за *квадривимум* (их действительно четыре), если бы мы преследовали таковую цель. Но мы ни о чем таком не думали, а всего-то хотели дополнить — раз уж речь пошла о сакральном в культуре — основные разделы нашей книги сборником ранних статей о мистике творчества и теургии, а также рядом эссе об эзотеризме и метафизике в литературе. Помимо сказанного мы почли за благо напоследок добавить к нашему тривимуму некоторое количество стихов на ту же тему. Во-первых, своеобразные по философизму нерифмованные графические стихи, посвященные сверхэротизму пространства, апофатике и теургии; во-вторых, «*Мистический венок сонетов*», где дается попытка поэтическим образом представить космологию того магического универсума, представление о котором лежит в основании всей книги.



# Алхимия и гѣрметика



Химия — это вовсе не то, что вы думали.  
То, что вы думали — это химия.  
Существа глупые или умные  
От того, что в них вещества хитрые.

[...]

Мы обманны и только предельный страх,  
Только страх откровенен.  
Химия — это всё, что не в наших руках,  
Но под рукой, внутри нее  
(в случае использования внутривенно).

*Алина Витухновская*

## КОРОЛЕВСКОЕ ИСКУССТВО



то мы знаем о алхимии? Да, в сущности, ничего мы не знаем о алхимии. Что, совсем ничего? Ну, например, там, в школе, на вводном уроке химии, какой-нибудь неудавшийся «майонез»\* помянет, что, дескать, были такие — товарищи алхимики. Потом вернет марксистскую элоквенцию о «темноте Средневековья» и мракобесах, пытавшихся замутить золотишко (или гомункулуса) с помощью химических реакций, — ну, невозможно ведь по определению! — ибо трансмутация металлов (о гомункулусах вообще речи нет) допустима лишь в результате термоядерной реакции, столь недешевой, что «овчинка выделки не стоит». Да и откуда у «темных людей Средневековья» познания в ядерной физике? Где ядерная физика, а где они? Хотя, оно, конечно, товарищи алхимики, будучи круглыми дуралями, по ходу своих работ с веществами делали научные открытия. Внезапно, случайно и наобум. Что говорится, пальцем в небо. Ну, а ежели какой-нибудь любознательный мальчуган лапку вверх потянет (речь не о римском приветствии), в смысле заинтересуется, а чего это они «АЛхимики»? педагог, не сморгнув, произведет слово «алхимик»

---

\* На жаргоне НИИ — *младший научный сотрудник*.



от «алчный химик» или даже «а- (в смысле, “анти”) химик». Вот такая вот «химия и жизнь». Ругались-ругались на «народную этимологию», а сами же к ней и приехали.

Но кто такие на самом деле алхимики? Что такое алхимия? Попробуем не шутить.

Ряд исследователей утверждает, что самая древняя — китайская алхимия. Историк религии Мирча Элиаде в своей книге *«Азиатская алхимия»* приводит отрывок из трактата *«Шицзи»* Сымы Цяня (ок. 163–85 гг. до н.э.), где маг Ли Чжао-цзюнь говорит императору У-ди (династия Хань): «Принеси жертвы котлу (цзао) — и сможешь заковать (сверхъестественные) существа. Закували (сверхъестественные) существа — и сумеешь превратить порошок киновари в желтое золото. Из этого желтого золота сможешь сделать сосуды для еды и питья. И тем продлишь свою жизнь. Продлив же свою жизнь, сподобишься увидеть “блаженных” (сянь) с острова Пэнлай, который находится посреди моря. Тогда сможешь совершить жертвоприношения фэн и шень и никогда не умрешь». Престранный, надо отдать должное, текст. Ознакомившись с ним, задаешься справедливым вопросом: «Причем здесь собственно химия?»

И вправду, алхимия это — не только не химия, но и не ее предшественница. Скажут: алхимия наука мистическая, духовная. Может, и так, да не так, как это представляют себе разного рода «окультисты». Но все же — «наука духовная». И этот момент важен. Потому-то европейские алхимики предпочитали называть ее не наукой, а *Искусством*. Точнее, *Великим Искусством*, *Королевским Искусством*. Себя же они именовали никак не учеными, но *художниками*, *артистами*.

В противоположность современному западному мнению о алхимии как о материальной лженауке, на Востоке существует взгляд на алхимию как исключительно духовную, мистическую работу человека над самим собой. Что ж, мнение есть мнение. Однако было бы неплохо услышать и мнение самих мастеров Королевского Искусства. И такая возможность нам предоставляется, когда мы читаем их труды.

Хоть и считают китайскую алхимию самой древней, однако мало вероятно, чтобы слухи о ней просочились в средневековую, а тем



более античную Европу. Китай был государством закрытым, соседей своих не любил и называл «варварами». Значит, был у китайской алхимии и европейский двойник.

С версией о происхождении алхимии из Китая успешно конкурирует египетская версия. Во всяком случае, само слово *химия*, если верить одной из этимологий, происходит от *Кеми* (букв. *черная земля*) — так в древности именовался Египет. Согласно преданию, основателем и первым Адептом алхимии был *Гермес Трисмегист* (что означает *Триждывеличайший*). Один из его атрибутов — так называемый *герметический крест* с тремя поперечными перекладинами разной длины, призванный обозначать *тройственное ведение*, а также связь между *небесами, землей и преисподней*. Гермеса Трисмегиста принято считать автором «*Изумрудной Скрижали*», первого, по мнению самих алхимиков, трактата, посвященного их науке. В «*Изумрудной Скрижали*» говорится: «Вот, что есть истина, совершенная истина и ничего кроме истины: то, что внизу — подобно тому, что наверху, то, что наверху — подобно тому, что внизу». В этих словах заключен столь глубокий философский смысл, что над их разгадкой столетиями — если не сказать тысячелетиями — бились мастера алхимии. Как они понимали сие загадочное высказывание? Доподлинно неизвестно. Впрочем, случайные (или как раз неслучайные?) обмолвки, содержащиеся в более поздних алхимических трактатах, кое на что указывают. А именно: *происходящее в атаноре* (алхимической печи) *происходит и внутри алхимика*. И наоборот. Понимать следует буквально. Хотя есть большой риск принять все это за иносказание чего-то другого, более таинственного и более страшного.

Таким образом, мы начинаем понимать, что алхимия действительно в современном смысле слова не является наукой, а если и является, то никак не наукой о веществах, но наукой о человеке. Впрочем, если все-таки наукой о веществах, то далеко не о всяких.

В начале IV в. центром алхимии становится Александрия. Оттуда она попадает в арабские страны, а затем через Испанию в Европу. Именно у арабов к слову «Кеми» прибавляется артикль «аль». Есть и множество других слов, которые мы часто слышим в повседневной



речи и также, не задумываясь, употребляем. Они происходят от арабских слов. Например, *алкоголь* и *эликсир*.

Каковы подлинные цели алхимиков? Если мы заглянем хотя бы в упомянутый уже нами древнекитайский трактат «*Шицзи*», то поймем, что речь там идет совсем не о золоте, а о *бессмертии*. Но что же на самом деле представлял собой алхимический процесс, именуемый у алхимиков не иначе как *Великим Деланием*, — вот загадка.

От старых мастеров до наших дней дошло множество трактатов по алхимии. Но вот беда, их язык настолько темен и непонятен, что не имеет смысла пользоваться ими как поваренными книгами готовых рецептов. Более того, нигде, ни в одной книге процесс не излагается целиком. Почему так? За объяснением не стоит ходить долго. Алхимики во все века утверждали, что обладают столь страшной тайной, что ни в коем случае нельзя допустить ее публичного раскрытия. Иначе этим тайным знанием могут воспользоваться злонамеренные люди, а это принесет неисчислимые беды. Авторов, писавших чуть более ясно, называли *щедрыми*, тех же, чей язык и способ изложения намеренно вводили доверчивого читателя в заблуждение, — *скупыми*.

Как выглядели книги алхимиков? Как ни странно, одной из главных алхимических книг можно считать *Собор Владычицы Нашей в Париже*. Магистр Сионского Приората Виктор Гюго в своем знаменитом романе не раз обращает внимание читателя на то, что этот древний храм — не просто здание, служившее местом для отправления католической мессы, но *каменная книга*. И вправду, если обратить более пристальное внимание на рельефы, медальоны и скульптуры Собора, то одно лишь знание средневековой христианской символики нам не поможет. У этих загадочных изображений есть более глубокий, эзотерический слой. И желающим его понять, а также истолковать без алхимических трактатов не обойтись. Таких, например, как книги Гобино Эспри де Монлуизана, Фулканелли, Клода д'Иже. Изобразительный ряд важен в алхимии едва ли не больше, нежели сам текст, поэтому без репродукций гравюр, а то и целых страниц алхимических трактатов не обходится ни одно из современных изда-





ний на эту тему. Изошренные алхимические гравюры и красочные миниатюры — своего рода иероглифы или даже ребусы. Но вот какой *ключ* именно *от того замка, что надо?*

Впрочем, если здесь все так запредельно таинственно и неоднозначно, то как же алхимики могли использовать эти *ключи* для совершения *Великого Делания*? И потом — ведь для того, чтобы книгу прочесть, нужно, чтобы кто-нибудь ее сначала написал, ведь так? Что касается второго, то все здесь сплошная загадка. А еще большая загадка — дальнейшая судьба тех, кто совершил *Великое Делание*. Однако относительно «добычи рецепта» кое-что сказать можно. Сами алхимики никогда не скрывали, что дабы хоть в общих чертах представить себе *Великое Делание*, необходимо сначала вооружиться терпением и засесть за книги. Конечно, одна-две книги никакого результата не дадут. Пожалуй, и десять не дадут (если книги описывают одну и ту же часть процесса). Но по прочтении нескольких десятков книг смутные аллегории алхимических трактатов начинают проясняться за счет общего контекста. Почему алхимики выбрали такой способ шифровки, такой способ сокрытия своей *великой тайны*? Да очень просто. Злонамеренный человек никогда не угробит всю свою жизнь на изучение алхимических трудов. Но алхимики тщательно скрывали свои знания не только от «гипотетического злодейства», возможного в будущем. Они также имели все основания опасаться за свою собственную жизнь. «Берегитесь князей!» — предупреждают Адепты своих начинающих собратьев. И это не просто риторическая фигура. Средневековые вельможи всеми силами старались заполучить секрет получения философского золота и, зачастую, новоначальные, клонув на удочку «бесплатной лаборатории и всех условий», оказывались жертвой сильных мира сего. Какая печальная судьба их ждала! Сколько их сгнило в темницах, сколько было зверски замучено! Аппетиты вельмож постоянно росли. И если какой-нибудь *паффер* (лжеалхимик) получал от подлинного Адепта *трансмутационный порошок* и превращал с его помощью перед изумленными властями предержащими свинец или ртуть в золото или серебро, то стоило запасам *Философского Камня* кончиться, как начинались неприят-



ности. Вельможи начинали требовать выдачу *тайны Философского Камня* — *тяжелого темно-красного порошка*. А *пафферы* этой *тайны* не знали. Все дело в том, что любой запас золота все-таки ограничен. А зная секрет приготовления *Камня*, можно получать золото в неограниченном количестве. Достаточно лишь бросить крупицу порошка, предварительно облепленную воском, в тигль с расплавленным *основным* металлом, чтобы весь металл трансмутировался в золото. «Основными» металлами, помимо *золота*, именовали *свинец, железо, олово, медь, ртуть* и *серебро*. Все эти металлы, как и вообще все вещи в мире, согласно теориям алхимиков, являются связанными, а любой «несовершенный» металл может быть полностью трансмутирован в чистейшее беспримесное золото самой высшей пробы.

С помощью *Философского Камня* можно «исцелить» не только металлы, но и человека, достаточно лишь развести полученный *аркан* в *винном спирте* с последующим употреблением вовнутрь. Если все сделано правильно, то вскоре зубы, волосы и ногти выпадут, а шкурка зашелушится. Но не стоит беспокоиться. Дальше все будет в порядке. Все вылезет новенькое, а если верить отдельным алхимикам (они иногда любят поиздеваться), то цвет волос можно даже менять по своему настроению. Кто станет пить *эликсир*, полученный из *Философского Камня*, будет не только вечно юн и здоров, но и бессмертен — «до тех пор, пока этого желает Господь».

Однако прежде чем приступить к трансмутации в золото *основных металлов* или человека в бессмертное существо, *Философский Камень* все-таки следует приготовить. Получению *Философского Камня* как раз и посвящено *Великое Делание*. А что такое *Великое Делание* и что такое *Философский Камень* — мы попытаемся растолковать далее.

1998



# ЗАМЕТКИ ПО ИСТОРИИ ГЕРМЕТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ И ФИЛОСОФСКОЙ ПРАКТИКИ

*Алхимический ликбез*



Приступая к настоящему краткому обзору истории сей почтенной дисциплины, автор сразу же хочет оговорить как минимум три обстоятельства, которые необходимо помянуть в самом начале нашего рассмотрения. Во-первых, он едва ли может назвать себя адептом алхимии, разве что аматором, сиречь любителем, да и то с сомнением, памятуя, что аматорами были такие исключительные фигуры, как Франсуа Рабле и Савиньен де Сирано Бержерак. Во-вторых, понятие «истории» плохо приложимо к тому, чем мы сейчас, собственно, собираемся заняться, поскольку сам принцип алхимии основан на *отрицании линейного времени* и утверждении пространства в его чистой потенции, однако за неимением лучшего удовольствуемся этим крайне неудачным и относительным термином. В-третьих, алхимия является не «наукой» (то есть наукой рационалистической), но искусством, как ее и предпочитали определять великие мастера древности. Во всяком случае, алхимия, как и другие тайные науки,



принципиально не имманентна современным наукам, которые учат вообще непонятно чему, она находится «по ту сторону» положительных или отрицательных дефиниций современного мира.

Следует также добавить, что в настоящий момент мы не можем себе позволить сколь-либо пространное, тем паче более или менее полное изложение истории алхимии ввиду обширности темы. Однако для понимания связи исследуемой нами темы с герметической символикой и философской практикой необходимо изложить хотя бы азы того и другого. Поэтому мы ограничимся лишь некоторыми наиболее значительными текстами, а также авторами, их написавшими. Но прежде мы попытаемся в краткой форме описать сам алхимический процесс, нисколько не надеясь на то, чтобы сказать что-либо неожиданное. Так что если читатель знаком с популярными изложениями алхимии, вроде книг Альбера Пуассона и Жака Саду, то ничего нового в этой главке он для себя не найдет и смело может приступить к дальнейшему. Если же тема для него внове, то без этой главы ему обойтись нельзя никак.

Итак, *Великое Делание* алхимиков. Что является его целью? Уж во всяком случае не *золото*, как думает большинство. Главным предметом поисков алхимиков во все века был *Философский Камень*, и только он. Откуда же нелепые истории об «алчности алхимиков»? Дело в том, что подлинные мастера всегда были в меньшинстве. Гораздо более известны так называемые *суфлёры* и *пафферы*. Названные *суфлёры*, зная *секрет получения золота*, действительно производили *трансмутации основных металлов* в целях обогащения. Вторые же, никаким секретом не владея, были, однако, выдающимися шарлатанами, фокусниками и проходимцами, зачастую использовавшими *Философский Камень*, произведенный истинными *Адептами*.

Тут следует обратить внимание на тот момент, что сегодня отношение к алхимии на Западе и отношение на Востоке полярны. Для рационалистического Запада алхимия — наука «материальная», ставящая целью эксперимент вовне. Для спиритуалистического Востока алхимия зачастую явление исключительно духовное, и некоторые авторы (например, Идрис Шах, чья «восточность» тоже под большим со-



мнением, поскольку известно, что он по происхождению англичанин) понимают под *Великим Деланием* внутреннюю духовную работу, для которой «химия» — не более чем метафора. Однако для мастеров древности такое противопоставление было попросту невыносимым. То, что происходило в *атаноре* (алхимической печи), полностью соответствовало тому, что происходило *внутри Адента*. Подтверждением тому служит хотя бы знаменитое начало «*Изумрудной Скрижали*» Гермеса Трисмегиста: «Вот что есть истина, совершенная истина и ничего кроме истины: то, что внизу — подобно тому, что наверху, то, что наверху — подобно тому, что внизу». А именно этот текст лежит в основе герметической символики и философской практики.

Алхимия настолько обширна, что никак не может быть вписана в рамки собственно того, что обычно понимается под «алхимией». Даже в книге такого сугубого позитивиста, как академик В.Л. Рабинович, «*Алхимия как феномен средневековой культуры*» герметическая символика и философская практика показаны в качестве базового, то есть основного социокультурного пласта Средневековой Европы. Алхимия не есть нечто вычлененное из контекста традиционной культуры. Идея алхимической трансмутации человека логически вытекает из «фоновой» традиционной мысли, шедшей на прямой конфликт с западным христианством, оформляясь в виде разного рода ересей и орденских преданий. В свою очередь, сама алхимия, не будучи чем-то маргинальным, но лишь тайным, о чем все знали, но о чем принято было умалчивать, явилась вдохновительницей тогдашнего искусства, найдя свое наиболее полное воплощение в «готических соборах», особенно в знаменитом Нотр-Дам де Пари. На Западе алхимия отчасти стала также субститутом Православия, так как в «очищенном от примесей» католичестве идея становления человека богом, обожения практически отсутствовала. Знаменитая формула Св. Афанасия Великого «Бог стал человеком, чтобы человек стал богом», нашедшая воплощение в мистическом Православии, прежде всего в исихазме, молчаливом созерцании нетварного Фаворского света, на Западе оказалась «ампутированной». Католичество — религия человеческая, подчеркиваю-



шая именно человеческий аспект *Сына Божьего* — *Иисуса* (а не Бога *Иисуса*, кровавого кельтского *Езуса*, *Isis*, алхимической *первоматери*), то есть своего рода завуалированное арианство. Алхимия в этой ситуации была тайным восполнением того, что дерзнула выхолостить схоластика.

Некоторые из Адептов осторожно указуют на то, что существует *два пути* — *Сухой Путь* (*короткий*) и *Путь Влажный* (*весьма продолжительный*). Впрочем, есть и такие, кто разводят *сухой* и *влажный* пути с *коротким* и *долгим* соответственно, говоря о том, что разные алхимики использовали различные способы получения *Философского Камня*. Однако есть у этих путей и нечто общее, о чем, если быть честными, трудно судить, поскольку *Адепты*, как правило, описывали *путь влажный*.

Прежде всего отметим тот факт, что все Адепты пользовались весьма туманным языком. Так что прочтение их трудов вряд ли что-нибудь принесет современному читателю, кроме эстетического удовольствия (если он еще и на это способен). Всех почтенных авторов принято делить на две категории: *скупые* и *щедрые*. Намеки вторых зачастую бывают прозрачны, хитрость же первых не имеет предела. Почему так? А дело в том, что алхимик, получивший посвящение, обязан молчать. Это трудно понять, если считать алхимию исключительно «материальной» наукой, но если смотреть на алхимию именно как на духовную практику, то многое становится понятным. Хотя алхимия не сводится ни к одному, ни к другому, она — *срединный путь*, *путь формы*, где то, что внизу, подобно тому, что наверху, и наоборот.

Все почтенные авторы сходятся на том, что для первоначальной работы необходимы *Сульфур* (*Сера*), *Меркурий* (*Ртуть*) и *Соль*: все три выделяются друг за другом *из одного вещества* — *первоматери*. Разумеется, эти названия не следует понимать буквально, на что указывают и некоторые наиболее щедрые авторы. Однако есть и такие, кто использует двойной шифр, чтобы окончательно завести в тупик жадных до золота профанов. *Мужской принцип Серы* — *фиксация*, *сухое* и *горячее*. *Женский принцип Ртути* — *летучесть*, *холодное* и *влаж-*



ное. Соль же является ключом ото всех замков, что заставляет некоторых современных исследователей предполагать, что речь здесь идет о какой-то кислоте, например азотной. Но это, конечно, полный бред. Алхимия — не «засекреченная химия». На знаменитой XXVII гравюре из «*Symbola aureæ mensæ duodecim nationum*» Михаила Майера пред нами предстает философский андрогин (ребис или двойная вещь). Этот брак благословляет епископ, знаменитый Альберт Великий, выступающий здесь именно в роли Соли (или *vitriolum*). Двойная вещь есть символ соединения Серы и Меркурия философов посредством «ключа ото всех замков». Но соединение происходит уже в Философском Яйце — герметично запечатанной колбе с узким и очень длинным горлышком. Философское Яйцо находится в алхимической печи, атаноре, где пылает огонь. Помимо этого, «явного», огня существует также и тайный огонь, о котором часто пишут алхимики. Некоторые авторы утверждают, что это и есть третий элемент, Соль.

Первая стадия Великого Делания носит название *нигрето*, или *Работа в черном*. Ее символом является черный ворон или труп, что вполне соответствует процессу, происходящему в Философском Яйце. Работа в черном есть прежде всего процесс погребения ребиса (двойного существа-вещества) в философском компосте (собственно компост и означает состав, соединение, композиция) с последующим гниением. Это самая первая и самая важная операция. Не проделав ее, нечего и надеяться на дальнейший успех работы. Некоторые авторы особо указывают на период, предшествующий *нигрето* — прибытие в Зеленую Страну. Это путешествие небезопасно, так как в ходе его Адепту предстоит встретиться с Великой Матерью — *первоматерией*. Некоторые авторы включают путешествие в Зеленую Страну в собственно *нигрето*, а некоторые выносят за скобки, называя его предварительной частью.

*Нигрето* — самая длинная из стадий Великого Делания. Ее значение — спуск в ад, ритуальная инициатическая смерть, без которой невозможно воскресение.

Последующая стадия называется *альбедо* или *Работа в белом*. Она значительно короче *нигрето* и результатом ее становится обре-





тение пудры проекции — *Белой Магнезии* или же *Белого Льва*. Что собой представляет *Белый Лев*? Это действительно *тяжелый белый порошок с сероватым отливом*. Еще его принято называть *Малым Философским Камнем*. Обретение *Малого Камня* знаменует собой окончание *Малого Магистерия*. Некоторые *Адепты* на этом останавливаются. Женщине для внутренней работы достаточно и этого *белого порошка*, который при нагревании *основных металлов* превращает последние в *серебро*. Растворенный в винном спирте, он становится *малой панацеей*, то есть лекарством, способным излечить от большинства известных болезней. Некоторые *Адепты* описывают также и ванну с использованием *Белого Льва*. Фактически эта стадия соответствует воскресению, восстановлению изначального человеческого статуса.

Однако истинные мастера на этом не останавливаются, так как обретение полноты человеческого духовного достоинства является лишь необходимым минимумом, без которого дальнейшее возвышение невозможно. Следующий и последний этап работы называется *рубедо*, или *Работа в красном*. Это весьма сложная операция, едва ли уступающая по напряженности *нигредо*. В ее ходе *Белая Магнезия* трансформируется в *Алого Льва*, *Философский Камень*. Во время этого этапа происходит нечто невообразимое, что некоторые *Адепты* именуют *Павлиний Хвост*. Цвет вещества в *Философском Яйце* за короткий промежуток времени начинает переливаться всеми *цветами радуги*. Результатом *рубедо*, как уже было сказано, становится обретение *Философского Камня* — *тяжелого блестящего порошка шафранно-бордового цвета*. Это и есть *Алый Лев*.

В общих чертах *Великое Делание* выглядит где-то так. Впрочем, в приведенном изложении это смотрится примерно как пересказ шекспировского «*Гамлета*» в аннотации на видеокассете: «Датский принц, прикинувшись сумасшедшим, мстит своему дяде-узурпатору за отца, но сам погибает». Желающих познакомиться с *Великим Деланием* подробнее отправляем к вышеупомянутым книгам, а также к «*Философским обителям*» Фулканелли, наилучшей книге на эту тему, требующей, однако, хоть какого-то начального понимания предмета.





Когда *Философский Камень* получен, должно состояться то, что в понимании современных ученых как раз и является «алхимией», хотя на самом деле речь всего-то идет о небольшом эксперименте, в ходе которого Адепт устанавливает, насколько удачна проделанная им работа. Для этого в тигле плавится один из *основных металлов* (как правило, *свинец* или *ртуть*). Затем туда добавляется крупница *Философского Камня*, предварительно завернутая в кусочек бумаги или же облепленная воском, чтобы пары металла не лишили порошок трансмутирующих свойств. Через несколько минут весь расплавленный металл превращается в *золото* (или же в *серебро*, если был использован *белый порошок*). Как правило, этот эксперимент алхимики проводили с целью доказательства, поэтому-то он и на слуху более, чем все прочее и более важное. Согласно герметической философии, все металлы являются одним и тем же, только на разных стадиях «созревания», и в них протекают те же процессы, что и в растительной, а также животной жизни. Но в металлах эти процессы до такой степени медленные (относительно растений и животных), что эмпирически отследить их не представляется возможным. Однако это не означает того, что эти процессы не происходят. А если они происходят, то, следовательно, должен существовать какой-то способ, чтобы их «подогнать». *Философский Камень* как раз и становится *катализатором* этого процесса. Однако *трансмутация основных металлов* — это не более чем эксперимент, «проверка». Истинная роль *Философского Камня* в другом.

Неоднократно описывались случаи моментального исцеления от самых тяжелых болезней с помощью *Философского Камня*, растворенного в винном спирте. Однако и это лишь часть правды. Алхимики стремились не столько к *трансмутации основных металлов* или даже *совершенному здравью*, сколько к *бессмертию* и *вечному ведению*. *Трансмутировать собственное тело* — вот что было основным предметом поисков почтенных мастеров *Царского Искусства*. Возможно, за этим скрывается нечто большее, и некоторые, наиболее *щедрые* авторы даже порою намекают на это. По всей видимости, ито-



говая цель использования *Философского Камня* связана с *проблемой пола и страдания*. Кое-кто выражается на этот счет менее уклончиво и дает понять, что речь здесь идет о *трансмутации себя в двудинное существо, андрогин*, наделенный *телом славы, бессмертный и пребывающий в покое и в гармонии*. Кто-нибудь из современных ученых, без предвзятости по отношению к алхимии, мог бы сказать, что в данном случае мы имеем дело с *катализацией*, «подстегиванием эволюции». Мы же не преминем добавить, что если и эволюции, то не горизонтальной, человеческой, а вертикальной, где само понятие «эволюции» за ненадобностью отпадает.

Когда и где впервые появилась философская практика в том виде, как мы знаем ее сейчас? Прежде всего необходимо разграничить *алхимию* со *спагирией*, предшественницей современной химии. Это размежевание происходит опять-таки по принципу признания или непризнания эволюции. Алхимии это понятие абсолютно чуждо. Она не знает эволюции идей. Алхимия не знает «открытий» в современном смысле этого слова. Те сугубо химические открытия, которые, по мнению современных сайентистов, разве что и оправдывают существование такой нелепости, как алхимия, делались преимущественно *спагириками*, которые бесконечно экспериментировали, предпочитая сразу же действовать, нежели изучать соответствующие труды. Чего только не было в арсенале у *спагириков*! От безобидных человеческих экскрементов до человеческой же крови. Именно последнее вызывало гнев католических прелатов, заставляя пап, связывавших, благодаря вышесказанному, алхимию с чернокнижием и пресловутой «черной мессой», писать буллы против *науки Гермеса*. Нужно ли добавлять, что помимо спагириков сильно пострадали и *Аденты алхимии*, а также те, кто к этому вообще не имел никакого отношения, но имел счастье обладать богатствами и обширным недвижимым имуществом. Но вернемся к теме. Итак, алхимия не знает эволюции. Однако это не означает, что есть только та алхимия, которая нам известна из истории европейского Средневековья. Алхимия восточная, и прежде всего китайская, значительно отличалась от европейской и по описательности, и по методам,



соединявшимся порой в причудливый симбиоз с другими духовными практиками, в том числе и сексуальными (даосские практики, которые при всей разности культурного ландшафта иные исследователи сравнивают с тантрой левой руки).

Китайская алхимия, по видимости, самая древняя. Однако до определенного момента развести алхимию на собственно *алхимию* и *ритуальные жертвоприношения* достаточно сложно. Из примера, приводимого Мирчей Элиаде в «*Азиатской алхимии*» («Принеси жертвы котлу...» и т.д.), мы видим не только и не столько идею возможности трансмутации минералов, сколько идею осуществимости *бессмертия* посредством *употребления вещества*. Но также здесь недвусмысленно говорится о дальнейшем пути в «философские обители», о чем западные Адепты осмеливались говорить лишь намеками, да и то вполголоса. Периодизировать китайскую алхимию не имеет смысла. Это уже сделал за нас Е.А. Торчинов в своей книге «*Даосские практики*» (СПб., 2001). Отметим лишь то, что этот текст является рубежным, и о дальнейшей китайской алхимической практике можно уже говорить именно как о *алхимии*, а не как о непосредственно «религиозном» (понятие религии вообще плохо применимо в случае Китая) ритуале. Однако и древнейшие китайские тексты «*Цзай-И-Цзы*» и «*Дао*» уже повествуют о *структуре материи* и возможности *трансмутации металлов*.

На Западе первоначинателем алхимии принято считать того, кто известен под именем *Гермес Трисмегист (Триждывеличайший)*. Расхожая легенда гласит, что он жил в Египте во времена Моисея и даже стал учителем последнего, передав ему тайны *Таро* и *Каббалы*. Эта легенда столь распространена, что и *Таро*, и *Каббалу* некоторые оккультисты называют *Шестой* и *Седьмой книгами Моисеевыми*. Прежде всего известна уже цитированная нами «*Изумрудная Скрижаль*» Гермеса Трисмегиста, где он выводит принцип, лежащий в основе герметической символики и философской практики. Легенда также приписывает Гермесу Трисмегисту книги «*Поймандрес*» и «*Асклепий*», написанные в жанре видения. Что же представляла собой египетская алхимия на самом деле — доподлинно неизвестно.



Некоторые авторы, прежде всего Ф.Ф. Зелинский, отстаивают в этом вопросе первенство Греции. Точнее, Аркадии. Однако и здесь ничего достоверно неизвестно. Недвусмысленные сведения дошли до нашего времени лишь о александрийской школе, которую в начале IV в. н.э. основал Зосима Панополитанский. До нашего времени дошло несколько его трактатов. Например, трактат о печах, посвященный описанию стеклянных сосудов для дистилляции. Его ученик, Демокрит, впервые упоминает о двух порошках — белом и красном. Известна также алхимистка Иудейка Мария, изобретшая знаменитую до сих пор кастрюлю-пароварку. Ряд исследователей также полагает, что «Гермес Трисмегист» — псевдоним одного из первых александрийских алхимиков.

В V в. центром алхимии становится Византия. Но здесь ярких имен нет. Византия в своем консерватизме была склонна откапливать «языческую ученость», но не применять ее на практике. В VII–VIII вв. алхимия распространяется во всех странах, подвластных арабам. Наиболее известным арабским алхимиком становится Гебер (Джабир), живший в VIII в. (хотя существует мнение, согласно которому Гебер и Джабир — два разных алхимика). Его полное имя Джабир ибн-Гайан ал-Тарусуси.

Впоследствии алхимия попадает через Испанию в Европу. И здесь перед нами — целая плеяда великих Адептов. Рассказ о каждом мог бы вылиться в диссертацию. Поэтому мы ограничимся лишь их именами. В XIII в. самыми известными алхимиками были три выпускника университета Монпелье: Альберт Великий (1193–1280), Арнольд из Виллановы (1240–1313), выведенный в пьесе Шекспира «Буря» под именем Просперо, и Раймонд Луллий (1235–1315). Герметическая традиция говорит о них как о тех, кому удалось получить Философский Камень. Сюда же следует причислить и Роджера Бэкона (1214–1294), знаменитого ученого и философа.

Не менее знаменит Николай Фламмель (1330–1418), чья жизнь и смерть, а также связанные с тем и другим необычные документы не раз ставили в тупик исследователей. А также Космополит (под этим



псевдонимом скорее всего скрывался Александр Сетон), живший на рубеже XVI–XVII вв.

В XVIII–XIX вв. истинная *алхимия* в значительной мере вытесняется *спагирией*, что дало позитивистам повод утверждать, что современная химия развилась из алхимии, тогда как на самом деле ее корни уходят в древнюю *спагирию*. Однако в XX в. *алхимия* вновь возрождается. Последним, кто получил *Философский Камень*, принято считать загадочного Адепта, скрывавшегося под псевдонимом Фулканелли. Известен также его ученик, Эжен Канселье (его тоже иногда называют *Адептом*), написавший множество комментариев к алхимическим текстам. Еще же есть мнение, что после Фулканелли (или Канселье) *Камень* получил также англичанин Арчибалд Кокрейн.

Что касается профанической науки, то здесь существует ряд свидетельств в пользу алхимии. Это свидетельства знаменитых ученых XVII в. — Ван Гельмонта и Гельвеция, относившихся сначала к алхимии крайне скептически. Но после встречи с неизвестным они получили по крупице *Философского Камня* и произвели трансмутации самостоятельно. Так что всякая возможность шарлатанства начисто была исключена. В обоих случаях они получили *золото самого высокого качества*, над которым не преминули произвести самые различные эксперименты. Эксперименты однозначно утвердили их в мысли, что это *самое настоящее золото*, а следовательно, *трансмутация возможна*. Однако сами они никогда впоследствии алхимией не занимались.

Современная наука на вопрос о возможности *трансмутации металлов* дает положительный ответ. Однако уточняет, что, во-первых, «слишком дорого», а во-вторых, подобная трансмутация возможна лишь при помощи *ядерных*, но никак не *химических* реакций. В 1941 г. Шерр, Бейнбридж и Андерсон получили радиоактивное золото, бомбардируя атомы ртути быстрыми нейтронами. Возможно также с помощью ядерных реакций превратить ртуть в платину и таллий. Для этого ртуть бомбардируют протонами и другими частицами.

Открытие биолога Кеврана показали, что в органической ткани при обычных условиях может происходить *спонтанная трансмута-*



ция без каких-либо огромных ядерных энергий. Был произведен эксперимент над курами. Им давали корм, в котором не доставало кальция. Вместо кальция в их рацион входила слюда, которая представляла собой силикат алюминия и калия. В ходе эксперимента было обнаружено, что куры способны производить недостающий кальций ( $\text{Ca}=20$ ) сами, используя для этого калий ( $\text{K}=19$ ) и ионы водорода ( $\text{H}=1$ ).

Сами алхимики, впрочем, всегда относились и относятся к подобного рода экспериментам с иронией. *Философский Камень* заведомо не может быть получен промышленным путем. И не только ввиду того, что современные вещества не подходят для такой работы, будучи «испорченными», но еще и потому, что у каждого путь к своему *Камню* — неповторимый.

1999



## ЭЖЕН КАНСЕЛЬЕ: БЛАГОРОДНЫЙ ПИСЬМОВОДИТЕЛЬ ИЗВЕРГАЮЩЕГО



ет ничего, что находилось бы вне того, что есть. А значит, всё есть всё. Велик соблазн возразить на это, что тогда нет ничего. Но что значит «ничего» для мира всеобщего разлития? Лишь то, что оно не есть нечто, иначе — Бытие принципиально отчужденное, отличное от Того, Кого нет.

Однако *беспредельное* (απειρον) немислимо без *предела* (περας), содержащегося во всём «слоеном» — бесконечно разоблачаемом и разоблачающемся, подобно *бобу, запеченному в богоявленский пирог*, чью символику разбирает Эжен Канселье в фундаментальном труде «*Алхимия*».

На страницах своей книги последний из тех великих Адептов, кому удалось произвести *трансмутацию*, дважды обращает внимание читателя на традиционную формулу *Ev to παν* — *Всё едино* («Всяк суть все» — переводит Веков К.А.). Но речь здесь не только о *материи*, как осторожно замечает католик Канселье. Даже весьма поверхностному любителю (amateur) герметических наук трудно будет не распознать здесь некое созвучие с «*Tabula Smaragdina*»: «все вещи





произошли от Одного посредством Единого: так все вещи произошли от одной сущности через приспособление (то есть контаминации, посредующие формы)».

Это основоположение не является ни тем, что следует принять на веру, ни тем, что доказуемо путем интеллектуальных абстракций. Это явленный словесно *естественный* принцип всего, что есть. Иначе говоря, само *Естество*, *Natura*.

Что бы мы ни взяли как самодовлеющее, при первом же приближении обнаружится его *центр* — как сердцевина, как *самое само*. Это и есть «одна сущность» «*Tabula Smaragdina*». Иными словами, *абсолютная сущность*, которая находится в *пробывании* (μωνη). Неудивительно при этом, что противоположный нашей сердцевине «полюс», *абсолютная субстанция*, будет по-гречески почти точной (во всяком случае акустически точной) анаграммой «моне» — «меон» (μειον). «Дабы свершилось Чудо Единого...», *меон*, как не-сущее (и «несущее»), таким образом оказывается тем же самым, что и *центр*, *моне*. Недаром стоики утверждали, что *боги рождаются из хаоса*. То есть *логосы* происходят из *материи*. Но при разведении того и другого, уже хотя бы с помощью нехитрой неоплатонической интеллектуальной операции (*моне* — не то, что есть само по себе, а то, что истекает из него, есть его бытие), закладывается фундаментальная дуальность, которая тем не менее в своем основании таковой не является. Ибо *εν το παν*. Однако стоит нам постичь разницу между самим *сущим* и его *бытием*, как мы обнаруживаем и то, что их объединяет. Иначе говоря, *форму*, третье начало, *дитя отца и матери*. Именно это дитя изображено на XXVII гравюре «*Symbola aureæ mensæ*» Михаила Майера «под видом самого Альберта Великого в митре и плаще, с железом в левой руке. Правую же рукой он благословляет и указывает на два соединенных потока, два лица философского ребиса (rebis), то есть *двойкоединой вещи*». Из-обретатель «*Убегающей Аталанты*» добавляет для neprazднолюбопытствующих: «Все сливаются в одно, делимое на два».

Но коли так, то совсем удивительно, что Генон в «*Символах священной науки*» называет *аналогию* важнейшим из методов истин-





ного познания. Впрочем, что относится до гносеологии, касается и онтологии, ведь бытие и сознание тождественны.

Именно принцип *аналогии* лежит в основании корреспонденции *макрокосма* и *микрокосма*. Однако таких соответствий, «воображений» или, терминологичнее говоря, *имагинаций* абсолютной сущности в *меоне* бесчисленное множество, уже хотя бы в силу *неразрывности бытия* и единства собственно материи. Бесконечная субординация *сущностей*, *субстанций* и *форм* лежит в основе всякого Бытия, всякого Делания и всякого Ведения, а не двойственность *макрокосма* и *микрокосма* (что является упрощенной моделью). Некоторые из наиболее щедрых (*генегаух*) авторов изредка проговаривались об этом. И если настало время возвестить об этих тайнах, если, как поговаривают некоторые, уже готова к публикации последняя книга Фулканелли, чьим учеником и душеприказчиком (какое нелепое слово!) был Эжен Канселье, то не близки ли трубы Апокалипсиса и сам *Великий Конь* с еще более великим *Всадником*?



«*Алхимия*» Эжена Канселье, последнего из тех великих алхимиков, кому удалось изобрести (таков буквальный перевод латинского глагола *in-venio*, означающего «находить», «открывать», «являть из непроявленного») *Философский Камень*, наконец-то стала доступна и в русском переводе. Казалось бы, ликовать теперь да радоваться. Но ликование отчего-то выходит деланым, а радость омрачается мыслью о том, что слишком уж модной становится сегодня тема алхимии.

Чрезмерная популярность всегда затемняет истину, навязывает уродливые клише и в итоге переворачивает изначальный смысл с ног на голову. Так уже было некогда с астрологией, а еще раньше — с магией. Эти священные науки сегодня в значительной мере демонизированы и одна из причин такой «дискредитации» — отчасти бессознательное, а отчасти и сознательное «раскупуривание со-



суда», приведшее к утечке герметических знаний и, как следствие, ко вседоступности. А такая доступность почти всегда означала прямое взаимодействие с отнюдь не светлыми силами. Есть большая опасность, что алхимия может быть демонизирована точно так же, как астрология и магия.

По этому поводу вспоминается толкование Успенского на XVI аркан таро *Башня*. *Башня*, согласно Петру Демьянычу, изначально строилась для того, чтобы напоминать ищущим: таким способом на небо не попасть. Но потом строившие забыли о назначении своего «объекта» и превратили его в «осадную башню штурмующих небо».

Изначально магия и астрология были ведомы лишь мудрецам, знавшим, что маг-оператор вовсе не властелин сил, а проводник Божественного промысла, что приговор звезд отменим, поскольку есть Тот, Кто создал их законы, а следовательно, волен и выводить из-под них Своей милостью. Но когда магия и астрология в силу тех или иных причин стали достоянием более широкого круга, они оказались в поле зрения «людей недоброй воли». Так родилась «черная магия» — *нигрогнозия*. Расхожая астрология возомнила, что закон звезд абсолютен и Бог действует в строжайшем соответствии с ним, что закон звезд и есть Его воля в окончательном виде. Это не говоря уже о современных пародийных формах навроде «приворота от мадам Клавы» или астрологического прогноза в желтой прессе.

Есть большая опасность, что с алхимией может произойти то же самое. Уже сейчас такая тенденция намечается. Причем без разницы, пытаются ли представить алхимию как «алчную химию», чей потенциал направлен только на одну цель — получение золота (а что еще, кроме «золота», интересует современного обывателя?), или же называют ее «чисто духовной наукой», «иносказанием духовного пути человека» (здесь тоже дело «не заржавеет», у нас теперь «духовностью» называют всё, что денег не касается, как будто Сатана — не «дух»!). Оба представления по сути зловредны и по меньшей мере очень не точны. Опять-таки, не говоря уже о совершенно извращенных формах. Взять хотя бы идола современной масскультуры Гарри Поттера, чей *Философский Камень* больше напоминает осколок темного стекла или кусок антрацита, нежели «краеугольный



камень» или ни на что не похожую тяжелую темно-красную субстанцию — *Великий Магистерий* мудрецов и дураков.

Представления о тождестве алхимии с *хризопеей*, иначе говоря, «златоделием», очень поздние. Оно связано с деятельностью так называемых *суфлеров* и *пафферов*. Кстати, оба понятия не эквивалентны друг другу. Существует мнение, согласно которому во Франции шарлатанов, «баловавших с золотишком», именовали *суфлерами*, тогда как их английских коллег — *пафферами*. На самом же деле разница не столько в бытовании понятий, сколько в самой сути. *Суфлеры* с помощью очень внешних методов, сравнимых с методами современной химии, получали *Философский Камень*, но использовали его не для мистического преобразования несовершенной человеческой природы, а, так сказать, утилитарно: в целях личного обогащения или «для установления научной истины», что, разумеется, навлекало на них презрение со стороны подлинных алхимиков. *Пафферы* же не могли и того. Чаще всего *Философский Камень* доставался им случайно. Как правило, от истинного посвященного, предпочитавшего хранить инкогнито. *Пафферы* избирались алхимиками для публичной демонстрации свойств «камня-не-камня». А именно так зачастую называлось это чудо в трудах великих алхимиков прошлого. *Пафферы* устраивали своего рода «рекламную кампанию», шумную, скандальную. Такова человеческая природа. В определенный момент им начинало казаться, что они на вершине величия. И тогда они объявляли, что знают секрет приготовления не только *золота*, но и самого *Философского Камня*. Имена этих персонажей хорошо известны истории: Эдвард Келли, Джон Ди, Михаил Сендивогий. Хотя в известном оккультно-мистическом романе Майринка *«Ангел Западного окна»* Джону Ди якобы и удается «посмертно» реализоваться как истинному Адепту алхимии, а про Сендивогия поговаривают, что он в конце концов получил-таки *Философский Камень*, однако здесь больше романтического вымысла, нежели простой и удручающей правды.

Полная противоположность и тем, и другим — те, кто полагает алхимию наукой «духовной». Уже само сочетание звучит довольно-таки юмористически. Наподобие заявлений о том, что, дескать, «гар-



мония интеллигентности открылась во времена перестройки, когда все поняли, что есть инопланетяне и Бог». На самом же деле во второй половине XIX в. открылись, как больной гнойный нарыв, вот такие вот «духовные» господа. Наблюдались они и раньше, но не в таких количествах. Причиной тому — «научно-технический прогресс», открывший доступ к таким силам, чья эзотерическая сущность подавляющему большинству невнятна. А следовательно, это большинство легко может стать и становится добычей ариманических сил. С одной стороны, технические достижения приравниваются к чудесам магии (Папюс). С другой стороны, чрезвычайно тонкие, не вполне «материальные», но и не вполне «спиритуальные» субстраты списываются на счет «духовности» (Идрис Шах). Названный автор назвался суфийским посвященным и строчит из года в год книжки на тему мусульманского и «околомусульманского» эзотеризма, где, в частности, утверждает, что алхимия не более чем аллегория внутреннего пути человека. В подтверждение приводится суфийская притча: умирающий отец сообщил детям, что в наследство ему оставить нечего, однако на поле закопан клад. Сыновья перерыли все, но клада так и не нашли. Тогда, в отчаянии, они решили поле засеять. Год выдался урожайный, и они выручили на продаже зерна много денег. Вывод, должно быть, отсюда такой: *Философского Камня* нет, но вы поищите все-таки, авось «духовнее» станете, на худой конец — деньги появятся. И даже осторожные исследователи эзотеризма не заметили подмены. Впрочем, незадолго до смерти Юрий Стефанов, блестящий переводчик и автор целого ряда предисловий к книгам, выпущенным издательством «Энигма», позвонил к автору этих строк и довольно-таки весело сообщил: «А вы знаете? Идрис Шах никакой не суфий оказался». — «Как так? Кто же он?» — «Как и Лобсанг Рампа — английский писатель». Вот так вот.

И все же изо всех священных наук алхимия, несмотря на грубые толки, может быть, единственная, в силу своей сложности и закрытости, оказалась наименее захватанной пошлым филистерским любопытством, сохранила особое целомудрие, знакомое святым и Адептам.

Кто они, эти Адепты? Те, кто знал, что «молчание — золото». Великие неизвестные или отмеченные славой людской, все они начи-



нали свой путь с клятвы: «молчать, скрываться и таить». Многие заплатились за это не только головой, но и переломанными костями, содранной заживо кожей, порванными на дыбе сухожилиями. Но они знали: то, что ждет их в случае разглашения великой тайны — намного хуже. Они скорее предпочитали принять мученическую (именно мученическую, а не просто «мучительную»!) смерть, нежели сообщить корыстолюбивым князьям секрет приготовления *Философского Камня*, без которого невозможна быстрая *трансформация* (Евгений Головин, современный исследователь алхимии, настаивает на том, что в данном случае адекватнее именно этот термин, нежели более привычное *трансмутация*) в *золото* других *основных металлов*.

Сквозь все времена и народы проходят эти цепочки посвященных, где каждый становился сначала учеником, а затем учителем. Средневековые мастера именовали алхимию *Королевским Искусством*. Но правильнее было бы именовать ее *Искусством Царским*. Ведь алхимическая символика восходит к тем временам, когда никаких *каролингов* (от имени этой династии происходит слово «король») еще и в помине не было. Одни говорят, что родина алхимии — Китай. Другие называют Египет, именовавшийся в древности «Кеми». А по-арабски «аль-кеми» как раз и значит «алхимия». Да и легендарный Гермес Трисмегист, которому приписывают первое алхимическое «сочинение» *«Изумрудная Скрижаль»*, вроде бы тоже был египтянином. С версией происхождения алхимии из Египта успешно конкурирует вавилонская версия. Историк религий Мирча Элиаде очень много написал по поводу последней в своей *«Азиатской алхимии»*. Есть и такие, что настаивают на первенстве Греции. И даже такие, что утверждают, будто бы изначально алхимическими знаниями обладали киммерийцы, наши крымские прапредки. В связи с последним любопытно заметить, что один из решающих моментов алхимического *Великого Делания* иногда описывался как *киммерийские сумерки*.

Впрочем, не так важно то, где зародилась алхимия, как то, что ей были пронизаны все сферы человеческой культуры: музыка, механика, геометрия, изящные искусства, мифология... Список можно продлевать бесконечно.



Но что же, собственно, представляло собой это упомянутое алхимическое Великое Делание? Каковы его технические детали? Попробуем набросать самую грубую схему. Хотя даже утонченнейшая схема не способна вместить и описать то, что по определению никаким вмещениям и описаниям не подлежит.

Итак, все начинается с *первоматерии*. Алхимик должен найти вещество, которое разлагается на составляющие: *Сульфур (Философская Сера)* и *Меркурий (Философская Ртуть)*. Казалось бы, чего проще. Взял серу, взял ртуть — и пошло-поехало. Но в том-то и дело, что *философские* они, а вовсе не обычные. Существуют десятки, если не сотни, предположений, чем же на самом деле являлись эти «сера» и «ртуть». Однако лиха беда начала. Тут еще появляется *Ртуть Философов*, вроде бы то же самое, что *Философская Ртуть*, но вроде бы и нет. Некоторые авторы называют ее *Философским Азотом*, *Солью* или, наконец, используют латинскую анаграмму VITRIOLVM, расшифровывающуюся так: «Visita Interiora Terræ Rectificandoqve Invenies Occultvm Lapidem Veram Medicinam» («Посети тайные земли и, очищая, изобрети тайный Камень, истинное Лекарство»). Вообще, читая алхимические тексты, постоянно натываешься на то, что всё здесь «двоится». И действительно, никогда нельзя быть уверенным не только в том, что *здесь* означает конкретное выражение, но и адекватно ли оно самому себе. *Философская Ртуть* особым образом очищается, а затем соединяется с *Философской Серой* — смешивается и помещается в герметично закупоренный сосуд — *Философское Яйцо*, колбу с чрезвычайно длинным горлышком. Затем этот сосуд заключается в *атаноре* — алхимической печи, после чего происходит *варка*. Но помимо *явного огня* есть также и *тайный*, о нем пишут почти все Адепты. Однако одни авторы отождествляют его с *витриолом* («Солью»), а другие указывают на то, что это просто сам принцип соединения *Философской Серы* с *Философской Ртутью*. Но так это или эдак, под воздействием *огня явного* начинается процесс, именуемый *сублимацией (возгонкой)*. Вещество в *Философском Яйце* поднимается в виде «тумана» и выпадает «дождем». Если всё сделано правильно, наступает первая основная стадия *Великого Делания* — *Работа*



в черном, символизируемая *вороном*. Вещество чернеет и «гниет», это *смерть двух, ведущая к рождению одного* — «двуполого вещества», *андрогина*, или, точнее, REBIS'a (что буквально значит «двойная вещь»). Теперь это не два вещества, но «плоть едина». Вслед за *вороном* приходит *гусь (лебедь)*, иначе говоря, наступает *Работа в белом*, убеление вещества, увенчивающееся получением *Малого Магистерия* — тяжелого серого порошка с металлическим отливом. Этот *Малый Магистерий* позволяет получать из любых «основных» металлов (золото, ртуть, железо, свинец, олово, медь) — *серебро*. Но *Великое Делание* на этом не останавливается. На смену *гуся* приходит *феникс (петух)* — *Работа в красном*. Ее результатом является *Алый Лев* или *Великий Магистерий* — тяжелый, шафранного цвета порошок. Добавляя его в расплавленный металл, предварительно облепив пчелиным воском, можно получать *золото*. Но для алхимиков это не было самоцелью. Важнее будет сказать, что при растворении порошка в спирте получали так называемую *панацею* — *универсальное лекарство*, избавляющее от любых болезней и продлевающее жизнь сколь угодно долго. И по преданию, некоторые из великих алхимиков прошлого до сих пор живы.

Разумеется, таковым алхимическое *Великое Делание* предстанет лишь при самом первом приближении, соотносящимся с самим процессом, к примеру, в той же степени, в какой выражение «тягота, смута, переворот» соотносится с реальной историей России. Алхимия — наука крайне сложная, ее терминологический вокабулярный неоднозначен, узус «гуляет», всё «плывет» и перетекает из одного в другое. Поэтому здесь всегда всё будет «и так, и не так».

Алхимические трактаты вовсе не похожи на скучные современные книжки по химии. Это причудливое баснословие, собрание самых невероятных мифов и легенд, символически иллюстрирующих алхимическое *Делание*. И вдобавок ко всему — изощренные миниатюры и гравюры-головоломки, где изысканность и великолепие спорят с точностью деталей.

Алхимическая символика настолько пропитала собой европейское изобразительное искусство, а также музыку, зодчество, литера-





туру, что было бы странным, коли не появились бы исследователи, с одной стороны, не понаслышке знающие о *Великом Делании*, с другой стороны, склонные к искусствоведческим штудиям. Самые известные алхимики XX в. как раз и были таковыми. Это прежде всего Фулканелли (буквально «Извергающий») и его ученик Эжен Канселье (чье имя, согласно *фонетической кабале*, к которой постоянно прибегают алхимики, можно истолковать как «Благородный Письмоводитель»).



Учитель Эжена Канселье — Фулканелли — «человек-загадка», «мифологическая фигура», «неумерший», «последний, кому удалось получить Философский Камень». Такими и многими другими эпитетами обычно характеризуют этого Адепта, предпочитавшего скрывать свое истинное имя за «говорящим» псевдонимом. Вроде бы его до сих пор разыскивают спецслужбы. Ведь получить в свое распоряжение *Философский Камень* — а следовательно, и сказочные богатства — не прочь, пожалуй, ни одна из крупных мировых держав. Но есть и более прозаическая причина, заставляющая цэрэушников сбиваться с ног в поисках исчезнувшего Адепта. Дело в том, что за много лет до появления атомной бомбы Фулканелли в своих книгах предсказал негативные последствия, связанные с использованием ядерной энергии. Кроме того, уже после войны, в одной частной беседе он настаивал на том, что во время *Великого Делания* в *Философском Яйце* происходит термоядерная реакция, однако вызванная не обычным, техногенным путем, а высвобождением «растительной» энергии.

Фулканелли оставил нам три книги: «*Тайна соборов*», «*Философские обители*» и «*Finis gloriae mundi*» («*Конец славы мирской*»). Первые две были опубликованы его учеником Канселье. Третья, согласно предсказанию Мастера, будет опубликована лишь перед *Самым Концом*.





Канселье неизменно писал предисловия к книгам учителя, переводил на французский и издавал со своими комментариями трактаты старых мастеров алхимии, но более всего он известен собственным и, между прочим, весьма основательным трудом — «*Алхимия*».

В отличие от Фулканелли жизнь Эжена Канселье достаточно хорошо документирована. Родился он 18 декабря 1899 г. в Сарселле. Отец Канселье работал в «Тур де Франс», поэтому мог себе позволить отдать сына в Школу изящных искусств. Именно там, в 1915 г., «Благородный письмоводитель» и повстречает своего Мастера — Фулканелли. Видимо, не случайно встреча эта произошла в *Марселе*, городе, куда прибыл *корабль без руля и ветрил* со св. Лазарем, св. Марфой и св. Марией Магдалиной. Впоследствии Канселье не раз будет обращаться к этому преданию из «*Золотой легенды*» Жака де Воражена (Якова-варяга, Медвежьей Пяты), прочитывая его алхимически. Ведь коль скоро европейские Адепты сближали символику навигации с иероглификой *Философского Делания* (тому свидетельство в том числе и французская литература от Рабле до Римбо <Rimbaud>), то не столь же скоро ли, если не *par excellence*, подобает такое сопоставление тому царственному и сокровенному плаванью, одним из знаков которого служит полученный Кесарем от мореплавателей поистине *красный дар* — пасхальное яйцо, а домоправительница Христова повергла во персть змия Тараску?

К тому же свое имя город (изначально Марсель назывался Масилией) получил от св. Маркелла. *Св. Маркелл* часто в герметических иносказаниях представлен единоборцем с драконом. В алхимических и религиозных сюжетах его иногда субституируют *св. Михаил* и *св. Георгий*. Впрочем, имя *Маркелл* представляется в европейской эзотерической традиции наиболее предпочтительным, поскольку оно может быть прочтено как *морская соль* и *март*. Алхимическое *Делание*, совершаемое *весной*, предполагает *смерть* и *воскресение философского субъекта*, аналог чему находится в *полярной эзотерической символике*.

*Марсель* также связан с символикой *зеленого цвета*, очень важного в алхимии. Например, Фулканелли в своих «*Философских обите-*



лях» сообщает о таинственном агенте Делания и приводит «Легенду о зеленых свечах», изложенную Ипполитом Матабоном: «Одна девушка из древней *Массилии (Massilia)* по имени *Марта (Marthe)*, простая работница (*simple petit ouvrière*) и давно уже сирота (*orpheline*), обо почитала черную Деву Подземелья. Она приносила ей все цветы, которые только могла собрать на окрестных холмах, — тимьян, шалфей, лаванду, розмарин, — и каждый день, какая бы погода ни стояла, посещала мессу.

Накануне Сретения — праздника *очищения (Purification)* — Марту посреди ночи разбудил голос, который звал ее в монастырь на утреню. Она испугалась, что проспала дольше обычного, быстро оделась и выскочила во двор, а так как землю покрывал свет, было довольно светло, и она решила, что уже занимается заря. Она добежала до церкви, ворота которой были открыты. Встретив священника, Марта попросила его отслужить мессу от ее имени. А так как денег у нее не было, она сняла с пальца скромное золотое колечко — свое единственное достояние — и положила в качестве приношения под алтарным подсвечником.

Каково же было удивление девушки, когда она увидела, что, как только служба началась, *белый воск (cire blanche)* свечей принял невиданный небесный *зеленый* цвет, более яркий, чем у самых прекрасных изумрудов и самых редких малахитов. Она смотрела не отрываясь и не верила своим глазам...

Когда священник провозгласил *Ite missa est*, экстаз прошел и девушка вернулась к действительности, она вдруг заметила, что еще не рассвело: на монастырской башне пробил час.

Не зная что и подумать, она вернулась в свое жилище, но рано утром снова пошла в монастырь, где уже столпилось много народа. В волнении она принялась всех расспрашивать о ночной службе, но ей сказали, что со вчерашнего дня никаких служб не было. Рискую, что ее обвинят в том, что ей все померещилось, Марта во всех подробностях поведала о чуде, свидетельницей которого она была несколько часов назад. Верующие толпой последовали за ней в подземную часовню. Сирота сказала правду. Кольцо лежало на прежнем месте,



внизу под подсвечником, и в алтаре невиданным зеленым цветом все еще горели свечи...»

А на с. 497 «*Философских обителей*» Фулканелли добавляет: «В своей *Заметке о старинном аббатстве Сен-Виктор в Марселе* аббат Лорен рассказывает об обычае, который народ соблюдает по сей день: во время процессии в честь Черной Девы все несут зеленые свечи. Свечи эти освящают 2 февраля, в день очищения (праздника Сретения). Автор говорит, что «*свечи в праздник Сретения должны быть зеленые*, хотя почему, никто толком не знает. Из документов явствует, что зеленые свечи были в ходу и в других местах. Монахини монастыря Святого Спасителя в Марселе пользовались ими до 1479 г., а в центре епархии, в Экс-ан-Провансе — до 1620 г. Но если там этот обычай забылся, в аббатстве Сен-Виктор его хранят до сих пор»».

Также хорошо известна алхимическая аллегория *Плавания в зеленую землю*, эта операция, по мнению некоторых авторов, является частью *Работы в черном*.

Таким образом, уже сама жизнь в Марселе настраивала юного Канселье на определенный лад. Но еще задолго до поступления в Школу, в 1912 г., Канселье приснился сон с посланием на латыни, которое он обнаружит позже, на вилле Паломбара. Не такой ли сон является *первым призыванием* для каждого Адепта? Ведь Великое Свершение Николая Фламель («Пламенеющего»), одного из величайших алхимиков, было бы невозможным, не приснись ему книга Авраама Еврея.

15 января 1921 г. Канселье женится на Раймонде Кайар. Впрочем, мальчику, родившемуся от благочестивого брака, а «благородный писмоводитель» до самой своей смерти оставался «практикующим католиком» (так в римо-католической религии именуются те, кто строго исполняют церковные предписания и соответственно причащаются ежемесячно), — Анри Серилю Канселье не суждено было прожить долгую жизнь. В 1928 г. он умер от менингита.

В биографиях Канселье обычно пишут, что 18 октября 1924 г. он вместе с Фулканелли был на похоронах Анатоля Франса. Однако нет никакой возможности ни подтвердить это заявление, ни опро-



вергнуть. В тогдашнем окружении Канселье не было никого, кто был бы неизвестен более широкому кругу его знакомых. С начала 1925 г. Канселье живет в Париже, на улице Рошешуар 59, в одном доме с Жаном-Жюльеном Шампанем, иллюстратором книг Фулканелли. Они снимают мансарду на шестом этаже. По видимости, уже в это время Жан-Жюльен Шампань начинает всерьез увлекаться *абсентом* — единственным, по мнению Фулканелли, напитком, имеющим в наши времена хоть какое-то касательство к *посвящению*. Отсюда, да и не только отсюда, часто делают вывод, что Фулканелли — это и есть Жан-Жюльен Шампань. Тем паче что последний в пьяном виде не раз выдавал себя за первого. Но была ли в том хоть толика смысла? Шампань, основавший Братство Гелиополиса, был сам по себе весьма значительной фигурой. Не случайно на его надгробии высечено: «Apostolus hermeticae scienticae» («Апостол герметической науки»).

В пользу того, что Шампань и Фулканелли — разные фигуры, говорит еще и следующее обстоятельство: «любитель абсента» помер в страшных муках в 1932 г., тогда как Фулканелли являлся (иного слова тут и не подберешь) в 1937 г. Жаку Бержье, а в 1952 — самому Канселье. (После войны Фулканелли как раз-таки и начали разыскивать спецслужбы. В том числе, и в первую руку, ЦРУ. Но, разумеется, безуспешно.) Последняя встреча учителя с учеником состоялась в Испании, что может быть истолковано аллегорически как паломничество к *Сантьяго де Компостела* — этим символом Адепты алхимии иногда обозначали один из этапов *Великого Делания*.

Одно время в эзотерических кругах Франции, и не только Франции, муссировался слух о том, что Фулканелли — это и есть сам Канселье, точнее, его псевдоним. Но слух оказался всего лишь ничем не подтвержденным слухом. Были также домыслы о том, что под именем Фулканелли скрывался не кто иной, как известный алхимический автор Магафон (Пьер Дюжоль). Кое-кто также утверждал, что за псевдонимом «Фулканелли» скрывается писатель Ж. Рони-старший. Мы не беремся утверждать, что любое из этих предположений совершенно следует исключить из числа возможных. И, вероятно, правду мы узнаем только в конце. Разумеется, в *Самом Конце*.



В 1930 г. Канселье, согласно некоторым источникам, становится Адептом. Иначе говоря, получает *алхимическое посвящение* и дает *обет неразглашения тайны*. Он, участвовавший в эксперименте на газовой фабрике в Сарселле, когда Фулканелли удалось превратить кусок свинца в золото, теперь был уверен: победа возможна. После таинственного исчезновения своего учителя Канселье дважды удалось произвести *Философский Камень* — второй раз незадолго до смерти, наступившей 17 апреля 1982 г. Кстати, дата его смерти, как и дата рождения, «говорящая». Именно апрель и май, овен и телец — *малый и большой труженики* — считаются у алхимиков единственно благоприятным временем для Великого Свершения. В это время распинается, погребается и воскресает Христос. Казалось бы, какая связь между евангельскими событиями и алхимией? Но оказывается самая прямая. Вещество в *атаноре* именно «погребается» и «воскресает». Канселье не раз обращал внимание на такого рода «совпадения» и, может быть, самые лучшие страницы его *«Алхимии»* посвящены соответствию символики *Великого Делания* и католической мессы. А ведь сам принцип аналогии различных планов бытия лежит в основании герметической науки. И умер ли Канселье на самом деле?

Так или иначе, но этот мир он покинул, впрочем, оставив нам (помимо предисловий к книгам Фулканелли) весьма значительный и *щедрый* труд *«Алхимия»*. И кто знает, не появятся ли когда-нибудь вновь на подмостках истории «извергающий» и его «благородный письмоводитель»?



Представлять книгу Канселье русскому читателю — дело неблагоприятное. Чудаки и романтики *наши* сильно отличаются от французских. Поэтому, конечно, мы слабо надеемся, что «Алхимию» будут читать взахлеб даже те, кто причисляет себя к традиционалистской школе. Интерес к такого рода книгам у названной публики, кажется, чисто коллекционный. Впрочем, те, кому это нужно, будучи сами переводчиками, уже давно все прочли по-французски.



Современная русская герметическая школа *par excellence* школа *любителя (amateur)*. Русский алхимик в первую голову книгочей и толмач. Мы оставляем в стороне лишь две загадочные фигуры. Кто они — догадайтесь сами. Вы их более или менее знаете.

Мы сами дважды потерпели поражение на влажном пути, что в последний раз едва не закончилось нашей гибелью. Во всяком случае то, что мы получили, надолго отбило у нас охоту к философской навигации. И хотя расплавленный в тигле свинец, приняв «лекарство» и покрылся «позолотой», что заставило сердце затрепетать от несказанной радости, при ближайшем рассмотрении оказалось, что внутри металл никак не трансформировался.

Нам доводилось встречать не вполне умственно здоровых экспериментаторов, пускающихся в невообразимые авантюры, но ничем хорошим это никогда не заканчивалось. Люди доброй воли, прежде чем приступить к изготовлению Камня, должны посвятить много лет предварительной подготовке, и шествовать в поисках *нашей матушки гусыни* (философской Ртути) с *фонарем и посохом*,

...с оптикой в глазу  
Путями звезд, что там, внизу —

выражаясь словами Уильяма-Батлера Йейтса, поэта — нобелевского лауреата — и *посвященного Золотой Зари*.

Вадим Рабинович, у которого мы подготовили к защите диссертацию по русскому герметизму, в своей книге *«Образ мира в зеркале алхимии»*, апеллируя исключительно к парадигме современной науки — культурологии — утверждает, что средневековые алхимики смешивали физику и метафизику, в результате чего могли получать такого рода рецепты: «возьми 5 унций свинца и 18 унций прилежности». Здесь исследователю мнилась переходная форма сознания от конкретного к абстрактному. Но удовлетворительно ли такое объяснение? Неужто неоплатоническая линия в христианстве (а герметизм — это во многом прикладная неоплатоника) была столь привязана к внешним формам? Разве «идеальное» и «материальное» не существовали в алхимии одновременно (обовре́менно)?



Увы! современный мир инспирирован *аристотелизмом* с его характерной дуальностью *материи* и *формы*. Последняя как бы включает в себя *зйдетическое бытие*, но лишь «как бы». «В том-то всё и дело. В том-то и». Подразумевается также и то, что *материя* доступна чувственному восприятию. Тогда как она *трансцендентна*, подобно *духу*, с которым она в конечном счете совпадает. Ибо «все сливаются в одно, делимое на два». Эта «материя» и есть *первоматерия философского делания*. Чистая *субстанция*. *Меркурий*. Тогда как *сульфуром*, *философской серой*, следует именовать чистую *эссенцию*, *сущность*. *Солью* же будет то, что их объединяет, иначе говоря, *форма*. *Форма* — то, что нам дано и абсолютно явно. Тогда как *сульфур* и *меркурий*, *сущность* и *субстанция* — «по ту сторону».

Именно метод *аналогии* (вытекающий из традиционного мировоззрения), а не что-либо другое, на наш взгляд, производил на свет «нелепые» рецепты, подобные приведенному выше. *Сущность*, *субстанция* и *форма* (*сульфур*, *меркурий* и *соль*) — это как бы «верх», «низ» и «середина». Только и всего. Но опять-таки не забудем об этом «как бы», совершенно непригодном к употреблению в современном научном сообществе, по иронии *меона* именуемом «академическим», на самом же деле давно и в весьма сильной степени даже не «перипатетическом». *Аналогии* могут указать на порядок искомой вещи, на его соответствие *именному* (ноуменальному) *бытию*. Отсюда и «как бы». Ведь любой принцип, отчуждаясь *меоном*, оформляя его, поддается превратности последнего. Поэтому-то у Канселье, как и у большинства алхимиков, речь не о «баночках-стляночках» да «порошочках-корешочках», а о том, что обладает именованным бытием, явленным в иероглифических формах, доступных нашему восприятию. «В реторте всходят имена», выражаясь словами поэта-герметика Пауля Целана. «Имена!» а не реактивы.

В некоторых фрагментах Канселье оказывается щедрее своего учителя. Для самых прозорливых читателей Фулканелли оставил в своих книгах ложный ход, позволяющий недобрым сделать недобрые заключения. Но *Чаши Естества* и *Чаши Всечестная* — всё-таки разные чаши.

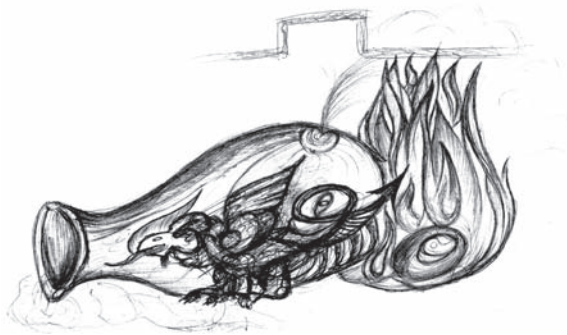




Канселье не оставляет никаких иллюзий. Отождествление *субъекта с объектом* им категорически осуждается. Так как «между микрокосмом герметического философа и миром Божиим, макрокосмом, нет и не может быть полного тождества, — первый есть только образ второго». Именно поэтому под влиянием иллюминатских идей погибает Дюшанто, который «без всякого отвращения сам выступил одновременно атанором и дистиллятором... член ложи *Соединенных Друзей*, пытался найти в собственных извержениях, а затем использовать как Универсальное Лекарство хорошо знакомый всем алхимикам *армоньяк (harmoniac)*. При этом он ничего не ел, а только из раза в раз пил свою собственную мочу! Могло ли из этого получиться что-либо иное, кроме внезапной смерти философа, сочетавшего столь опасные опыты с несомненными дарами и знаниями испытанного кабалиста?» Не могло, отвечаем мы, так как сами с большим трудом вырвали себя из-под гнилостного очарования подобных представлений, что несомненно стоило бы нам не только жизни в мире дольнем.

Но Канселье «осторожен, как ящер». Приблизившись сколь можно близко к самому *Естеству*, он мягко намекает на его составы — насколько позволяет его почти шатобриановский стиль. А намекнув, отступает. Отступим и мы, еще раз напомним о необходимости блюсти *тайну*. Будем помнить, что «в закрытую пасть мухе не попасть».

февраль 2002





## ФУЛКАНЕЛЛИ: НЕУЗНАННЫЙ КОРОЛЬ СВЯЩЕННОГО ИСКУССТВА



*Философские Обитатели*» — вероятно, самая лучшая книга из числа тех, что когда-либо были написаны о алхимии. Во-первых, ни у кого из исследователей этой древней и вечно юной дисциплины не вызывает сомнений, что Фулканелли (каково бы ни было его настоящее имя) подлинный Адепт, а следовательно, в его трудах содержатся намеки, пользуясь которыми сведущий исследователь, расшифровав причудливую вязь символов и аллегорий, сможет *догадаться*, о каких же, собственно, субстанциях и процессах идет речь, особенно учитывая то, что легендарный Мастер более чем *щедр* и скован лишь необходимостью *хранить молчание* по поводу действительно важнейших вещей, но даже и здесь он с подлинным милосердием дает шанс *возлюбленным науки* обнаружить *ключ* к Великому Деланию. Во-вторых, *«Философские Обитатели»* поистине энциклопедичны. Об этом можно судить хотя бы по названиям глав первой части книги.

Труды о алхимии, как правило, посвящены либо непосредственно описанию различных сторон Великого Делания, либо истории



алхимии. Первые, собственно, и есть алхимические трактаты таких Мастеров, как Альберт Великий, Раймонд Луллий, Николай Фламель, Василий Валентин, Космополит, Михаил Майер и немногих других. Отчасти сюда можно также присовокупить «беллетристические» иносказания Адептов и герметических философов — Франсуа Рабле, Савиньена де Сирано Бержерака, Иоганна Валентина Андреэ. Вторые написаны не-Адептами, и задача у них несколько отличная: рассказать о драматической судьбе алхимиков прошлого с попыткой «перевести на обычный язык» их символы и теории (Жак Саду), выявить структуру мифо-герметического языка с религиоведческой точки зрения (Мирча Элиаде), раскрыть психологические аспекты философской практики (Карл-Густав Юнг), наконец, представить алхимию как объект культурологического исследования (Вадим Рабинович).

«Философские Обители» сочетают и то и другое. Разумеется, это не механическое сочленение, а естественное и органическое единство. Читая эту удивительную книгу, не перестаешь задаваться вопросом: что это, алхимический трактат или культурологические штудии? Фулканелли последовательно повествует о истории алхимии, этимологии самого этого понятия, герметическом символизме памятников архитектуры. Не скупясь на подробности, описывает он убранство алхимической лаборатории, четко разводит *алхимические* и *спагирические* методы и задачи, рассказывает о секретном языке алхимиков — герметической *кабале*, иногда именуемой *корнесловием*. И только после этого увлекательнейшего дискурса он переходит непосредственно к описанию философских Обителей.

Что в понимании Фулканелли есть «философская Обитель»? На первый взгляд может показаться, что речь здесь идет о *святых обителях*, где отрешившиеся от земной суеты монахи трудятся у печей, сплошь покрытых изразцами герметического содержания. *Ora et labora*... Однако «философской Обителью» для Фулканелли может быть совершенно все что угодно. Эжен Канселье, ученик великого и, возможно, последнего Мастера в предисловии к третьему изданию книги, в частности, написал: «Под *философской обителью* Фулканелли



понимал всякое символическое вместилище герметической Истины, независимо от его природы и размеров. Например, крохотную изящную вещицу в витрине, живописную деталь на листе или картине, архитектурный памятник или какую-либо его часть, развалины, жилище, замок или церковь, взятые во всей их целостности». Одним словом, философская *обитель* — это место, где *обитает* алхимическое знание. Впрочем, наш замечательный знаток алхимии Евгений Головин предлагает перевод: «*Философские Дворцы*», что имеет свой резон: в «*Тайне соборов*» речь идет о культовых сооружениях, а в этой книге о «гражданской» архитектуре (дворцах, домах или усадьбах). Однако под понятие «дворца» не попадают — описываемые Фулканелли — ни солнечные часы, ни скульптурная группа в усыпальнице Франциска II. Поэтому если «обители» и менее точный, зато более подходящий вариант.

О Фулканелли написано уже достаточно, чтобы нам здесь не повторяться. Скажем лишь самое необходимое, особенно учитывая то, что о Мастере и не так уж много известно. Его инкогнито поднимало и продолжает поднимать толки о том, кем же на самом деле был Фулканелли. Говорили, что это собственно Эжен Канселье (но даже несхожесть стилей обоих авторов опровергает подобную догадку), назывался также Жан-Жюльен Шампань, проиллюстрировавший «*Тайну соборов*» (однако непонятно, зачем было Шампаню, «Апостолу герметической науки», брать себе псевдоним), кое-кто считал, что Фулканелли — это Пьер Дюжоль (при этом не бралось в расчет, что у Дюжоля уже был псевдоним — Магафон). Известны и другие версии, еще менее состоятельные. Однако, сколь бы бесплодной ни была попытка поднять завесу над этой тайной, при внимательном чтении «*Философских Обителей*» бросается в глаза одна деталь, которая, возможно, и заставила отождествлять неизвестного Мастера с Пьером Дюжолем (Валуа). Как справедливо отметили внимательные читатели, Фулканелли не раз выказывает явные симпатии древней династии *Валуа*, ведущей происхождение еще от кельтских властелинов. При этом Мастер достаточно бесцеремонно, приводя кабалистические прибаутки, пишет о *Меровингах* и совсем уничижи-



тельно о более поздних французских королевских фамилиях. От нашего взгляда не укрылось и то, что во второй части «*Философских Обителей*» в главе «*Стражи при теле Франциска II, герцога Бретонского*» Фулканелли буквально-таки осыпает похвалами жену Карла VIII (*Валуа*) и Людовика XII (*Валуа*) Анну Бретонскую (опять-таки *Валуа*). Эта глава показывает нам, что Мастер хорошо умел не только *отыскать* философскую обитель, но и *придать статус таковой* любому памятнику старой Франции. Чрезмерное восхищение Мастера вкупе с указанным обстоятельством наводит на мысль, что он и сам был из рода *Валуа*. Впрочем, это не более чем догадка.

О Фулканелли часто говорят: «он не умер». И действительно, таинственный Адепт, скрывавшийся за псевдонимом Фулканелли, стал в XX в. таким же мифом, как в свое время Николай Фламель. Фулканелли исчез во время Второй мировой войны, а потом, много лет спустя, повстречался своему ученику Эжену Канселье в Испании. Видели его и другие. Фулканелли предсказал появление атомной бомбы, поэтому после войны его разыскивали спецслужбы. Разумеется, безуспешно. Может быть, и сейчас он, неузнанный Король Священного Искусства, скитается в нашем дольном мире, тайно направляя истинных *сынов ведения* к миру горнему? Бог весть.

«*Философские Обители*» — особенно финал книги — окрашены в апокалиптические тона. Однако Фулканелли никого не собирает стращать. Он всего лишь напоминает о том, что всему положен свой предел и срок. Вслед за смертью, с которой, по словам Мастера, как раз и *начинается* Великое Делание, неизменно приходит воскресение.

лето 2003



# ГЕРМЕТИЧЕСКАЯ МЕТАФИЗИКА ФУЛКАНЕЛЛИ

«Владычица наша»



*айна соборов»* — книга Фулканелли, последнего, вероятно, из Адептов алхимии, была впервые у нас издана в 1996 г. совместными усилиями издательств «REFL-book» и «Ваклер». Но сколь бы эти издательства ни сослагали своих усилий — перевод не годится никуда. Порою ощущение, что переводил компьютерный переводчик. Смотрим, кто переводил. Написано: «Перевод О.О. Чистяков (англ.).

М.А. Собуцкий, Н.В. Вязмитина, А.В. Морозов (фр.)». Кроме того обстоятельства, что переводила целая команда лихая, чего никогда и ни при каких обстоятельствах делать не следует, особенно если речь идет о такой непростой дисциплине, как алхимия, переводили к тому же с разных языков. Нужно ли объяснять, что не только у разных переводчиков свой терминологический узус, и это необходимо, как герменевтическое вчитывание (хотя решительно непонятно, чего могли бы интересного вчитать в Фулканелли эти ребята), но даже



у разных алхимиков иероглифика очень сильно отличается. Прочитать одну алхимическую книжку с помощью другой невозможно, всегда остается «зazor», всегда до конца непонятно, разгадана эта головоломка или не разгадана, остается только предполагать, что интуиция ведет нас по правильному пути. И вот спрашивается, какой смысл переводить книгу, не несущую никакой смысловой нагрузки? Конечно, про Фулканелли к тому времени было много написано. Уже и Саду («Алхимики и золото») к этому времени вышел, и «Утро магов», где говорилось о нем в самых возвышенных выражениях, так что Фулканелли был «раскрученной фигурой». Поэтому с коммерческой точки зрения проект выпуска самой известной книги Фулканелли был заведомо то, что надо. Но вот тем, кто действительно интересовался алхимией, книга ничего не сказала. Иногда говорят, что бессмысленно переводить «Алису» Кэрролла, поскольку там очень много ребусов, анаграмм, да и просто того, что называют «игрой слов». Ознакомившись несколько позже с французским оригиналом «Тайны соборов», я убедился, что переводить эту книгу еще более бессмысленно, потому что если мы будем буквально или, наоборот, очень творчески переводить «Алису», то ничего страшного в этом не будет, мы примерно догадаемся о сюжете, улыбнемся кое-где или получим эстетическое удовлетворение, но вот Фулканелли так переводить вообще без пользы, поскольку предлагаемые им намеки как раз и составляют самую суть всего того, что он хотел сказать. Единственно возможный способ публикации большинства книг по алхимии, на наш взгляд, это давать почти рядом с каждым переведенным именем существительным, да и прилагательным тоже, в скобочках оригинал. Тогда все будет понятно. В случае Фулканелли, например, французские имена будут соединены русскими глаголами, предлогами, местоимениями, хотя кое-где их тоже стоит переводить. Среднеобразованный читатель, знающий хотя бы один язык, даже если это не французский, всегда разберется, что к чему, поскольку язык романский. И если Фулканелли, а вслед за ним Канселье, указывал на греческую (или пеласгическую) основу французского языка, то ведь и латинского субстрата в нем немало.



Нельзя переводить: «Тайны готических соборов». Во-первых, множественное число («тайны») здесь совершенно неуместно. Речь идет не о «секретиках», представленных в скульптурах и барельефах на религиозный сюжет, а о великой и страшной тайне, делающей алхимию родной сестрой Церкви. Во-вторых, по-французски буквально: «Мистерия кафедралей» или «Тайна соборов». Откуда взялись «готические»? Чтобы добавить романтики, наверное. Несогласованность переводов привела к еще большему выкрутасам. Местами «Notre-Dame de Paris» калькируется, что правильно, а местами — «Собор Парижской Богоматери». Последний вариант, к сожалению, ставший таким привычным, заведомо неточен и неполон.

Под «Нотр-Дам», «Владычицей Нашей», как справедливо отмечает ряд переводчиков, вовсе не обязательно следует понимать *Богоматерь*. Понятие «Нотр-Дам» — многозначно, и те, кто им пользовались, ценили последнее именно благодаря его двусмысленности или даже многосмысленности. Повод к тому подает в первую голову «Золотая легенда», священное предание католиков. Таким образом, почитавшие образ *Божественной Девы* под различными именами и видами приходили к своего рода *согласию философов*.

Божественный титул «Мадонна» не следует относить исключительно к *Богородице*. И дело здесь вовсе не в «языческих пережитках» (как известно, *Божественная Дева* с младенцем на руках почиталась в самых различных областях греко-римского мира задолго до возникновения христианского культа). Ведь даже если оставаться на позициях одной только христианской интерпретации, то весьма скоро обнаружится, что эпитеты «Моя Госпожа», «Наша Дама» могут прикладываться и к другим почитаемым Вселенской Церковью фигурам: в частности, к *Премудрости Божьей* и *св. Марии Магдалине*.

По словам нашего крупнейшего знатока герметики и алхимии Евгения Всеволодовича Головина, «*Тайна соборов*» представляет собой скорее увлекательный роман, нежели строгий философский трактат. Но если это роман, то роман-палимпсест, где сквозь новый, более ценный слой блекло проступает слой предыдущий — слой романа Гюго. Фулканелли также прямо называет и другой источник — книгу





шартрского дворянина Эспри Гобино де Монлуизана «*Достопримечательные толкования загадок и иероглифических фигур на главном портале собора Нотр-Дам де Пари*». Впрочем, не исключено, что под этим слоем скрывается еще одна криптопись — руки посвященного «извлекающего квинтэссенции» *Алькофрибаса Назье* — блистательно-го Франсуа Рабле.

Однако во времена Рабле, когда вера в могущество алхимии была незыблемой, изощренный Адепт или аматор пользовались куда как более непрозрачной криптописью. Во времена же Гюго консервативно-романтическая реакция, наступившая вслед за разъедающими, коррозийными веками скептического просвещения и куртуазно-афеистического энциклопедизма востребовала более «агрессивный» по форме эзотеризм, но — увы! — более скудный по содержанию.

В предисловии к «*Тайне соборов*» ученик и неизменный комментатор Фулканелли Эжен Канселье пишет о «встрече Книги и Здания», намекая на уже успевшие сделаться крылатыми слова Клода Фролло из романа, написанного — не будем этого забывать — магистром Сионского Приората Виктором Гюго «*Собор Парижской Богоматери*». Безумный настоятель Собора, увлеченный алхимией, с горечью указывая на инкунабулу, первопечатную книгу, а затем на стену Нотр-Дама, изрекает: «Это убьет то». Для Канселье такая реминисценция крайне важна, поскольку книга Виктора Гюго — известнейшая из тех, где открыто говорится о том, что скульптуры и рельефные украшения Нотр-Дам де Пари могут быть прочитаны как связный текст. Более того, роман Гюго в целом несет на себе несомненную печать посвящения: под видом любовной или авантюрной интриги разворачивается герметический сюжет со знакомыми (или угадываемыми в роли таковых) по трактатам алхимиков персоналиями: *Эсмеральдой (Изумрудной)*, образом *ртути*, сопровождаемой *козочкой*, чей рог поистине *рог изобилия*, за *Эсмеральдой* хищно охотится *алхимик* Клод Фролло, а сама она любит *Феба (сульфура)*, умирающая во тьме *мать Эсмеральды* — *первая ртуть*, а бродяги Двора Чудес, граждане государства *Арго* — истинные кабалисты...

Фулканелли, между тем, отнюдь не отделяет «нашу даму» (Нотр-Дам) от Девы Марии. Напротив, начиная свое повествование





о Париже, он тонко замечает: «Парижский собор, как и большинство столичных соборов, был посвящен Благословенной Деве Марии (benoîte Vierge Marie), или Деве-Матери (Vierge-Mère)». Однако почти сразу же он приводит «прозрачный», по его же словам (следовательно, намекающий на нечто другое), текст, произносимый на мессе в день Непорочного Зачатия Девы:

«Господь овладел мною в начале своих путей. Я была *до того*, как Он создал первое существо, я была издревле, *до сотворения земли*. Бездн еще не было, когда я была зачата. Источники еще не забили, горные громады не выросли; я появилась на свет до холмов. Он еще не сотворил ни земли, ни рек, не укрепил твердь на полюсах. Когда Он замышлял создать небеса, я уже была; когда Он налагал границы безднам и устанавливал незыблемые законы, когда упрочивал над землей воздух, распределял воду по источникам, окружал море берегами и учреждал единые правила для всех вод, дабы они не переходили положенный рубеж, когда Он закладывал основание земли, я была *с Ним* и все упорядочивала» (Prov. 8:22 f.; перевод В.А. Каспарова).

Совершенно очевидным образом речь здесь идет о *Софии, Премудрости Божьей*, относящейся к Божеству так, как *меон* к *Сверхсущему Единому*, а *субстанция* к *сущности*. Данный случай только еще раз утверждает нас во мнении, что за далеко не случайным эпитетом *Нотр-Дам* могут скрываться *совершенно разные* мистические *дамы*. Фулканелли, таким образом, подчеркивает *наиболее манифестационистские* моменты в католичестве. Однако прямая аналогия здесь не слишком уместна. В чистом манифестационизме бытие и все помимо бытия представляет собой монолит, сферу сфер, а следовательно, здесь нету никакой абсолютной временной или пространственной последовательности, мать рождает отца, а отец рождает мать. Ничто не предшествует другому, *абсолютной иерархии нет*. В мессе же речь идет о том, что «Бездн еще не было, когда я была зачата». Стало быть, имплицитно мысль о последовательности и *абсолютном начале* уже заложена, хотя было бы довольно странным ожидать чего бы то ни было иного в случае иудео-христианской креационистской доктрины.



С другой стороны, как становится понятным из дальнейшего, Фулканелли представляет фигуру *этой* дамы едва ли не в качестве субститута *Девы Марии*. Он даже подчеркивает, что она есть *форма*, тогда как понятие *формы* приложимо в данном случае только к *Деве Марии*, но никак не к *Софии*, — *духу, субстанции и материи*. Фулканелли оказывается заложником сугубо католических представлений с его субординацией, с его догматом об исхождении Св. Духа не только от Отца, но и от Сына. Будучи учеником или избранником *Илии* (что подразумевает синкретическое примирение манифестационизма с креационизмом), наш Адепт называет *Иисуса материей*, как будто *материя* (иными словами, *субстанция*) может родиться от *формы* и *сущности*. Как будто статуя предшествует глине! Конечно, для чисто манифестационистского мировоззрения здесь никакого противоречия нет, потому что всегда можно сказать: «*Форма* лишь более зримая эманация *идеи*, в процессе же дальнейшего разворачивания бытия, мы придем к *материи*». До некоторой степени это будет верно. Но с точки зрения католической теологии это лишено смысла. Что же до восточно-христианского (в особенности древле-православного) богословия, то здесь *Иисуса*, «воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы вочеловечшася» понимают именно как *искони воплотившегося, во времени — вочеловечившегося*. У Фулканелли же первая и третья ипостась сливаются до неразличимости.

Все это крайне важно, поскольку богословские ипостаси, равно как онтологические понятия *сущности, формы* и *субстанции* и гносеологические понятия *субъекта, предмета* и *объекта* для герметика суть иносказания *серы, соли* и *ртути*. И Фулканелли, будучи крайне, предельно *щедрым* автором, в настоящем вопросе оказывается скорее *скупцом*, что, впрочем, объясняется не столько действительной скупостью великого Адепта, и уж, конечно, не отсутствием *ведения*, сколько двусмысленным положением *избранника Илии*, вынужденного балансировать между креационизмом и манифестационизмом, вместо любой из этих определенностей в чистом виде или *подлинного* христианства с его *несть ни элина, ни иудея*.

Впрочем, если вспомнить, что вторая книга Фулканелли намного яснее и щедрее, то мы без труда обнаружим там разницу между



*первой и второй ртутью*. И тогда, может быть, прояснится вопрос, почему же Фулканелли до некоторой степени отождествляет (во всяком случае рядопологает без различения) двух *Божественных Жен* или, лучше сказать, *Дев*.

Итак, *Камень Философов* — *первоматерия Делания*, представленная *черными подземными девами*, скульптурными изображениями Девы-Матери, хранящимися в христианских криптах, но восходящими ко временам дохристианским. Поэтому когда Фулканелли говорит о *первоматерии Делания*, иначе, о *том, из чего*, речь идет совсем не о «тайном учении Гермеса» (как это перевели сотрудники издательств «REFL-book» и «Ваклер»), которое, разумеется, «блаженная подземная Богоматерь» олицетворять не стала бы при всем желании (подобный перевод неадекватен не только по отношению к герметике, но и к элементарным представлениям об истории культуры и религии). Одним словом, перед нами *чешуйчатый дракон*, главный аркан *царской науки*, *дикий субъект, содержащий в себе двоих*. *Наш субъект внешне черен и покрыт струпами*, он *страдает проказой*. Но если его *очистить от примесей*, он станет сначала *белым*, а потом *красным*.

### Первоматерия (она же). Алхимия и онтология

Иногда *первоматерия* называется *ослиной шкурой* (как, например, в герметических «*Сказках матушки Гусыни*») или просто *ослом*. *Осел* символически весьма двойствен. С одной стороны, он — зооморфный иероглиф *Сета*, египетского божества *пустынь и чужих земель*, в эллинистический период отождествленного с *Тифоном* и демонизированного. С другой стороны, именно *на осле Иисус Христос въехал в Иерусалим*. В одной из легенд, собранных во французских деревнях фольклористом и писателем Клодом Сеньолем, в частности, говорится о том, что *дьявол не может вселиться в осла*, поскольку у того после въезда в Иерусалим остался на спине *крест*. Впрочем, Рене Генон, сам не раз указывавший на двойственность всех символов, склонен видеть во въезде в Иерусалим *торжество Божества над*



*силами тьмы*. То есть *осел* в этой ситуации оказывается покоренным и подчиненным.

Читая Фулканелли, находим *осла* в очень загадочном стойле, где также находятся: *мэтр Алиборон*; *осел*, на котором *Исус Христос въехал в Иерусалим*; *Христофор*; *вифлеемская ослица*. Но если в связи со вторым и четвертой никаких вопросов не возникает, то первый и третий заставляют здесь увидеть некий намек, небрежно брошенный мастером. Дело в том, что в «*Философских обителях*» (Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2004. С. 260) упомянутый *Алиборон* также ставится в один ряд с *ослом*, но здесь назван он еще и *солнечным конем* (*cheval du soleil*). А *Христофор* (как бы мы ни хотели сопроводить настоящее имя тем объяснением, что, дескать, *осел*, на котором *Исус Христос въехал в Иерусалим*, также был *христофором*, *христоносцем*), согласно поздней кипрской легенде, становится кинокефалом, *псоглавцем*, а не *ослоглавцем*. *Кинокефалом с нимбом*, весьма напоминающим египетского *псоглавца Анубиса*, принято изображать его и в русской иконографии (Византия предпочитала образ *Христофора-воина*). Согласно упомянутой легенде, *Христофор* был столь красив, что вводил в соблазн всех без исключения поселянок. Желая избавиться от этой напасти других и избавиться самому, *Христофор* молил Бога об уродливом облике, и тот наградил его *собачьей головой*. Западная версия («*Золотая легенда*» Жака де Воражена) сосредотачивается на нескольких иных событиях жития *св. Христофора* — а именно *перевозе младенца Иисуса Христа* через бурный поток — отчего *Христофор* собственно и был наречен *Христофором*, *христоносцем*. Но, разумеется, католическому миру была известна и легенда о *Христофоре-кинокефале*. Так что у Фулканелли он оказывается в одном ряду с *ослом* и *лошадью* не случайно. Не то *конь*, не то *осел мэтр Алиборон* представляет собой такого же *дикого субъекта*, каковым является *осел Тимон*. Подобны ему и *две собаки* Авиценны, *хорасанская сука* и *армянский кобель* (у Артефия *хорасанский кобель* и *армянская сука*), сцепившиеся внутри *сосуда гробницы*, *собака* и *волк* Михаила Майера, *собака* и *шакал* XVIII аркана Таро. Сквозь причудливую вязь мифо-герметических образов проступят



более четкие, осмысленные очертания, если мы опознаем *кобылу* и *кобеля* в их кабалистической связи.

В алхимии *осел* — один из образов *первоматери*, *осел Тимон*, *âne-timon*, *антимоний*, *сурьма*. Известна герметическая гравюра, изображающая так называемый *Танец осла Тимона*, где вокруг «сына подъяремного», держащего *рог изобилия*, ведут свой хоровод *мартышки-алхимики*, подражающие *естеству*.

*Обезьяна* обычно рассматривается как негативный символ, но ни один символ по своей природе не может быть ни «плохим», ни «хорошим». Есть *змея-искуситель* и есть евангельские слова «будьте мудры аки *змии*», есть *рога сатаны* и есть *рога Моисея*, *рога Агнца*. Алхимики часто изображались *обезьянами-мартышками*. *Осел*, вокруг которого они пляшут, это, с одной стороны, *тьма матери*, а с другой стороны, то, что из нее извлекается (*Посети недра земли* и т.д.). Вот почему *осел* держит *рог изобилия*. Владимир Микушевич кабалистически прочитывает *осел* как *ось Эль*, то есть *ось Божества*. *Обезьяна* же — *о, бес она!* восклицает Веков К.А. — была в России объектом пристального надзора издавна. Екатерина II, не любившая масонов и дразнившая *мартинистов* — *мартышками*, в одной из своих комедий (ряд стихов, как ни странно, принадлежит г-ну Елагину, одному из основателей русского масонства, безуспешному искателю *Философского Камня* и опять-таки как ни странно, литературному редактору государыни императрицы, от чьей похоти, возможно, пришлось избавиться такой ценой) описывает опыты шарлатана по имени Калифалкжерстон, пытающегося изготовить *искусственное золото* в компании *мартышек-мартинистов*. Кстати, имя крупнейшего традиционалиста Рене Генона, написанное без характерного аксана, Guenon вместо Guénon, — что и делал в переписке небезызвестный оккультист Алистер Кроули, прекрываясь якобы незнанием французского, — превращало вполне благозвучную фамилию в издевательское прозвище: *Мартышкин*, *Обезьянкин*. Но только ли повод посмеяться мы здесь находим? Ведь имя *мартышки* кабалистически напрямую связано с *мартом*, то есть тем временем, когда начинает вступать в силу *Малый Труженник* — *Овен*. *Март* — *Марс* — *Арес*.



И тогда *обезьяна*, как пишет в комментариях к русскому изданию «*Двенадцати Ключей мудрости*» Василия Валентина Веков К.А., становится *без изъяна*. *Le singe* (*обезьяна*) корнесловно переходит в *le signe* (*знак*), *Знак Творения*. Мы же укажем на далеко не случайное возникновение поговорки *мартышкин труд*, то есть нечто бессмысленное для здравомыслящего большинства и означавшее, по видимости, само *Великое Делание*.

Согласно традиционной алхимии, для совершения *Великого Делания* «достаточно одной лишь Ртути». Великие Адепты указывают на то, что «Камень один», что он «Камень и не-камень», и на то, что он всегда рядом, *под боком*. *Первоматерия едина*, как едино в общем-то все. Все находится в *одном камне*, не нужны никакие *отдельные сульфур, меркурий, соль*. Для приготовления *философского камня* требуется всего лишь ОДНО вещество — *Камень Философов*, прямо названное — и не один раз — Фулканелли. *Ворон, гусь, фазан* (или *феникс*) не только иероглифические обозначения различных стадий *Великого Делания*, но и баснословные зооморфические именованья *одного и того же вещества* на различных этапах его приготовления. *Естествоиспытателю* (разумеется, *Естество* только с большой буквы), необходимо, прежде всего, — и это главное! — забыть, что есть разные (особенно важно, как советует Глеб Бутузов, забыть *до времени* про *Соль*) вещества для приготовления *Камня*. *Камень* получается из *одного вещества*, которое обрабатывается определенным образом, разделяется внутри себя, совокупляется, зачинает, и наконец, порождает. Этот *Камень* (или *Ртуть*) и есть тот «наш хаос», с которым работает Адепт. Что это, как не *Дева-Мать*, рождающая *Божественного Сына*? У Гесиода сказано, что *боги рождаются из Хаоса*. Для стойков — *боги* всего лишь иное название *сперматических логосов*. Аристотель же видит *материю* (в определенном смысле тот же хаос) *потенциальной*, то есть, как сказали бы неоплатоники, уже содержащей в себе возможности любых вещей.

Однако здесь необходимо указать на одно важное обстоятельство: в неоплатонической метафизике было всегда крайне двойное отношение к понятиям *акта* и *потенции*. Это объясняется тем, что неопла-





тоника по одной «ветви» наследовала собственно Платону, стоикам и неопифагорейцам, а по другой — ученику Платона, Аристотелю. С одной стороны, полагалось, что именно *Сверхсущее Единое* обладает всей полнотой *Потенции*, тогда как чистым *Актом* являются «выплески» *меона*, «несущего» и «не-сущего». С другой стороны, иногда *меон*, понимаемый как *материя*, полагался совершенно инертным и *потенциальным* (как это мы видим, в частности, у Аристотеля), а «оформляли» *материю акты Сверхсущего Единого*. Но здесь все дело именно в том, что изначально *материя* вовсе не полагалась чем-либо инертным! Точнее, правда, было бы говорить не «материя», а «тонкая изнанка материи», *меон*. То же, что находилось между *духом* или *душой Сверхсущего Единого* и *материей-духом*, было *формой*, в составе которой Аристотель и разглядел собственно *форму* и *материю*. Но если мы будем руководствоваться в этом вопросе аристотелевской мыслью, мы никогда не поймем, что же означают слова достопамятного бенедиктинца Василия Валентина, сказанные им «*О Великом Камне Древних Мудрецов*»: «Наш Камень, как передали мне по преемству древнейшие, происходит и рождается от единой вещи и от двух содержащих в себе сокрытое третье. Вот какова незамутненная истина, изреченная верно и преданно». И еще: «Понять природу семени, порождающего металлы, ты сможешь, лишь познав, как действие небес, по велению и указанию Самого Бога, нисходит свыше, смешиваясь со свойствами звезд. Когда таковое соитие происходит, две указанные силы порождают как нечто третье земную сущность, каковая и есть наше семя, в свою очередь порождающее первопредков каждого из естественных царств. Затем из этого триединства происходят стихии воды, воздуха и земли, а они, возгреваемые подземным огнем, уже работают над усовершенствованием всех вещей. Вот почему Гермес и остальные, жившие прежде меня и стоявшие у истоков магистерия, открывают и именуют три первоначала: внутреннюю душу, дух неосвязаемый и видимую телесную сущность.

Когда эти три начала пребывают вместе, в союзе, подчиненные владыке времен Вулкану, они развиваются в осязаемую субстанцию, то есть в живое серебро, серу и соль. Таковые три сущности,



посредством смешения многообразно ведомые естеством к отвердению и растворению, производят совершенное тело, чье семя избрано и обустроено Творцом. Впрочем, тебе, искателю источников нашего Делания и увенчания наградою за победу в искусстве, чаемую через возжеленную битву, именем Самого Вечного Творца, то есть Истины Истин, я возвещаю: там, где есть душа, дух и металлическая форма, всегда наличествуют металлическое живое серебро, сера и соль, которые с необходимостью должны быть привнесены в созидание совершенного тела» (Василий Валентин. *Двенадцать ключей мудрости*. — М.: Беловодье, 1999. С. 57–59). Осознав слова ученого монаха-бenedиктинца хотя бы отчасти, мы, возможно, поймем, почему Канселье сначала в предисловии к французскому переводу «*Двенадцати ключей*», а затем и в предисловии ко второму изданию «*Тайны соборов*» называет Василия Валентина *первым*, а также *истинным* посвятителем Фулканелли.

С точки зрения *солнечной, отеческой* (как сказал бы Головин) метафизики — все *потенции* содержатся в *Абсолюте*, в *верху*, в *сущности*. Но с этой позиции (основывающейся на *иерархической вертикали*, а не на *круге*) мы никогда не поймем, почему же достаточно одной *Ртути*. Ведь в *циклической метафизике*, во-первых, отсутствует *разрыв, предел (перас)*, а во-вторых, как следствие, *мать (субстанция, материя, хаос)* и предшествует *отцу*, и последует ему. В новое время, в рамках гносеологии (той же онтологии, но приложенной относительно сознания) этот вопрос остроумно разрешил Фихте с помощью так называемой *точки равнодушия*, трансцендентной по отношению к *космосу* и посредующей обоим *началам*.

Различение естеств предполагает их онтологическую или иерархическую последовательность. Условно здесь можно было бы вычленить *сущность, субстанцию* и *форму*, чья поочередная смена выстраивается в бесконечный и, в конце концов, замкнутый на самом себе ряд. По сути дела, здесь перед нами переведенные в философско-спекулятивную область понятия *начала, конца* и *середины*. Однако герметическая (как и манифестационистская) мысль не знает фатального разрыва. Поэтому всякое *начало* является с той же необ-





ходимостью и *концом*, равно как и наоборот, всякий *конец* является *началом*, тогда как все *посредующее*, находящееся *между ними*, является *серединой*. Всякий мельчайший «отрезок бытия» *аналогичен* всему бытию в целом, где, согласно неоплатоникам, «вверху» (это, конечно же, исключительно пространственная метафора) «находится» *Сверхсущее Единое*, «внизу» — *меон*, а между ними — посредующие *формы*. В конечном итоге *сущность*, *субстанция* и *форма* соответствуют *сульфуру*, *ртути* и *соли*, и именно в этом соответствии обретается тот переход от метафизики к физике и от физики к метафизике, — от «принципа к индивиду» и от «индивида к принципу», — на который в свое время указал первый исследователь алхимии как культурного феномена В.Л. Рабинович: «Первоматерия алхимиков — это не актуальное отсутствие (потенциальное присутствие) всех форм. Она — материал для формотворчества. Она совечна богу. В этом смысле ее роль антитезы к бытующим вещам ослаблена. Носителями бессубстанциональных качеств выступают аристотелевские стихии-начала, переформулированные в алхимической практике в *ртуть*, *серу* и *соль*. Поскольку качества бессубстанциональны, то о их мере говорить трудно. Вместе с тем семантическая тождественность *принципиальной ртути* (ртуть как принцип) и ртути-вещества, например, ведет к смешению элемента-качества и элемента-вещества. Вот тогда-то и возникает мера совершенства вещи. Если первоматерия расходуется на оформленные вещи, то в сущностном смысле вещи родственны друг другу присутствием в них некоего, пронизывающего их все, протeya — *квинтэссенции*. Она принципиально бесформенна — мелко “эссенциальна”. А это не характерно для христианства, религии воплощения. Внехристианская алхимическая — так сказать, физико-химическая — “эссенциальность” каждый раз к а к б ы снимается пресуществленческой природой трансмутации металлов в алхимии» (Рабинович В.Л. *Алхимия как феномен средневековой культуры*. — М.: Наука, 1979. С. 131–132. А также: Рабинович В.Л. *Образ мира в зеркале алхимии*. — М.: Энергоиздат, 1981. С. 37).

Реконструируя традиционную онтологию, мы неизбежно приходим к *космогонизму слова*. Речь *логосов*, исходящих из *универсаль-*



ной Идеи, формирует бытие. Имена становятся духами вещей, а затвердевая, образуют формы, внутри которых заключается материя. Имена окликают вещи из небытия. Предметы образуются, будучи зачатými от субъектов-имен и бесформенной тьмы-меона-материи. В Средневековье происшедшая из этого древнего воззрения философская доктрина была поименована реализмом. Это учение фактически было разгромлено сторонниками номинализма, отрицавшими реальное существование универсалий, являющихся в гносеологии тем же, чем в онтологии являются идеи.

### Царский Род и сокрытое слово (она же)

Для всей французской эзотерики, как это ясно показал в своей обзорной статье на данную тему Владимир Карпец («Французский эзотеризм глазами историка»), характерны и, более того, доминантны два — глубоко связанных — комплекса идей. Во-первых, эзотерика *roi perdue* (утраченный царь) и, во-вторых, эзотерика слова, восходящая к воспеванию родовых гербов знати, иначе говоря, *кабале* (не путать с еврейской каббалой). Если мы соединим эти два концепта, а еще лучше, вспомним о *аркадской реке Алфей* и *сицилийском источнике Аретуза*, то узнаем сокрытое слово Бернарда, графа Тревизанского, и других великих алхимиков. То самое сокрытое слово, которое Церковь никогда не теряла.

Герметические философы, как на то справедливо указывает Евгений Головин, часто советуют осмыслять *темное через еще более темное, obscurum per obscurum*, иными словами, помещать темный текст, дабы он проявился, на еще более темный фон. Одним из средств к достижению такого понимания следует считать *кабалу*.

Забытое средневековое *корнесловие* переоткрыл для нас Грассе д'Орсе — крайне интересный эзотерический автор XIX в., кабалист и конспиролог. Взгляды Грасе д'Орсе отчасти совпадают со взглядами Фабра д'Оливе и Сент-Ива д'Альвейдра. Фактически оказавшись забытым, был переоткрыт Фулканелли, поскольку последний взял на вооружение *кабалистический метод* именно в его изложении.



*Кабала* — это особый язык, язык глубоко поэтический и божественный. Герметические философы не раз указывали на эзотерическую значимость этого языка. Фулканелли выводил средневековую *кабалу* из греческого. В греческом он видел и основу французского языка, опираясь на аббата Эспаньоля и Шампроке, вопреки распространенному и общепринятому среди позитивистских лингвистов мнению о «латинских корнях»: «Учителя древности в своих трактатах прибегали прежде всего к *герметической кабале*, которую они называли *языком птиц* или *богов*, а также *веселой наукой* (*gaye science, gay scavoir*). Так под кабалистическим покровом скрывали они от непосвященных основы своей науки. Это всем известно. А вот что источником для Адептов служил архаический греческий язык, праязык, согласно большинству герметических философов, знают немногие. Применения *кабалы* часто не замечают, так как французский язык непосредственно происходит из греческого. Французские слова, выражающие определенные тайные истины, сплошь и рядом имеют *орфографические или фонетические соответствия в греческом*, и зачастую достаточно обратиться к этим последним, чтобы установить точный смысл французских терминов. Но, хотя французский язык есть истинно элленический (*hellénique*), он, однако, сильно изменился за прошедшие века, удалившись от своего источника, — особенно после своей радикальной трансформации в эпоху Возрождения, когда полное *разложение* языка прикрывалось словом *реформа*.

Наложение греческих слов на соответствующие французские термины схожего строения, чей смысл, однако, в той или иной степени был искажен, позволяет без труда проникнуть в глубинный слой мысли *Мастеров* и дает в руки исследователя ключ к святой святых *герметической философии*. По примеру древних и мы прибегали и будем прибегать к этому способу при анализе символики в трудах Адептов нашей науки.

Многие филологи, разумеется, не согласятся с нами и единственно потому, что заучили это со школьной скамьи, будут по-прежнему придерживаться общепринятого мнения, будто французский язык происходит от латинского. Я и сам верил в это и долгое время счи-



тал истиной то, что внушали нам наши профессора. Лишь позднее, ища доказательства этой чисто условной преемственности, я вынужден был признать тщетность своих потуг и отринуть ложное представление, порожденное привычным предрассудком. Сегодня ничто уже не может поколебать нашу точку зрения, которая неоднократно подтверждалась научными исследованиями и реальными фактами. Поэтому я со всей ответственностью заявляю, не отрицая, естественно, попадания в наш язык латинских элементов в период после римского завоевания, что *французский язык в основе своей греческий и сами мы эллины*, говоря точнее, *пеласги*. [...] *Язык пеласгов — архаический язык*, смесь в основном эолийских и дорийских диалектов, и везде во Франции, даже в *парижском арго (Argot de Paris)* мы обнаруживаем именно его.

*Язык птиц* — фонетическое наречие, основанное на ассонансе. Орфография с ее жесткими грамматическими правилами, которая служит тормозом любознательности и исключает возможность каких бы то ни было умопостроений, не играет тут никакой роли. “Меня привлекает лишь *полезное*, — писал в письме, предваряющем *Начертания нравственные* св. Григорий, — я не забочусь о стиле, о правильной расстановке предлогов и написании флексий, так как *не подобает христианину подчинять слова Евангелия грамматическим правилам*”. Это значит, что священные книги не следует понимать буквально, надо путем кабалистического толкования уловить их *дух*, как, собственно, и делается в случае алхимических трудов. Редкие авторы, затрагивающие вопрос о *языке птиц*, ставили его на первое место, считая источником всех других языков. Его древность восходит к Адаму, который по Божьему изволению давал на нем всем тварям и вещам свои имена, отражавшие их свойства. Сирано Бержерак упоминает об этой традиции в эпизоде, когда его, новоиспеченного обитателя ближайшего к Солнцу мира, принялся наставлять герметической кабале “сидевший на камне нагой человек”, олицетворявший простую неприкрытую истину, основанную на камне, естественном камне Философов. [...]

Но, как утверждает наш автор в *Истории птиц*, этот всеобщий тайный язык, несмотря на свою выразительность и истинность



не подпадающий ни под какие определения, несет в себе греческую основу и греческий дух. Речь у него заходит о вековых *дубах* — намек на язык *друидов* (Друїдаи от Дрӯс, дуб): “Это мы, дубы, к которым прикован твой взгляд, говорим с тобой, и если тебя удивляет, что мы изъясняемся на языке твоего мира, знай, что наши предки тоже в нем жили. Они обитали в Эпире, в Додонском лесу, где природная доброта подвигла их давать оракулы страждущим. Для этого использовался *самый универсальный из всех язык — греческий*”» (Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2003. С. 114–118).

В традиционных обществах привилегированное сословие часто именовалось *конным*. *Всадники, кабальеро, шевалье, кавалеры, конунги, князя* — все перечисленные титулы указывают на то, что *кабала* есть язык *благородных, аристократов*. Эта *кабала* есть наша *кобыла*, которая никогда не подведет и вывезет из любой передраги. Герменевтически понимаемая как искусство трактования и восхваления *гербов, кабала*, по-видимому, в определенный момент все же — и несмотря на возражения ряда уважаемых авторов — тесно соприкоснулась с *гебраистической* каббалой, на которую, в свою очередь, некогда оказало влияние архаическое греческое, а точнее, пеласгическое *корнесловие*.

Что же до иероглифических фигур *конного воина, кентавра, китовраса* или *полкана*, то все они относятся к области универсальной символики, специфицируемой относительно примордиальной гиперборейской традиции в мифологическом образе *схватки конного со змием*. Мотив широко распространенный как в христианской, так и в собственно герметической иконографии, что постоянно подчеркивается как Фулканелли, так и Канселье.

Именно этот *конный воин, красный государь* есть истинный обитатель тех *тайных царских палат затверст*, куда простирает *открытые врата* Филалет. Речь здесь должна идти только о *палатах*. *Palais* — следует переводить исключительно как *палаты*, а не *дворец* и не *замок*. *Дворец* и *замок*, появившиеся во времена каролингской *узурпации* — неподобающие места пребывания для подлинных государей, чье имя означает не больше, не меньше, как *философский*



субъект. Меровинги, магические цари, обладавшие св. чашей Грааль, умели исцелять прокаженных (алхимический параллелизм здесь налицо) одним лишь наложением рук, как и завещал наш Спаситель, и жили именно в *палатах* (параллелизм, сколь бы ни был он спорен, между франками и русами, единственными хранителями знания имени *единственной матери*, о чем удостоверяют даже античные источники, сохранялся на Востоке едва ли не до XVIII в., а возможно, и вероятнее всего, позже). Именно меровингский *пылающий отпрыск* (не следует путать со лжецарями *Плантагенетами*) жил в *палатах*, путем *силы* и *мудрости* обучая все окрестные языки евангельскому знанию с помощью *глаголической грамоты* (именно глаголицей, согласно последним историческим изысканиям, были записаны начальные книги меровингских священнослужителей).

*Палата* — всего лишь *фиксированная стоянка, палатка*. Это жилище воина, князя — коня — конного, кавалера, шевалье, кабальеро, кабалиста (в разных культурных ситуациях его назовут по-разному). Будучи святыней, *иероглифом* (даже не понимая этого ввиду собственного невежества), субститутутом Бога, такой князь едва ли удовольствуется пошлым *замком* или, тем более, *дворцом*.

Одним из знаков достоинства *конных* является *геральдическая лилия*. Однако последняя явилась результатом преобразования из условного изображения *пчелы*, чьи очертания напоминают названный цветок в том виде, как он представлен на королевских гербах и эмблемах. *Пчела* — символ первой династии государей Франции, *Меровингов*. Русское слово *рой* (пчелиный) корнесловно родственно французскому *roi* (*царь*, позднее — «король»), хотя такой перевод неверен, «король» буквально — потомок Карла Великого, то есть «Каролинг», позже вообще любой французский король). Пчелиный *рой*, как справедливо отмечали самые разные мистики (ну, например, Рудольф Штайнер), аналогичен человеческой крови. Мы бы добавили: особенно *крови истинной*, что приводит нас к *Таинству Евхаристии*, а также *чаше Грааль*.

Язык этих *конных* можно также назвать *гетическим* или *готическим* (*арготическим*, то есть *арго*). С кабалистической точки зре-



ния *готы* — то же самое, что и *геты*. В раннем Средневековье оба «племени» отождествлялись. В частности, историк VI в. по Р.Х. Иордан, происходивший из знатного готского рода и бывший епископом в Кротоне, назвал свой главный труд «*De origine actibusque Getarum*» («*О происхождении и деяниях гетов*»), а второй — «*Getica*», где с точки зрения современных, *внешних* историков оба «племени» смешаны по причине «ложной этимологии». Но «ложных» этимологий не бывает. Представление о ложной этимологии возникает лишь в мире «победившего номинализма». *Имена* формируют, «обжигают» историю и географию.

*Геты*, как и *готы*, часто отождествлялись со *скифами*. И это не случайно. Многое здесь нам станет понятным, если пользоваться применительно к истории не формационным и не этническим, асловно-варновым подходом. *Готы*, равно как и *геты*, вовсе не «этнос», не «племенной союз», не «нация», а варна, страта, сословие, а если точнее, сословие воинское, благородное. И язык их *арготический-артанийский-аркадский*, иными словами, *кабала*, иносказательный язык прославления «герба», понимаемого в настоящем случае предельно расширительно. Имя *готов*, как и *гетов*, восходит к санскритскому *кишатри*, скифо-иранскому *хсау*, *ксай* (*царь*, *князь*), отсюда греческое *гетайры*, *свита царя*, украинское *гетман* (букв.: *военный человек*), отсюда *китай-город*, то есть город, где живут люди воинского сословия: *цари*, *князья*, «благородные всадники», да и, собственно, русское *Китай* (вместо China, Цинь и т.д.), обозначение дальневосточной *империи*, где наилучшими воинами слыли выходцы с Руси. Искусство благородных конных, *арготьеров*, исключительная прерогатива этих *искусных в слове* воителей.

На Руси хранителями эзотерической традиции с определенного времени стали *скоморохи-офени* (афиняне, носители греческого языка?), изъяснявшиеся с помощью *фени* или *блатной музыки*, которая у самих *офеней* называлась *маяк*. Это *общий* язык посвященных, заимствованный деклассированными элементами, людьми дна, блатными. Но помимо *блатной музыки* существовал также язык *мазыков* или *музыков*, именовавшийся *огнем* или *светом* (см.: Андреев А.





*Очерки русской этнопсихологии.* — СПб.: Тропа Троянова, 2000). Этим языком владел наиболее внутренний круг посвященных, чьи воззрения на мир во многом сближаются с герметическими.

Начало распространению этого языка было положено иранскими выселками, описанными в «*Географической поэме*» из *Зенд-Авесты*.

*Иран*, страна *Ариев*, получил свое имя от ряда сакральных, фонетически связанных между собой имен, чью историческую преемственность относительно друг друга в настоящий момент средствами господствующей науки определить невозможно. С одной стороны, это *Арта*, *правда*, *правь*, *порядок*. С другой стороны, *areša* (*ареша*), *медведь*, иероглиф привилегированного сословия, *аристократии*. Но также это и *агнец*, *овен* (лат. *aries*). Троя, будучи иранским выселком, стала колыбелью Рима, латинской цивилизации. *Светило*, *восходящее над морем*, о котором упоминает Фулканелли в связи с *нитью Ариадны* (или *Арианы*), — это *Венера*, ведшая *Энея* (*Венея* в прочтении нелюбимого официальной историографией замечательного исследователя XIX в. Егора Классена). Чтобы еще раз обратить внимание на связь между Ираном и некоторыми народами Европы, Фулканелли ссылается на провансальский язык, поскольку хорошо известна связь *провансальского альбигойства с иранским манихейством*.

Но дело здесь не в манихействе. Речь-то идет о *Ариадне* и о *Венере*! Что же хотел сказать Адепт? По-французски *сталь* пишется как *acier*, что является неточной графически, но точной фонетически анаграммой *aries*, *агнец*.

На каблистическую связь *стали* и *овна* указывалось неоднократно. Напомним также, что месяц *март* (в настоящее время, солнце вступает в созвездие Овна 20 марта) посвящен собственно *Марсу*, то есть *железу*, греческое же имя *Марса* — *Арес*.

Веков К.А. обратил наше внимание на анаграмматическую связь между *acier* и *сера*. Но анаграмма *Арес* — *Сера* еще более разительна. А одним из иероглифов *серы* является *лев*, чьим субтитутум в некоторых областях Евразии выступает *медведь* (авест. *areša*). Впрочем, размышление о *меди-Венере*, *матери венедов*, будет здесь не столь плодотворным, сколь сопоставление *души* с *пауком*, плетущим *пау-*





тину. При этом, если мы стоим на позиции принципиального единства всех языков, произошедших из общего истока, то нас нисколько не смутит принадлежность одного имени к языку греческому, а других — к русскому и французскому. Согласно В.Б. Микушевичу, нет разных языков, мы лишь осознаем различные части единого языка.

Что касается собственно *марта*, то здесь, по видимости, представляется необходимым напомнить, что в *мартовские иды* был убит *Юлий Цезарь* (кабалистически: *Царь Зимнего сольстиса*). Внимательного читателя книг Фулканелли последнее обстоятельство наведет скорее на мысль о том, что здесь перед ним универсальный символ, или иероглиф, а вовсе не историческое происшествие, тем более в современном понимании истории, претендующем на способность «извлекать уроки», полезные для «актуальной политики», на самом же деле ничего не объясняющем.

*Паутина* может быть сближена с *сетью для ловли рыбы*, а еще лучше — с *корзиной*. Французское *corbeille* (*корзина*) сакрально-фонетически близко к русскому *короб*. В *короба* были собраны оставшиеся куски от пяти хлебов и двух *рыб*, которыми Христос (на основании двух его природ — божественной и человеческой — символизировавшийся в Средние века *грифоном*) накормил более пяти тысяч человек (Мф. 14:17–21). В раннем Средневековье *корзиной с бутылью красного вина и рыбой — карпом* (*камп* — *короб*) иногда обозначали св. *Чашу Грааль*. Причем *корзина* стилизовывалась под *корабль* (опять-таки: *корабль* — *короб*). Образ *грифона*, издревле известный на Руси, в отдельных случаях мог быть заменен на образ *птицерыбы*. Отметим также, что по-французски *сосуд* и *корабль* омонимичны (*vaisseau*). Также синоним слова *корабль* (*bateau*) созвучен со словом *бутыль* (*bouteille*).

Вот почему Канселье, прилежный *практикующий католик*, столь часто обращается к *непосредственной аналогии* между *мессой* и происходящим в *философском яйце*. Следует призадуматься над тем, что сравнение *первого камня*, обтесанного «нашими предками», со *священным камнем* является нашему взору важной аналогией, указующей на тонкую грань между *спагирией* и *алхимией*, как о том писал Фулканелли в «*Философских обителях*».



В древне-русской химической номенклатуре встречаем понятие *Петры*. Это же понятие находится в писаниях великого русского герметического философа Григория Саввича Сковороды. *Петра* — субстанция Делания и основание Церкви. Также и Владимир Карпец, переводчик и комментатор герметических трактатов, указывает на то, что с грамматической точки зрения *камень* может восприниматься в качестве слова, относящегося к третьему склонению, то есть: *она моя камень*. И это в той же степени логично, в каковой для ночного светила с точки зрения универсальной символики более подобает женское именование *луна*, нежели мужское *месяц*. Впрочем, мы опять оказались непозволительно близки к прямому поименованию *сокрытого слова* (если, разумеется, наша догадка верна).

### Разорванные книги (она же)

Алхимики часто советуют «в сердцах разорвать их книги». Не стоит подобный совет списывать насчет того, что, дескать, лучше заниматься исключительно практической алхимией вместо чтения трактата за трактатом. Речь здесь идет совсем о другом. Это тот самый «разрыв», о котором было сказано выше. Но тогда речь шла о герметической метафизике, сейчас же зайдет непосредственно о алхимии. Алхимическая символика *книги* подробно представлена в «*Философских Обителях*». Приведем один из наиболее откровенных пассажей: «Мы уже несколько раз объясняли смысл выражения *открытая книга (livre ouvert)*, проявляющийся в полном растворении металла, который, очистившись от примесей и отдав свою Серу, называется тогда *открытым*. Здесь, правда, следует сделать одну оговорку. Обозначая как *liber (книга)* вещество, обладающее свойствами растворителя и используя при этом слово *книга (livre)*, Мудрецы подразумевали *книгу закрытую (livre fermé)* — общий символ всех грубых тел, всех минералов и металлов в том виде, в каком промышленность составляет их на рынок. Таким образом, *закрытой* или *запечатанной (scellé) книгой* герметически выражают руду, извлеченную из рудников, и металлы после плавки. Тела же, подвергнутые алхимической



работе, преображенные посредством тайных приемов, представлены в герметической иконографии в образе *открытой книги*. Следовательно, с практической точки зрения необходимо из закрытой книги (т.е. из нашего начального субъекта, *notre primitif sujet*) извлечь Ртуть, дабы она стала *живой* (*vivant*) и *открытой* (*ouvert*), если мы хотим, чтобы она в свою очередь *отворила металл* и оживила сокрытую в нем Сера. Открытием первой книги подготавливают открытие второй, так как под одной эмблемой скрываются две «закрытые» книги (грубый субъект, *sujet brut*, и металл, *métal*) и две «открытые» (Ртуть и Сера). При всем том обе эти *иероглифические книги* суть одна, ибо металл образуется из начальной материи (*matière initiale*), а Сера берет свое начало от Ртути» (с. 448, 451). Интересно также то обстоятельство, что под Гусем-Железным, во владениях крайне одиозного масона и рудознатца, чеканившего, по слухам, в гусевских подземельях червонцы, Андрея Родионовича Баташова, по распоряжению последнего в деревне Погост была построена барочная колокольня с фигурами местночтимых святых. Среди прочих — святые с *закрытой* и *открытой книгой* в руках.

К сожалению, часть фигур святых опознать невозможно, ибо нетронутые, к счастью, реставрационным варварством, они претерпели разрушающие воздействия *меона*: головы иных из погостинских святых утрачены безвозвратно.

Если попытаться представить слова Фулканелли о *двух закрытых* и *двух открытых книгах* несколько проще, то следует указать на то, что речь здесь идет о *двух ртутях* — *ртути-первоматерии* и *ртути-дочери*. Лучше понять таковое обстоятельство можно, если мы обратим внимание на то, что Фулканелли говорит по поводу одного из лепных кессонов потолка верхней галереи замка Дампьер: «во-яка, лупящий по эмблематическим сотам, превращает их в бесформенную гетерогенную массу из воска (*cire*), прополиса (*propolis*) и меда (*miel*) — магму (истинное *méli-mélo*, выражаясь языком богов, *langage des dieux*), покрывающую медом меч — субститут Моисеева жезла. Это и есть вторичный *хаос* (*second chaos*), результат первоначальной схватки, который мы кабалистически называем *méli-mélo*, потому что



он содержит мед (μέλι) способный течь (μέλλω) — вязкую и липкую воду металлов (eau visqueuse et glutineuse des métaux). Мастера нашего искусства утверждают, что Делание есть тяжелый Гераклов труд, когда сначала надо ударить по камню, скале или улью (т.е. по нашей первой материи, notre première matière) волшебным мечом тайного огня, чтобы из его, камня, недр потекла драгоценная вода» (Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2003. С. 404).

### Маленький царевич (она же)

В определенном смысле слова, Великое Делание есть обнаружение *предела* в *беспредельном*, рождение и воплощение *центра*, *логоса* из *субстанции*. С символической точки зрения центром небесного северного полушария является *Полярная звезда*. Прежде это созвездие именовалось *Телегой* или *Колесницей Давида*. Именно на телеге выезжали в народ *меровингские цари*. Спроецированная на географическое пространство, *полярная точка* является *точкой разрыва*, где осуществляется переход от тьмы к свету, от смерти к жизни. И тут необходимо вспомнить о *Термине*.

*Терм*, *Термин* или *Терминус* — божество *пределов*, *межей*, *границ*, особенно почитавшееся древнеримскими крестьянами (и здесь неплохо было бы держать в голове определение алхимии как *небесного земледелия*). Статуи *Терминуса* были широко распространены во времена римского господства и часто назывались *гермами*, что позволяет нам говорить об изображаемом божестве не иначе, как о частичной экспансии *Гермеса*, поклонниками чьей науки мы с вами, надеюсь, являемся. Под одной из таких герм *Аполлоний Туанский* (чье имя, согласно Фулканелли, представляет собой кабалистический иероглиф — от *Аполлон* и *Диана*) обнаружил в сокровенной крипте «*Изумрудную скрижаль*» Гермеса Трисмегиста.

Что же касается соответствия столь, казалось бы, различных богов, здесь следовало бы заметить, что еще Вячеслав Иванов в своей книге о Дионисе сугубо обращал внимание на то, что боги древности не были «дискретны» (хотя подобная мысль могла прозвучать ориги-



нально лишь в мире «победившего креационизма»). Одно божество легко перетекает в другое, заменяет, иначе говоря, *субституирует* его в отдельных случаях, нисколько не умаляясь при этом в своем качестве и потенции. Боги, полубоги, герои — все они лишь проявление *универсальной Идеи*. Это ясно как день, если мы твердо стоим на позициях *интегрального традиционализма*, согласно которому, в отличие от формационной и прочих «современных школ», *метафизика* предшествует *религии*, а никак не наоборот.

*Герма*, то есть изображение бога *Терминуса*, представляла собой каменный столп, заканчивающийся бюстом или головой (сначала бородатой, затем безбородой), у которой иногда было два или три лица. Древний вариант гермы отличался едва обозначенными руками и эрегированным фаллом. В последнем случае мы, вероятно, сталкиваемся с влиянием культа малоазийского бога *Приапа*, имевшего итифаллический облик и, разумеется, легко перетекавшего в образы других богов. Кабалистическое соответствие между *Терминусом* и *Гермесом* гораздо более чем очевидно, чтобы долее задерживать на нем свое внимание. Остается лишь заметить, что с помощью этого соответствия решалась сложная метафизическая задача соотношения *апейрона* (беспредельного) с *перасом* (пределом). В позднем римском манифестационизме, который не мог не усвоить модные увлечения провинции, это божество выступало в роли примирителя и разрешителя двух несовместимых позиций: *манифестационизма* (основывающегося на отсутствии любых разрывов в бытии) и *креационизма* (признававшего *разрыв*, прежде всего между Творцом и тварью, фатальным). С одной стороны, *Терминус* — *граница*. С другой стороны, он *посредник* (и здесь обнаруживается как раз-таки одна из основных функций *Гермеса*), для которого не существует *здесь и там* в *абсолютном* смысле этих слов (*наверху, как внизу, внизу, как наверху*). *Терминус*, если угодно, трагедия и причина гибели римского мира, пытавшегося совместить несовместимое, поместить *Неведомого Бога*, требовавшего единоличного себе подчинения, в *пантеон* перетекающих друг во друга божеств.

Итак, *Приап* (сила рода) слился с *Гермесом* (посредничество), а тот с *Термином* (разрыв) и *Янусом* (год в своей континуальности



и дискретности). Таким образом, здесь мы видим теологическое воплощение метафизической концепции о *апейроне* (беспредельном), то есть «посредничестве», и *перасе* (пределе), то есть «ограниченном», или «термине». Не вызывает также сомнений, что *герма* и *Термин* кабалистически переходят из одного в другое.

Один из актов «разрыва» первоматерии порождает сульфур, иероглифически отождествлявшийся у Фулканелли и Канселье с *купальщиком*, *маленьким царем*, *бобом богоявленского пирога* или *рыбой*. В «*Философских обителях*» (с. 422–423) Фулканелли пишет по этому поводу: «Слово *пóντιος*, кроме того, означает все, что обитает в море. Сразу приходит на ум таинственная рыба, которую Ртуть поймала и удерживает в ячейках своей сети. В день Богоявления (*Fête des Rois*) эту рыбу по-древнему обычаю подают на стол либо в ее естественном виде (*sole*, *dauphine*, морской язык, дельфин), либо в виде куклы-голыша (“*baigneur*”, купальщик) или боба (*fève*), спрятанного между *слоями* (*lames feuilletées*) традиционного богоявленского пирога. Таким образом, чистый белоснежный *горностаи* предстает перед нами выразительной эмблемой *обычной ртути* (*mercure commun*), соединенной в субстанции *философской ртути* (*mercure philosophique*) с Серой-рыбой». У Эжена Канселье в главе «*Алхимическая Символика Богоявленского пирога*» из книги «*Алхимия*» об этом сказано еще более разительно: «Вспомним, как делили пирог с запеченным сюрпризом еще в начале нашего века и какие чарующие предания, полные герметических и в высокой степени посвященных смыслов несет праздник Богоявления в канун Рождества — праздник Царей-волхвов — увы, сохранившийся едва-едва, в усеченном виде! И все же он по-прежнему привносит в наш профанический и просто языческий мир древние смыслы, против которых в поразительном единении так ополчались янсенисты, лютеране и кальвинисты, в слепоте своей ненавидящие все эзотерическое, не доступное “новому свету” их “чистого разума”. Вспомним, какую шумную возню устроили все они когда-то по поводу этого праздника, называемого в народе *Пьяный Король* (*Roi boit*) и приоткрывающего все древнее, все священное, столь почитаемое высшими избранниками и суверенами-аристокра-



тами — с одной стороны, с другой — простыми детьми из самых бедных семей — и как вся эта возня едва не повлекла за собою смерть храбрейшего из Королей — Франциска Первого.

Хозяин дома, в котором происходит праздничная игра, обращается с вопросом к ребенку, спрятавшемуся под столом, именуя его *Phæbe Domine! Seigneur Phébus! Господин Феб!* Это выкликание через кабалистический ассонанс легко превращается в *Fabæ Domine* или *Seigneur de la Fève! Господин Бобовое Зернышко! Правитель Фив!* Именно об этом бобовом зернышке упоминает Плутарх в знаменитых описаниях пиршеств — древние Египтяне, *Фиванцы*, считали бобовое зерно божественным и хранили в храмах под покрывалом — точно так же, как и мы прячем его в пироге или под скатертью стола.

Но не относится ли это обращение также и к солнцу, именуемому в мифологии Фебом, чей восход всегда предваряется появлением утренней звезды по имени *Люцифер* (*Светоносицы* от *lux, lucis, lumière, свет* и *fero, je porte, я несу* — букв. *я сам несу свет* — перев.), в равной степени и ко младенцу Иисусу — ведь Его сокрытое в вертепе, то есть пещере, Рождество также предваряется появлением чудесной звезды, Звезды Царей? И точно так же, как Цари Востока, предрасветную “звездю учухуся”, пришли к яслям Царя-Богомладенца, так и алхимик в своем труде, отмеченном печатью Звезды Волхвов, следует за ней в святилище недр земли, *матери-материи* (*mater, mère*), скрывающей философское золото или *маленького царя* (*petit roi, regulus*).

Появление звезды Великого Делания всякий раз возобновляет *Богоявление*, отмеченное звездой, торжествующей над всеми звездами небесными. Святой Игнатий в своем *апокрифическом* Первом Послании к Ефесянам описывает это космическое чудо, пожалуй, даже более выразительно, чем святой Матфей:

“Звезда сияла в небе, превосходя блеском все иные звезды, и свет ее был неизреченным; и новизна ее вызывала восхищение. Все же прочие звезды вкупе с Солнцем и Луной являли клир, сопровождающий эту Звезду. Сама же она рассеивала свет свой повсюду; и явилось волнение, откуда пришло новое сие необычайное светило”. [...]





Бобовое зернышко есть не что иное, как символ нашей серы, заключенной в материю, истинного минерального солнца, рождающегося золота, не имеющего ничего общего ни с одним драгоценным металлом, золота — источника всякого на земле блага. Это золото в прямом смысле слова молодо-зелено, оно одарит художника, который сумеет довести его до состояния зрелости, тремя благами — здоровьем, богатством, мудростью. Вот почему выражение *найти зерно в пироге (trouver la fève au gâteau)* означает *сделать важное и великое открытие, совершить прекрасное и доброе дело*.

В то же время замечательно то, что бобовое зернышко в Богоявленском пироге часто заменяют куклой младенца, которую называют *купальщицом* или маленькой фарфоровой рыбкой, «солнышком» (*sol, solis, soleil*) и что первые изображения Христа в римских катакомбах были именно в виде *рыбы*. Но и само слово *рыба*, ἰχθύς, *Ikhtus*, записанное как монограмма, по первым буквам в древности означало *Иисус Христос Сын Божий, Спаситель*.

Сам же пирог, испеченный из слоеного теста, напоминает страницы книги, образа *сухой воды, не моющей рук*. Об этой воде много пишут философы, называя ее *землей белой и слоистой*. [...]

В этой воде и рождается алхимический *гомункул* или маленькая рыбка, которую герметики называли *рыбой-прилипалой* и которую они с присущей им любовью к духовным играм советуют ловить в лоне их *моря (mer)*, кабалистически — *матери (mère)*. Эта пластинчатая *материя* и есть та самая *Немая Книга* старых мастеров, *Великая Книга Естества (Grande Livre de la Nature)*, которая лишь одна, как неустанно повторяют они, являет собой *Нить Ариадны (Filet d'Ariadne)*, незаменимую для стремящихся *безопасно войти в Лабиринт герметической философии*.

Это также и знаменитая книга иносказаний Николая Фламелья, *золоченая, очень старая и очень широкая*, сперва явившаяся ему в видении, а затем неожиданно купленная этим народным алхимиком из прихода Святого Иакова при Мясных Лавках (Saint-Jacques-de-la-Boucherie) за два флорина, после чего он ценою огромных трудов сумел довести до совершенства изготовление Философского Камня.



Мы настаиваем вот на чем. Слоеный пирог из *Ослиной шкуры* (*Peau d'Ane*), сказки, которая есть в сборнике Шарля Перро, равно как и у *Матушки Гусыни* (*Ma Mère l'Oie*), есть символ все той же сущности, в недрах которой медленно и терпеливо развивается металлический зародыш. Это и есть тайный обитатель Богоявленского пирога — голый или запеленутый *bambino*, все еще соединенный с древней плацентой и закрытый от противоположностей внешнего мира. [...]

Алхимическая эзотерика *Богоявления* или Праздника Царей ни в чем не противоречит религиозной традиции, более того, полностью с ней совпадает. Вплоть до XVII столетия в Церкви при праздновании всех великих праздников использовались те же самые три основных цвета, сменяющие друг друга на решающих стадиях Великого Делания. Так, в канун Богоявления три коронованных каноника, изображавшие Царей-Волхвов, предстояли Богомладенцу один в *черном*, другой в *белом*, а третий в *красном*. Ведомые Звездой, они склонялись над яслями и пели *Спаси нас, Царю Веков!* — *Salve Princeps Sæculorum* — принося Ему золото, ладан и смирну (*l'or, l'encens et la myrrhe*)» (с. 110–116).

### Два пути

Тем, кто изучал алхимию хотя бы чуть более, нежели просто поверхностно, должно быть известно, что существует *два пути Делания*. *Сухой* и *влажный*. Фулканелли в «*Философских Обителях*» писал об этих *двух путях* следующее: «...двум путям Делания соответствуют два различных способа активации (*animation*) первоначального ртути (*mercure initial*). Первый связан с коротким путем и включает в себя одну-единственную операцию — постепенное увлажнение твердого вещества (*всякая сухая субстанция жадно впитывает влагу*) вплоть до его разбухания и превращения в пасто- или сиропообразную массу. Второй способ предполагает кипячение всей Серы в трех- или четырехкратном (по весу) количестве воды, последующую декантацию раствора, высушивание остатка и новое его смешение с пропорциональным количеством Ртути. После растворе-



ния *отстой*, если он есть, отделяют, и собранные жидкие фракции подвергают медленной дистилляции на бане. При этом избыточная влага удаляется, и остается Ртуть требуемой консистенции, сохранившая все свои свойства и готовая к герметической варке» (с. 334).

Взгляд Фулканелли на *работу женщин (женскую работу)* или *игры детей* весьма необычен. Он утверждает, что *работа женщин* вовсе *не один из этапов* хорошо описанного мастерами пути, но *отдельный путь*:

«Читатель, знакомый с манерой письма Философов — манерой традиционной, которой мы стараемся подражать, чтобы наши писания объясняли древних авторов, а те, в свою очередь, служили для нас ориентиром, — без труда поймет, что именно герметические философы понимают под своими сосудами, ведь те символизируют не только два вещества (*matières*) — вернее, одно на двух этапах эволюции — но и сами *два пути (deux voies)*, где эти вещества (*corps*) используются.

Первый из этих путей, где прибегают к *искусственному сосуду*, длинный, трудоемкий, неблагодарный, доступный лишь богатым, но, несмотря на значительные расходы, более распространенный, потому что его чаще предпочитают описывать наши авторы. На нем основывают свои рассуждения алхимики, на нем строятся теоретические послышки Делания. Он требует непрерывной работы в течение двенадцати-восемнадцати месяцев и исходит из предварительно обработанного естественного золота, растворенного в философском ртути с последующей варкой в стеклянной колбе (*matras*). Это и есть сосуд для почетного употребления, для работы с такими ценными веществами, как активированное золото (*or exalté*) и ртуть Мудрецов (*mercure des sages*).

В случае второго пути требуется лишь большое количество дикой земли, стоящей так мало, что в наше время и десяти франков достаточно, чтобы обрести все необходимое в избытке. Это — земля и путь бедняков, простых и скромных, которых естество восхищает даже в самых жалких своих проявлениях. Способ несложный, алхимик лишь присутствует, так как таинственная работа совершается сама собой и оканчивается через неделю, самое большее — через девять



дней. Процесс, незнакомый большинству алхимиков-практиков, полностью протекает в тигле из огнеупорной глины. Этот путь великие Мастера называют *женской работой* (*travail de femme*) или *детской игрой* (*jeu d'enfant*); именно к нему применяется известное герметическое правило: *una re, una via, una dispositione* (*одно вещество, один сосуд, одна печь*). Таков наш глиняный сосуд (*vase de terre*), всеми презираемый, простой, сосуд для всеобщего употребления, “который у всех перед глазами, ничего не стоит и есть у каждого, но который нельзя опознать без откровения свыше”» (с. 346–347).

Приведенные из Фулканелли пассажи являются, по нашему мнению, одними из наиболее темных во всем когда-либо им написанном. Это не случайно. Ведь мастера древности предпочитали либо вообще ничего не говорить о *двух путях*, либо, сообщая о них, ничего не говорить о *сухом*. Фулканелли решает сообщить немногим больше лишь потому, что время, когда он писал, оказалось более глухим к герметическим истинам. Информационный ком начал нарастать уже тогда. В этом коме тонуло любое негромко произнесенное *слово*.

Вся алхимическая литература, на наш взгляд, напоминает птицу, перелетывающую с места на место, чтобы отвлечь и увести хищника от гнезда с птенцами. Если бы усердный читатель, отдавший на алхимические штудии большую часть жизни, вдруг узнал, из чего готовится *Философский Камень*, он был бы не в замешательстве и не в восторге. Скорее всего он пришел бы в ярость, что ему так долго морочили голову, тогда как *первоматерия* всегда была под рукой. А возможно, его поразил бы припадок истерического смеха. *Влажный путь* — путь кружной и не главный. *Сухой путь* — сама простота. Это *Делание бродяг и бомжей*, варящих посреди леса на костре в ржавой консервной банке хорошо им известную *субстанцию*.

### Химический Апокалипсис

Что касается неоднократного упоминания у Фулканелли *Мастера* или *Художника Илии*, то здесь не мешало бы прояснить определенные детали. *Художник Илия*, *Мастер Элиас* — не столько подпадающее исторической атрибуции имя алхимика, сколько иероглиф.



В определенном смысле оно означает то же самое, что и *Гермес*. Как известно, *пророк Илия* был одним из первых, кто преодолел ветхозаветную тварность. Бог вознес его в огненной колеснице на небо. Следовательно, *Илия* — идеальный образ *преображенного человека*. Именно поэтому Адепты алхимической науки часто назывались *избранниками Илии*. И это не случайно, поскольку имя *Илия* и слово *избранник* в ряде европейских языков созвучны.

Александром Дугиным даже была выдвинута гипотеза о существовании некоего типологического *ордена Илии* (Дугин Александр. *Орден Илии // «Конец света»*. Альманах «Милый Ангел». — М.: Арктогея, 1998). Впрочем, здесь было бы более предпочтительным остановиться исключительно на определении «типологическое».

Если предельно упростить мысль Дугина, то *орден Илии* — это синкретическая смесь манифестационизма и креационизма. Тот и другой представляют собой две метафизические позиции. Первая из них подразумевает *creatio ex Deo* (например, индуизм, буддизм, европейское язычество), тогда как вторая — *creatio ex nihilo* (например, талмудический иудаизм, суннитский ислам, протестантизм и, отчасти, католичество). Аутентичное христианство провозглашает отказ и от того и другого: здесь «несть ни еллина (манифестациониста), ни иудея (креациониста)». В *ордене Илии* наблюдается ситуация контрарная: здесь «есть и еллин, есть также иудей». В качестве исторических примеров здесь можно было бы назвать еврейскую каббалу, александрийский гнозис, суфизм, наконец, русское хлыстовство.

*Илия*, как и *Енох*, фигуры особо почитаемые представителями *ордена Илии*, поскольку и тот и другой были взяты на небо *в теле*. Есть здесь над чем подумать. Торжество *совершенного человека (сверхчеловека)* в рамках *ордена Илии* представлялось торжеством над *естественным человеком*, над *тварностью и пределом*.

Учение алхимиков также типологически принадлежит этой метафизической позиции, хотя исторически чаще всего получалось так, что алхимики были вынуждены прикрываться креационистской риторикой. И если в случае католичества (Запад) и суннизма (Восток) это было возможно, то в случае восточного христианства, претендующе-



го на безусловную тотальность, привилегированное прежде сословие *колбягов* (свидетельство тому находим в *Русской Правде* Ярослава) было подвергнуто самой жесткой обструкции. (В частности, хорошо известно, что с началом весны (время, когда, согласно всем добрым авторам, следует начинать *работы*) князь ездил по всем дворам своей вотчины и самолично запечатывал печи.)

Наконец, следует указать на то, что еврейское *Илия* часто фонетически сближалось с греческим *Гелиос*. Таким образом, *избранники* или *ученики Илии* — это прежде всего те, кто выполняют *солнечную работу*. Отсюда *Братство Гелиополиса*, основанное Жаном-Жюльеном Шампанем. *Гелиополис* — *Солнечный город* или *Город Солнца*.

Фулканелли неоднократно, опираясь на слова Библии, отцов-иезуитов и некоторых Адептов, говорит о двух катастрофах: *потопе* и *мировом пожаре*. Таким образом, спасшиеся на некоем ковчеге *избранные* (слово, как мы уже говорили, каблистически связано с именем *Илия*) выступают как бы в роли поднявшихся в огненной колеснице учеников Илии. Этот взгляд противоречит как западному, так и восточному христианству, будучи развитием концепции, основанной на *смешении креационизма с манифестационизмом*.

Согласно Фулканелли, две катастрофы, *потоп* и *мировой пожар*, последовательно сменяют друг друга, обозначая конец цикла: «Всякий период в двенадцать столетий начинается и заканчивается катастрофой. Человечество живет и развивается между двумя катаклизмами. Вода и огонь, производящие все изменения в материальном мире, действуют в это время совместно, но в противоположных областях Земли. А так как перемещение Солнца — то есть восхождение светила над полюсом — остается главной движущей силой катастрофы, каждое полушарие поочередно подвергается потопу в конце одного цикла и пожару в конце следующего. И если на юге царит пекло из-за солнца и земного огня, то на север обрушиваются ливни из огромных туч, в которых сконцентрировалась вода, испарившаяся во время пожара. И если в предыдущем цикле наше северное полушарие покрыли воды потопа, то в заключительные дни теперешнего цикла его, надо думать, сожжет огонь Страшного суда.



Ожидать последнего часа следует без всякой паники. Для большинства он станет часом заслуженного наказания, для немногих же — часом мученичества. Кратко, но определенно ясно, что на одно и то же полушарие, в данном случае наше, поочередно обрушиваются два разных бедствия, говорит великий христианский посвященный апостол Петр: “Прежде всего знайте, что в последние дни явятся наглые ругатели, поступающие по собственным своим похотям и говорящие: “где обетование пришествия Его? Ибо с тех пор, как стали умирать отцы, от начала творения все остается так же”. Думающие так не знают, что в начале словом Божиим небеса и земля составлены из воды и водою: Потому *тогдашний мир погиб, быв потоплен водою. А нынешние небеса и земля, содержимые тем же словом, сберегаются огню на день суда* и погибли нечестивых человеков... *Придет же день Господень, как тать ночью, и тогда небеса с шумом прейдут, стихии же, разгоревшись, разрушатся, земля и все дела на ней сгорят...* Впрочем, мы по обетованию Его, ожидаем нового неба и новой земли, на которых обитает правда”.

Впечатляющим, выразительным и строго согласующимся с традицией образом двух земных катастроф — великого пожара и потопа — в день Страшного суда служит обелиск в Даммартен-су-Тижо (департамент Сена-и-Марна).

Воздвигнутый на пригорке, в наиболее высокой точке леса Креси (высота 134 метра), обелиск возвышается над окрестностями, и в пролетах лесных просек виден издалека. Место для него выбрано превосходно. Он расположен в центре пересечения трех прямых дорог, придающих ему вид *шестиконечной звезды*. Памятник как бы имеет вид древней *гексаграммы* — совмещенных треугольников *воды* и *огня*, — которая выступает сигнатурой Великого Делания на материальном плане и его конечного итога — философского камня.

Этот прекрасный обелиск составлен из трех различных частей: прочного вытянутого основания — квадратного в разрезе и с закругленными углами, колонны в виде четырехугольной пирамиды со стесанными краями и венца, в котором, собственно, и заключен весь смысл памятника. Здесь изображен Земной шар во власти *воды*





и *огня*. Шар этот держится на волнах разбушевавшегося моря. Солнце в своем движении поражает его верхний полюс, земля возгорается и испускает молнии и громы. Перед нами, как мы уже отмечали, удивительно наглядное изображение гигантского пожара и потопа, одновременно очищающих и карающих» (Фулканелли. *Философские Обитали*. — М.: Энигма, 2004. С. 515–516). Канселье же, добросовестный практикующий католик, прямо сославшись на «*Typus mundi*», приведя два изображения оттуда и процитировав страшный апокалиптический католический гимн, пишет: «Против циклически возникающих и развивающихся всеобщих бедствий нет средства, одинаково подходящего всем. Выздоровление всегда есть чудо, и тут требуется соответствующее лекарство, для приготовления которого нужны не менее исключительные условия, чем для его применения; причем больной и врач должны тесно сотрудничать друг с другом» (с. 34).

Завершая свои «*Философские Обитали*», Фулканелли еще раз указывает на единство алхимической традиции, предполагающей необходимость указания на обязательность *физической смерти* и благотворного *гниения* в могиле для достижения *жизни вечной*. Не столько алхимия здесь пользуется образами *жизни, смерти, погребения* и *воскресения*, сколько в основе последних лежит алхимический принцип.

Однако смерть вещества в сосуде, смерть человека, смерть мира, смерть и гниение — всего лишь стадии на пути к воскресению преобразованного тела.

лето 2004 — зима 2005



## КРАТКАЯ ЗАМЕТКА О БАФОМЕТЕ



жен Канселье, ученик великого Мастера, в предисловии ко второму изданию *«Философских обителей»* так описывал Фулканелли: *«его лицо озаряла добрая благожелательная улыбка, и он привычным жестом поднимал руку, на которой в этот вечер сверкало кольцо Бафомета из трансмутационного золота, перешедшее к нему от тамплиеров энбонского командорства в Бретани»*. Юный романтический читатель, конечно же, не упустит случая схватиться за голову в порыве мистического восторга. Однако *Бафомет*

Фулканелли и Канселье имеет мало общего и с женогрудым лунным козлом-андрогином, химерой Элифаса Леви, с легкой руки последнего перебравшейся на карту XV Аркана Таро, и с мистико-психологическим обобщением Рудольфа Штайнера, утверждавшего, что во время пытки, производившейся, конечно же, по всем контринициатическим правилам инквизиторского искусства, братья Тампля погружались в чудовищные миры, «миры Бафомета», ариманического существа, соприкосновение с которым заставляло их нести на самих себя brutalный навет. Предполагалось также, что *Бафомет* — арабское (?) или гностическое божество. Также — что это



иносказание честной главы *Иоанна Крестителя* (βαφη — *крещение, погружение, окрашивание* или «отинктурирование») и *Св. Чаши Грааль*. Отчасти все три последние версии верны, если, разумеется, держать в голове небуквальное прочтение, хотя мы и не отвергаем последнего.

Отдельно сто́ит отметить: в «*Повести временных лет*» говорится о том, что болгары по браде извержениями своими «мажутся и поминають Бохмита». Но с достоверностью определить, насколько сей «Бохмит» связан с нашим *Бафометом* — не представляется возможным.

Мастер производит имя этого «пугала Страшного суда» от *бафо* (*крещение*) и *мете* (букв.: *смесь*) — производное от него *метис*, то есть *смешанный, полукровка*. *Камень Философов* в каком-то смысле и есть такой (такая? ведь *камень* также — «она, моя») *полукровка*, хотя для *Делания достаточно одной вещи*, а значит, *камень* — *полукровка единокровная*. Таким образом, по Фулканелли, *бафомет* — это *крещение смеси, философского компоста*, сиречь погоста, где погребаются (погружаются) в любовном соитии царственные супруги.

Фулканелли несколько раз описывает Бафомета, ссылаясь на различные его изображения на старинных французских памятниках гражданской архитектуры. В значительной степени все эти изображения разнятся. Остается в таком случае сделать вывод, что сам Фулканелли видел в них нечто общее, чего не может увидеть ученый, но непосвященный исследователь, везде ищущий «десять различий», как будто перед ним оккультные «Веселые картинки».

Мы сердечно благодарим нашу добрую подругу Наталью Агамалян, любезно предоставившую нам фотографию последнего сохранившегося фасада тамплиерского командорства (уж ни того ли самого, о котором ведет речь Канселье?) в так называемом *городе Бафомета*, где изображение нашего героя представлено во всей своей inferнальной красе. Впрочем, спешим напомнить одну из важнейших — на наш взгляд — мыслей Генона: плохих и хороших символов не бывает, любой из них двояк, и если есть рога у нечистых



(а «наш камень, по видимости, нечистый»), то ёсть световые рога и у *Моисея*, и у *Святого Агнца*, Спасителя всех человеков.

Крылатая *троица* над *бафометом*, идущий справа *медведь* (подобное изображение встречаем на фасаде доходного дома начала XX в. на Пречистенской наб. в Москве), сульфурный иероглиф, а также истекающая слева *живая волна*, каковой необходим *пилот* или *кормчий*, также нуждаются в объяснении, впрочем, последнее уже выходит за рамки краткой заметки о *бафомете*.

2004



## КЛОД Д'ИЖЕ: ВОЗЛЮБЛЕННЫЙ ЕДИНОРОГА



Для постороннего наблюдателя все, кто хоть сколько-нибудь всерьез интересуется алхимией, конечно, могут именоваться «алхимиками», однако настоящих алхимиков это весьма бы позабавило. Исследователей и «любителей» отставим в сторонку. Самих же алхимиков можно разделить на две категории: *Адепты* и *герметические философы*. Первые получили Камень и обрели бессмертие, вторые — «слишком много знали», но так и не начали Делания, то ли из-за отсутствия посвящения, то ли по какой другой причине. По мнению ряда современных исследователей алхимии, одним из таких *герметических философов* был Клод д'Иже, чья книга *«Новая Ассамблея химических Философов»*, в основном представляющая собой центон (текст, составленный из цитат, которые, освещая друг друга, порождают совершенно новый смысл), на наш взгляд, является самой лучшей из числа тех, что были когда-либо написаны о *Первоматерии Великого Делания*.

Про Клода Лаблатиньера д'Иже мы знаем очень мало. Никто и никогда специально о нем не писал. Все, что мы имеем — это офи-



циальные даты жизни, весьма короткая библиография да разве что еще пара-тройка красивых деталей, всплывших благодаря обмолвкам не слишком-то щедрых на откровения товарищей алхимиков. Но и это уже кое-что.

Итак, родился он в 1912 г. и что делал дальше, по крайней мере в ближайшие лет двадцать, решительно неизвестно. Однако в 30-е гг. он сходится с крайне загадочной Марией де Нагловска (о ней писал в своей *«Метафизике пола»* Юлиус Эвола), вступает в братство Рандольфа, занимается сексуальной магией в некоем уединенном замке в Чехословакии. Впоследствии, вероятно, осознав, что не там ищет, он становится учеником Эжена Канселье. По словам последнего (сборник премного любопытных интервью под общим названием *«Солнечный огонь»*, взятых у Канселье Робером Амаду, увидели свет в издании Повера в 1978 г.), д'Иже, впрочем, не был практикующим алхимиком, «работающим у печи». Однако при этом ученик великого Фулканелли отзывался о книгах собственного ученика с нескрываемым восхищением: «наилучшая и в высшей степени здоровая традиция». Канселье также написал предисловия к обоим книгам д'Иже: *«Антология герметической поэзии»* (1947) и *«Новая Ассамблея химических Философов»* (1954). Клод д'Иже помимо прочего известен как основатель литературного общества *«Возлюбленные Единорога»*, занимающегося глубоким исследованием герметической символики. Общество это и поныне существует в Париже под именем *«Сфера Единорога»*. В 1976 г. *«Антология герметической поэзии»* была переиздана в дополненном варианте: в книгу вошло новое исследование об *«Истинном Савиньене Сирано де Бержерак и герметизме Иного Мира»*. Умер д'Иже в 1964 г. А через год июльский номер ревью *«Инициация и наука»* был полностью отдан под его ранее не публиковавшиеся, неизвестные, либо просто «лежавшие в столе» тексты.

У нас нет никаких оснований не доверять Канселье относительно смертной участи его ученика. Хотя наводит на определенные соображения тот факт, что Канселье всем и всегда говорил о том, что он сам, дескать, никогда Камня не получал. Однако есть и другие,



противоречащие тому свидетельства. И здесь, как мы полагаем, вероятно, могло сказаться то обстоятельство, согласно которому Адепт работающий втайне, будучи лицом публичным, с неизбежностью придет к необходимости выдавать себя просто за герметического философа, нежели каждому встречному-поперечному представляться: «здрасьте, я товарищ алхимик!» Есть, конечно, европейские исследователи алхимии, называющие себя друзьями Канселье и утверждающие, что тот им лично заявлял: «Камня я не получал». Хорошо, допустим, они считали себя друзьями Канселье. Но были ли они таковыми на самом деле? И что такое дружба в мире, где царит предательство и люди пожирают друг друга, словно дикие животные. Трудно себе и представить, что могло бы случиться, если бы Эженом Канселье всерьез заинтересовались спецслужбы, как в свое время они заинтересовались Фулканелли. А влиятельные преступные синдикаты, желающие получать всё больше и больше? Как насчет отрезанных пальцев, утюга, электрошока? С какой стати Канселье было распространяться о своем тайном? То же можно сказать и про Клода д'Иже. Не лучше ли прикинуться всего лишь «любителем Науки», подстроить свои похороны, как некогда, согласно легенде, их подстроила чета Фламелей, а самому потихоньку дать деру? Ответим честно: лучше. Но не исключено, что Клод д'Иже действительно был «всего лишь» чрезвычайно знающим и талантливым знатоком герметической науки, сыном ведения, избранником Илии, возлюбленным Единорога. Можно *знать Первоматерию* и *знать режимы*, но так никогда и не преступить к Деланию. На это тоже есть свои основания, может быть, внимательный читатель Клода д'Иже догадается какие именно. Однако не стоит о своих догадках потом трубить на каждом перекрестке, а то ведь могут и в канавке найти.

2005







## РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВСКОЕ ЛИ ПРОСВЕЩЕНИЕ?



Иногда говорят, что XVII в. — время «алхимического Ренессанса». Вроде тут и поспорить не с чем, но уж больно неприятно для традиционалиста такое словосочетание. С точки зрения Традиции «прогресс» невозможен, эволюция — лишь кажимость. Точнее, человек приходит все в большее заблуждение, принимая (и выдавая) ухудшение за улучшение. Как, собственно, можно что-либо возродить, если человек и мир движутся вниз, инволюционируют? Бытие

изменчиво, размываемо снизу коррозивными водами *меона*, наплескивающими постепенную всеобщую смерть. В чередующихся друг за другом искажений, перемигиваний формального пластилина, дорогие лица и места плывут, разрушаются, смешиваются в монструозных композициях. Случайные сочетания, промелькивая в мировой амальгаме, нас поражают подчас безумной своей красотой, — но это нечто совершенно чудовищное, сравнимое с благоуханием, доносящимся по временам из гробниц, хотя тление до конца еще не избыто.

Алхимики часто говорят о *необходимости благотворного гниения философского тела*. Без *разложения* Философский Камень недостижим. Так о каком же «Ренессансе» можно говорить, когда *распад незавершен?*



XVII в. — излет Реформации. Век барокко, витиеватых речей и причудливых аллегорий. Век *розенкрейцерства*, о котором шептались все и в котором подозревали всех. Розенкрейцеровские идеи — часть Реформации, а также Просвещения. Мысль до боли простая: необходимо трансмутировать мир, превратить его из менее совершенного в более совершенный, где процветают искусства и науки. Отсюда особое развитие жанра *утопии*, говоря иначе — повышение интереса к социальному проектированию.

Идея преобразования европейского мира могла, однако, сильно варьироваться в зависимости от гражданства ее носителя. Невзирая на постоянные заверения Адептов в своей космополитичности (иные из алхимиков так и брали себе этот псевдоним, Космополит, то есть гражданин Вселенной), в философии каждого начиная с XVII в. можно явно проследить черты определенной культурной идентичности. Если бы это было по-другому, то такая традиционная дисциплина, как *politica hermetica*, теряла бы всякий смысл. Однако есть французская, немецкая, английская алхимии. Точнее, герметики. Все они разные. Хотя поверхностному взгляду это и незаметно.

Алхимики рубежа XVI–XVII вв., будучи весьма разносторонними людьми, часто брали на себя дипломатическую миссию, по сути дела проводя принципы *politica hermetica* в реальную политику. Впоследствии, в XVIII в., что-то подобное будет делать Сен-Жермен, ко всему прочему, по одной из легенд, законный наследник трансильванского престола. Во времена барокко ключевыми фигурами в этом отношении были Джон Ди, его сын Артур Ди и Михаил Майер.

Трудно представить себе кого-либо, кто сделал для Англии больше, чем Джон Ди. Поистине вызывает изумление тот факт, что доктор Ди отличился в, казалось бы, совершенно несоприкасающихся сферах. Выдающийся математик, каббалист, астролог, он известен как «изобретатель» отсчета меридианов от Гринвича и учредитель английской национальной библиотеки, открыватель «англического языка» (в соавторстве с Эдвардом Келли) и основатель «островной» атлантической разведки. Таким образом, перед нами своего рода Джеймс Бонд конца XVI — начала XVII вв., да не просто Джеймс



Бонд, одним махом решающий судьбы великих империй, а гиперинтеллектуал, с чьим мнением считались сильные мира сего — королева английская Елизавета и могущественный пражский император Рудольф II, при дворе которого Ди совместно с Эдвардом Келли совершил публичную трансмутацию неблагородного металла в золото. Впрочем, весьма устойчив слух, что доктор Ди, поднимавший мертвых и вызывавший с помощью черного камня зеленого ангела — «ангела западного окна», — камня философского так и не сумел получить. Сокровище досталось ему при весьма загадочных обстоятельствах. Но из такого рода обстоятельств была соткана вся жизнь доктора Ди.

Чем для Англии был Джон Ди, тем для континентальной Европы был Михаил Майер. Широчайший эрудит, знаток множества наук, блиставший также и на ниве искусств — музыки и поэзии, — он явился своего рода тайным знаком целой эпохи, которую иногда называют алхимическим Ренессансом, а иногда Розенкрейцеровским Просвещением. И действительно, за доктором медицины и философии пфальцграфом Михаилом Майером тянулся шлейф слухов о том, что он, дескать, настоящий розенкрейцер, каковых, согласно легенде, было всего восемь. Сам виновник подобного рода сплетен никогда, впрочем, ни на чем подобном не настаивал. Так или иначе, но написанные Майером книги недвусмысленно указуют: их автор не просто интересовался эзотерикой, а был посвященным. Будучи лейб-медиком не менее одиозного любителя алхимии императора Рудольфа II, он оказался посвящен во многие тайны европейской закулисы и охотно принимал на себя миссию неформального посла, связуя, таким образом, мистику и политику.

Когда в издательстве «Энигма» под редакцией того, кто пишет сейчас эти строки, готовилась к выходу в свет *«Убегающая Аталанта»* Михаила Майера, один из ключевых трактатов по алхимии, в переводе Глеба Бутузова, наше мнение с последним по поводу некоторых обстоятельств, касающихся как собственно Майера, так и Ди, разошлись. В первоначальном варианте предисловия к книге Глеб



Бутузов называл Англию «великой родиной алхимиков», что не могло не раздражить нас. Наметился определенный идеологический конфликт. К счастью, впрочем, разрешившийся и притом весьма скоро ко всеобщему удовлетворению. Однако же в комментариях на «*Аталанту*» мы специально отметили, что:

«Здесь мнение редакции решительно расходится с мнением уважаемого господина переводчика. Фигура Джона Ди, сильно “романтизированная” австрийским писателем Густавом Майринком, в реальности предстает более чем сомнительной. Помимо того, что Джон Ди занимался деятельностью по развалу великих континентальных империй, способствуя англо-саксонской, по сути ариманической, экспансии, он также еще и представлял, — возможно, в наиболее очищенном виде, — само сущностное зерно эзотерики “мирового острова” или, если воспользоваться определением конспирологии, эзотерики “ордена мертвой головы”. Именно Джону Ди приписывают введение отсчета от нулевого — гринвичского — меридиана. С точки зрения сакральной географии подобное новшество было в известном смысле “переворачиванием символов”, поскольку Гринвичский меридиан почти точно проходит через Гибралтарский пролив (расхождение составляет немногим более 6°). А согласно европейскому эзотерическому преданию, именно по двум сторонам Гибралтарского пролива Геракл, совершая путешествие к Гериону (этот персонаж рассматривается Михаилом Майером в *Рассуждении к XIX эмблеме*), поставил (по другой версии — обнаружил) знаменитые *Геркулесовы Столпы* (греч. Ἡρακλεία στῆλαι, лат. Columnæ Herculis), которые во времена Средневековья было принято обозначать в виде двух вертикальных параллельных линий, оплетенных лентой в виде латинской буквы S (отсюда происходит позднейший долларový знак) с девизом, несшим грозное предупреждение: “NON.PLVS.VLTRA” (то есть: “И ни шагу далее”). Запад с самых древних времен рассматривался как “периферия”, а не как точка отсчета, иными словами “центр”. Одна из причин тому — символизм солнечных восходов и закатов. Восток рассматривался как “страна света”, несущая рождение. Запад же — как “страна света”, несущая смерть. “За Западом” же, собственно, находилось царство мертвых, подтверждение чему обнаруживаем в самых различ-



ных религиозных культах и эзотерических доктринах. Так, например, исландская “Сага об Эйрике Рыжем” (см. напр.: Исландские саги. Ирландский эпос (БВЛ, т. 8). — М.: Художественная литература, 1973) повествует о плавании викингов в Америку, где они столкнулись со страшным необъяснимым явлением: все убитые ими враги через какое-то время вновь поднимались и начинали чинить козни живым. Викингам пришлось срочно отчалить. Таинственная, неисследованная еще до конца связь между Англией (“островом”, по Карлу Шмитту) и Америкой (“Мировым Островом”, согласно геополитике), вероятно, несколько прояснится, если мы обратимся к истории тайных обществ Туманного Альбиона. Некромант Джон Ди, поднимавший, согласно легенде, мертвых из могил и заклинавший ангелов, вполне может оказаться звеном, недостающим для полного понимания этих “тонких, властительных связей”. Есть и другое обстоятельство. Осветим его лишь вкратце. Если самому Джону Ди, интриговавшему против “солнечной” державы Рюриковичей, не довелось достигнуть окончательного успеха, то его сын Артур Ди (у нас его звали “Артемием Ивановичем Диевым”) непосредственно способствовал установлению “лунной” Романовской династии, происходящей от рода балтийских жрецов Криво-Кривейте, приносивших кровавые человеческие жертвы (см. напр.: Карпец В. “Вторая раса” русских Царей // Россия перед Вторым Пришествием. — М.: Общество Святителя Василия Великого, 1998. Т. 2). Артур Ди был придворным алхимиком первого из венценосных Романовых. Прошлым летом мы обратили внимание на то обстоятельство, что в Царских Палатах Ипатьевского монастыря в Костроме, где жил Михаил до “призвания” его на царство, в семи, анфиладно расположенных комнатах находятся пять печей с изразцами явно герметического содержания, в чем желающие могут в любой момент удостовериться. И здесь вовсе не стоит строить иллюзий на счет “научной помощи братской Англии”. Михаил Майер, напротив, представляет континентальную, “солнечную” герметическую философию. В *Аталанте*, — хотя настоящая книга и была написана *уже после* путешествия в Англию, — вы вряд ли отыщите ссылки на философов “с острова” (хотя никто не отвергает того, что труды последних чрезвычайно важны для всех изучающих эту



“тревожную дисциплину”, как были они важны для самого Майера). При этом ссылок на немецких, итальянских, голландских алхимиков предостаточно. Более того, Майер, как справедливо отмечает переводчик *Атланты*, вполне традиционно, с неодобрением относился к “ангельской магии”, адептом каковой как раз-то и был Джон Ди (вспомним здесь *Ангела Западного окна*). В свете последнего совершенно противоречит логике вещей считать Майера “продолжателем и популяризатором” дела Джона Ди».

Впоследствии, как выяснилось, у нас с господином Бутузовым в понимании настоящей проблемы обнаружилось гораздо больше пересечений, нежели это представлялось сначала. Но обнаружись и определенные разногласия. Мнение этого известного канадского исследователя алхимии по настоящему вопросу нетрудно узнать, достаточно лишь зайти на его сайт <http://ars-regia.net>. Здесь же мы отметим те моменты, которые составляют собственно нашу позицию.

В XVII в. слово «Просвещение» было столь же популярным, сколь ныне «демократия» и «права человека». Субъектами же этого просвещения, «просветителями» мыслились по большей части розенкрейцеры, призывавшие через манифесты Иоганна Валентина Андреэ к «усердному изучению Философии, к простому и понятному толкованию, объяснению и познанию всех тайн» и проповедовавшие «близкое наступление лучших времен». Всё это представляется в свете вышесказанного по меньшей мере сомнительным, ибо здесь отвергается традиционный сословный подход к знанию. Зачем нести знания (речь идет не о христианской вере, а именно знании, в том числе и «научном») «вайшьям», «шудрам» и «чандалам», тем, кто может понять их превратно? Что такое современная наука, как не извращение традиционных знаний, дурно переваренных дегенератами конца Кали-йуги?

Справедливо возникает вопрос, а был ли сам Андреэ розенкрейцером? Да и существовало ли братство Розы и Креста в виде какого-либо ордена? Фулканелли заявляет по этому поводу прямо: нет, розенкрейцеры никогда не были «рыцарями желудка», то есть не собирались они вместе, не делали членских взносов и т.д. К тому же их было,



по преданию, всего восемь. Так не использовал ли кто-то «розенкрейцерство» и «просвещение» для своих утилитарных целей?

Если верить слухам о том, что Андреэ был учеником Джона Ди, то многое становится понятным. «Экспорт просвещения» из Англии до боли напоминает что-то весьма и весьма знакомое. А внимание тех, кому это ничего не напоминает, обратим на недавние события в Сербии, Ираке, Афганистане, Грузии, Украине, Киргизии. Одним словом, «демократию на вывоз».

Конец XVI — начало XVII столетия — эпоха грязной политической возни, прикрывающейся высокими целями. (Настоящая цель была одна — развалить континентальные государства.) Трудно пока расставить здесь окончательные акценты и с точностью сказать, зачем именно ездил сын Джона Ди, Артур Ди, в Московию (хотя уже сейчас достоверно известно, что, помимо прочего, ездил шпионить), зачем Михаил Майер ездил в Англию (хотя уже сейчас достоверно известно, что, помимо прочего, ездил просить помощи для Фридриха, курфюрста Пфальцского — нашел у кого!), зачем, собственно, сам Джон Ди ездил в Европу, хотя... Слишком много этих «хотя» и слишком мало однозначных сведений. Но при всем при этом самые крупные черты зловещей мозаики начинают постепенно проступать.

Что сказать напоследок? С Романовыми, а точнее, с их проанглийской ориентацией нам уже однажды повезло. Теперь нам также может, и весьма по-крупному, повезти с завезенной из-за океана «оранжевой революцией».

2005





## О РУССКОЙ ГЕРМЕТИКЕ



звестный историк науки Н.А. Фигуровский в своей книге *«Очерк общей истории химии»*<sup>1</sup> отвергает бытование алхимии на Руси чуть ли не вплоть до екатерининских времен. Однако в более ранних статьях, опубликованных в специальных малотиражных научных изданиях<sup>2</sup>, он приводит факты, опровергающие это заявление<sup>3</sup>. С точки зрения «внешней истории», то есть исторической науки, основывающейся на парадигме метаязыка современности, первые пря-

---

<sup>1</sup> Фигуровский Н.А. *Очерк общей истории химии. От древнейших времен до начала XIX в.* — М., 1969.

<sup>2</sup> Фигуровский Н.А. *Древнерусская химическая терминология* // Ин-т ист. естествознания АН СССР. Труды совещания по истории естествознания 24–26 декабря 1946 г.

Фигуровский Н.А. *О происхождении древнерусских названий металлов* // АН СССР. Комиссия по истории химии 22 мая 1962 г.

<sup>3</sup> Понять это обстоятельство нетрудно, учитывая, что сталинская наука, при всех ее «карательных эксцессах», включала в себя элементы метаязыка традиции (Лосев, Голосовкер, Абаев, Марр, Лысенко). В более «либерализованной» и более марксистской постсталинской науке, разумеется, подобная тенденция уже не могла иметь права на существование.



мые свидетельства о алхимии вообще и трансмутации в частности восходят к XVI в.

В частности, 3-я псковская летопись сообщает о деятельности «арканиста» Елисея Бомелия, «волхва зело лютого». Бомелий готовил для Ивана Грозного яды, а в 1580 г., уличенный в измене, закончил свои дни на костре.

В 1580 г. в Московии была учреждена *Аптекарская изба*, где начиная с 1581 г. работают присланные королевой английской Елизаветой лейб-медик Роберт Якоби и аптекарь Джемс Френчем. Известно, что уже в XVI в. здесь существовала должность «алхимиста».

В 1586 г. царь Феодор Иоаннович пытается зазвать в Московию знаменитого английского астронома, каббалиста, мага и шпиона по совместительству Джона Ди. Но тот, предчувствуя, чем эта поездка может закончиться, заманчивое предложение отклонил.

В 1596 г. в Твери жил некий человек, «перепускавший» *золотую и серебряную* руду. Он был схвачен и доставлен вместе с учеником ко двору, где под пытками обоих пытались заставить повторить то же самое. После нескольких неудач оба умерли, отравившись ртутью.

Борис Годунов присутствовал при опытах, проводимых иностранными врачами и алхимиками в Хорошеве.

В царствование Михаила Феодоровича ко двору первого государя из династии Романовых прибыл сын Джона Ди, «архиатр» Артур Ди (Артемий Иванович Диев или «Дий»), проведя здесь в опытах почти 10 лет и написав алхимический трактат *«Fasciculus Chemicus»*.

Царю Алексею Михайловичу предлагал свои услуги голландский алхимик фон-дер-Гейден. А в царском указе 1663 г. напрямую требуется: «во Гжельской волости для аптекарских и алхимических судов приискать глины».

В конце XVII в. настоятелем староверческой Выговской обители, Андреем Денисовым (князем Мышецким), была переведена *«Великая и предивная наука Раймондульева» («Ars Magna»)*, приписываемая богослову и алхимику XIII–XIV вв. Раймонду Луллию. Эту страницу истории приоткрыл перед нами замечательный исследователь



алхимии Евгений Лазарев (см. его статью «Алхимия в старообрядческой скиту»)<sup>4</sup>.

Собственно в XVIII в. распространителями алхимических знаний становятся масоны. Прежде всего Иван Перфильевич Елагин, великий мастер Санкт-Петербургской ложи английской системы. Также Гамалея, Голенищев-Кутузов и др.<sup>5</sup>

Далее русская алхимия становится частью алхимии европейской, не выказывая никакого специфического своеобразия.

Однако следы распространения алхимических идей на Руси мы можем обнаружить и до XVI в. В частности, как отмечает Фигуровский, в различных письменных памятниках начиная уже с XV в. распространена наводящая на такую мысль химическая номенклатура, включающая в себя такие понятия, как *творитное золото*, *живая сера*, *живая ртуть* и т.д. Элементы алхимического учения содержатся и в более ранних памятниках. Так, например, в «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского (список 1263 г.) упомянуто алхимическое учение о *квинтэссенции*. А в «Правде роськой» Ярослава неоднократно говорится о привилегированном сословии *колбягов*, чье поименование, с одной стороны, восходит к более древнему *кобник* (то есть творящий *коби*, «знахарь», «волхв»), с другой стороны, с большой долей вероятности это имя представляется однокоренным с *колба*, *купель*, *куб*.

Что касается герметических мотивов, то они распространены в письменных памятниках еще более широко. В частности, символика *острова*, *золотой горы*, оберегаемой *драконами* и *грифалами*, или *золота*, охраняемого *грифами*, присутствует как в русской, так и в европейской книжности. Причем в последней еще с античных времен, по соседству с прямым указанием на то, что описываемое проис-

---

<sup>4</sup> См.: Лазарев Е.С. *Алхимия в старообрядческой скиту*. <http://www.vekovka.h1.ru/ИИМУРОМ/GAYASCIENZA/denisov.htm>

<sup>5</sup> См. суммирующую статью на эту тему Глеба Бутузова, русскоязычного исследователя алхимии из Канады, опубликованную на его сайте: Бутузов Глеб. <http://royal-art.narod.ru/index.html>



ходит в скифских землях. Бестиарный нарратив вообще, безусловно, включает в себя герметический дискурс, облаченный в теозооморфическую иероглифику. Исследование на эту тему могло бы быть бесконечным. Однако общих положений здесь будет больше, нежели сугубо русских спецификаций.

Начало нашим исследованиям по русской герметике положила легенда о *трех братьях, трех царях-волхвах* по имени *Касым, Кадм и Ермус*, правивших Артанией, которая располагалась в мещерском крае. Все три имени эксплицируют мещерскую топонимику: *Касимов, Кадом, Ермишь*. Если с Касимовым все более или менее понятно, поскольку история казанского царевича Касима хорошо известна<sup>6</sup>, то имена Кадм и Ермус, без сомнения эксплицирующие топонимы Кадом и Ермишь, могут быть легко приведены в соответствие с двумя важнейшими фигурами мифо-герметического повествования — это *Кадм* и *Гермес*. В древнерусском языке использовалось написание *Ермин*, *Еруми* или *Ермий*. Форма *Ермин*, в частности, встречается в «*Изборнике Святослава 1073 г.*» Также в главном, Троицком соборе Ипатьевского монастыря, что в Костроме, на золоченых воротах находим изображение *Еруми* (наряду с Платоном, сивиллами, «Аполлоном»<sup>7</sup>, бородатой «Фродитией»<sup>8</sup>). Подобные изображения достаточно известны и хорошо описаны Чернецовым<sup>9</sup>.

Артания, наряду с Куябой и Славией, неоднократно упомянута в сочинениях арабских и персидских космографов VII–X вв., где она предстает находящейся на острове закрытой страной, куда никого не пускают. Известный писатель аль-Масуди в книге «*Серебряные рудники*» сообщает о *трех зданиях*, находящихся в землях славян и особенно ими почитаемых. Первое находилось «на горе, о которой

---

<sup>6</sup> См. напр.: Шишкин Н.И. *История города Касимова с древнейших времен.* — Рязань: Благовест, 1999.

<sup>7</sup> Имя надписано с титлом, иначе, сигнатурой «сакральности».

<sup>8</sup> Афродитой?

<sup>9</sup> Чернецов А.В. *Золоченые двери XVI в. Соборы Московского Кремля и Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме.* — М.: Наука, 1992.



писали философы, что она *одна из высоких гор в мире*. Об этом здании существует рассказ о качестве его постройки, о расположении разнородных его камней и различных их цветах, об отверстиях, сделанных в верхней его части, о том, что построено в этих отверстиях для наблюдения над восходом солнца, о положенных туда драгоценных камнях и знаках, отмеченных в нем, которые указывают на будущие события и предостерегают от происшествий пред их осуществлением, о раздающихся в верхней его части *звуках* и о том, что постигает их при слушании этих звуков». Второе здание «было построено одним из их царей на *черной горе*; его окружают *чудесные воды, разноцветные и разнокусные, известные своей пользой*. В нем они имели большого идола в образе человека, представленного в виде *старика с палкою в руке, которою он двигает кости мертвецов из могил*. Под правой его ногой находятся изображения *разнородных муравьев*, а под левой — изображения *пречерных воронов, черных крыльев* и других, также (изображения) странных *Хабашцев и Занджцев*». Наконец, третье здание находилось «на горе, окруженное морским рукавом; оно было построено из *красного коралла и зеленого смарагда*. В его середине находится большой купол, под которым находится *идол, коего члены сделаны из драгоценных камней четырех родов: зеленого хризолита, красного яхонта, желтого сердолика и белого хрусталя; голова же его из червонного золота*. Насупротив его находится другой идол в образе девицы, которая приносит ему жертвы и ладан. Это здание приписывают какому-то мудрецу, бывшему у них в древнее время; в предыдущих книгах наших мы уже привели рассказ о нем, о его делах в славянских землях, о колдовстве, хитрости и механизмах его, которыми он пленил их сердца, овладел их душами и прельстил их умы». В «*Священной Артанши*» мы разбираем символику этих зданий, приходя к заключению о их алхимической иероглифике.

Отметим следующее обстоятельство: каждое из трех зданий находится на *горе*, первая из которых названа «*одной из высоких гор в мире*», а другая — «*черной*». Во всех трех случаях перед нами проекция *мировой горы*, сакральный центр, как бы и непроявленный,



на что указывает *черный цвет* второй горы. В этом случае мы также сталкиваемся с иероглифами *нигрето* или *Работы в черном*. *Старик с палкою в руке,двигающий кости мертвецов из могил*, — несомненно *Сатурн*. Похожий мотив находим в «*Философских обителях*» Фулканелли в связи с описанием усадьбы *Лесного жителя*<sup>10</sup>. *Черные вороны, хабаицы (абиссинцы) и занджцы (зангебарцы)*, то есть *хамиты*, народы *черной расы*, явное указание на *Работу в черном*. *Разноцветные и разнokusные воды*, по всей видимости, означают *меркурий Философов*. Что же касается странных звуков из описания первого здания, то они до крайности напоминают отмечаемые Фулканелли *необычные скрипы и свисты при коротком пути Делания*, благодаря которому за алхимией в качестве одного из эпитетов утвердилось индoказательное прозвание *музыкальное искусство*. Символизм третьего здания также разителен. Прежде всего обращают на себя внимание *красный коралл*, соотносимый с *Венерой*, и указующий на *Работу в красном*, а также *зеленый смарагд*, иначе говоря, *изумруд*, символический камень *Гермеса*.

Сказанное об этих трех зданиях вкупе с упомянутой выше легендой заставляет привести с ними в соответствие наших трех царей-волхвов. Разумеется, это соотнесение исключительно типологическое, а отнюдь не историческое.

Тем не менее нас также весьма заинтересовала историческая сторона вопроса. А именно: временная и пространственная локализация *Артании*. Впрочем, когда мы ознакомились с историческими трудами на сей счет, то пришли в крайнее недоумение. Оказалось, что за последние 200 лет удовлетворительной локализации для *Артании* так и не было предложено. Причем в ряде случаев *Артания* отождествлялась с *островом Рус* арабских источников, а в ряде случаев — развoдилась. *Тамань, междуречье Оки и Волги*, нынешняя *Украина, остров Рюген, Карелия, Карпаты, Пермь* — при таком разбросе во мнениях

---

<sup>10</sup> Фомин Олег. *Комментарии на «Философские обители»* // В кн.: Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2004. С. 530.



авторитетных ученых, Б.Д. Грекову в 1949 г. оставалось только написать: «Пока нет возможности точно определить местонахождение “Русии на острове”. Может быть, эту загадку вообще не придется решить никогда»<sup>11</sup>.

Однако нас волнует в настоящем случае не столько *Артания*, сколько русская герметика вообще. Поэтому сопоставив предложенные локализации с приведенной выше легендой, мы остановились на локализации этой баснословной территории или, что точнее, одного из *трех разрядов русов*, в *междуречье Оки и Волги*. В частности, на этой локализации настаивали И.В. Дубов<sup>12</sup>, Х. Ловмяньский<sup>13</sup> и ряд других авторов.

*Междуречье Оки и Волги*, поэтически именуемое *Золотым кольцом России*, представляет собой *водное кольцо в форме неправильного круга*. На западе этого круга находится *Москва*, на востоке — *Нижний Новгород*, на юге — *Касимов* и *Гусь-Железный*, на севере — *Кострома* и *Плёт*. И здесь мы находим повод выразить чрезвычайную и искреннюю признательность Владимиру Карпцу, исследователю герметической символики, геральдики и сакральной генеалогии, нашему сотруднику в деле издания классических и современных алхимических трактатов, обратившему наше внимание на следующее обстоятельство: в *нижней точке этого круга* или, если спроецировать на него зодиак, *точке зимнего солнцестояния*, на реке *Гусь*, впадающей ниже по течению в *Оку*, стоит город *Гусь-Железный*, а выше по течению — город *Гусь-Хрустальный*. Река *Гусь* имеет пси-образную форму, или форму руны *мадр*, напоминающей известное из ботаники растение *гусиная лапка* или *росянка*, именуемое на латыни *Alchemilla vulgaris*. Хорошо известно, что в герметике *гусь*, или *гусыня*, *матушка гусыня* — иероглиф *ртути*, единственного вещества,

<sup>11</sup> Греков Б.Д. *Киевская Русь*. — М., 1949. С. 442.

<sup>12</sup> Дубов И.В. *Северо-восточная Русь и «Арса» арабских источников* // Вестник Ленинградского университета, 1981, № 8. История, язык, литература. Вып. 2. С. 22–29.

<sup>13</sup> Ловмяньский Х. *Русь и норманны*. — М., 1985.





по утверждению Адептов, необходимого им для получения *Философского Камня*. *Гусь* кабалистически, а именно к этому методу постоянно обращались алхимики, соотносится с *гас* или *газ*. Фигуровский замечает: «как известно, понятие “газ” введено в научный оборот Ван-Гельмонтом в XVII в., хотя и имеются указания, что его употреблял еще Парацельс. Это слово обычно сопоставляется с немецким *Geist* (*дух*) или голландским *ghoast* и английским *ghost*. Но, как указывает Васильев, может быть, слово *газ* происходит от древнегреческого *χάος* (*хаос*). Хотя само слово *гас* встречается в русской литературе не ранее XVII в., производные этого слова имеются в языке уже в глубокой древности. <...> Таким образом, следует констатировать наличие понятия *гас* (*газ*) в очень древние времена у наших предков»<sup>14</sup>. Стало быть, *гусь*, это не просто *ртуть философов*, но еще и *дух, минеральный хаос*, что в точности соответствует концепциям европейских алхимиков.

*Хрусталь*, с точки зрения алхимиков, иерархически выше *железа*. Но само *железо* — *металл Марса*, металл, с помощью которого *раскрывают книгу* (еще один иероглиф *первоматерии*). «Этот пария, — по выражению Фулканелли, — несравненно благороднее золота»<sup>15</sup>. А в другом месте знаменитый Адепт XX в. говорит: «Среди металлов именно железо содержит в себе больше всего огня или скрытого света. <...> Этот активный огонь, который необходимо передать пассивному веществу, чтобы преобразовать его холодную и бесплодную основу в горячую и плодоносную, Мудрецы называли *зеленым львом*»<sup>16</sup>, иначе говоря, *витриолом*. Что касается *Гуся-Хрустального*, через который проходит средний рукав реки *Гусь*, то *хрусталь* означает *фиксацию вещества*. Согласно Фигуровскому, «твердые тела характеризовались словами: *хрусталь* или *крусталь* (кристалл), *брение*, т.е. порошок или густая суспензия»<sup>17</sup>. Этимологически же *хрусталь*

<sup>14</sup> Фигуровский Н.А. *Древнерусская химическая терминология...* С. 220.

<sup>15</sup> Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2004. С. 408.

<sup>16</sup> Там же. С. 296.

<sup>17</sup> Фигуровский Н.А. *Древнерусская химическая терминология...* С. 221.



означает *Христовая соль*, от греческого Χριστοῦ αλς, как на то указывает Эжен Канселье<sup>18</sup>.

Однако между *Гусем-Железным* и *Гусем-Хрустальным* есть еще один населенный пункт, совсем уже мало известный. Это *Гусь-Порохово*. Когда мы узнали об этом обстоятельстве, то были крайне удивлены, поскольку *порох, прах, пепел* или *зола* — с позволения сказать, алхимические синонимы. Фулканелли указывает, что в ходе *Великого Делания* «живая белая вода [ртути] теряет белизну, блеск, умерщвляется и чернеет, передавая свою душу эмбриону камня, который появляется на свет в результате его разложения и питается его *прахом*»<sup>19</sup>. Впрочем, сообщение о *Гусе-Порохово* было обнаружено нами в виде постинга на туристическом форуме, который был впоследствии модерирован и нам так и не удалось узнать никаких подробностей о возникновении этого топонима. Было ли там какое-либо производство или здесь мы имеем дело всего лишь со «случайным» совпадением. Во всяком случае, при работе с картами именно такого топонима нам найти не удалось. Зато выше по течению от *Гуся-Железного* находится населенный пункт *Парахино*, чье название ничуть не смутило бы алхимика, поскольку с точки зрения фонетической кабалы это одно и то же.

Воспользовавшись описанием Фулканелли особняка Лальмана в Бурже, где указываются *три важные точки Делания*, подставим сюда наши неизвестные и получим связный текст: «*Смерть вещества (Гусь-Железный)* сопровождается появлением темно-синей или *черной окраски*, которую символизирует *ворон*, иероглиф *caput mortuum* Делания. *Ворон* — показатель и первый признак *разложения, разделения* элементов и последующего рождения *Серы*, красящего нелетучего начала металлов. Крылья у черепа указывают на то, что после удаления летучей водной фракции происходит распад, разрыв связей. Умерщвленное вещество превращается в *черную золу (Гусь-Порохово)*»

<sup>18</sup> Канселье Эжен. *Алхимия*. — М.: Энигма, 2004. С. 266.

<sup>19</sup> Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2004. С. 329.



во), напоминающую угольную пыль. Затем, под действием внутреннего огня, образующегося при распаде вещества, зола прокаливается и теряет грубые нестойкие примеси — рождается чистая *Соль (Гусь-Хрустальный)*, постепенно окрашивающаяся и приобретающая сокровенную огненную силу»<sup>20</sup>.

Что касается *Гуся-Железного* и *Гуся-Хрустального*, то это названия крайне поздние. Сами же города возникли во второй половине XVIII в. Постройку гусевского хрустального завода начинали купцы Мальцовы. А в низовьях Гуся обосновались железные заводчики Баташовы. С деятельностью последних связаны невероятные легенды, оставляющие далеко позади уральскую демидовскую мифологию. Однако помимо романа графа Салиаса «*Владимирские мономахи*» и отдельных фрагментов из книги Мельникова-Печерского «*В лесах*» да нескольких очерков, посвященных либо развитию железной промышленности в баташовских вотчинах<sup>21</sup>, либо весьма причудливой мифологии<sup>22</sup>, на сегодняшний момент не существует ни одного серьезного исследования относительно подлинной истории Андрея Родионовича Баташова (1740–1799). (Вариант написания: «Баташев».)

Набросаем лишь общую схему. В конце 50-х гг. XVIII в. купцы братья Баташовы, Андрей Родионович и Иван Родионович, после закрытия по решению берг-комиссии нескольких своих заводов перебираются в Касимовский уезд, чтобы поставить здесь новое дело. Стараниями Андрея Родионовича удалось выхлопотать для охраны завода отряд егерей в 800 человек. Возведя вокруг своей усадьбы настоящую крепостную стену с башнями и бойницами, Андрей Родионович постепенно подчинил себе муромскую вольницу, точнее, сделался ее хозяином: разорительные набеги на соседние поместья и купеческие обозы им не только не возбранялись, но и поощрялись. Во внутреннем дворе его почти феодального замка находился так назы-

<sup>20</sup> Фулканелли. *Тайна соборов*. — М.: Энигма, 2004. С. 233. (В печати.)

<sup>21</sup> См. напр.: Мишаков А.М. *Гусь-Железный. Вторая половина XVIII — начало XX веков*. — Рязань: Узорожье, 2000.

<sup>22</sup> См. напр.: Чекина Л.П. *Орлиное гнездо*. — Касимов: Рязанские зори, 1990.



ваемый «страшный сад», где почти все время пытали провинившихся. Целые комиссии, от которых Баташов поначалу уходил благодаря тому, что построил свой дом на границе Рязанской и Владимирской губерний и каждый раз в случае опасности переходил на другую половину дома, целые комиссии впоследствии пропадали в баташовских подвалах или башне с раздвижным полом. Но Баташов заручился поддержкой сначала Григория Орлова, а затем Григория Потемкина и во всех случаях уходил от ответа. Дело в том, что, будучи незаурядным рудознатцем, он за несколько лет поднял железное дело в России на небывалую высоту, а выполняя крупные военные заказы, снискал чрезвычайное расположение со стороны екатерининских фаворитов. Заручился он поддержкой и по масонской линии. Легенда также утверждает, что под значительной частью *Гуся-Железного* тянутся баташовские *подземелья*, где он якобы *печатал монету* и ставил какие-то зловещие *опыты*. Пользуясь системой подземных ходов, он появлялся каждый раз как бы ниоткуда, чем вызывал ужас мастеровых. Когда на престол взшел Павел I, пожелавший произвести ревизию гусевского железного завода, Баташов, по легенде, утопил в подземельях, пустив воду из шлюзов, 300 своих работников, знавших тайну монетного двора, а ходы засыпал землей. Сохранилось письмо 1840 г., написанное штабс-капитаном корпуса жандармов владимирскому губернатору, а также последнего министру внутренних дел с просьбой начать поиски клада. Подобные попытки продолжались и в XX в. Было две научных экспедиции, вернувшихся ни с чем, и одна самочинная, в результате которой погибло несколько местных жителей.

Но главное и наиболее пристальное внимание обращает на себя факт постройки в близлежащем Погосте храмового комплекса, и в особенности уникальной колокольни с небольшими скульптурными фигурками местночтимых касимовских святых. Всего их *14*, то есть *7 пар*, что заставляет вспомнить о *философской седмице*, иначе говоря, о повторении в миниатюре божественного миротворения, описанного в *Книге Бытия*. При первом знакомстве с погостинскими скульптурами кажется, что одна повторяет другую. Но после более подро-



ного исследования обнаруживается, что похожи лишь сами фигуры, то есть перед нами вовсе не местночтимые касимовские святые и даже не «Петр и Павел», как нас уверил местный священник, но *один и тот же субъект*. Во всяком случае, попарно представленные фигуры различаются лишь благодаря предметам в руках святых, жестам и позам. Также следует отметить, что одни святые бородаты, а другие нет. К сожалению, значительная часть фигур находится на большой высоте и рассмотреть их детали удовлетворительно без надлежащего технического оснащения не представляется возможным. Однако три пары фигур расположены достаточно низко и две из них нам удалось сфотографировать и позже внимательно изучить.

Первая пара представляет бородатого с залысиной субъекта с *книгой* в руке, однако святой справа прижимает правую руку к груди, призывая хранить молчание (но и *подсказывая, что у него есть*), а во второй сжимает *затверстую книгу*. У святого слева — *книга отверста*, ладонь правой руки как бы повторяет движение, которым открывают книгу, левая нога находится на возвышении, все тело святого являет порыв, с которым он готов взойти по ступеням *философской лестницы*. Немаловажная деталь: книга повернута горизонтально относительно земли, что выглядит с религиозной точки зрения если не кощунственно, то нелепо и могло бы быть списано на провинциализм архитектора, когда бы мы не знали, что проектировал колокольно выдающийся касимовский зодчий И.С. Гагин, а инспирировал постройку этого сооружения Андрей Родионович Баташов. Стало быть, перед нами не совсем книга, точнее, *книга*, письмена которой не столь важны, сколь ее *листы*. Одним словом, все это до чрезвычайности начинает напоминать распространенный в западном герметизме мотив *открытой и закрытой книги*, подробно разобранный Фулканелли в «*Философских обителях*». Алхимики называли свое вещество, *ртуть Философов, книгой*, поскольку его слоистая кристаллическая структура напоминает листы. То же касается и *слоеного пирога*, символикe которого Канселье посвятил отдельное исследование. Об этой книге писали Тревизан и Фламель, ее мы можем видеть в руках у инициатических скульптурных фигур готических соборов. *Закрытая*



книга — это, собственно, *первоматерия*. *Открытая* — она же, но *после поединка двух противоборствующих начал*. Также можно сказать, что *открывается книга с помощью железного орудия, отворяющего руды*. Вот откуда преувеличенные легенды о зверствах Баташова. Это то же самое, что и аллегория Фламеля об *избиении младенцев* или иносказательное описание *битвы алхимика с драконом*, где роль *отворителя* играет *копье*.

Во втором сюжете находим две безбородых фигуры. У обоих святых длинные волосы. Таковое обстоятельство дает возможность предположить, что это *женщина*. У фигуры слева в руках *книга*, развернутая горизонтально относительно земли. Голова отбита. У фигуры справа в руках круглый, точнее, каплеобразный *сосуд* с коротким завершением, напоминающий *алембик*. Речь здесь идет о *философском сосуде*, который, по уверениям одних авторов, является *обычным сосудом* (Василий Валентин), по уверениям же других (Фулканелли), это аллегория, за которой скрывается обозначение *первой ртути*, скрывающей *ртуть вторую*. Так или иначе, перед нами два обозначения одного и того же на разных стадиях. Впрочем, вопрос о *философском сосуде* настолько темен и запутан, что мы вряд ли сможем что-нибудь еще добавить к сказанному.

Сопоставив иероглифические фигуры колокольни в Погосте с гусевской топонимикой, а также биографическими сведениями и легендами о Баташове, мы можем предположить, что все это части одной мозаики, философский ребус, созданный в качестве своего рода алхимического памятника. Другой вопрос — только ли Баташов способствовал его появлению или за этим стояла целая группа посвященных. Последнее не исключено, учитывая, что в *Гусе-Хрустальном* были настоящие *цепи учительско-ученической преемственности*. По ним передавались секреты изготовления особых видов хрусталя, например, хрусталя с урановыми включениями. Образцы такого рода хрусталя с красным отливом можно и поныне наблюдать в музее города Гусь-Хрустальный.

В поисках других русских философских соборов и обителей мы объездили ряд городов Золотого Кольца России, пока не натолкну-



лись на удивительные печи с изразцами герметического содержания в царских палатах Ипатьевского монастыря в Костроме, того самого монастыря, где среди фресок собора мы находим изображение *Ермия Тривеликого* — «*Еруми*». Именно в этих палатах жил до своего призвания на царство первый из венценосных Романовых — Михаил. Сейчас там находится музей. Вход туда — в буквальном смысле слова *открытый вход в тайные палаты государя*. В семи (*hebdomas hebdomadum?*) анфиладно расположенных комнатах — *пять печей*. В крайней левой (перед ней маленькая служебная комната, которая «как бы не в счет») по отношению ко входу комнате, по видимости, располагалась кухня. Печи здесь ниже, преобладает, как и в случае второй печи, *растительный орнамент*, от которого разительно отличается *геометрический, минеральный орнамент* последней комнаты, тронной залы. Последнее обстоятельство легко приходит в согласие с тем, что описывает Генон в «*Царстве количества и знамениях времени*», когда обращается к символам затвердевания мира, представляющего собой *трансформацию растительного в минеральное*, превращение Земного Рая в Небесный Иерусалим.

В первой же комнате находим ряд изразцов с алхимическими сюжетами. Надписи здесь, к сожалению, весьма неразборчивы. Однако можно легко разобрать текст, сопровождающий изображение склонившейся лютнистки: «*Музыку умножаю*». Исследователям алхимии хорошо известно, что *музыкальным искусством* Адепты называли свое Делание. Существуют также указания на то, что музыкальным искусством называли только *короткий сухой путь*, но этот вопрос крайне запутан, поскольку существуют намеки на то, что путей не два, а несколько, другие же проводят разницу между *сухим* и *коротким путем*, описывая *сухой путь* как часть *пути длинного*.

Что касается написания, то в настоящем случае, как и в последующих, надпись выполнена шрифтом, одновременно напоминающим и упрощенный полуустав, и гражданский шрифт. Во всяком случае, в тексте кое-где сокращены конечные еры, встречаются титла, что весьма может запутать вопрос относительно датировки изразцов. Кафли царских палат, будучи в случае большинства печей одно-





цветными<sup>23</sup> (второй цвет использован лишь для окантовки, что было сложным технологическим решением для того времени), отличаются от ценных, распространившихся только в XVIII в., но простые изразцы также продолжали делать в это время. Поливная техника исполнения с синей прорисью напоминает гжельскую керамику, которая начала производиться в промышленных масштабах тоже только в XVIII в. Однако у нас нет никаких сведений о том, когда в России были изготовлены первые образцы такого рода кафлей.

Печи царских палат буквально испещрены сюжетами с подписями. Их несколько десятков (если не сотен, учитывая печь на первом этаже палат). Но, к сожалению, нам удалось лишь несколько фотографий, собственно и предложенных вниманию читателя. Впрочем, и этого достаточно, чтобы опознать настоящие изображения в качестве герметических иероглифов.

Прежде всего привлекает внимание *S-образный змей, распятый на сухом древе*. Подпись гласит: «*стобою засыхаю*». Это несомненная графическая цитата из «*Иероглифических Фигур*» Фламеля. Изображение, иллюстрирующее *умерщвление меркурия*, впоследствии столько раз воспроизводилось оккультистами, что дальше нет нужды на нем останавливаться.

Также отметим *двух птиц, иероглиф двойного меркурия мудрецов*, с подписью «*верность соединяет нас*»; напоминающее фламелевский сюжет со *старым и дуплистым дубом зеленеющее древо под лучами солнца*, подписанное: «*правда и мирь соблобызастся*», что означает воздействие *тайного огня; пылающее сердце* за подписью «*тойже івнутри*», намекающее на взаимокорреспонденцию макрокосма и микрокосма; *двенадцатиконечная роза ветров*, переделанная из *шестиконечной звезды*, подписана: «*покажи нам пути твоя*»; также просто *шестиконечная звезда*, которая «*указует намъ путь імже ітті*». В двух последних случаях речь идет о *двух особых сигнатурах на поверхности компоста*, по которым оператор может убедиться, что следует правильным путем. Сам *компост* представлен

---

<sup>23</sup> Исключение составляют первая и последняя печи на втором этаже.



иероглифом *отмеченной сигнатурой макрокосма и микрокосма короны*, внутри которой находятся *две зеленых поросли*. Над *коронай* изображен *пятилепестковый цветок*, а над ним нечто в форме цифры 8, напоминающее *единовременно гирию весов* (известный из Фулканелли иероглиф *естественных пропорций* сочетающихся начал) и *колбу с коротким горлышком (матка, где совокупляются два начала)*. Надпись более чем недвусмысленна: «*состоитъ воединоненіи*».

Очень характерны изображения известных алхимических иероглифов: *курицы, зайца* («*недремающимъ окомъ караюлю*», действительно, алхимику вменяется строгое бдение, хотя *заяц*, собственно, очередная эмблема *меркурия*), *змеи, высвобождающейся от старой икуры в расселине скалы* («*темь обновляюся*»). Особый интерес вызывает изображение *лисы с колобком*, напоминающим *caput mortuum*, в руках. По поводу *лисы* лучше всего справиться у Василия Валентина. Его «*Двенадцать ключей*» — наиболее подходящее подспорье искателю, учитывая то, что никем лучше *лиса* не была истрактована. Но *колобок* в роли *мертвой головы* — вот уж поистине русский гнозис!

Особо следует упомянуть иероглифически стилизованное под упавшую набок *царскую державу* изображение *витриола*, почти в точности повторяющее то, что приведено у Канселье<sup>24</sup>. Надпись гласит: «*дуракъ на него уповаеть*». Действительно, только «*дурак*» (символическое обозначение Философа, *сына Гермеса*) может опознать это таинственное вещество, учитывая, что алхимия иероглифически может обозначаться именно как *путь дурака*. Это тот самый *дурак* колоды *Таро* (что буквально означает *Путь Царей*), на которого сугубо указывал Фулканелли<sup>25</sup>. *Крылатое сердце с замочной скважиной и царским венцом* над ним за надписью «*тебе данъ ключъ*» указывает, *какой именно замок* этот *ключ* должен *отворить*. Настоящий *ключ* действительно дан всем, как на это намекают почтенные авторы. Этот *ключ* всегда находится «*под рукой*». Нужно лишь опознать его, не ужаснувшись и не махнув тою же рукой с недоумением, как бы

<sup>24</sup> Канселье Эжен. *Алхимия*. — М.: Энигма, 2004. С. 166.

<sup>25</sup> Фулканелли. *Философские обители*. — М.: Энигма, 2004. С. 275.



желая отбросить от себя это свалившееся невесь откуда наваждение, поскольку большинство алхимических текстов, даже почти напямую называя единственно необходимое вещество, тем лучше уводит от этой величайшей тайны, делающей алхимию родной сестрой Церкви. Постоянно повторяющийся *венец* — единственное желание алхимика, о чем возвещает также очередное изображение этого *царского атрибута* вкупе с *мечом* (еще один иероглиф *отворения*). Надпись гласит: «*нестерпимое ждание*». Еще одно изображение *венца*, на сей раз *окруженного облаками*, не менее явственно глаголет: «*азъ ничего вящши от бга не желалъ*».

Отметим также, что по карнизу нескольких печей идут, перемежаясь растительным орнаментом и чередуясь, два сюжета. На первом, «влажном», — *корабль у берега*, слева — *одноэтажный дом с трубой*, справа — *засохшее дерево, дающее новые поросли*. На втором, «сухопутном», — *поле, зеленеющее дерево*, чья крона имеет форму *шестиконечной звезды*, справа — тот же *дом с трубой*, слева, на горизонте, — не то *монастырь*, не то *крепость*. В двух случаях перед нами иносказания *двух путей* — *влажного* и *сухого*.

Напоследок обратим внимание, что несколько печных кессонов на втором этаже палат имеют форму *двойной стрелы*. Одно острие направлено вверх, другое — вниз. Эта фигура, возможно, отражает главное положение герметической философии: «*то, что вверху, подобно тому, что внизу, то, что внизу, подобно тому, что наверху, дабы свершилось чудо единого*».

В последней комнате, точнее, зале, где находится печь с *геометрическим орнаментом*, стоят *троны*. А на первом этаже — их *три*, и все три с *царскими гербами*. Если принять нашу гипотезу о возможности толкования текста *царских палат* посредством герметической символики, то станет совершенно ясной связь всех семи последовательных комнат, начинающихся кухонным сюжетом о *растительном камне* и заканчивающихся сюжетом о получении *Алого Льва, красного государя*.

Совершая наш краткий и весьма предварительный обзор царских палат в Ипатьевском монастыре, упомянем об одной небезынтесной истории. В 1965 г. в Кембридже на английском языке вышла рабо-



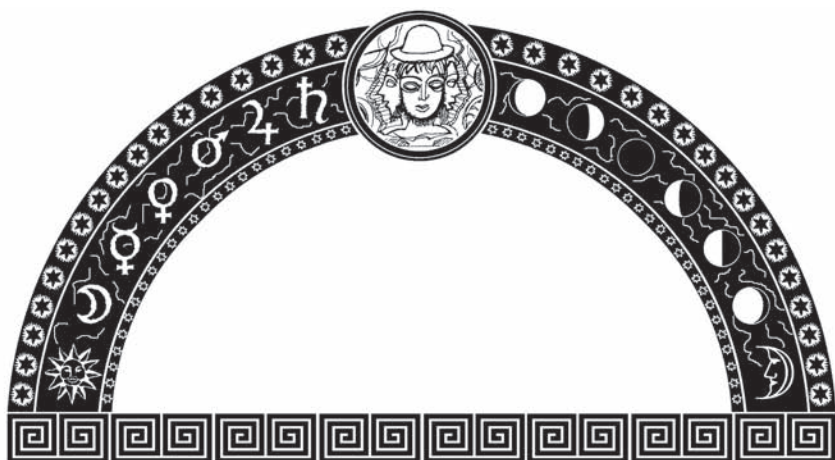
та Н.А. Фигуровского «*The alchemist and physician Arthur Dee (Artemii Ivanovich Dii)*»<sup>26</sup>, где рассказывалось о деятельности Артура Ди в Московии в качестве придворного алхимика Михаила Романова. В этом же году Фигуровский на одной из научных конференций, материалы по которой можно найти в библиотеке Института истории естествознания, сообщил, что работа должна вот-вот выйти на русском языке. Но она так и не вышла. Более того, упомянутое кембриджское издание с подписью самого Фигуровского имеется только в библиотеке Института истории естествознания в единственном экземпляре. Возможно, воцарение в Московии Романовской династии и интриги английской внешней разведки, фактически созданной Джоном Ди, отцом Артура, каким-то образом взаимосвязаны? Впрочем, давая ответ на этот вопрос, мы выходим за границы собственно рассмотрения русской герметической символики, опасно приближаясь к еще более тревожной дисциплине, именуемой *конспирология*.

весна 2004 — зима 2005



---

<sup>26</sup> Figuevski N.A. *The alchemist and physician Arthur Dee (Artemii Ivanovich Dii)*. Journal of Society for the Study of Alchemy and Early Chemistry, Vol. XIII, No. 1, February 1965.



**ЭХО ВЕКОВ**





## ЭСХИЛ: ЭСТЕТИКА ПОВТОРА

*Маргиналии к истории античной эстетики*



ироко распространено мнение, согласно которому *форма* есть категория идеального порядка, тогда как *содержание* — материального. На самом же деле здесь осуществляется смешение двух разных уровней проявленности, столь характерное для конца Кали-йуги, когда «качественное» на каждом шагу подменяется «количественным». Это несложно продемонстрировать на примере из античной эстетики. Содержание античной трагедии есть *миф* — надличностный, надындивидуальный. Этот миф со строго теоцентрической точки зрения есть объективная спиритуальная реальность, находящаяся выше человеческих «измышлений», выше человеческой воли, это сверхреальность, необъяснимая словами. Миф нельзя рассказать. Миф рассказанный словами перестает быть мифом. Он может называться «мифом» лишь фигурально, это логическая неточность, всегда чреватая расплатой, называемой: вырождение. Однако с антропоцентрической точки зрения миф есть материал, глина на гончарном кругу сознания, обжигаемая человеческим мастерством, человеческим духом. Встречаясь как тезис и антите-





зис<sup>1</sup>, внеприродный<sup>2</sup> материал и человеческое мастерство (оно двоякого, духовно-материального свойства) образуют как синтезис *форму*. Таким образом, *форма* выступает как уровень более высокий, нежели *содержание*. Глубоко ошибочно рассуждение о том, что *содержание* вообще есть «выдумка автора». Кажется, уже после теории кочующих сюжетов, «*Исторической поэтики*» Веселовского и «*Морфологии сказки*» Проппа должно было бы стать понятно: сюжеты архетипичны, они не придумываются, а изобретаются (от лат. *invenio*). Однако это заблуждение все еще остается действительным и весьма разрушительно в качестве такового. «Создание» сюжета из простейших неразложимых сюжетов (архетипов) или их паттернов есть процесс сугубо формообразующий<sup>3</sup>. То есть *форма* «слоиста», она не «пола» внутри, не заполнена «содержанием», *материей*, она подобна *складкам* (*le pli*) или луковой шелухе, бесконечно отшелушиваемой и не приходящей к отсутствию. Наибольшей же ошибкой, лежащей в основании всех вышеперечисленных ошибок, является принятие той точки зрения, согласно которой существует какое-то «отдельное» существование *содержания* и *формы*.

Не нужно забывать того, что, говоря о античности, мы, вне зависимости от нашего желания, постоянно будем апеллировать к Гегелю. Нет, забывать нам это, — как говорил великий русский поэт-обэриут Введенский, — совсем незачем. Да и к чему нам это забывать? «Бессознательный Гегель» заставляет нас вчитывать в античность понятия ей несвойственные<sup>4</sup>. Задачи у гегелевской диалектики *принци-*

---

<sup>1</sup> Мы воспользуемся здесь гегельянским конвенциональным полем в силу того, что на нем «привыкли играть», хотя, строго говоря, и оно, будучи не лучше любого другого, является вчитыванием в буквальную реальность, взятую в самом точном смысле слова.

<sup>2</sup> Имена, а следовательно, как это показал Лосев, и мифы являются причиной природы, но не самой природой.

<sup>3</sup> Это нетрудно понять, если представить себе «составление» сюжета как «игру в кубики», где набор кубиков известен (согласно Проппу, их 27), но вариативность конфигураций безгранична.

<sup>4</sup> Не мешало бы каждые 30 лет появляться новым Фоменко и Носовским, чтобы показывать, насколько любые наши представления отличаются от настоя-



пиально отличные. Античная дихотомия шла от *центра* (точки, где противоположности таковыми не являлись) к *периферии*<sup>5</sup>. Гегель же стремился «собрать рассеянное». Отсюда автоматическая необходимость *конца истории*.

Время Эсхила — это время *пока еще* доминанции манифестационистских представлений<sup>6</sup> о космосе, *пока еще* нетронутых проказой софистики и сократовского гуманизма. Но важно отметить здесь то, что древнегреческий манифестационизм не знает «эманаций духа». Как, впрочем, и «эманаций материи». *Материя* для древнегреческого манифестационизма *имманентна духу*. Античность не знает ни *духа*, ни *материи*. Весь проявленный мир по сути *манифестация тел, эманулирующих из эйдосов*, которые также суть *тела*.

Напомним, что Эсхил, как и любой автор, порождение своего времени. Мы не боимся излишне социологизировать наш очерк. Но опять-таки, укажем на то, о чем напоминал в «академическом юродстве» Лосев: это время прежде всего рабовладельческой демократии. Поэтому неудивительно, что Эсхил решает свои трагедии в дефинициях того социума, членом и, главное, сыном которого он является<sup>7</sup>. Эсхилковский хор — это хор эсхилковского времени. Не мешало бы уточнить здесь то, что сама афинская рабовладельческая демократия являлась порождением онтологических и метафизических пред-

---

шего положения вещей. В конце концов, античность нам все равно недоступна, как недоступно нам Средневековье. Их мифы лежат в иной, чем наша, конвенциональной плоскости. Эти плоскости пересекаются, но их пересечение еще не дает наложения. Поэтому всегда будет возникать эффект «ложки, плавающей в стакане с чаем». Рефракция. Наш вид будет искривленным: да он не мог бы быть иным. Даже при всем нашем позитивистском, сайентистском подборе оптики. *Тем более* при нем.

<sup>5</sup> Это в точности соответствует символике «разбрасывания камней». «Время разбрасывать камни, и время собирать камни» (Еккл. 3:5).

<sup>6</sup> Которые, по счастью, к выражению нашего коллеги Аркадия Малера, представляются «бесконечным мультфильмом, где все перетекает во все».

<sup>7</sup> Не лишено смысла в этом отношении несколько эпатажное заявление писателя-анархиста Алексея Цветкова о том, что «Эсхил — коммунист, Софокл — фашист, а Еврипид — либерал».



ставлений ее граждан. Лосев замечает — и это очень важно, — что рабство есть основание для особого типа пластики, которую мы знаем именно как античную, уже — древнегреческую пластику. Однако не забудем, *когда* это писалось, а потому, приведя в соответствие эстетику и гражданский строй, отставим вопрос о том, кто кого определяет, что для чего является основанием.

Рассматривая античную трагедию, не стоит упускать из виду те два обстоятельства, которые столь часто остаются вне фокуса исследователя. Во-первых, трагедия не была в строгом смысле «драмой», но действием монолитным (не синтетическим!), в котором действие, музыка и танец не были еще разведены, а представляли единство<sup>8</sup>. Во-вторых, хор не есть что-то меньшее по сравнению с протагонистом или даже корифеем. Напротив, при том обстоятельстве, что протагонист есть «почти объект» (поскольку его действия суть действия богов<sup>9</sup>, руководимых, в свою очередь, Ананкой), хор обладает относительной «субъектностью» как «человеческий род вообще» (напомним, что не-гражданин полиса, в точном смысле, человеком не является). Хор — главное действующее лицо доэсхиловской трагедии. А у Эсхила он находится «уравнение» с протагонистами (за счет введения второго актера).

---

<sup>8</sup> Мы думаем, древним грекам времен Эсхила было бы крайне трудно представить нашу драму, наш балет и тем более нашу оперу — в силу поверхностного сходства последней с античной трагедией. На самом же деле опера есть действие синтетическое, а не монолитное: целая чаша и та же чаша разбившаяся и склеенная из осколков не есть одна и та же чаша.

<sup>9</sup> Это неудивительно, если мы опять-таки вспомним, что античный космос — космос *манифестационистский*, то есть *неразрывный*, где *одно есть также и другое*. Боги же, являясь *абсолютными телами*, владеют людьми точно так же, как люди владеют оружием или орудиями труда, а точнее было бы сказать — руками. Люди суть «протуберанцы» божеств. Их человеческая воля иллюзорна. Сознание, также не принадлежащее им, фиксирует какие-то движения души, но эти движения души не суть субъективные, они принадлежат другим, пронизывающим реальность (а точнее, с высшей точки зрения — нереальность) существам.



О хоре и *повторе*. Принцип разделения хоров и введения актеров непосредственно связан с идеей *повтора* и идеей *континуальности* (*анейрон*), как они вообще понимались в Древней Греции. Не трудно при первом же приближении обнаружить, что реальность или действительность какой-либо вещи познаваема лишь в силу ее *повторяемости*. *Где нет повтора — там царит хаос единичных, факкультативных, а следовательно, случайных явлений*. Реальность же или действительность какой-либо вещи прямо пропорциональна степени ее *частотности*<sup>10</sup>. Лишь *повтор* способствует *различению*. Если же он отсутствует, нам нечего и не с чем сравнивать. Это загадка не только без ответа, но и без вопроса. *Повтор* позволяет считать поэзию поэзией, а музыку музыкой (как известно, в Древней Греции они не были раздельны, рапсод напевал свои стихи, отстукивая ногою ритм<sup>11</sup>, а то и откровенно пританцовывая; в конце концов поэтический ритм соответствовал простым движениям певца, где касание ногой земли означало ударный слог, а отсутствие такого касания шло за безударный или безударные).

Однако *различение повтора* означало *выход за его пределы*. *Обнаружение повтора* было, в конечном счете, *обнаружением дискретности* бытия, где пока еще все повторяется, но уже не есть вот-это-вот-бытие-везде-и-всегда-здесь-и-сейчас. То есть *присутствие*. Досознательное. Отчуждаясь от той *речи*, которую Гераклит поименовал «этой-вот Речью», речь проявляется в словах, еще способных трансформироваться друг в друга, но уже обладающих самостоятельным бытием.

Однако, поскольку нас интересует собственно история бытия, о которой мы можем что-то говорить (а говорить о несказанном, доре-

---

<sup>10</sup> Простой пример: чтобы ребенок научился говорить, из хаоса слов он должен постоянно различать какие-либо повторяющиеся слова: «мама», «папа» и т.д.

<sup>11</sup> *Ритм* впервые был выделен из поэтической речи как среды своего существования лишь Аристоксеном, учеником Аристотеля. Это обстоятельство привело к искусственному, злокачественному разведению музыкальной ритмики и языковой метрики.



чевом мы не можем), то началом этого бытия будет *повтор*. *Повтор* содержит в себе два противоположных смысла. Во-первых, в силу своей «рифмованности» ( $A=A_1$ ), подразумевает стягивание всего к небытию, поскольку «если все есть все, то нет ничего» (Микушевич). Во-вторых, приводит рано или поздно к *разрывности*, обозначающей в данном случае *разворачивание бытия*, то есть *отчуждение*, *отпадение* (в том случае, если  $A=A$ ).

Сказанное подразумевает наличие *антиполюса* по отношению к *повтору*. И мы полагаем, что это *метафора*. В чем их отличие? *Метафора* — *тождество разного*. *Повтор* — *разность тождественного*.

Борьбой этих двух начал и является история бытия. *Изначальная метафора* ( $A=B$ ), абсолютно неизвестная нам и абсолютно непонятная, подразумевает как раз *присутствие* в трансцендентном-когда-оно-еще-не-было-трансцендентным.  $A=A_1$  — уже *повтор*, то есть некоторое отпадение и приближение *разрыва*. Не стоит демонизировать только *повтор* или только *метафору*. На каждом последующем этапе взаимодействия они проявлялись как «ухудшение» состояния в том смысле, что были еще большим удалением от *Центра*.

На самом деле нет никакого *повтора* и никакой *метафоры*, есть лишь процесс, о котором тем не менее можно говорить лишь при помощи дискретных понятий «повтор» и «метафора», поскольку дискретны сами слова, являющиеся не «конвенциональными обозначениями», а реальными отражениями «судей».

*Повтор* эротичен, как эротично само древнегреческое искусство. *Дление (метафора)* и *деление (повтор)* суть «протянутые» от коитуса продолжения, выплески, *редуцированное соитие*. В перетекающем мире соитие есть все. Но там, где есть *соитие*, есть и *фрикции*. А там, где есть *фрикции*, есть *повтор*. Равно как *метафорическая разность моментов, связанных единством протяженности*.

Соотношение между актером и хором у Эсхила проецируется на соотношение между актером и актером. Полухория соответствуют двум протагонистам. Пропорциональность, «рифмованность» композиции эсхиливских трагедий (на что обращал внимание Вяч. Иванов), знак того же *повтора*.



*Повтор* как психологическая интенция состоит в сугубо «левой» реализации. То есть реализации «полюса материи», противоположной реализации *Абсолюта*. С точки зрения ортодоксальной «правой» метафизики — этот полюс есть (а точнее, «несть»<sup>12</sup>) *Небытие*. Однако мы не можем сказать об этом состоянии ничего *существенно-го*, так как «тьма вещи» (кантовская *вещь-в-себе*) не меньшая загадка, чем *Центр*. Этот *Полюс Растворения* включает в себя некое качественное состояние, которое не может быть сведено просто к *Небытию*. Это состояние, по сути, «коммунистический рай». Царство *Абсолютной Материи*, излитой до времени *Принципом с противоположной стороны* (там, где *Мать*). Излучения *Принципа* «обожгли» (теперь уже *с этой стороны*) *материю*, придав ей *форму*. Осознание и воспроизведение «повтора» *форм* уводит к индивидуальным *мирам Матерей* и, в конечном счете, к *Царству Абсолютной Материи*. Однако идущий против потока *меона* приходит к *Отцу* и, в конечном счете, реализует *Абсолют*.

2002

---

<sup>12</sup> Поскольку, в соответствии со знаменитой максимой, «Бытие есть, а небытия нет».

# ТАНАТОЛОГИЯ БЕОВУЛЬФА

«Беовульф» в оптике метаязыка традиции

## 1. КУЛЬТУРНАЯ СРЕДА, ПОРОДИВШАЯ «БЕОВУЛЬФА»



пические поэмы древности часто доходят до нас исключительно в поздних списках. И тогда приходится констатировать, что «написано не позже...» Так вот про эпос «Беовульф» можно сказать: он был написан не позже 1000 г. Однако некоторые исследователи<sup>1</sup> полагают, что эта эпическая поэма была создана уже к концу VII или, по крайней мере, к первой трети VIII в. Итак, единственная дошедшая до наших дней рукопись «Беовульфа» датируется концом X в. Входит эта редакция в то, что принято называть *Коттонским собранием*.

Ныне рукопись хранится в *Британском музее*.

Рукопись уцелела, что называется, чудом. В Англии, стране религиозно умеренной, древние тексты, содержащие детали дохристиан-

---

<sup>1</sup> См. напр.: *Beowulf and The Fight at Finnsburg*. Edited, with introduction, bibliography, notes, glossary and appendices by Fr. Klaeber. Third edition with first and second supplements. D.C. Heath and Company. — Lexington, Massachusetts, 1950.





ского мировоззрения, сжигались не с таким рвением, как в пламенной средневековой Европе. Благодаря этому рукопись дожила до 1731 г. В 1731 же году случилось быть пожару и пергамент, на котором была записана поэма, пострадал: края листов местами обуглились. По горячим следам не было предпринято никаких попыток спасти пергамент от разрушения и тронутые огнем страницы продолжали осыпаться. И лишь в 1768–1787 гг., будучи в Англии, исландец Гримур Торкелин сделал с рукописи два списка. Один принадлежит его собственной руке, другой выполнен неизвестным копиистом. В то время на краях рукописи можно было прочитать значительно больше, чем сейчас. Но не следует исключать и версии непосредственного соавторства Гримура Торкелина, который мог по издательским соображениям не пожелать оставить в тексте лакуны. В 1815 г. Торкелин стал первым издателем *«Беовульфа»*. Сюда присовокупим: название *«Беовульф»* было дано поэме лишь современными издателями.

Поэму постигла та же участь, что и гомеровский эпос. Ее академические исследователи разделились на два лагеря. Первые, сторонники Пэрри и Лорда, утверждают, что *«Беовульф»* первоначально бытовал в изустной традиции и певец-сказитель, исполняя поэму, импровизировал. Вторые же считают, что поэма была созданием конкретного автора — сведущего в церковной и светской литературе, но также хорошо знавшего и древнейшие предания родного края.

Несмотря на то, что в *«Беовульфе»* использована характерная эпическая архаизация, поэма относится к тому периоду, когда у англосаксов начало зарождаться феодальное общество.

*«Беовульф»* в целом произведение военно-историческое. Его герои — «ломающие гривны» конунги и дружинники-ратоборцы. Атмосфера *«Беовульфа»* — это атмосфера пира-кровопролития, атмосфера неустойчивого мира, катящегося к гибели. Однако в англосаксонской поэме нет ни слова о самой Англии. Для средневекового эпоса вообще характерен вненациональный, континентальный размах. Впрочем, несмотря на последнее обстоятельство, ряд исследователей в свое время настаивал на скандинавском происхождении *«Беовульфа»*.



Большинство ученых склонно считать, что «*Беовульф*» появился на свет в Нортумбрии, королевстве на севере Англии. Нортумбрия VII–VIII вв. представляла собой военно-аристократическое государство. Однако, несмотря на свою воинственность, нортумбрийская аристократия имела склонность к книжной учености.

В Англии, как и в ряде скандинавских стран, христианство было весьма специфическим. (Вспомним, что в легендах артуровского цикла язычник *Мерлин* соседствует с *архиепископом Кентерберийским*.) Во многом это объясняется географическим положением названных земель. Религиозные формы «северного» христианства активно взаимодействовали с традиционными верованиями. Об этом говорят и результаты раскопок. Как неоднократно замечали исследователи, северные народы в те времена в целом придерживались христианства, но в минуту опасности вновь возвращались к прежней вере. Это же касалось и данов, народа, историческая жизнь которого широко представлена в «*Беовульфе*». Подробнее о быте и славных подвигах этого народа можно узнать из «*Деяний датчан*» Саксона Грамматика<sup>2</sup>.

Но сам *Беовульф* — *гаут*. Представители позитивистской, «внешней» учености затрудняются в ответе на вопрос о географической локализации этого племени. Одни выдвигают гипотезу о том, что речь в поэме идет о *готах* Южной Швеции или же острова *Готланд*, другие говорят о *ютах Ютландского* полуострова, а третьи, те так и вовсе смешивают *беовульфовских гаутов* с древними фракийскими *гетами*, зачастую отождествлявшимися в Средневековье с библейскими Гогом и Магогом. На самом деле, как на то указывал выдающийся русский историк XIX в. Егор Классен<sup>3</sup>, не оставивший от шлёцеровской теории камня на камне, *гет* — вовсе не имя племени, а род занятий, «сословие». Конкретнее: *воинское, царско-княжеское* сословие. Мы же полагаем, что не только *гет*, но и *хетт*, и *кетт*,

<sup>2</sup> Книга, к сожалению, до сих пор еще, насколько нам известно, целиком не переведена на русский язык. Так что придется обратиться к оригиналу или к переводу на один из европейских языков.

<sup>3</sup> Классен Егор. *Новые материалы для древнейшей истории славян вообще и Славяно-Руссов до рюриковского времени в особенностях с легким очерком истории руссов до Рождества Христова*. Выпуски 1–3. 1854–1861. — М.: Белые



и *гот*, и, в числе прочего, *гаут* — по сути синонимы. (Отсюда, кстати, и *Китай-город*, то есть «город князей и воинов».) Все они, очевидно, родственны санскритскому *киатрий*, а также иранскому *хсау*, *шах*. Различие в произношении обусловлено употреблением одного и того же слова у различных племен, давно забывших о его изначальном значении.

В поэме множество и христианских, и языческих аллюзий. Отсюда такой разброс во мнениях. Одни педалируют первое, другие — второе. Однако ж и сторонники теории наличия «христианского духа» в «*Беовульфе*» заявляют, что христианство в поэме выглядит несколько «ветхозаветно». Вообще же с христианизацией Англии дело обстояло следующим образом: с севера Благую Весть несли ирландцы, а с юга двигалась католическая миссия папы Григория, вскоре потерпевшая поражение на ниве евангелизации англосаксов. Таким образом, в Англии прижилось ирландское христианство<sup>4</sup>, вдумчиво относившееся к «пережиткам». Так ли, иначе ли, но в целом автор поэмы осуждает язычество.

## 2. ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ «БЕОВУЛЬФА»



Переводы «*Беовульфа*». Как сообщает нам в своих комментариях О. Смирницкая: «Поэму переводили дословно и с попыткой воспроизвести атмосферу подлинника, ритмом оригинала, пятистопным ямбом, размером баллад, нибелунговой строфой и свободным стихом, с аллитерацией и без нее, с огромным количеством архаизмов и простым языком. Также прозаические переводы очень заметно отличаются друг от друга по манере изложения и характеру стилизации».

---

альвы, 1999. Классен обращает особое внимание на такие имена «племен», как *массагеты*, *мирогеты*, *тиссагеты*, *тирагеты*, *самогеты*, *фракогеты*.

<sup>4</sup> В. Микушевич склонен рассматривать раннее ирландское христианство как Православие.



Нужно ли отмечать, что основной поэтический прием, используемый в *«Беовульф»*, как и в подавляющем большинстве — если не сказать всех — эпических «северных» поэм того времени, есть аллитерация. В каждом стихе (дробящемся на полустушия) было не меньше двух слов, консонирующих между собой на первую согласную. В англосаксонском языке ударение в большинстве случаев падало на первый слог и эффект аллитерации был весьма ощутимым. Помимо того, все гласные ассонировали между собой. Эта особенность придает поэме магический, вибрирующе-заговорный характер. В первом русском переводе эта особенность сохранена.

Передать размер подлинника на русском языке представляется практически невозможным. Более всего он близок к четырехиктному дольнику. Однако ж число иктов в строчках нерегулярно. Подобное обстоятельство заставляет современного русскоязычного читателя воспринимать *«Беовульф»* не как полноценные стихи, а в лучшем случае как верлибр, а то и вовсе — прозу. На полустихах приходится по два акцентированных слога. Эти слоги аллитерируют со слогами соседнего полустушия, что подчеркивает ударение. Как и в древнегреческой — метрической — системе стихосложения, зачастую между ударными находится более чем два безударных слога, и если их много, то они проговариваются быстро, если же мало — то медленнее. Аллитерация несла в англосаксонской поэзии ту же функцию, что и рифма в новое время. Однако ж подобно тому, как современный стихотворец факультативно использует аллитерацию, древнеанглийский поэт также факультативно использовал рифму, потому-то она и выглядела второстепенным приемом. Метрические типы в *«Беовульф»* постоянно меняются. Также встречаются строки с так называемой сквозной аллитерацией, когда консонируют между собой те же самые согласные, что и в предыдущем стихе. Исследователи предполагают, что это был особый прием.

Современный ценитель поэзии не найдет в *«Беовульф»* стилистических изысков. Сравнений очень мало. Эпитеты весьма просты, и набор их ограничен. А метафорическое мышление так и вовсе у автора поэмы отсутствует. Это говорит не в пользу примитивности старой



англосаксонской поэзии. Это говорит лишь о том, что поэты средневекового «севера» руководствовались совершенно иными принципами построения текста, использовали совершенно иную стилистику.

В «*Беовульфе*» множество литот. Литота<sup>5</sup> вообще весьма характерное для раннего Средневековья стилистическое средство. Наиболее же употребляемыми приемами были кеннинг и хейти. Кеннинг представлял собой дву- или многочленный синонимический перифраз простого имени существительного. Дословно термин «кеннинг» переводится как «обозначение». Так, распространеннейшим — опошленным и растасканным современными исследователями на примеры кеннингом слова «конунг» был «дробитель колец». Кеннинги по количеству своему просто-таки неисчислимы. Снорри Стурлусон во второй части «*Младшей Эдды*» — «*Языке поэзии*» — перечисляет лишь несколько десятков наиболее употребимых кеннингов. В «*Беовульфе*» не так много кеннингов, как, скажем, в скальдической поэзии, и они, как правило, двучленные. Хейти же представляли собой своеобразные синонимы «обычным», обиходным словам. Так, например, Беовульф называет Гренделя «жизнекрушителем». Переводится «хейти» как «замена слов». Таким образом, здесь можно говорить о сходстве термина «хейти» с более привычным, «классическим» термином «антономазия». Кеннинги и хейти использовались главным образом, когда речь шла о сражениях или же мореходстве. Встречается в «*Беовульфе*» ко всему прочему и такой прием, как омофония. В подлиннике слова «дух» и «гость» весьма сходны по звучанию. И автор поэмы называет Гренделя то *проклятым духом*, то *незванным гостем*.

Следует, однако ж, напомнить, что в раннесредневековой эпической традиции все эти приемы не могли существовать вычлененно из контекста. «Стилистический прием» являл собой ту или иную комбинацию поэтических средств, то есть, по существу, определенный блок, неделимый на составляющие.

Аллюзии в «*Беовульфе*» не настолько ярки, как, например, в весьма родственной ему скандинавской поэзии, что в некотором роде

---

<sup>5</sup> Преуменьшение. Стилистический троп, противоположный гиперболе.



«обесцвечивает» поэму. Как уже, кажется, было упомянуто нами в предыдущей главке, *«Беовульф»* содержит лишь едва заметные отсылки к христианским ветхозаветным текстам, так что о аллюзиях в полном смысле этого слова говорить все-таки нельзя.

В поэме сорок три главы, причем зачастую случается так, что новая глава начинается в середине сложного предложения. (Позволим себе филологически непристойное предположение: может быть, первоначально цифры глав были всего лишь нумерацией страниц?)

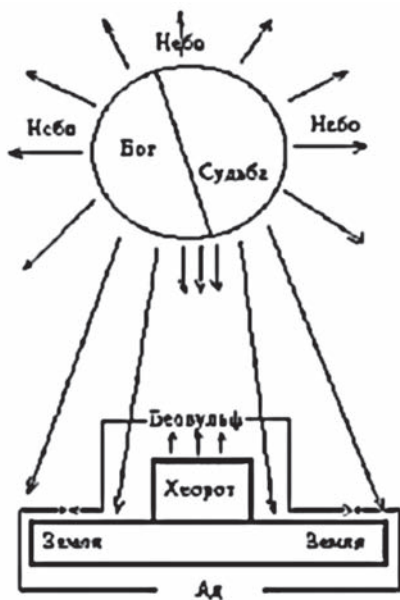
Условно принято разделять *«Беовульфу»* на четыре части: поединок с Гренделем, поединок с его матерью, возвращение героя на родину и битва с драконом.

В композиционном отношении поэма четко выверена, в ней даже можно отыскать некую симметрию, о чем, впрочем, будет сказано ниже. Фабула этого произведения более чем проста. Проникновение в контекст мира, отраженного в *«Беовульфе»*, не вызывает таких затруднений, как, скажем, например, при изучении *«Старшей Эдды»*.

### 3. БЕОВУЛЬФ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ ГЕРОЙ-ЧУДОВИЩЕБОРЕЦ



любом традиционном эпосе есть культурный герой, заполняющий своим существованием и деяниями мрачные пробелы бытия. Функция Беовульфа — чудовищеборчество. Он — заступник земного мира. Он боголюбивый воитель, благословленный высшей силой на борьбу с силами inferнальными: Грендель и его мать — потомки Каина, дракон — алчный оборотень, хранитель сокровищ. Поэма исполнена символов. И сама она, в свою очередь, также символ магического универсума, замкнутого на самом себе. *«Беовульф»* есть в некотором роде модель мира со своими принципами и оппозициями. Вот графическая схема этого мира:



Попробуем подробнее разобрать эту схему. В поэме можно обнаружить некий дуализм по отношению к высшей силе. Автор «Беовульфа» называет высшей силой то *Бога*, то *Судьбу*. По мере продвижения сюжета мы можем видеть, как центр тяжести смещается от Первого ко второй. Где-то в логической середине событий (поединок с матерью Гренделя) они сливаются в «диалектическом» синтезе. (*Чудо от Бога* превращается в *превратность от Судьбы*. И *превратность от Судьбы* обращается в *чудо от Бога*.) Судьба приближена к Земле, тогда как Бог пребывает на Не-

бе. Бог — вечен, Судьба — ежеминутна. Как в инь-яне, Бог представляет собой активное, мужское начало, Судьба — пассивное, женское. Отчасти Бог наделен качествами Судьбы, но и Судьба, в свою очередь, отчасти наделена качествами Бога. Поэма именует Бога «Владыкой Судеб», что само по себе указывает на иерархические отношения. Беовульф выступает в роли святого, защищающего, однако ж, народ, под Богом ходящий, от inferнальных сил не словом молитвенным, но удалю молодецкой (здесь, по всей видимости, мы можем наблюдать формирование идеологии рыцарства: рыцарь как воин христолюбивый, исполняющий обет свой, Богу данный, ратоборством, губительным для врагов Христовых). Вот «кредо» Беовульфа: «буду рад я работе ратной». Народ, на страже спокойствия которого стоит Беовульф, ходит под Богом. Но то, что он ходит под Богом, само по себе его не защищает. Беовульф — оружие в руке Божьей. Однако ж для народа он и орудие Судьбы, что весьма значимо (один наш





автор, Ярослав Кузнецов, исследователь сакрального, производил этимологию слова «Судьба» от «Суда Божьего»). Первоначально Беовульф воплощает собой Судьбу, но позже происходит гибельная дифференциация и герой погибает. (Подобная ситуация обнаруживается в фантастическом романе С. Витицкого «Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики», о чем мы в свое время написали статью, опубликованную в «Литературном обозрении»<sup>6</sup>.) Как говорится: пути Господни неисповедимы.

Центральный символ поэмы — *Хеорот, Палата Оленя*. Это цитадель человеческого мира, образ *Земного Рая*, земная *Вальгалла* земных эйнхериев. То есть здесь мы сталкиваемся с символикой *Мирового Центра*, который поистине является «полюсом»<sup>7</sup>. На это же указывает и само имя «Хеорот» — *олень (елень)* — ELK, свет Севера. Неудивительно и то, что *Палата Оленя* увенчана *рогами*, которые, как уже неоднократно показал Генон<sup>8</sup>, не следует трактовать как нечто исключительно демоническое. В данном же случае *рога* не только символ *могущества*, но и *лестница*, чьи два крыла соотносятся с восходящими и нисходящими влияниями. Покушения на *Хеорот* явно инфернальны. То, что Грендель и его мать все-таки проникают в чертог (и только лишь «места высокого... трона кольцедарителя») они не смеют касаться, что указывает на сближение *трона с алтарем*), отражает борьбу христианства с язычеством. Грендель — это уже не вполне языческий великан (хотя на это указывает его имя, происходящее от «grand»), древнеисландский *турс, ётун* или *тролль*, но еще и не вполне христианский *чёрт*. *Черт* Средневековья — *смешной черт*. *Ётун* же — ужасен. Как следующую — после «*Беовульфа*» — ступень на пути формирования мифологемы *черта* отметим исландскую сагу «*Мороз-По-Коже*»<sup>9</sup>. Однако, и мы вернемся к этому

<sup>6</sup> Фомин Олег. *От сферы к кубу, или Доказательство двадцать седьмой теоремы этики* // «Литературное обозрение», 1996, № 1. С. 51–53. См. тж. *Приложения* к настоящему изданию.

<sup>7</sup> См. напр.: Элиаде Мирча. *Священное и мирское*. — М.: Изд-во МГУ, 1995. С. 31.

<sup>8</sup> См. напр.: Генон Рене. *Символы священной науки*. — М.: Беловодье, 1997. С. 216.

<sup>9</sup> *Исландские саги. Ирландский эпос* (БВЛ, т. 8). — М.: Художественная литература, 1973.



позже, Грендель не просто *великан* или *черт*, а *потомок Каина*<sup>10</sup>. *Хе-орот* архетипически, учитывая печальную гибель последнего, также можно соотнести с чертогом Аттилы из «*Старшей Эдды*», «*Саги о Вэльсунгах*» и «*Песни о Нибелунгах*». *Пир* обращается в *кровопролитие*, чертог поглощает *всесожигающий пламень*. *Кровь и огонь* — одно. *Кровь и огонь* — *плата за пир*.

В поэме есть «лишние» детали, в связи с которыми возникает вопрос: почему Беовульф убивает *тритона* и *Дагхревна*, *хугского* воина? То есть почему — понятно, вопрос не в этом. Скажем так: зачем эти детали присутствуют в поэме? Исследователи недоумевают: зачем нужно было герою умерщвлять *тритона*, которого мог предать смерти каждый? Но ведь в тексте (по крайней мере в переводе) ни слова не говорится о том, что стрелял из лука в *тритона* именно *Беовульф*. Там говорится: «воин гаутский». И даже контекстуально не показано, что этим воином был главный эпический герой. Этим воином мог быть любой из дружинников Беовульфа. Однако ж мы все-таки склонны считать, что именно *Беовульф*, а никто иной «пресек на водах жизнь пучеглазого», так как это подтверждается символической архитектуроникой поэмы, что также придает поэме сюжетную симметрию:

Грендель — тритон — мать Гренделя — Дагхревн — дракон.

Три сильнейших противника. И два слабейших, но архитектуронически оправданных, уравновешенных. Однако в наших глазах последнее представится еще менее удивительным, если обратить внимание, с одной стороны, на то, что божество *Тритон* (омонимичное мелкому земноводному) — повелитель *зимы*, зимнего схождения солярного героя в ров преисподний, а с другой стороны, на «говорящее» имя *Дагхревна* и его «национальную принадлежность». Но прежде добавим, что тут же говорится о двух воинах, чьи имена означают «вепрь» и «волк». Да и само имя «*Беовульф*» — традиционное не только для европейского севера эвфемистическое хейти *медведя* — «пчелиный

---

<sup>10</sup> Небезынтересно, что в одном эпизоде говорится о «душе» Гренделя, тогда как в другом эпизоде он — «темный дух».



волк» (ср. с русским *медведь*, то есть *ведующий мед*), использовавшееся по причине табуирования подлинного имени *медведя*. Имя воина, которого убил Беовульф, означает «ворон дня». Говорится о том, что воин этот был *хугским*. Позитивистские исследователи утверждают, что *хугский* означает *франкский*. Но им не помешало бы вспомнить, как звали вешего ворона Одина. А в скандинавской поэзии имя *Хугин* использовалось как хейти *ворона* достаточно частотно. Имя *Дагхревн* (ср. с совр. английским *dark raven* или современным немецким прочтением этого имени, означающим *ворон дня*) прямо указывает на истинную сущность его обладателя. *Ворон*<sup>11</sup> в раннесредневековой «северной» поэтике — *символ беды*. *Ворон* предвещает кровопролитие. *Ворон* предупреждает о грозящей опасности, но сам же, первый, выклеывает глаза у павших воинов. *Ворон* — символ Судьбы. И убийство Беовульфом *Дагхревна* олицетворяет собой наступление в жизни героя этапа борьбы с Судьбой. (Ср. с «Хрониками Амбера» Р. Желязны: герой сворачивает шею ворону *Хуги* (sic!) за его скверные пророчества.) Мистическая сила противников Беовульфа раз от разу постепенно возрастает, тогда как их физическая сила прибывает «скачкообразно»:



С мистической точки зрения *Дагхревна* можно приравнять к Гренделю. *Дагхревн* случаен, как превратность Судьбы. Грендель закономерен. Убийство Беовульфом Гренделя есть эпическая необходи-

<sup>11</sup> Не забудем также о алхимической символике *ворона*, наличие которой здесь полностью исключить нельзя. (По поводу символа ворона в алхимии см.: Рабинович В.Л. *Алхимия как феномен средневековой культуры*. — М.: Наука, 1979. С. 97.) Во всяком случае, тогда бы имя *Дагхревн* означало *ворон дня, дневной труп*.



мость и эпическая закономерность. Убийство *тритона* несет в себе элемент случайности. Но разве истинное воительство не основано на незнании подлинной силы противника? Разве не может за невзрачным земноводным, омонимичным самому великому божеству, скрываться залог гибели героя? Счастливый исход поединка с грозным «родителем» Гренделя (в поэме мать Гренделя часто называется «он») сочетает в себе *чудо* и *случайность*. Мистическая сила *Дагхревна* выше, чем у матери Гренделя: здесь уже не может быть никакого чуда, здесь уже только *судьба*...

Исследователями уже подчеркивалось, что поэт предсказывает в ст. 2308–2310 кончину конунга — судьба Беовульфа после убийства *Дагхревна* решена. Отныне оружие Судьбы не Беовульф, а *дракон*, который, как неоднократно отмечалось, с формальной точки зрения прав. Но прав и Беовульф. Итак, Беовульф выступает от Бога, а дракон от Судьбы. Но, поскольку Судьба — это Суд Божий, излитый от Бога и предвосхищающий волю Вышнего, то погибают и Беовульф, и дракон. В ином же случае получилось бы, что Бог вошел в противоречие с Самим Собой, то есть со Своим орудием, Судьбой — которое принципиально Ему имманентно, хотя Он и разлучен с Судьбой дальностью узнавания Себя в Ней. Континуум уравнивается. Бог снова сливается со Своим орудием — Судьбой.

#### 4. МАГИЯ МЕТАЛЛОВ В «БЕОВУЛЬФЕ»



еперь разберемся в более частных причинах гибели Беовульфа. Для этого мы обратимся к труду крупнейшего традиционалиста и мыслителя XX в. Рене Генона «*Царство количества и знамения времени*». А именно: к главам «*Вырождение денег*», «*Каин и Авель*» и «*Значение металлургии*». Мы позволим себе цитировать Генона достаточно обширно, поскольку в противном случае нас могли бы обвинить в тенденциозности, или — того хуже — в плагиате. Хотя плагиат, с точки зрения Традиции, поня-



тие весьма относительное. Никто не может претендовать на абсолютное ведение, но лишь на часть знания.

В поэме много внимания уделяется «металлическим» дарам конунгов своим дружинникам. Эту традиционную особенность раннесредневекового общественного устройства можно рассматривать трояко. Самое простое объяснение этого, не побоимся сказать, феномена таково: конунг дробил кольца и ломал гривны для того, чтобы *заплатить* своим дружинникам за несение воинской повинности. Это была их *зарплата*, если можно так выразиться, основа материального благополучия. И тогда получается, что дружинники были весьма заботливыми о своем существовании людьми, готовыми за осколок гривны отца родного продать. Можно говорить также о том, что *золото* было вещественным доказательством *чести* отличившегося воина, *материальным* ее *мерилом*. Это языческая, европейская (во многом) мифологема чести: *подвиг* — *награда* (а не *зарплата*, как в первом случае)<sup>12</sup>. С приходом христианства эта мифологема приобретает обратный знак: *честь* — не в *стяжании*, а в *расточении*. Это мнение разделяет большинство исследователей. Разумным будет и нам придерживаться его. Однако ж забывается самое главное. *Золото* представляло собой не только этическое, но и метафизическое мерило (ср. аспект золота у алхимиков). Вот что пишет по этому поводу Генон: «...древние монеты были буквально все покрыты традиционными символами, выбиравшимися из тех, которые представляли особенно глубокий смысл; именно это можно отметить у кельтов, у которых символы, изображенные на монетах, могут быть объяснены лишь при соотнесении их с теоретическими познаниями, свойственными друидам, что, впрочем, предполагает прямое воздействие последних на эту область... Это в точности согласуется с отсутствием профанной точки зрения в строго традиционных цивилизациях: деньги, там, где они существовали, не могли быть профанной вещью, какой они стали позже...»<sup>13</sup> Таким образом, функция даров — *мета-*

<sup>12</sup> В. Карпец указывает на то, что заранее размер награды не оговаривался.

<sup>13</sup> Генон Рене. *Царство количества и знамения времени*. — М.: Беловодье, 1994. С. 111.



*физическое причастие. Дары носили исключительно сакральный характер, и получение их приравнялось к приобщению к мировому порядку, то есть к должному.*

То, что мы только что разобрали, касалось исключительно «положительного металла» — *золота*. А что *железо*? Генон приводит следующие примеры. Ветхозаветная традиция запрещала использование *железа* при постройке того, что «было специально предназначено для ритуального использования». Жёсток был закон и по отношению к возведению обычных построек при помощи *железных* орудий. При *обрезании* надлежало использовать только лишь *каменные* ножи. В *Библии* (Втор., 27:5) говорится: «устрой там жертвенник Господу Богу твоему, жертвенник из камней, не поднимая на них железа...» При *постройке храма* в Иерусалиме «употребляемы были обтесанные камни; ни молота, ни тесла, ни всякого другого железного орудия не было слышно в храме при строении его» (3 Цар., 6:7). Намечается некая дуальность: «Случай с деньгами, как они существуют сегодня, может здесь служить характерным примером: лишённые всего того, что могло в традиционных цивилизациях превращать их как бы в посредников “духовных влияний”, они не только сведены к тому, чтобы быть простыми “материальными” и количественными знаками, но уже не могут играть иную, кроме как пагубную и “сатанинскую” роль, которую слишком легко констатировать в наше время»<sup>14</sup>. В жизни Беовульфа *железо* играет именно пагубную роль. Он принципиально борец «голыми руками». Грендель побежден именно потому, что Беовульф не прибегнул к помощи «холодного железа».

Как сообщает Тацит, германские племена в I в. н. э. еще не умели обрабатывать металлы. Широко эксплуатировал мифы о появлении в жизни северных германских народов «холодного железа» Р. Киплинг («*Пак с холма Пука*», «*Феи и награды*»). Мифологизированный образ железного оружия мы можем также найти и в сюжете о Маугли (*железный зуб*). Существует также множество аллюзий на этот традиционный миф в книгах Дж.Р. Толкиена и Р. Желязны (фамилия последнего с каблистической, а не профанической, историко-лингвистической основой).

---

<sup>14</sup> Там же. С. 160.



тической точки зрения также наводит на определенные раздумья). Генон в комментариях к главе «*Значение металлургии*» приводит по этому поводу следующие примеры: «...те, кто полностью исполнили эти ритуалы <исламское паломничество — *О.Ф.*>, включая то, что составляет их самую “внутреннюю” сторону, должны с этого времени воздерживаться от всякой работы, в которой участвует огонь, что как раз исключает работу кузнецов и других металлургов»<sup>15</sup>. И еще: «В западных инициациях в ритуальном приготовлении посвящаемого это выражается в том, что обозначается как “отказ от металлов”. Можно сказать, что в подобном случае металлы, помимо того, что действительно могут вредить передаче “духовных влияний”, признаются представителями того, что еврейская Каббала называет “скорлупами” или “оболочками” (qliphoth), то есть самого низшего в тонкой сфере, составляющего, если так можно выразиться, инфра-телесное “дно” нашего мира»<sup>16</sup>. О Гренделе в поэме говорится: «...он от железных мечей, от копий // заговорен был...» Из этого можно сделать несколько вольный вывод: Грендель был сопричастен *железу*, пытаться убить его *мечом* — все равно что пытаться затушить огонь маслом. К тому же Грендель и его мать — потомки *Каина* и, следовательно, также *Тувалкаина*. Подтверждение нашим предположениям мы можем обнаружить у Генона: «Использование минералов включает в себя именно строительство и металлургию; к последней мы еще вернемся, ее библейский символизм возводит к *Тувалкаину*, то есть к *прямому потомку Каина*, имя которого даже оказывается одним из элементов его имени, что указывает на существующее между ними особо тесное отношение»<sup>17</sup>. Генон сдерживает свое обещание и уже в следующей главе возвращается к теме металлургии: «Что касается... отношения к “подземному огню”, то явное сходство имен *Вулкан* и *Тувалкаин* из Библии представляется особенно значимым; оба к тому же представлены как кузнецы; по поводу кузнецов мы добавим, что эта ассоциация с “инфернальным миром” достаточно

---

<sup>15</sup> Там же. С. 162.

<sup>16</sup> Там же. С. 162.

<sup>17</sup> Там же. С. 152.





хорошо объясняет то, что мы говорили выше о “зловещей” стороне их профессии <магия и колдовство — *О.Ф.*><sup>18</sup>.

В борьбе с матерью Гренделя меч *Хрунтинг* оказывается бесполезным. Воспользовавшись же мечом *гигантов*, Беовульф выходит из затруднительного положения, и выходит победителем, но уже «оскверненный» заклтым оружием *потомков Каина*. Чудо могло свершиться лишь дважды. *Tertium non datur*, просим прощения за каламбур. *Дагхревна* Беовульф убивает «по старинке», голыми руками, но уже ничто герою помочь не в силах. Заклтый меч гигантов, его зловещие руны решили судьбу Беовульфа. И в бой на дракона, стерегущего *драгоценный металл*, Беовульф идет уже с *железным щитом* и *железным мечом* Нэглингом (кстати, то, что у мечей были имена указывает именно на то, что древние германцы относились к ним как к живым существам). Меч Нэглинг ломается и если бы не подоспевший вовремя на выручку Виглаф, дракон остался бы жив и здоров, и лишь немного напуган.

*Золото* погребают вместе с Беовульфом. На этом *золоте* проклятие. Этому проклятию позволить свершиться нельзя.

## 5. ИМЕННАЯ И ЧИСЛОВАЯ СИМВОЛИКА В «БЕОВУЛЬФЕ»



Ижеследующие соображения по поводу традиционной символики в «*Беовульфе*» появились у нас почти два года спустя со времени написания основного текста и показались нам достаточно любопытными и не противоречащими уже отмеченному нами прежде, чтобы включить их в качестве дополнительной главы. Подобное предуведомление объясняется комплементарным характером трактовки сюжета поэмы в этих новых заметках, что, пожалуй, могло бы дать

<sup>18</sup> Там же. С. 159.



повод некоторым недобросовестным оппонентам к обвинению нас в несогласованности новых выводов с предыдущими. Но, как отмечает Генон, подлинные символы поддаются более чем одному прочтению, и — более того — противоположные по значению истолкования следует рассматривать не как противоречие, но именно как *комплементарные*.

Если мы попытаемся отыскать формальную причину ярости Гренделя, то обнаружим, что ей были «клики в чертогах: // там *арфа* пела // и голос ясный // песносказителя», который излагал ветхозаветную космогонию. В 4-й главе Бытия говорится о том, что одним из четырех детей Ламеха, потомка *Каина*, был «Иувал: он был отец всех играющих на *гусях* и свирели». А с музыковедческой точки зрения — и кому, как не нам говорить о том — *гусли* фактически то же самое, что и *арфа*. Мы и сами часто использовали одно за другое, бряцая на арфе северных земель (цитре) и волнительно перебирая струны гуслей, прося мастера, дабы умножил он число струн и мы могли бы пробежаться по ним вольной рукою своей. Отметим также и то, что братом Иувала был *Тувалкаин*, о котором уже было сказано выше в связи с *магией металлов*. Напомним, что Бог запретил убивать *Каина*: «и сказал ему Господь: за то всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро» (Быт. 4:15). Любопытно то, что этот стих может иметь не вполне обычное прочтение. «Отмстится *всякому, кто убьет Каина*» намекает на возможность *неоднократности* подобного действия<sup>19</sup>. Добавим сюда также тот небезынтересный факт, что Иувал (как и Тувалкаин) был потомком Каина в седьмом колене. Не преминем также упомянуть и слова Ламеха, отца Иувала: «если за Каина отмстится всемеро, то за Ламеха в семьдесят раз всемеро» (Быт. 4:24). Напомним также слова Спасителя, Который на вопрос Петра «сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз?» отвечал: «не говорю тебе: “до семи”, но до седмижды семиде-

---

<sup>19</sup> В свете этого обещания причина гибели Беовульфа обрастает новыми подробностями, впрочем, как уже было сказано, ни коим образом не противоречащими вышеизложенному.



сяти раз» (Мф. 18:21–22). То есть здесь налицо некое прообразование, из числа тех, с которыми мы сталкиваемся в Ветхом Завете. Таким образом, мы обнаруживаем некую таинственную связь между символикой Каина (*и его рода*) и цифрой 7.

Если обратиться к символике карт Tarot, то мы увидим, что 7-м из Старших Арканов является *Колесница*. Этой карте также соответствует *семиконечная звезда*, что подтверждает наши предположения. Помимо сказанного, наиболее примечательно то, что этой карте соответствует символика *Рака*, что недвусмысленно указывает на ее *лунный* характер. Согласно же некоторым поверьям, на *Луне* в ясную погоду можно различить силуэт *Каина*. В связи с этим необходимо напомнить, что символика *Луны* связана с *водой, июлем, летом* и, в частности, *Janua inferni*<sup>20</sup>. В подобном ракурсе рассмотрения предмета ситуация с подводным жилищем Гренделя и его матери несколько проясняется. Более того, теперь мы с уверенностью можем сказать, что здесь мы имеем дело с тем, что традиционно принято называть «нижними водами». И Генон, и Дугин<sup>21</sup> уже достаточно написали о *Janua inferni*, чтобы нам специально заостряться на этом вопросе. Отметим лишь то, что символика *летнего солнцестояния* связана с символикой *Иоанна Крестителя*, чья *отрубленная голова* чудесным образом соотносится с *отрубленной Беовульфом головой Гренделя*. Но во втором случае налицо «злотворный аспект» *мертвой головы*. Небесполезно по ходу дела также напомнить одну из легенд, согласно которой тамплиеры хранили у себя *голову Иоанна*. Принято также считать, что тамплиеры поклонялись *голове Бафоме*

---

<sup>20</sup> Небезынтересно также отметить, хоть это и не входит в планы нашей работы, что сам автор этих строк родился 07. 07. 76, то есть в тот день, что принято именовать днем *Ивана-Купалы*.

<sup>21</sup> Дугин Александр. *Мистерии Евразии*. — М.: Арктогея, 1996. Не ссылаясь на конкретную страницу, мы хотим указать, что в настоящей книге объяснение указанной символики присутствует почти в каждой главе этого замечательного, пусть даже игнорируемого современной, так называемой академической, наукой, труда.



та. Доподлинно неизвестно, были эти две головы одним и тем же, но во всяком случае здесь уместно говорить о «благом» и «злотворном» аспектах одного и того же.

Теперь, если мы вспомним, что послужило причиной *усекновения главы Иоанна Предтечи*, то обнаружим, что по крайней мере формально ею был *танец Семи Покрывал*, исполненный Саломеей. Имя Иродиады, подучившей свою дочь, следуя *cabale phonetique*, можно трактовать как «священная двойственность», что напоминает нам о все той же *Луне*. Мы оставляем за читателем право делать из всего сказанного соответствующие выводы. Добавим сюда лишь одну малозначительную деталь: Оскар Уайльд в своей драме «*Саломея*» говорит о *Луне, вышедшей на поиски мертвецов*. К сожалению, у нас нет под руками текста пьесы и потому мы приводим этот отрывок на память. Сказанным мы не хотим убедить читателя ни в том, что Уайльд был посвященным, ни в том, что он ввел в свою драму *Луну* сознательно, но еще раз хотим засвидетельствовать то, что подлинная символика способна проявляться в самых различных формах.

Чтобы не обременять читателя излишними рассуждениями, приведем здесь цепочку лингвистических соответствий, которая, возможно, позволит нам выявить некоторую взаимосвязь между *Хеоротом* и *Луной*: Луна → Селена (высшая ипостась Луны в греческой традиции) → Елена (вспомним Елену Троянскую, что якобы была забрана Симоном Волхвом из одного ближневосточного притона) → елень → олень → Хеорот. Как мы видим, большинство из этих слов восходит к корню EL, обозначавшему, как известно, свет (а в некоторых случаях и Само Божество, этот свет источающее). Регион, из которого мы, подобно Симону Волхву, забрали это слово, — ближневосточный. Но разве это что-то значит? Мы-то ведь знаем, как христианство хищно насыщалось мифами близлежащих по отношению к его изначальному ареалу распространения культур, дабы разнести их потом по всему миру. Да ведь с точки зрения примордиальной Традиции разве не были наиболее значимые божественные имена *изначально* общими? С учетом сказанного о «злотворном» аспекте *Луны*, необходимо напомнить о традиционной концепции,



согласно которой Луна может рассматриваться как двойственно<sup>22</sup>, так и тройственно. Во втором случае мы сталкиваемся с триадой *Луна (Селена) — Диана — Геката*, где первая соответственно будет соотноситься с небесным (райским) аспектом, вторая — с земным, а третья — с подземным (хтоническим, inferнальным). Кто не знает о тройственности *Великой Гекаты Подземной*? Таким образом, можно говорить о глубинной мистериальности поэмы, отразившей внутреннее противоборство «светлой» и «темной» ипостасей *Луны*<sup>23</sup> под видом культурного события. Однако необходимо не забывать, что символическое истолкование этого события вовсе не устраняет *буквального смысла*, а лишь подтверждает его. И наше напоминание необходимо лишь в силу того, что современное общество привыкло рассуждать иным образом, нежели это было принято в ту эпоху, когда писался *«Беовульф»*, что соответствует строго непрофанной точке зрения у древних на этот счет.

*Хеорот*, увенчанный оленьими рогами, дает нам повод говорить о его лунной символике. Впрочем, об этом уже было сказано достаточно Геноном в *«Символике рогов»*<sup>24</sup>. Добавим сюда лишь то, что *рога Оленя* типологически следует соотносить с рогами Тельца (а не с *рогами Овна*), что именно и позволяет нам говорить о *лунной* (а не *солярной*) символике *Палаты Оленя*. Однако *ветвистость* оленьих рогов делает возможность их сближения также и с *Мировым Древом*. Значима и календарная их символика. *Ответвления оленьих рогов* — это *месяцы, недели и дни*. Образ *времени*, помогающего, с одной стороны герою, а с другой стороны, показывающего его *предел, окончание*.

В связи со сказанным могло сложиться впечатление, что с символической точки зрения *Беовульф* выступает здесь скорее пассивным, нежели активным началом. Однако это не так. И на это указывает само его имя — «пчелиный волк», то есть *медведь*. Если же мы обратимся ко все тому же, упомянутому нами уже выше аркану Tarot,

---

<sup>22</sup> Луна — Лунус.

<sup>23</sup> Или, если угодно, видимой и обратной стороной Луны.

<sup>24</sup> Генон Рене. *Символы священной науки*. — М.: Беловодье, 1996. С. 221.



точнее, аркану *Колесница*, то обнаружим, что в некоторых из колод на балдахине, укрывающем голову *царя*, изображены *семь звезд*, что недвусмысленно указывает на *полярную символику*<sup>25</sup>, а конкретнее — на созвездие *Малой Медведицы* (то есть по-гречески *Арктос*, а по-кельтски — *Арт*)<sup>26</sup>. Читая замечательную статью Владимира Карпца «*Предания о Святой Чаше, их тайны и загадки*»<sup>27</sup>, мы нашли подтверждение тому, до чего мы прежде только догадывались. Карпец указывает на то, что не только *медведь*, но и *пчела* является символом царской власти. При подобном рассмотрении криптоним *Беовульф*, *пчелиный волк*, раскрывается перед нами еще полнее. Таким образом, имя *Беовульф* оказывается связанным с идеей *царской власти* гораздо в большей степени, чем это хотелось бы думать позитивистским исследователям. Впору задуматься о том, кто же такие эти гауты, чьим водителем (стало быть, вождем) является *Беовульф*, *медведь*, *пчелиный волк*.

Мы не будем заострять наше внимание на незначительных символах (хотя и о них можно было бы сказать достаточно, тем более что «незначительных символов» не бывает), отметим лишь те из них, что у современных ученых принято называть «условными цифрами». Так, например, говорится, что Грендель в первый раз украл 30 воинов и, некоторое время спустя, что Беовульф поборол 30 ратников одной рукой. Грендель ходил в Хеорот 12 лет, а Беовульф получает 12 даров от Хродгара за свой ратный подвиг, что указывает на зодиакальную символику. (В конце концов, Беовульф, повенчанный со смертью изначально, представляет собой некий центр, вокруг которого вращают-

---

<sup>25</sup> Генон справедливо указывает на то, что *седьмая точка* является *центром*, по отношению к шести другим, обнаруживающимся в определенном смысле ее манифестациями. И действительно, в любом конвенциональном поле, будь то декартовское представление о мире, либо что еще, более соответствующее традиционному взгляду на мир, мы находим *верх*, *низ*, *перед*, *зад*, *право*, *лево*, а следовательно, и точку их примирения, *центр*.

<sup>26</sup> Там же. «*Вепрь и медведица*». С. 192.

<sup>27</sup> Карпец Владимир. *Предания о Святой Чаше, их тайны и загадки* // «Волшебная гора». 1997, № VI.



ся месяцы года во всем их счастье, равно как и во всем их несчастье.) Беовульф было 7 лет (sic!), когда его забрали у родителей; также он получает от Хигелака, своего конунга, в надел 7 тысяч земли. Примеры можно продолжать до бесконечности.

Мы отдаем себе отчет в несовершенстве проделанного нами труда, в нехватке специальных знаний и образования (ну, например, знания древних языков), мешающих нам окончательно вывести полученные нами результаты на уровень типологического знания (хотя какова значимость вышесказанного перед фактом размытия парадигм современной науки?). Тем не менее полагаем, что слепые вожди слепых не разглядели здесь и половины того, что удалось разглядеть нам. И мы бросаем вызов их «академическим» насмешкам. Старая наука инерционна. Она не позволяет, даже в случае религиоведческого знания, преодолеть косность методологии, за которой открываются, стоит лишь особым образом открыть свое сердце (пусть и безо всякой претензии на «духоведение»), совершенно иные парадигмы, опровергающие жалкое великолепие во прах. Впрочем, приблизимся к концу нашего исследования.

Некоторое удивление вызывает тот факт, что Беовульф, хотя и имел на это право (по крови<sup>28</sup>), неоднократно отказывался от занятия места конунга. И лишь по сложившимся обстоятельствам ему пришлось взять на себя эту тяготу. Мы говорим «тяготу» не потому, что хотим подчеркнуть сложность обязанностей конунга и его ответственности перед народом, что было бы чисто позитивистским подходом, подразумевающим исключительно социально профанический взгляд, но потому что *Беовульф был царем, а не князем (konung)*. И в противном случае он оказывался виновным в «узурпации» (своеобразная узурпация наоборот). Что и произошло по роковым причинам. И не здесь ли также следует искать причину его гибели? Царь примеривает на себя скотопромышленную личину властника, управителя, *мажордома!*

---

<sup>28</sup> Салическое право?





Но теперь перейдем к главному. Мы уже сказали о связи *смерти Беовульфа* с цифрой 7 (ср. также со «злотворным» аспектом *Сатурна* в астрологии), но еще ничего не было сказано о том, как это произошло. Дело же в том, что дракон (а поэма указывает на *Каина* как на «зачинателя семени // эльфов<sup>29</sup>, драконов, // чудищ подводных // и древних гигантов»). Связь же дракона с символикой *воды*<sup>30</sup>, *чаши* и цифры 7 хорошо известна. Не следует рассматривать дракона как зло. Иисус (sic!) Христос тоже символизируется цифрой 7, то есть 4 (человеческое) + 3 (божественное). То, что протестанты чаще говорят просто Иисус, а православные — Христос, показывает всю бездну, пролегающую между этими двумя конфессиями. Но вернемся к дракону. Как уже было сказано, с формальной точки зрения он прав. У него похитили *чашу*, которую, учитывая нижеследующее, мы можем типологически отождествить со *Св. Чашей Грааль*. Если обратиться к легендам о *Артуре* (т.е. *медведе*) и, в частности, *Круглому Столу*, то можно обнаружить, что вокруг него было 13 сидений, причем 12-е сиденье занимал сам *Артур*, а 13-е пустовало и именовалось «погибельным сиденьем». Но это в точности совпадает с тем, что мы обнаруживаем в «*Беовульфе*»: «Владыка гаутов, // а с ним одиннадцать // его соратников // искали змея. // Первопричину // людских несчастий // и смертоубийства // вождь знал, поскольку // слуга, положивший // к ногам хозяина // ту чашу краденую, // был тринадцатым // в его отряде, — // виновник распри // и злополучия // не доброй волей, // но покорный приказу, // корчась от страха, // он вел дружину». Здесь также можно говорить о апостольской символике. Но, впрочем, эта тема так необъятна, что требует отдельной работы. Многое

---

<sup>29</sup> которых следует понимать не как стихийных духов огня, а как «альвов», то есть существ близких к *троллям*, *цвергам* или *гномам*. По крайней мере это касается так называемых *темных альвов*.

<sup>30</sup> Тут достаточно вспомнить средневековую гравюру с изображением креста с «четырьмя животными», у основания которого на-ходится дракон. Символика православного купольного креста также включает в себя то, что называют то *Луной* (*поверженным Исламом*), то *змием*, то крюками *якоря*, забывая что все эти символы взаимодополняющи, а не взаимоисключающи.



уже в связи с этим было рассмотрено у самых различных исследователей-религиоведов, на кое-что, возможно, наиболее существенное, обращено внимание в работе Владимира Карпца. Наша заслуга лишь в раскрытии этой символики в «*Беовульф*», чего пока еще, насколько нам известно, не делал никто. Мы ни в коем случае, на самом-то деле, не пытаемся надерзить нашим «академическим» оппонентам, разумеется, и более знающим, чем мы, и более методологически вышколенным. Однако, еще раз повторимся, указываем на узость этой самой вышколенности, а также напоминаем о том, что жизнь человеческая коротка, все познать никому не в силах, тщеславие всем дурная подмога, да и незачем это перед лицом смерти, о близости которой напоминает любое литературное произведение древности, в том числе и «*Беовульф*».

Смерть Беовульфа вырастает из всей поэмы. В этом ее смысл. «Вторая» часть поэмы более мистериальна и алогична, нежели предшествующий ей нарратив. Возможно, за ней скрываются неосмысленные автором (авторами?) поэмы более древние сюжетные архетипы. Мистериальность «второй» части связана с драконоборческим поединком. Не желая впасть в тривиальности по поводу распространенности подобного сюжета в литературе и мифологии древности и Средневековья, к уже сказанному можно добавить, что этот же символизм мы находим и в «*Песни о нибелунгах*». Подлинные мистерии проигрываются постоянно и подобное повторение происходит на различных уровнях реальности, пусть даже с виду исключая друг друга, что бы ни говорили внешние исследователи о «культурных взаимодействиях» и «переосмыслении мифологического материала».

*декабрь 1995 / декабрь 1997*

# ПРОЛЕГОМЕНЫ К ИЗУЧЕНИЮ ДРЕВНЕИСЛАНДСКОГО МИФА

## 1. ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ. НАШИ ИСТОЧНИКИ



то небольшое исследование, не претендующее ни на детальность разработки исследуемого материала, ни на широту охвата всего диапазона современных изысканий по данному предмету, ставит своей целью ознакомительное введение в мир древнеисландского мифа и, если так можно выразиться, фиксацию научного взгляда на важнейших и характернейших особенностях последнего.

Для начала необходимо отметить, что все без исключения исследователи древнеисландского эпоса страдают болезнью герменевтического вчитывания своих человеческих представлений в реальность более высокого порядка, нежели тот, на котором сами они находятся. Но подобный упрек можно кинуть и не только исландистам. По всей видимости избавиться от такой «гуманисти-



ческой авторизации», казалось бы, нельзя никоим образом. Герменевтический подход в том виде, как он существует сейчас, есть порождение индивидуального сознания. Герменевтика — своего рода соавторство, но соавторство не переписчика, а едва ли не плагиатора, выражаемое таким неадекватным способом в эпоху тотальной доминанции авторской культуры.

Наше мнение по этому поводу известно. Мы всегда придерживались структурально-гностического подхода, а если и превносили в исследуемый материал нечто субъективное, то делали это, как правило (исключая особо оговоренные случаи), неумышленно.

В своем исследовании мы преимущественно отталкивались от переведенных на русский язык текстов, с одной стороны, обеих «Эдд», с другой стороны — саг. Значительную часть результатов работы, проделанной за нас самыми разными специалистами, мы вынесли за скобки, совершенно не желая впасть в комментирование проблемы тех или иных датировок, особенностей среды, где складывался тот или иной памятник, и т.п. Нас не интересовала ни историческая, ни, по большей части, филологическая сторона вопроса. Мы, во-первых, обращались к тем положениям, что на сегодняшний день *volens-nolens* разделяются относительно данной темы большинством исследователей (от позитивистов до традиционалистов) и которые в силу последнего обстоятельства могут считаться объективными вне зависимости от эстетически-идеологических установок читателя. Это, собственно, культурологическая составляющая. Во-вторых, данная работа направлена на рассмотрение важнейших элементов структуры и основных оппозиций древнеисландского мифа, а также нахождение им соответствий в континууме традиций Евразии. Это уже непосредственно религиоведческая составляющая.

Начнем с того, что наиболее древний пласт скандинавской мифологии (равно как специфически скандинавского мифологического сознания) отражен в песнях «*Старшей Эдды*». Широко бытует заблуждение, согласно которому дошедшая до нашего времени рукопись XIII в. представляет собой полный и целостный свод сочинений с не-



кой внутренней композицией. При этом забывается то, что эддические песни возникали в различное время и в различной культурной среде, что само по себе уже является неопровержимым доказательством беспочвенности подобных измышлений. Большинство исследователей сходится на том, что первоначально песни «*Старшей Эдды*», как и саги, бытовали в устной традиции. Существует огромный разброс в их датировке. Однако, предположительно, самые древние из песен возникли не раньше V в., а самые поздние — не позже VIII в. Естественно, что существуя в незакрепленном на бумаге виде, эти песни беспрестанно видоизменялись, сюжетные линии коррелировали, в результате чего весь идейно-мифологический набор компонентов был упорядочен в единую модель системы (мира), типологическое воцарилось взамен буквально-исторического, порождая зачастую курьезные с современной точки зрения анахронизмы. Однако же архаическое сознание ничего противоречивого в такой анахроничности не усматривало, так как традиционное мышление, будучи архетипичным по самой своей сути, полагало подобное — проявлениями одного и того же высшего принципа.

Слово «эдда» не поддается однозначной этимологической расшифровке. На этот счет существует множество несовпадающих одна с другой версий. В частности, «эдда» — это и «прабабушка», и — производное от «одр» (*поэзия, поэтика*), и видоизмененное название хутора *Одди*, где воспитывался Снорри Стурлусон, составитель «*Младшей Эдды*», учебника по поэтике. В определенном смысле можно считать, что «*Младшая Эдда*» занимает промежуточное положение между собственно эддической поэзией и сагой. Позже мы еще вернемся к этому вопросу и тогда объясним, что мы имели под этим в виду.

Сага тоже изначально существовала как устный рассказ («сага» и есть в переводе с исландского — «рассказ»), но возникает она как жанр сравнительно позже песен «*Эдды*», веке в X–XI. Записывать же их начинают с XIII в.

Так или иначе, но в своей работе опираться мы будем именно на эти источники, делая скидку на возможные погрешности перевода и вероятные искажения первых публикаций.



## 2. ДРЕВНЕИСЛАНДСКИЙ МИФ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ СИСТЕМЫ



Какую бы идейно-мифологическую позицию мы ни занимали, мы будем вынуждены признаться себе в том, что всё окружающее нас есть *мир* или *универсум*, то есть *система*, и вне *системы* ничто не существует, потому что она есть *всё*. Посредником между *системой* и *моделью системы* (мифом) выступает, если угодно, *метафорический принцип*. Миф всегда отражает реальность, сам реальностью являясь, но, исходя из природной необходимости, совпадает с такой реальностью лишь *метафорически, по подобию*. Одним словом, миф изоморфен мировой системе.

Основная традиционная оппозиция: *хаос* — *космос*. Всё, что было до умерщвления великана *Имира*, есть *хаос*. Всё, что после — *космос*. Оппозиция *хаоса* и *космоса* является основой трагического мировосприятия древних исландцев. Первый представлен *великанами* и *карликами*, живущими в *Утгарде*. То есть *аномально, хаотически большим* и *аномально, хаотически маленьким*. Второй — *асами*, живущими в *Асгарде*, и *людьми*, живущими в *Мидгарде*, то есть «срединном дворе» (ср. с *центром Миде* в ирландских «сагах»).

Древнеисландский миф (кстати, говоря «древнеисландский», мы излишне зауженно локализуем этот общий для всей Северной Европы миф, тем более что заселение Исландии началось лишь в IX–X вв. и до этого времени «древнеисландский» миф бытовал в других странах; все же мы, в силу определенной «академической инертности», и впредь этот миф станем называть «древнеисландским») изначально был абсолютно чужд эвгемеристической трактовке богов. *Асы* — это аналог индуистских *асуров*, древнеисландский миф вообще восходит ко времени индоевропейской общности. Однако здесь мы имеем наглядный пример *функции замещения*. Этим мы не хотим сказать, что одна космогония точнее отображает мир, нежели другая. Дело в том, что в индуистской и древнеисландской космогониях взяты



различные точки отсчета относительно того, что является «добром», а что «злом». Специфика модели системы складывается из особенностей метафорического мышления, присущих той или иной культуре. Но большинство важнейших архетипов в обеих моделях системы совпадает. В индуизме *асуры* (демоны) противостоят *сурам* или *девам* (богам). В древнеисландском мифе *асы* (асуры) замещают *богов* (суров) и таким образом утрачивают свои негативные качества. Хотя первоначально роль «положительных божеств» играли *ваны*. Так или иначе, но основным критерием для подобного замещения является «вписываемость» в структуру традиционной сакральной триады. Первоначально в индуизме такую триаду составляли следующие божества: *Митра-Варуна* (религиозно-политическая власть), *Индра* (военная защита) и братья *Ашвины*, они же *Насатьи* (обеспечение материального благополучия); позже на первый план выходят другие три божества: *Брахма* (порождающий), *Вишну* (тот, кто поддерживает) и *Шива* (разрушитель).

В «Младшей Эдде» («Видение Гюльви») Снорри Стурлусон изображает членов триады как *Высокого*, *Равновысокого* и *Третьего*. В целом придерживаясь эвгемеристической трактовки, он тем не менее дает понять, что эти *асы* не просто люди, выходцы из Трои. В некотором смысле, триада эвгемеристическая качественно тождественна триаде божественной. Количественный коэффициент (то есть природа происхождения) здесь имеет только лишь внешнее выражение. Архетип целостен и в нем нет никаких внутренних противоречий.

Исследуя все, что связано с древнеисландской божественной триадой, мы сталкиваемся с таким понятием как *Асгард*. На Востоке существует знание о таинственной подземной стране, которая простирается подо всеми континентами и даже океанами, столица этой страны носит название, эвфонически практически идентичное слову *Асгард*: *Агартти*. Никому из живых людей (несмотря на уверения оккультиста Сент-Ива д'Альвейдра в противоположном) побывать в *Агартти* не доводилось. А все те, кто отправлялся на ее поиски, либо возвращались ни с чем, либо вовсе не возвращались. Но если верить мифам, в *Агартти* сидит на престоле *Царь Мира* (иные из исследова-





телей, от коих мы решительно готовы отмежеваться, ошибочно приносят в этот образ инфернальные коннотации), повсюду рассылающий своих гонцов и вмешивающийся в важнейшие события земной истории (тому есть множество свидетельств в книге Фердинанда Оссендовского «*И люди, и звери, и боги...*», министра финансов в правительстве Колчака, вынужденно путешествовавшего в 20-е годы прошлого столетия по Монголии и Тибету. У нас нет оснований не доверять рационалистическому Оссендовскому, критически настроенному по отношению даже к тем вещам, которые современными сайентистами воспринимаются положительно. В христианском Средневековье *Царя Мира* называли *пресвитером Иоанном* и локализовывали его царство в Индии. Как показывает в своей работе «*Царь Мира*» Рене Генон, правление в *Агартти* также имеет троичную структуру: «По Сент-Иву высший глава *Агартхи* <вариант произношения — *О.Ф.*> носит титул *Brahāt̄mā* (будет более правильно написать *Brahmāt̄mā*) “опора душ в Духе Божьем”. Два его советника — это *Mahāt̄mā*, “представляющий вселенскую душу”, и *Mahāngā*, “символ всей материальной организации Космоса”». Время от времени *Brahāt̄mā* уходит в тайную пещеру, чтобы беседовать с *черепом своего предшественника*. Почти полное соответствие этому находим у Снорри Стурлусона в «*Хеймскрингле*» («*Сага об Инглингах*»). *Один* натирает травами *голову Мимира*, убитого *ванами*, и произносит над ней заклинание, чтобы «она с этих пор говорила с ним и открывала ему многие тайны». Изоморфные триады могут выстраиваться на разных уровнях и в различных мифологических ситуациях. У *ванов*, впоследствии «ассимилированных» *асами*, была следующая триада: *Ньёрд*, *Фрейр* и *Фрейя*. Причем *Фрейр* и *Фрейя* соответствуют индуистским *Яма* и *Ями*; *Яма* был *первым, кто умер*. Смерть *Ингви-Фрейра* также имела космогоническое значение. *Ваны* — по всей видимости, *лунные божества*, связанные с *земледелием*, тогда как *асы* — божества *солярные*, связанные со *скотоводством*. Снорри Стурлусон в «*Саге об Инглингах*» (*Инглинги* — потомки *Ингви-Фрейра*) пишет об этом так: «Когда все шведы узнали, что *Фрейр* умер, а благоденствие и мир сохраняются, они решили, что так будет все время, пока *Фрейр* в Шве-



ции, и не захотели сжигать его, и назвали его *богом благоденствия*, и всегда с тех пор приносили ему жертвы за урожайный год и мир». Но род *Инглингов* — это еще и *Каинов* род, род проклятый, в котором каждое поколение родич убивает родича. И это неудивительно, если мы вспомним, что *Фрейр* был *ваном* (все та же оппозиция: *ваны*, *земледельцы*, «*Каины*») ↔ *асы*, *скотоводы*, «*Авели*»). Эта традиционная оппозиция рассматривается Рене Геноном в его труде «*Царство количества и знаки времени*» именно на примере Каина и Авеля (первый земледelec, второй — скотовод). Поэтому неудивительно, что в «*Приключениях Гарольда Ши*», книге Лиона Спрэга де Кампа и Флетчера Прэтта, не только прекрасных беллетристов, но и специалистов в области медиевистики, асы смеются над главным героем и дают ему прозвище *Репка*, после того как он попросил «немного овощей».

Вселенская креатура была создана из тела *великана Имира*. Аналогия: индийский *Пуруша*, еврейский *Адам Кадмон*, отчасти *Голубой Арлег* из опубликованных А.Л. Никитиным легенд московских тамплиеров (тут примеров можно привести неисчерпаемое множество). *Имир* был *инеистым великаном*. Сами *великаны* называли его *Аургельмиром*. *Имира* выкормила корова *Аудумла*, которая возникла из расставшего инея. (Мотив священной космологической коровы, несомненно, роднит скандинавскую традицию с индуистской.) *Один* со своими братьями *Вили* и *Ве* (еще одна космогоническая триада) бросили *Имира* в *Мировую Бездну*. Из плоти *Имира* была сделана земля, из крови — океан, омывающий всю землю, из костей и зубов — скалы и камни, из черепа — небо (ср. с головой *Мимира*). По краям земли (то есть в *Утгарде*, пространстве за оградой) селились *великаны*. Из век *Имира* была сделана ограда, отделявшая *Мидгард*, где жили люди, от *Утгарда*. Логичным будет, исходя из этого, заключить, что *Утгард* — это *хаос*, а *Мидгард* — *космос*, упорядоченное пространство. Большинство исследователей сходится на том, что это важнейшая оппозиция в древнеисландском мифе. Когда Исландия заселялась, проводились специальные обряды, целью которых ставилось «упорядочивание» земли. Пока Исландия не была заселена, она *не существовала*, она являлась *миром хаоса*. Совершая определенные обряды, первопоселенцы отвоевывали у хаоса пространство.



В *Центре Земли* висится *ясень Иггдрасиль*, выполняющий в древнеисландском мифе функцию *Мирового Древа*. От него расходятся *три корня*. Первый проникает в жилище *асов*, второй — в жилище *инеистых великанов* и третий — в *Нифльхейм*, загробное царство, где находятся умершие от болезней или от старости. Аналог *Иггдрасилью* мы находим во множестве мифологий других народов. *Мировое Древо* есть *axis mundi*, *Мировая Ось*, соединяющая *верх* и *низ*.

Мир богов и мир людей связует *мост Бильрёст* (или *Биврёст*), что есть *радуга*. Мост этот сделан *асами* из *огня* и *великаны* по нему подняться не могут. Однако, когда начнется *Рагнарёк* (конец света, гибель богов), по нему поедут сыны *Муспелля* (силы зла) и он разрушится. По всей видимости, *Бильрёст* восходит к архетипу, бытующему во многих мифологиях, который Мирча Элиаде определял как «трудный переход». (Тж. см. о символике *радуги* и символике *моста* в «Символах священной науки» Рене Генона.)

*Высокий*, *Равновысокий* и *Третий* — это *Один*, *Тор* и *Фрейр*. (Однако Жорж Дюмезиль в своей фундаментальной книге «*Верховные боги индоевропейцев*», классифицируя скандинавских богов, *Третьим* называет *Фрейю*.) Им противостоит *Фенрир волк*, которого до *Рагнарёка* держит волшебная привязь; *Мировой Змей Ёрмунганд*, опоясывающий весь *Мидгард*; также *Сурт*, владыка *огненных великанов*, сидящий на краю *Муспелля*.

*Одина* называют прародителем богов и людей. Он стар, бородаг и одноглаз. Бородатость *Одина* (иногда за длинную бороду его называют *Харбардом*) указывает на его, если так можно выразиться, «патричность». Борода — символ мужества и способности к производству потомства. Одноглазость в мифологиях некоторых народов (в частности, у кельтов) указывает на причастность к тайному знанию. *Один* отдал свой глаз в залог *великану Мимиру*, чтобы испытать из охраняемого тем источника знания и мудрости.

*Один* принес себя самому себе в жертву, повесившись вниз головой на *ясене Иггдрасиль* и проткнув себя своим копьем *Гунгнир* (аналог — копье, которым сотник *Лонгин* пронзил распятого *Христа*). Поэтому часто *Одина* называют *Владыкой Повешенных*. В философии Тарот карта *Повешенный* изображает того, кто познал истину.



У *Одина* есть чудесный конь *Слейпнир*. Этого коня родил ас *Локи*, выполняющий функцию трикстера. Этот конь — восьминогий, он, по утверждению Мирчи Элиаде, есть «типично шаманский символ». Владелец восьминогого коня может путешествовать по всем мирам. И поэтому не случайно, что «Слейпнир» переводится как «скользящий». Это имя призвано обозначать легкость перехода с его помощью из одного мира в другой.

*Тор* владеет молотом *Мьёлльнир*, поясом силы и боевой *свастикой*. Вне всякого сомнения, *Тор* исполняет функцию *Индры* в древнеисландском пантеоне. А *Мидгардский Змей*, его противник, выступает как аналог индуистского змея *Вритры*. Как мы можем видеть, две модели системы здесь коррелируют на архетипическом уровне, тогда как на композиционном уровне — дифференцируются; то есть, говоря проще, сюжет один и тот же, но битва *Индры* с *Вритрой* уже произошла, а битва *Аса-Тора* с *Ёрмунгандом* еще только предстоит. *Тор* — *громовеержец* (слово *Мьёлльнир* весьма близко по звучанию русскому *молния*, как уже часто замечали самые различные исследователи — от позитивистов до традиционалистов). *Свастика* указывает на *солярную* символику *Тора*. Хотя сам этот символ не сводится исключительно к *солярности*. *Свастика* — это *сила, движение* и, прежде всего, *движение вращательное*. *Пояс силы*, по всей видимости, есть нечто связующее *Тора* с *землей*, которая наделяет его физическим могуществом (*Тор* — сын *Одина* и *Земли*, богини, которую иначе называют *Ёрд*, *Герд* или *Эрд*).

*Фрейр* — бог плодородия. Он толст, одет в просторные черные одежды и обладает мечом *Хундингсбана*, которым должен будет сразить *Сурта*, когда *Хеймдалль* затрубит в свой рог *Гьяллархорн* (ср. с *трубой архангела Гавриила*). Но меч оказывается утрачен и потому гибель *Фрейра* заранее предрешена. *Фрейр итифаллическое божество*. Он покровительствует браку и материальному благополучию.

В различных мифологических системах народов мира можно обнаружить оппозицию и взаимодополнение двух божественных напитков. У древних греков это *нектар* и *амброзия*, у индусов *сурья* и *сома*. Один из них вызывает опьянение и помутнение рассудка. Другой



же — трансцендентный экстаз. Причем в индуистской космогонии *Сурья* и *Сома* персонифицированы. В древнеисландской мифологии такими напитками являются *пиво* и *мед поэзии*. Странно, что в роли *Сурьи* здесь выступает *пиво*. Во-первых, оно не персонифицировано (это еще вполне вписывается в индоевропейский мифопоэтический контекст). Во-вторых — и это самое удивительное — секрет приготовления *пива* не утрачен, как это обычно бывает в подобных случаях. (Хотя то ли это пиво?) Например, на сегодняшний день совершенно неизвестно, какие ингредиенты помимо *эфедрина* и *псилоцибиновых грибов* (либо *мухоморов*) использовались для получения сомы, а самое главное — в каких пропорциях все эти ингредиенты смешивались. Правда, один наш корреспондент, Олег Грановский, уверяет, что его знакомому химику-окультисту удалось синтезировать *сому*, но нам это представляется по крайней мере невероятным. Какую роль играло *пиво* у северных народов Европы, ясно хотя бы из «*Калевалы*», где достаточно большой фрагмент посвящен искусству пивоварения и «началу пива». *Пиво* — напиток *солнечный*, тогда как *мед поэзии*, по всей видимости, напиток *лунный* (если соотносить древнеисландскую оппозицию с индуистской. Достаточно по этому поводу заметить хотя бы то, что сакральный слог обращения к Луне, *биджа Луны* — *сом*). Кстати, в «*Калевале*» (и это наглядный пример *функции замещения*) роль *меда поэзии* исполняет *брага* (хотя это и не слишком разительно явствует из текста). В древнеисландском мифе *аса поэзии* зовут *Браги* (!), что, как утверждают некоторые исследователи, возможно перевести как «поэзия», а также как «лучший». Иногда же исландские скальды называют *мед поэзии* «брагой поэзии». *Мед поэзии* был сделан из крови *карлика Квасира*, которого никто не мог превзойти в мудрости. Сюжет с похищением *меда поэзии* *Одином* у *великанов*, как отмечают некоторые исследователи, архетипичен и восходит ко времени индоевропейской общности (так, например, в превратившемся в *орла*, чтобы похитить *мед поэзии*, *Одине* не трудно распознать *Гаруду*).

Здесь мы не будем останавливаться на героических песнях «*Эдды*», а лучше сошлемся на замечательную работу медиевиста А.Я. Гу-



ревича «*«Эдда» и сага»*. Можем лишь сказать, что легенда о *нифлунгах* возникает как отражение на историческом земном плане архетипа *Рагнарёка* и *гибели богов*. В легенде о *нифлунгах* сливаются воедино такие понятия, как *пир* и *гибель*. По всей видимости, это было отражением более ранних песен о богах. Первое (песни о *нифлунгах*) здесь выступает в качестве *модели системы*, тогда как второе (песни о богах) в качестве *системы*. Таким образом, перед нами *двойное системное моделирование*. Первоначальная *система* — это *объективный мир*, «*Прорицание вёльвы*» — *первичная модель системы*, а сказание о гибели великих героев, «падении дома» *Атли* и гибели *Гуннара* и *Хёгни* — *вторичная система*, включающая в свою ткань не только *первичную модель системы* (в измененном в соответствии с *функцией замещения* виде), но также буквально-исторические факты (падение вестготской монархии и смерть гуннского короля *Аттилы*). Союз пира и смерти характерен для такого мифологического локуса, как *Вальгалла* (палаты *Одина*), где пирующие *эйхерии* (герои) ожидают *Рагнарёк*, чтобы выйти сражаться на стороне *асов* и вновь погибнуть. Гениально это ощущение неотделимости пира от гибели передает в своих операх цикла о кольце — *Рихард Вагнер*.

### 3. «ЭДДА» И САГА КАК ОТРАЖЕНИЯ ДВУХ ТИПОВ СОЗНАНИЯ



*дда»* и *сага*. Их основное разительное отличие в породившем их типе сознания. «*Эдда*» продукт архаического мышления, *сага* же возникает в ту эпоху (разумеется, как запечатленный на пергаменте литературный памятник), когда начинает формироваться индивидуальное сознание.

В эддических песнях *всё происходит всегда*. Это связано с традиционным представлением о цикличности времени, обусловленным особым типом





сознания. Здесь воплощаемое представляет не историческую, а типическую правду. Поэтому герои, исторически существовавшие в разное время, циклически оказываются живущими в одно и то же время. Отсюда «календарность» традиционного мира богов и героев. Тут принцип *избранного героического* коррелирует с принципом *циклически обустроенной модели системы*. Мир «Эдды» — это мир, развивающийся парадигматически, а не синтагматически. В этом мире всё движется по кругу, история закольцована. Поэтому здесь время от времени появляются какие-либо противоречия, постоянно устраняемые посредством все того же метафорического принципа мышления. Исторические события постоянно вновь и вновь включаются в эту парадигму, и вся эта *модель системы* живет так же, как живет, скажем, *язык*, воплощаясь в *актуальной речи*. Основной поэтический прием — *кеннинг* — есть характерная особенность такой поэтики в силу того, что ничто не может измениться окончательно и бесповоротно. *Кеннинг* есть фиксированная метафора, метафорический штамп, повторяя который, отсылают к традиции. Это самый антииндивидуальный поэтический прием. Скальд никогда не скажет *корабль*, но *баран потока*. Или *рыба равнины* вместо *змея*.

Сага же, напротив, исторична. И хотя по большей части в сагах авторское «я» не проявлено так ярко, как, скажем, в литературе нового времени, тем не менее индивидуальное мышление в них уже присутствует. Авторы саг постоянно пытаются убедить читателей в своей правдивости, в достоверности излагаемого. Такой исторический «реализм» есть явный признак зарождения иного сознания. Авторы саг потому и уверяют читателей в своей правдивости, что ощущают некое изменение отношения к актуальному положению вещей в мире. Сага как *функциональная модель системы* стремится к объективности, выражаемой через исторический подход. В саге, жанре позднего Средневековья, отразился страх перед развеществлением мира, развеществлением, о котором мы уже писали в нашей ранней работе «*Диалектика личностного континуума. Эпос, лирика, теургия*». Когда человек вырывается из спасительного «рая архетипов» и начинает воспринимать реальность исторически, у него возникает неосоз-





нанный страх перед изменчивостью мира, перед неповторимостью мимолетных мгновений. («Остановись, мгновенье, ты прекрасно!») Закрепление событий в письменном виде со всей пунктуальностью, исчерпывающей «правдивостью» успокаивают его в мире, где всё каждую секунду умирает бесповоротно.

«Эдда» — это круг. Сага — это прямая линия, прерываемая (мы имеем в виду композицию и сюжет) лишь по технической необходимости и в силу сопротивления материала. Поэтому саги тяготеют к контекстуальности. Почти в каждой саге (за исключением сравнительно небольших по размерам произведений) имеются отсылки к другим сагам. Предполагается, что читатель уже с ними знаком. Создается контекст и — виртуально — выстраивается объемный, нелинейный сюжет.

«Младшая Эдда» как бы объединяет в себе первое и второе (кстати, подобное можно сказать отчасти и про «Сагу об Инглингах»). С одной стороны — древний миф, с другой же — новое сознание, «историзм» и эвгемеристическая трактовка старых богов. То, что становится для этого сознания непонятым (поскольку утерян ключ к архаическому миропониманию), обретает новое, «человеческое» объяснение. «Младшую Эдду» графически можно было бы изобразить как мандалу: крест вписанный в круг.

Если уже тогда был утерян ключ к пониманию древнего мифа, то как мы со своим предельно индивидуализированным сознанием пытаемся узнать хоть что-то о архаическом мышлении древних исландцев? Нет, вчитывания и герменевтики здесь никак не избежать. Мы субъективны, даже когда не желаем того, мы субъективны, когда должны были бы быть объективными, вместо того чтобы лезть со своими невежественными представлениями, со своими профаническими лженауками в божественный, полный блаженства рай архетипов. Ключ утерян.

# ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО РОМАНСЕРО

## 1. ИСПАНСКИЙ РОМАНСЕРО В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ



ель нашего исследования — осветить такое малоизвестное для русского читателя явление, как *романсе-ро*, предполагая при этом не столько даже показать его в широкой общекультурной панораме литературы Испании, сколько продемонстрировать в связи с ним реализацию мифа в актуальном поэтиче-ско-историческом нарративе, а также взаимодействие литературы и традиции.

Прежде всего нас будут интересовать *народные романсы XIV–XVI вв.*, но также в ходе нашей работы мы не преминем обратиться и к *романсам литературным*, относящимся к Золотому веку испанской литературы.

Касательно происхождения жанра романса мы можем отметить следующее: испанисты по этому поводу высказываются неоднозначно, подобно *унитариям* и *аналитикам*, посвятившим всю свою и без



того недолгую человеческую жизнь исследованию гомеровского вопроса (дескать, сам Гомер всю красоту такую написал или помог кто). Первоначально среди филологов широко бытовало мнение, будто *народный романсеро* существовал задолго до *cantares de gesta* (эпические поэмы, букв.: *песни о деяниях*) и будто последние произошли как раз-таки из него. Позже, а именно в 1874 г., М. Мила-и-Фонтанальс предположил, что все так и было, но только с точностью до наоборот: *романсеро* явился продуктом разложения древних рыцарских *cantares*. Впоследствии эта точка зрения была поддержана и окончательно осмыслена Менендесом Пидалем (хорошо известный широкому читателю как крупный авторитет в области испанского литературоведения, поскольку на него неоднократно ссылается в своих эссе «всегда иной и прежний» Хорхе Луис Борхес), а с недавнего времени ей стало привержено большинство ученых. Однако уже совсем недавно была выдвинута гипотеза, согласно которой *романсеро* и *cantares* могли существовать независимо друг от друга и представлять собой совершенно самостоятельные формы. И нам это мнение кажется разумным.

Термин *romance*, собственно, назвать обозначением жанра затруднительно, поскольку он буквально означает: «по-романски» (то есть, говоря проще, «на испанском языке»). Это ограничение было необходимо в силу распространенности стихотворных произведений, написанных на латыни.

Зачастую (на основе сходства значений, да и по созвучию тоже) такие понятия, как *romance* и *romancero*, некритически смешиваются. Но это неправильно. Между настоящими терминами примерно такая же разница, как, скажем, между «трансцендентный» и «трансцендентальный». Здесь важен количественный показатель: *romance* — единственное число, тогда как *romancero* обозначает некую целокупность романсов, объединяемых по тем или уже совсем иным соображениям в единый цикл.

*Народный романсеро* относится к жанру лиро-эпической поэзии. *Романсеро* — это срез жизни испанского Средневековья и раннего Ренессанса. Основные темы, освещаемые им: Реконкиста, рыцарский



кодекс, преданность сеньору, любовь, измена. Существует также множество романсов о рыцарях короля Артура и Карла Великого.

Исполнялись романсы обычно под гитару. Хотя трудно сказать, под что они там исполнялись. Гитара, по видимости, была позаимствована у мавров как раз в XIV в. Иногда прототипом современной *гитары* называют средневековый *геттерн*. Испанские же аристократы предпочитали другую разновидность гитарообразных — *виуэлу*. Но насколько *виуэла* могла быть распространена среди исполнителей романсов — сие неведомо. Впрочем, вот что известно достоверно, так это то, что романсы вообще изначально создавались как тексты, неразрывные с музыкальным сопровождением. Бытовали они сперва исключительно в устной форме и лишь позже были записаны. Поэтому по сей день в Испании и не только в ней существуют романсы, варьирующие один и тот же сюжет. Первыми исполнителями романсов были *хуглары* (ср. с французскими *жонглерами*).

Как уверяют многие исследователи, наиболее близкими к романсу по жанру являются английская и шотландская *баллада*. Нам же кажется, что подобное убеждение главным образом проистекает из осознания мощнейшего воздействия обоих этих жанров на эстетику романтизма. Также с изрядной смелостью можно взяться утверждать родство романа лирикой трубадуров (в частности, с такими жанрами, как *альба*, *пасторелла*, *сирвента* и *плач*). Но не только с провансальской лирикой здесь мы сможем обнаружить сходство. Отголоски поэтики *романсеро* слышатся и в стихотворениях шампанских, французских поэтов, таких как Конон де Бетюн; Гас Брюлэ; Тибо, граф Шампанский. Намечаются также определенные параллели между романсеро и *куртуазной повестью* и *романом* (ср., например, финал новеллистического романа «*Сильнее смерти любовь*» с финалом прозаического романа XIII в. «*Роман о Тристане*»). Зачастую также *романсеро* эксплуатирует элементы сюжетов древнегерманского и англосаксонского эпосов (ср., например, развязку романа «*Бланка Флор и Филомена*», где, мстя за сестру, Бланка Флор кормит мужа — мавританского короля — мясом их первенца, со сходными мотивами в героических песнях «*Старшей Эдды*»).



## 2. ОСОБЕННОСТИ ИСПАНСКОГО СТИХОСЛОЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА



Как отмечает в комментариях к «Испанской поэзии в русских переводах» Сергей Гончаренко, «романс, в отличие от героико-эпической поэмы типа *cantar de gesta*, по своей метрической природе является продуктом не количественной, а качественной системы стихосложения; в нем со временем начинает проявляться один из главных принципов акцентно-силлабического стиха — равносложие». Написаны романсы трехиктным дольником, четные строки связаны между собой ассонансом-моноримом (в рифмопозиции совпадает только ударная гласная, повторяющаяся на протяжении всего стиха). Однако ж старинные испанские романсы не были равносложными, число слогов в отдельных строках могло колебаться от 6 до 11. Только начиная с XVII в. мы можем обнаружить в испанском романсеро признаки акцентно-силлабической системы стихосложения (регулярная восьмисложность).

Некоторые исследователи полагают, что первоначально романсы писались шестнадцатисложным размером (что, по личному нашему разумению, отчасти смахивало на классический древнегреческий гекзаметр), и, таким образом, каждая строка (подобно тому, как это выглядит в «Песни о Роланде») ассонантно рифмовалась с остальными.

Понятное дело, что перевод испанского романсеро на русский язык задача не из легких. Помимо того, что значительные затруднения вызывает адекватная передача прагматического слоя, еще и непонятно, каким размером переводить классический испанский романс. Передача ассонанса в русском языке не представляет собой проблемы (хотя испанский ассонанс и нетрадиционен для российского стихотворчества). Размер же испанских романсов, по сути дела, не находит полного адекват в русской поэзии. Однако ж, как и было уже нами указано, наиболее приближенный к испанскому романсеро размер — это русский трехиктный дольник. И все же многие перевод-



чики, подчиняясь традиции перенесения испанского романсеро на русскую почву (идушей от Н.М. Карамзина), и по сей день переводят романсы четырехстопным хореем. Наиболее весомый вклад в процесс ознакомления русского читателя с испанским романсеро внесли такие переводчики, как уже упомянутый нами Н. Карамзин, П. Катенин, В. Жуковский, М. Лихонин, Н. Берг, Д. Ознобишин, Б. Алмазов, В. Брюсов, Б. Ярхо, С. Протасьев, Ю. Корнеев. Работы над переводами испанского романсеро ведутся и по сей день (сборник «*Клятва на мече*» тому подтверждение).

### 3. КЛАССИФИКАЦИЯ



XVI в. испанские романсы распространялись на *летучих* или, как еще их тогда называли, *отдельных* печатных листках. Таким образом, они представляли собой что-то навряде газеты. Само собой разумеется, в народе *летучие листки* пользовались популярностью бешеной. В 1545–1547? гг. был составлен и издан в Антверпене большой сборник под названием «*Песенник романсов*». В 1550 г. издание повторилось. В это же время Эстефан де Нахера (и действительно, зачем?) выпустил в Сарагосе книгу «*Лес романсов*». Романсы, составившие эти издания, более известны под названием *старых*. Сборник же «*Романсеро*», увидевший свет в 1551 г. благодаря стараниям Хуана Лоренсо де Сепульведы, положил основание публикации романсов, которые принято именовать *новыми*. Позже, когда стали появляться новые сборники, а старые частично или же полностью переводиться на иностранные языки, возникла путаница (подробнее об этом см. предисловие Н. Томашевского «*Героические предания Франции и Испании*» к бэвээловскому изданию «*Песни о Роланде*»). Когда же романсы стали переводиться на другие языки, а затем вновь становиться фольклором, уже иноязычным, для исследователей работы прибавилось. Пиком хаоса явилась история с переводом романса



о графе Гвариносе на русский язык, эпопея, продолжавшаяся почти до наших дней (подробнее об этом см. статью М.П. Алексеева «К литературной истории одного из романсов в “Дон Кихоте”» и «К литературной истории баллады “Граф Гваринос”» в книге «Русская культура и романский мир»). Ко всему прочему масла в огонь подлила концепция Рамона Менендеса Пидалья о поэзии *popular* и поэзии *tradicional*, во многом созвучная идеям научного генонизма-дугинизма, а также работе автора этих строк «Диалектика личностного континуума. Эпос, лирика, теургия». Впрочем, гипотеза Пидалья пошла ученому миру на пользу. Согласно ей, поэзия *tradicional* и есть истинно живая, народная поэзия, основное качество которой — инвариантность, подразумевающая бесконечное число развертываний в пространстве и во времени, тогда как поэзия *popular* — не более чем плод широко известных стихотворцев, создававших свои произведения таким образом, чтобы они «пришлись по вкусу публике» и нашли в ней живейший отклик.

Таким образом, мы уже обратили с вами внимание на две оппозиции: романсы *старые* — романсы *новые*, *tradicional* — *popular*.

Теперь о формальной стороне вопроса. Немецкий ученый-испанист XIX в. Вольф, воспользовавшись метафорой, предложил несколько вольную типологию испанского романсера: «Если исторические романсы называют испанской “Илиадой”, то новеллистические и лирические можно назвать испанской “Одиссеей”». Вообще говоря, поразительна любовь исследователей нового и новейшего времени к расклеиванию этикеток на литературных произведениях Средневековья. Примеров тому — легион (ирландские «саги», в которых приверженцы теории блуждающих сюжетов отыскивали все те же «Илиаду» и «Одиссею» — беда не в том, что отыскивали, а в профанации архетипов, низведении их на исключительно литературный, а то и вовсе социально-бытовой уровень; «Младшая Эдда», каковую несчастный Снорри Стурлусон, скромный составитель поэтического учебника, и помыслить не мог младшей сестрой «Эдды» — тоже никогда не называвшейся «Старшей»; «Калевала», если и существовавшая до Лёнрота в виде цельного эпоса, то совсем в другом виде и под другим





названием, и т.д.). Но также, отталкиваясь от особенностей тематики и стилистики отдельных романсов, их группируют в циклы. И это кажется нам разумным.

Как же они называются? Нетрудно сказать: *исторические, рыцарские, новеллистические, лирические, пограничные, морисские*, или же иначе — *мавританские*, и, наконец, *литературные*. Наиболее древними из них считаются *исторические* и *пограничные*, датированные XIV–XV вв. Именно за этими романсами закрепилось понятие *старые (romances viejos)*. С них-то мы и начнем. Одним словом, как говорили древние: «Hic Rhodus, hic salta».

#### 4. ИСТОРИЧЕСКИЕ РОМАНСЫ

##### *Романсы о короле Родриго*



тим циклом обычно открываются все сборники исторических романсов. И это неудивительно. Цикл романсов о короле Родриго отражает исторически важнейшие для всей Испании события: падение вестготской монархии и начало арабской экспансии на Пиренейский полуостров (конкиста). Легенда, представленная в романсах о короле Родриго, такова. Король проникает в древнее «жилище Геркулеса», считавшегося основателем Толедо. В дом же тот допрежде никто не смел и сунуться. Дон Родриго надеялся обнаружить там несметные сокровища, но увидел лишь изображенных на стене арабских воинов и начертанную надпись, гласящую, что Испания падет из-за того, «кто проникнет в это здание». Вскоре после этого Родриго влюбляется в Ла Каву Флоринду, дочь графа Хулиана, и берет ее силой, так как последняя не выказывает ему взаимности. Девушка, перестав быть таковой, просит отца отомстить коварному королю. Граф Хулиан вступает в сговор с маврами, и они попирают королевство во прах. Дон Родриго, видя гибель своих войск, горест-



но стенает и осознает свою вину за содеянное. Он бежит в суровые горы, где встречает пастуха, гонящего стадо. Родриго выспрашивает у чабана, нет ли где поблизости какого жилища. Пастух говорит, что никто в этих угрюмых краях не живет, вот разве только что среди неприступных скал обретается отшельник в бедном ските. Родриго находит отшельника и исповедуется. Во время исповеди отшельник слышит Божий глас, повелевающий дону Родриго живым сойти в могилу: тогда он будет прощен. Родриго безоговорочно повинуется. В могиле сердце короля пожирает змей о семи головах. Но тут сами собой начинают звонить колокола и душа профнепригодного владыки возносится на небо: он прощен.

С исторической точки зрения все, разумеется, происходило совсем немножко иначе. По всей видимости, как предполагают ученые, никакого древнего дома Геркулеса и в помине не было. Просто узурпатору Родриго вздумалось церковной казной завладеть, — а дело было в 711 г. — и лишённые законного престола сыновья Витицы, предпоследнего вестготского монарха, порешили отомстить своему недругу, вступив в сговор с маврами. Граф Хулиан также поддержал повстанцев, однако ж история умалчивает о причине его активности. Весной 711 г. мусульманские войска вторгаются на территорию королевства, сметая яростно и непоколебимо войска неприятеля. Как гласит одна из хроник того времени («*Cronico del anonimo de Cordova*»), король дон Родриго пал в сражении. Вот и все.

Момент с заклётым домом безо всякого сомнения есть сказочный архетип (ср.: ящик Пандоры; голодный и закованный в цепи Змей Горыныч, которого герой по недомыслию выпускает на волю).

Мотив обесчещенной Ла Кавы вообще весьма значим для испанской и даже мавританской (!) культуры. Об этом можно судить хотя бы из «*Дон Кихота*». В главе ХLI первой части романа бежавший от арабов пленник рассказывает о мысе Альбатель, мимо которого он проплывал в фелюге. Согласно арабскому преданию, на нем погребена *Кава Румия* (по-арабски: *блудница-христианка*), и стать на якорь в этой бухте для арабов плохая примета. Также во второй части «*Дон Кихота*» мы сможем отыскать еще одно упоминание о злосчастном доне Родриго («*Я вчера владел державой...*»).



Теперь о могиле и семиглавом змее. *Sava* по-испански — с одной стороны, *копанье, рытье, землекопная работа, первая вспашка*; с другой стороны, *полая вена, пещера*, «каверна». Первое наводит нас на мысль о символике *небесного земледелия*, как иногда метафорически называли алхимию. Второе же заставляет вспомнить опять-таки о алхимическом образе *рудной жилы, чреватой золотом*. Но также обращает на себя внимание то обстоятельство, что имя *Sava* устойчиво сопровождается характерным артиклем *la*. Если написать то и другое слитно, то станет очевидным, что настоящее сочетание являет собой кабалистический ребус: *laca va* буквально означает *идет красная камедь*. Что касается *змея*, то он есть у каждого из нас (мы вовсе не о *змее Кундалини*, хотя, в каком-то смысле, и о ней тоже). Здесь можно вспомнить L эпиграмму из «*Убегающей Атланты*» Михаила Майера, где *дракон (змей)* оплетает *лежащую в могиле жену*, скорее всего *царственную*, и очевидно *заживо там погребенную*. Эпиграмма гласит:

Ядом полон, лег дракон в могилу темную.  
Там его встретит жена познать сласть томную.  
Бьет же хвостом дракон — таков сласти закон, но  
Приговорена жена к смерти от дракона.  
Мрет и сам в своей крови наш дракон злокознен.  
Смерть — един работы путь, а иной заказан.

Змей грызет сердце дона Родриго за его грехи. Вспомним «*Комедию*» Данта. В IX песне «*Чистилища*», у врат Пургатория ангел начертал острием своего меча на лбу героя семь *p* — каждая из них знак одного из *семи смертных грехов* (лат. *peccatum*); если же вспомнить, что основы своей космогонии Дант почерпнул из метафизики Аверроэса и Ибн Араби, которые в свою очередь оказали мощнейшее влияние на испанскую средневековую и раннеренессансную мысль (см. по этому поводу статью О.Б. Фролова «*Некоторые проблемы взаимодействия арабо-андалусской и испанской культур в трудах современных исследователей*» в сборнике «*Iberica: Культура народов Пиренейского полуострова в XX в.*»), то не только эзотерическая,



но и культурно-историческая подоплека ситуации со змеем, вероятно, несколько разъясняется.

### *Романсы о Сиде*

Из всего *исторического романсеро* романсы о Сиде наиболее популярны. Их бытовало на территории Испании общим числом более двухсот, и лишь немногие из этих романсов дошли до нас. Сид Руй Диас Кампеадор, как отмечает Н. Томашевский, «является единственным национальным героем средневековой Испании, подвиги которого прославила эпическая поэма “Песнь о Сиде”, почти полностью до нас дошедшая. Сложена она была примерно лет через сорок после его смерти».

Излагать здесь историю Сида целиком не имеет смысла, она и так достаточно известна. Обозначим лишь те моменты, которых нет в «*Песне...*» Во-первых, поэтическое предание не без помощи «*Рифмованной хроники, или Песни о Родриго*» приписало доблестному Господину Ратоборцу такой подвиг, как убийство родителя Химены, своей будущей супруги, из соображений мести за поруганную честь отца, подвиг, не вписывающийся в общий мифологический образ героя, неуместный, подобно убийству Беовульфом тритона или сбиванию крестов с церковью Ильей Муромцем. Этот эпизод затем широко эксплуатировался драматургами Возрождения. Во-вторых, в романсе «*Об удивительном соборе, который был в городе Риме*» «говорят, рассказывают и повествуют», что Сид, будучи у престола папы, сломал трон французского владыки за то, что тот был наравне с первым, тогда как трон испанский был целою ступенью ниже. Антиклерикальные мотивы этого романса, возможно, указывают на его сравнительно позднее происхождение. Хотя не исключено, что здесь нашли отражение распри между средневековыми партиями *гвельфов (папоцезаристов)* и *гибеллинов (цезаро-папистов)*. Сид ссорится с папой и тот отлучает его от церкви, тогда Кампеадор требует отпущения грехов следующим образом: «Отпусти мне грех мой, папа, // Не отпустишь — прогадаешь: // Из твоей богатой ризы // Я коню скрою



попону». И папе, конечно же, не остается ничего иного, кроме как простить наглеца. В-третьих, и в-последних, из романсов мы можем узнать о событиях, непосредственно предворяющих историю, изложенную в «*Песне...*» Когда разделивший землю между своими детьми король Фернандо I, — чьим вассалом был Сид Руй Диас, — умирает, то старший сын венценосного монарха, Санчо, получивший в надел Кастилию, решается распрю ковать. В ходе междоусобицы он легко завладевает землями братьев, но вдруг встречает отпор откуда не ожидал: заупрямилась сестра, Уррака, имевшая достаточно скромные владения. (Как нам заявляет в своих примечаниях ко второй части «*Дон Кихота*», — М., 1955 г., В. Узин, первоначально, узнав о том, что отец лишил ее наследства, Уррака осведомляет родителя, что будет торговать своим телом, а заработанные таким путем деньги отдаст на упокоевание души его.) Сид присягнул Санчо, но он также связан по рукам и ногам дружбой, если не сказать любовью с Урракой (сходные мотивы можно обнаружить во второй части «*Песни о Нибелунгах*», причем, если Гизельхер склоняется в пользу вассальной преданности, то Сид остается верен дружбе и отправляет свою дружину). Вскоре после этого под покровом ночи из осажденной Саморы выходит рыцарь Вельдо Дольфос и предательски убивает дон Санчо, притворившись его вассалом, причем, следуя рыцарской этике, один из саморян предупреждает кастильцев — но, увы, слишком поздно — о готовящемся преступлении. Сид после смерти своего покаявшегося пред лицом вечности сеньора клянется оставить Самору в покое. Тогда вызов всей Саморе бросает Диего Ордоньес. Его принимает Ариас Гонсало, крестный отец Урраки, уже изрядно пожилой. Уррака отговаривает старика и вместо него на прю выступает его сын — дон Фернандо, которого Диего Ордоньес убивает. (В целом, вся ситуация действительно сильно напоминает батальную перипетию в «*Иллиаде*».) А тем временем бежавший к маврам от яростной несправедливости брата дон Альфонсо возвращается в Кастилию, чтобы встать у кормила власти. Сид не хочет присягать новому королю, пока тот не поклянется в том, что он не был причиной гибели брата. Король клянется, но он так раздосадован на Сиду, что изгоняет его из Кастилии. Далее же изла-



гаются события, описанные в «*Песни о моем Сиде*». Вообще, следует заметить, подобные перипетии весьма удачно поддаются художественному переосмыслению в различных эпических традициях вплоть даже до современного фантези. Так, например, сходный сюжет мы можем обнаружить в «*Хрониках Амбера*» Роджера Желязны, который, кстати, был весьма сведущ в культуре Средневековья и западной эзотерической традиции.

### *Романсы об инфантах Лара*

Этот романсеро может по праву соперничать с романсами о Сиде. Мила-и-Фонтанальс и Менендес Пидаль установили, что в средневековой Испании существовало по меньшей мере две эпических поэмы на эту тему. И вовсе не удивительно, так как сказание об инфантах Лара замечательно своей поэтической красотой и драматичностью сюжета. По сложности перипетии оно приближается к ирландским скелам и скандинавским сагам. Попытаемся в очередной раз обрисовать поэтический контур легенды.

Когда отважный рыцарь дон Родриго де Лара, увенчанный воинской славой, стяжанной в бою с маврами, наконец надумал жениться, молодых приехали поздравить, как о том повествует романсеро, «*Кастилия и Наварра*». Более всего, однако ж, радуются хозяева приезду семерых инфантов Лара. Цифру 7 не стоит воспринимать как буквальность. Это мифологическое число, часто обозначающее непобедимых героев, которые все — или часть из них — к финалу оказываются мертвы (ср. с «великолепной семеркой» и «семью самураями»). *Инфанты* же (исп. *infantes*, букв. *дети, отпрыски*) они не потому, что являются королевскими отпрысками, а потому, что просто в те времена так было принято называть всех детей знатного происхождения, которым Лара без сомнения могли похвастаться. Особенно радушно приняла инфантов их родительница, донья Санча, которой Родриго де Лара приходился братом. По поводу торжества состоялись потешные игрища, и тогда как старшие братья уселись за шахматы, самый младший, инфант Гонсало Гонсалес, отправляется попытать свое счастье в метании копья.



Далее предание высказывается неоднозначно: в некоторых романах сообщается о том, что младший инфант неловко метнул свой снаряд и последний улетел весьма недалеко, над чем принялась глумиться донья Ламбра, невеста Родриго де Лара, заявив сестре своего жениха, что та, будучи как свинья плодovitа, нарожала неполноценных детей, вследствие чего женщины поссорились (ср. с мотивами ссоры Кримхильды и Брюнхильды в *«Песне о Нибелунгах»*); другие же источники недвусмысленно нам сообщают, что Гонсало Гонсалес нечаянно угодил копьем в племянника доньи Ламбры — дона Альвара Санчеса, чем вызвал летальный исход последнего (в том смысле, что дух Альвара Санчеса улетел на небеса). Так ли, иначе ли, но склока по этому поводу вышла преизрядная. Как уверяют нас некоторые источники, инфанты, чтобы примириться с разгневанной невестой, взялись сопровождать ее в фамильный замок, что располагался в Барбадильо. В замке ехиднино порождение донья Ламбра подговаривает пажа и тот бросает в Гонсало Гонсалеса тыквой, наполненной кровью, что по тогдашним обычаям считалось чудовищнейшим оскорблением. Братья пытаются схватить наглеца, но обидчик успевает схорониться под плащ своей госпожи. Несмотря на это, пажа умерщвляют, что наносит оскорбление теперь уже донье Ламбре (ср. со сходной ситуацией в *«Песне о Нибелунгах»*: Кримхильда наущает своего сына, как оскорбить Хагена, чтобы спровоцировать распрю). Донья Ламбра рыдает и требует от мужа мести. Коварный Родриго приглашает к себе инфантов, а также их отца Гонсало Густьоса и принимает гостей с притворным радушием (все-таки до чего же это сказание похоже на *«Песнь о Нибелунгах»*! хотя данный момент скорее напоминает более древний вариант этого германского мифа, изложенный в героических песнях *«Старшей Эдды»*, а также в прозаической *«Саге о Вэльсунгах»*). Дон Родриго просит Гонсало Густьоса об одолжении, а именно: отвезти повелителю мавров Альмансору письмо в Кордову. Дон Гонсало Густьос с радостью берется выполнить возложенную на него миссию, решив, что старое забыто. Но что же было написано в том письме? О, это послание, как водится, содержало просьбу умертвить его подателя и обещание в скором времени предать в руки





неверных семерых инфантов (ср. с аналогичным сюжетным ходом в «Саге о Гамлете» из «Деяний датчан» Саксона Грамматика, перекочевавшим затем и в шекспировскую пьесу). Однако ж Альмансор оставляет Гонсало Гутьоса в живых и заточает его в башню, куда подсылает свою сестру для надзора за пленником. Девушка, естественно, в рыцаря влюбляется. Тем временем лиходея дон Родриго де Лара просит семерых инфантов принять участие в кампании против мавров. Инфанты польщены оказанным им доверием и, не разумея предательства, соглашаются помочь своему дяде. Старый учитель инфантов Нуньо был немного авгуром. В полете птиц он распознал зловещее знамение и предупредил Лара об опасности (ср. предсказание Хагена о кровавом пире в «Песни Нибелунгах»). Инфанты ответили «дерзкой шуткой», что и подобало их характеру. Неподалеку от переправы (!) Нуньо увидел еще одну недобрую примету, но инфанты оказались непоколебимы. Дядя встретил их с прохладцей. Один из его паладинов ранил Нуньо, за что инфанты предали негодея умерщвлению. Дон Родриго приказал отправиться Лара в разведку, но только те вступили в мавританские владения, как оказались окруженными. Завязывается жесточайший бой. Следуя нехитрой арифметике романа, благодаря отличной боевой и политической подготовке инфантов, дух испустил 1021 мавр. Несмотря на сокрушительные потери, мавры питают искреннее сочувствие к таким недюжинным ратоборцам и даже хотят было прекратить бессмысленное кровопролитие, но их подзуживает «довольный собой» Родриго. Инфантам отрубают головы и отсылают их к Альмансору. Мавр сделал свое дело, мавр может уходить семерых инфантов. Отец инфантов, видя головы своих чад, безутешно рыдает. Горе его так безмерно, что с ним рыдают и мавры. Видя его скорбь, Альмансор отпускает несчастного из плена, но у его сестры вскоре рождается сын от Гонсало Гутьоса. Ему нарекают имя: Мударра, что по-арабски означает «мститель» (а в наших краях это значит совсем другое). С отрядом он настигает дону Родриго, спасающегося от справедливого возмездия бегством, и предает его смерти не без помощи своего меча. Донью Ламбру, зачинщицу распри, Мударра сжигает на костре. Такова суть легенды.



Разумеется, это предание во многом перекликается с «*Песней о Нибелунгах*», но совсем не составит труда убедиться, что древнее сказание перерабатывается в романсеро сообразно реальным и актуальнейшим событиями политической жизни средневековой Испании. Архетип работает, но уже в новой исторической системе. Большинство героев этого романсеро в действительности существовало. Возможно, именно такие принципы построения текста Менендес Пидаль относил к *tradicional*. Ведь, согласно Традиции, все повторяется.

### *Романсы о Фернанде Гонсалесе*

Без сомнения, цикл романсов о Фернанде Гонсалесе менее драматичен, чем романсеро об инфантах Лара и короле Родриго; также в нем отсутствует такая яркая сюжетная коллизия, как в преданиях о Сиде. Зато в нем есть то, что мы могли бы назвать историческим срезом народного сознания в его искуснейшем проявлении. Фернанд Гонсалес — неустранимый ратоборец, ведущий перманентную войну. И романсы о нем представляют реальное отражение жизни, без остатка посвященной борьбе за независимость, составленной из сражений, стычек, пленений и побегов. Самое раннее произведение о Фернанде Гонсалесе датируется примерно 1250 г. Поэма, запечатлевшая деяния неугомонного воителя, была написана зрителем его гробницы, монахом монастыря Сан-Педро-де-Арланса. Упоминание личности Фернана Гонсалеса также содержится в «*Хронике 1344 г.*» Чем же так прославился наш граф? Попробуем отыскать ответ в романсеро.

Начинается это предание с приезда Фернана Гонсалеса ко двору леонского короля дон Санчо Ордоньеса. Сидит граф на превосходнейшем арабском скакуне, добытом в бою с повелителем мавров Альмансором, на руке у героя сидит кречет. Королю приглянулось знатное графское зверье и он пожелал его купить. Фернанд Гонсалес попытался было принести их в дар дону Санчо, но король был неумолим. Назначились о цене, причем за каждый просроченный день сумма выплаты росла, а именно: удваивалась (мотив, сопоставляемый обычно с легендой об изобретателе шахмат). Проходит время, а король все не чешется, поскольку забыл он об уговоре. Фернанд



Гонсалес посещает склеротика через несколько лет, когда уже сумма стала астрономической. У короля таких денег в казне нет. Тогда наш герой в качестве выплаты предлагает предоставить независимость Кастилии. Дон Санчо соглашается. Однако ж королева, наделенная от природы исключительно свирепым нравом, припоминает, что некогда граф убил ее брата, короля Наварры, и решает, как говорится, двух зайцев убить: и отомстить, и Кастилию не отдавать. Для этого она предлагает Фернану Гонсалесу поехать в Наварру, дабы жениться на ее племяннице-принцессе, что тот с радостью согласен сделать. Однако ж король Наварры заточает его в замок Кастровьехо. Но тут в Наварру прибывает некий норманнский паломник. Он-то и сообщает инфанте о злоключениях графа. Инфанта донья Санча, разумеется, уже давно влюбленная в Фернана Гонсалеса, помогает узнику бежать. В лесу беглецам повстречался весьма похотливый прелат и потребовал, чтобы инфанта разделила с ним ложе в обмен на его умолчание о побеге. Ради возлюбленного донья Санча согласна снести и такой позор, но граф звереет и, вырвав у священника нож, пронзает сластолюбца. Протопресвитер оказывается раненный. Он умирает. Вскоре Фернан Гонсалес и донья Санча встречают кастильский отряд и беглецы, объединившись с ними, отправляются на родину, где счастливо справляют свадьбу. Затем происходит ссора графа с королем Леона и последний заточает героя в темницу. И, опять же, выручает Фернана Гонсалеса донья Санча: она пробирается в одежде паломника в замок, где томится ее супруг, и обменивается с ним платьем.

Граф бежит, донья Санча остается. Король же, узнав о хитрости инфанты, махает на такое дело рукой и отпускает ее восвояси, заодно простив и графа. Так что даже еще и неизвестно, кто здесь главный герой: Фернан Гонсалес или же его хитроумная жена.

### *Романсы о Бернардо дель Карпио*

В отличие от Фернана Гонсалеса реальное существование Бернардо дель Карпио никакими историческими документами не подтверждается. Он исключительно *функциональный герой*. Что мы имеем в виду под *функциональностью*? Наша теория такова. Поскольку



в эпосе каждого народа имеется хотя бы один герой, то он наделен качествами, заполняющими пробелы актуального существования. Если же героев несколько, то на каждого из них возлагается определенная *обязанность* по устранению досадных пробелов бытия. При разветвленной структуре мифа таким героям зачастую приходится уравнивать и других мифологических (миф естественно коррелирует с историей) персонажей (например, функция Беовульфа в древнеанглийском эпосе — чудовищеборчество). Функция Бернардо дель Карпио — в необходимой оппозиции Роланду, а также в противовесе идее вассального долга. Бернардо дель Карпио убивает Роланда и похищает своего сеньора, руководствуясь долгом сыновней любви к своему отцу, заточенному королем в башне Де-Луна.

### *Романсы о короле Педро Жестоком*

Среди всех *исторических романсов* цикл о короле Педро Жестоком стоит особняком. А дело в том, что король Кастилии и Леона дон Педро жил сравнительно позже других героев испанского романсеро. Правил он с 1350 по 1369 г. Сохранилось даже детальное описание внешности короля «великого ростом, белотелого, светловолосого и присюсюкивающего в разговоре». Романсы о нем, как сообщают нам исследователи, писались в стане его врагов.

Зверствовал же дон Педро так. Для начала он умертвил своего брата Фадрике де Кастилья, оговоренного некоей клеветницей Марией де Падилья, которую он после тоже умучил. Затем заточил свою жену, донью Бланку, в темницу, так как обзавелся фавориткой. В скором времени супругу по приказу дона Педро убивают дубиной. Затем король сжег на костре аббата, поведавшего ему о кознях брата Энрике; сжег, так как «чудилось всегда владыке лишь коварство за словами». Но Энрике действительно собирается изничтожить своего единоутробного родственника. Братья сплетаются в схватке, и король почти уже было пересиливает Энрике, но тут за камзол дона Педро сзади хватается паж, служащий брату. Паж извиняется за невежливое поведение, однако ж заявляет, что подобной дерзости требовал его вассальный долг. Энрике высвобождается и убивает дона



Педро кинжалом. Однако не весь цикл посвящен BDSM. Значительно оживляет общую мрачную картину романс «*О приоре из Сан-Хуана*». По своей сути он весьма близок к *новеллистическим романсам*. Есть в нем также и мотивы, делающие его весьма приближенным к *плутовскому роману*. Суть этого романса заключается в следующем: король по наущению своего паладина дона Гарсия де Падилья собирается завладеть замком некоего приора. Но приор оказывается хитрым. Он меняется одеждой со своим слугой, с которым он в весьма фамильярных отношениях, а сам отправляется в замок. Когда король подъезжает к владениям священника и говорит: «Я приор», — стража его не пускает, заявив, что «наш приор давно уж дома...» В конце концов святой отец сам выходит на шум и приглашает смирившегося короля разделить с ним ужин. По всей видимости, этот романс был написан позже, чем остальные, входящие в этот цикл.

## 5. ПОГРАНИЧНЫЕ РОМАНСЫ



*Пограничные романсы* по своему происхождению столь же древние, сколь и *романсы исторические*. Самые ранние из них относятся ко времени отвоевания у мавров Базсы. Исследователи неединогласны в датировке этого исторического события, применительно именно к *пограничному романсеро* (1212, 1368 или 1407 г.), из чего можно заключить, что Базса была одним из очагов ожесточеннейших боев и переходила из рук в руки. Позднейшие *пограничные романсы* относятся ко времени боев за Гранаду. Гранада же была окончательно отвоевана в 1492 г. Мы потому с такой безапелляционностью соединяем даты исторических событий со временем написания о них романсов, что последние, на наш взгляд, несомненно, являлись реакцией народа на актуальнейшие происшествия эпохи. Сочинителями и первыми исполнителями *пограничных романсов* были *хуглары*. Таким образом, эти романсы представляли собой животрепещущий отклик общественности на последние события. Важнейшими же событиями



являлись всякого рода стычки и сражения на границе, разделявшей испанские и мавританские владения, поэтому и называются эти *романсы пограничными*. Они весьма кратки и просты по композиции. Как неоднократно замечали различные исследователи, начинаются такого рода романсы с кульминации события, поскольку предполагалось, что их слушатели в предисловиях не нуждаются, будучи современниками происшествия. В пограничных романах нашли свое высшее воплощение важнейшие качества испанского национального характера: мужество, честь, верность и известные всему миру гордость и жестокосердие. Однако презрения или чувства превосходства по отношению к маврам в романах этих мы не найдем. Найдем же мы там лишь истинный дух эпохи Реконкисты, неизменно чуждый низменным чувствам.

В отличие от *исторических пограничных романсов* к циклам свети затруднительно. Сюжеты их незатейливы и лишены какой бы то ни было изощренности. Вот, например, суть романа «*Об осаде Базсы*»: мавр Абдала со своими войсками удерживает подступ к городским воротам. С ним рядом находится предатель по имени Педро Хиль (заметьте, здесь нет ни слова о том, что совершил этот человек, «свой опозоривший род»). Наконец, осаждающие захватывают городскую башню, мавров теснят и некий Руй Фернандес убивает Абдалу. Горе побежденным: мавры стенают. Вот и все.

Наиболее известен из этих романсов «*Романс о короле мавров, что потерял Аламу*», неоднократно переводившийся у нас в стране в различных вариантах. И действительно, он того стоит! Алама — это цитадель мавританских правителей, дворец-крепость, захваченная испанцами в 1482 г. Слыша этот романс, мавры приходили в такое неистовство, что неоднократно поднимались на восстание, так что в конце концов пение его испанским властям предрержащим пришлось вовсе запретить под страхом смертной казни.

Может показаться, что все *пограничные романсы* изрядно скупы не только в отношении содержания, но и формы. Однако ж это не так. И примером тому могут послужить такие романсы, как «*Об Абенамаре и короле доне Хуане*» и «*О короле мавров*», насыщенные олицетворениями и аллегориями. Также во втором из упомянутых романсов



мы можем обнаружить сказочный архетип: принцесса льстивыми речами заманивает мавританского короля в ловушку и в ответ на его «скажи мне, скажи, красотка» троекратно отвечает, первые два раза солгав, в третий раз — сказав правду ср.: «бабушка, бабушка, а почему у тебя такие большие зубы».

В этом же романсе есть еще кое-что весьма интересующее нас, а именно: мифологема *бороды*. Мавританский король грозит «обкарнать» христианскому королю *бороду*. Ну, казалось бы, отрезал бороду, ну и что. Можно вообще всю жизнь бриться. Но нет, оказывается нельзя. И то, что кажется позитивистскому читателю чепухой, для средневекового сознания вовсе таковой не являлось. *Борода* выступала в качестве символа мужества, обладала итифаллическими чертами. *Отстричь* врагу *бороду* — значит *кастрировать* его. *Дотронуться* до его *бороды* — значит *унизить* его. Не случайно в «*Песне о моем Сиде*» Ратоборец называется «бородою славным». Идя на кортесы, Сид *перевязывает бороду*, чтобы никто не посмел до нее дотронуться. В сражение доблестный идалго вступал не иначе как выпрастав браду свою. Это означало дерзкий вызов противнику, сравнимый с тем, как обезьяна-самец, завидив такого же самца, принимается имитировать мастурбацию, чтобы уstrasшить соперника. Таким образом, король мавров, желая отхватить бороду коллеге, собирается опозорить его, как бы «изнасиловать».

## 6. МАВРИТАНСКИЕ РОМАНСЫ



Путь это классификационное определение не вводит в заблуждение. Здесь мы имеем один из случаев литературной травести, каковой, например, является римская паллиата или, скажем, свифтовская сатира. Конечно же, когда в этих романсах говорится о любви «интернациональной» и «интерконфессиональной» (он — мавр, она — испанка, или же наоборот), то в них, естественно, будут иметь место испанские мотивы. Но исследователи отмечают, что даже в слу-





чае, если оба любовника мавры, то все равно испанская концепция любви, поклонение даме, подбалконные страсти продолжает присутствовать в той же степени. Мнение Переса де Иты, высказанное им в «Гражданских войнах в Гранаде», по поводу того, что романсы эти были сочинены в мавританской среде ныне признано ненаучным. Однако ж, обратившись к арабскому трактату XVI в., принадлежащему шейху Умару ибн Мухаммеду аль Нефсави, «Сад благоуханный», первоначально переведенному на английский язык сэром Ричардом Бартоном (о Бартоне см. эссе Х.Л. Борхеса «Переводчики “Тысячи и одной ночи”»), мы сможем убедиться в разительной схожести арабской и испанской «мифологий любви». Да, в конце концов, разве европейский культ дамы, любовь издалика, куртуазность в целом не обязаны суфийскому влиянию, шедшему как раз через Испанию? Впрочем, мы не собираемся ни на чем настаивать. Наше дело дать панораму того, что принято называть *романсеро*.

## 7. РОМАНСЫ РЫЦАРСКИЕ, НОВЕЛЛИСТИЧЕСКИЕ И ЛИРИЧЕСКИЕ



ти романсы появились значительно позже других. Причем народному сознанию удалось реализовать в них элементы *исторических, пограничных и мавританских романсов*. Эти произведения народного творчества как правило разношерстны, так что исследователи в большинстве случаев избегают их классификации, вплоть до того, что иногда вообще все *рыцарские, лирические* и собственно *новеллистические* называют просто «новеллистическими», избегая какой бы то ни было дифференциации.

Все же, если говорить о *рыцарских романсах* как о чем-то вычленном, то можно углядеть в них определенные особенности, которые мы сейчас и попытаемся разобрать. Во-первых, среди романсов этой группы принято выделять *карлингский* и *бретонский* циклы.



В одном содержатся истории из правления и войн Карла Великого и его паладинов, другой же повествует о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Во-вторых, по сути своей эти романы близки к *историческим*. Однако ж, как говорится, здесь есть одно «но»: *рыцарские романы* лишь формально вписываются в те или иные исторические события, тогда как суть их исключительно мифологическая.

Особое место среди этих романсов занимает «древняя гишпанская историческая песня» *«Граф Гваринос»*, которую в 1789 г. перевел на русский язык Н.М. Карамзин. Пусть слово «историческая» не вводит в заблуждение: в XVIII в. это понятие еще не сформировалось в том смысле, как принято понимать его сегодня. Чтобы удостовериться в этом, достаточно лишь вспомнить случай литературной мистификации Дж. Макферсона, успешно выдавшего свои сочинения за песни легендарного кельтского барда Оссиана. С *«Графом Гвариносом»* вышла не менее, а то и более забавная история, чем с мистификацией великого шотландца. Дело в том, что, будучи переведенным на русский язык, романс этот был положен на музыку композитором Алябьевым, сосланным в Сибирь. Один же из западных ученых, Адольф Эрман, путешествуя в 1828–1830 гг. по Сибири, услышал этот романс в народном исполнении и записал его в латинской транскрипции. По возвращении на родину, Эрман издал свои сибирские дневники, в которых и приводилось первое четверостишие этого романса. Западные литературоведы догадались, что перед ними знаменитый старинный испанский романс и с тех пор почти до наших дней ломали головы над фактом его бытования в Сибири. Закрепился даже гипотеза о том, что *«Граф Гваринос»* попал в Россию еще в незапамятные времена, занесенный туда неведомыми путешественниками! Однако ж более задерживаться на этом романсе мы не будем (см. по этому поводу уже упомянутые нами статьи М.П. Алексеева в книге *«Русская культура и романский мир»*).

*Романы новеллистические* писались на самые различные темы. Из «старых» романсов они самые поздние. Бытовали они в основном в устной традиции (поэтому-то так широка их вариативность). В остальном же как-то полнее их охарактеризовать — задача



не из легких, уж больно широк тематический спектр. Однако ж все-таки хотелось бы заострить наше внимание на романах, повествующих о неверной жене и ревнивом муже. В *«Романсе о Бланке-Нинье»* мы видим следующую картину: муж удаляется в горы на охоту, жена остается дома. Появляется рыцарь. Женщина ему отдается. Не вовремя (или вовремя?) возвращается муж. И, конечно же, мужу весьма интересно знать, чей это конь ржет во дворе. Жена отпирается: дескать, отец шлет своему зятю подарок. Тогда муж законно требует разъяснения, чьи это доспехи, стоящие у двери спальни. На этот раз доспехи прислал брат. И, наконец, увидав копьё, ревнивец граф в третий раз вопрошает о его хозяине. И Бланка-Нинья, сознавшись в своем грехе, просит графа пронзить ее этим самым копьём. К этому романсу впоследствии обращался «король поэтов» Серебряного века Валерий Брюсов.

*Новеллистические романы* — это сложная поэтическая система со своими законами. *Новеллистические романы* образуют самодостаточный сам по себе конгломерат, компендиум, если будет угодно, утверждений и оппозиций. Функциональное положение устанавливается в народном сознании как инвариант, производящий ряд вариаций архетипа. Когда же тема «затвердевает» и возникает синдром «опошления», образуются факультативные элементы, попервоначально пародирующие, вышучивающие закрепившиеся штампы, подобно тому, как Сервантесов *«Дон Кихот»* спародировал рыцарские романы. От этой факультативности начинает разрушаться выстраиваемая годами парадигма. Антитеза заявляет о своих правах. Начинает складываться новая парадигма, активно использующая, однако ж, прежний сюжетный тезаурус. Сюжет становится амбивалентным: скажем, погибает не жена от руки ревнивца мужа, а сам муж от руки любовника. При этом старый контекст тоже в достаточной степени актуализирован. Читатель (он же слушатель) его помнит. И, в конце концов, возникает континуум, где все сюжетные величины перетекают из одной в другую — от минус бесконечности до плюс бесконечности, наделенные, однако, постоянным коэффициентом. Это и есть истинная жизнь произведения, перманентная по своей сути.



*Лирические романсы* отличает от всех прочих, пожалуй, одна определяющая черта, а именно: отсутствие в них истинного драматизма и тем паче трагизма. Они весьма кратки и, не побоимся этого слова, легковесны. В основном это «подбалконные монологи», в которых герой сетует на превратности жизни и холодность сеньоры. По своей сути эти романсы весьма близки к *мавританским*.

## 8. ЛИТЕРАТУРНЫЕ РОМАНСЫ



сновоположниками *литературного романсеро* по праву считаются такие грандиозные фигуры, как Лопе де Вега, Луис де Гонгора и Франсиско Кеведо. Именно благодаря им романс получил новую «путевку в жизнь» и распространился почти по всей Европе. Однако ж, следует заметить, что такого рода романсы уже не были *tradicional*. Эти трое привнесли в *романсеро* нечто абсолютно ему чуждое. Не исключая заслуг именитых писателей, нужно сказать, что именно они, а не кто-либо другой по сути дела уничтожили романсеро. Все трое были весьма незаурядными личностями. Что как раз-таки и стало причиной угасания романса как жанра. Точнее, причиной *трансгрессии романсеро*.

Создатели *старинных романсов* имели весьма низкое авторское сознание. Поэтому *народные романсы* постоянно видоизменялись и варьировались. Они создавались поколениями, они создавались целым народом. Все то, что было лучшего и все то, что было худшего в испанском народе, ярчайшей амальгамой, полнейшим спектром отражалось в *романсеро*. Безусловно, Лопе де Вега, Луис де Гонгора и Франсиско Кеведо были истинными детьми своего народа. Но они, в силу своей гениальности и яркой самобытной творческой индивидуальности, естественно, выделялись из него. Романс не терпит гениев. Романсы классиков Золотого века испанской литературы — всего лишь стилизация; яркая, пестрая, блистательная в техническом от-



ношении, но стилизация. В XVI в., когда эпическая основа ромansa стала ослабевать, на первый план выдвинулись *лирические романсы*. Они-то и выступили в качества образца для гениев Золотого века испанской литературы. Почему произошло такое сближение, понять нетрудно. Дело в том, что *лирические романсы* наиболее близки индивидуальному сознанию. *Лирический романс* по внутренней природе своей, по своей естественной необходимости субъективен. Он отражает чувства, то есть нечто индивидуальное. И здесь уже начинает стираться жанровое различие между собственно *лирическим романсом* и *лирическим стихотворением*.

Более всех из классиков Золотого века испанской литературы к *лирическому романсу* тяготел Лопе де Вега. Именно его романсы балансируют на тонкой грани между собственно *романсеро* и *лирическим стихотворением*. Среди его романсов есть один весьма известный и по обыкновению включаемый в антологии. Этот романс условно можно назвать «мавританским». Называется он «*О том, как Абиндарраэс поведал дону Родриго де Нарваэс про свою любовь и получил дозволение насладиться ею*». Казалось бы, сугубо традиционный мотив: пленный мавр стенает о своей возлюбленной и алькальд, узнав о причине его страданий, отпускает пленника на свободу. Но Лопе де Вега так насытил этот романс риторикой, привнес в него такую философию любви (философию, которая вряд ли вполне была бы внятна как средневековому вояке-мавр, так и отпустившему его алькальду), что от простоты и незамысловатости *народного романсеро* в нем ничего не осталось. В своих *лирических романсах* он столь обильно использует стилистические тропы, что за ними глохнет живая струя, присущая творчеству испанского народа. Эти романсы рассчитаны на то, чтобы «понравиться». *Традиционный романсеро* был чужд такой тенденции. Также Лопе де Вега привносит в испанский романс несвойственные ему античные мифологию и историю, «ученые» символы, рассчитанные на то, чтобы вызвать одобрение у образованной публики.

Искусство Ренессанса было искусством оживления мертвецов. Механически восстанавливалась форма — о, порою блистатель-



нейшим образом восстанавливалась! — но качество, внутренняя суть — их было не возродить.

Несмотря на то, что Луис де Гонгора, один из основоположников литературного *маньеризма*, был, вероятно, самым авангардным поэтом своего времени, в своих романах он, как ни странно, оказался более традиционен, нежели Лопе де Вега и Франсиско Кеведо. Но и он не мог уберечься от «болезни века». Во-первых, все та же риторика, столь характерная для Золотого века испанской литературы; во-вторых, сложнейшие символы, являющиеся отличительной особенностью его поэтики. Луис де Гонгора позволял себе в своих романах самую неожиданную для этого жанра поэтическую игру («Из-за черной сеньориты...» et cetera). Многозначность слова «черный» в его полушуточном романе разрастается до вселенских масштабов. Однако же величайшая заслуга Луиса де Гонгоры перед поэзией *tradicional* состоит в том, что он продолжал развивать и ее, подводя традиционные принципы построения романа под новую историческую действительность. Этим он выгодно отличался от Лопе де Вега и Франсиско Кеведо, которые поступали как раз-таки совершенно противоположным способом, то есть под древнюю испанскую историческую действительность подводили новую техническую оснастку, продукт индивидуализированного ренессансного сознания. Пользуясь традиционной поэтикой, Луис де Гонгора описывал новую реальность. Мы здесь в первую очередь имеем в виду «морские» романы, то есть романы, связанные с относительно новой для тогдашней действительности тематикой корсарства, тематикой галерных гребцов и т.д.

Франсиско Кеведо по большей части зубоскальничал — его «*Огородную свадьбу*» просто невозможно читать без смеха. У Кеведо мы находим то, что можно было бы назвать предельной индивидуализированностью. Он весьма субъективен в суждениях, говорит от собственного имени (и это даже не отвлеченное «я», а сам Франсиско Кеведо собственной персоной), что абсолютно было бы не характерно для романа *tradicional*, являющегося плодом коллективного сознания. Из романсов Кеведо можно вычитывать его биографию. Это полный



уход от основных принципов построения текстов старого романсеро. Это уже, по сути дела, и не романсы вовсе. Юмористический характер многих романсов Кеведо также ведет к прямому разрыву с традицией. Впрочем, были у него не только юмористические. С *tradicional* Кеведо также заигрывал. Но это было не более чем версификаторским штукарством. Хорошо известен, например, «серьезный» романс «*O том, как дон Альваро де Луна вели на казнь*». Этот романс во многом близок к историческим романсам, тем более что Альваро де Луна действительное историческое лицо — жил в XV в. и был казнен в 1453 г. Прежде влиятельнейший человек, фаворит Хуана I, он нашел свой бесславный конец от руки «скотоподобных палачей». В словах священника «*Был богаче всех вчера он, // А сегодня подающая // Просит он у вас на саван*» так и слышится речь короля Родриго, потерявшего Испанию: «*Я вчера владел державой...*» Однако если мы присмотримся к романсу Кеведо, то обнаружим, что повествование здесь ведется от лица условного, незакавыченного “я”. И это тоже признак эпохи.

Так ли, иначе ли, но многие из литературных романсов прижились в народе. Однако далее они уже не развивались, как это было с собственно *народными романсами*. Романсы классиков относятся к тому типу, который Менендес Пидаль определил как *popular*. Позже к жанру *романсеро* обращались многие испанские поэты (но их романсы здесь не рассматриваются, поскольку наше исследование было в основном направлено на *романсеро tradicional*). Благополучно в этой форме романс дожил и до наших дней. Испанская революция в этом отношении дала богатые поэтические всходы.







**Тайноведение. Традиционализм.  
Конспирология**





# ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ТОПОГРАФИЯ ПОТУСТОРОННЕГО

## 1. ДВА ИММАНУИЛА



ругой Иммануил, тоже германец и тоже «небоведа», а именно Кант, в своей ранней работе *«Грезы духовидца, поясненные грезами метафизика»* (1766) не оставляет от сведенборговской картины мира камня на камне. Понять сие нетрудно. Кантовский message, абсолютно гениальный и абсолютно антитрадиционный в своей человечности (или как раз наоборот?), еще не был осознан в достаточной мере. Новый мир только рождался, Великая французская революция только должна была свершиться, чтобы все осознали изменение времени. Но французская революция — всего лишь внешнее событие. А Кант, его современность, утверждение нового (довольно, кстати, мрачного) космоса уже состоялись. Кант — начало нового мира. Сведенборг — напротив, один из последних реликтов *традиционного, манифестационистского мировоззрения*, он представитель *континуального* (или *аналогового*) типа мышления. То есть интеллектуальный взгляд может быть



продлен из мира *этого* в мир *тот*. Для Канта же *метафизика* (тем более *такая*) *невозможна*. Или по крайней мере она под большим вопросом. А если и возникнет она в будущем, то станет подлинной наукой, а не лжеметафизикой, каковой, по мнению Канта, была *вся прежняя метафизика*. У Канта — все *разрыв*. У Сведенборга — *континуальность*. «Трансцендентное» — то, что *за пределом*. Если есть *предел*, то познать находящееся за ним, по большому счету, не представляется возможным. У Сведенборга все соткано, все перетекает из одного в другое. Правы — оба. Но симпатии наши на стороне Сведенборга.

Наилучшим образом на противостояние Канта и Сведенборга, быть может, указывает совпадение имен того и другого. Иммануил означает «с нами Бог» — «и нарекут имя Ему Еммануил, что значит: с нами Бог» (Мф., 1:23). Но если Бог Сведенборга *продлен* из мира того в мир этот, то Бог Канта — *категорический императив*. Не является ли в таком случае имя знаменитой порнописательницы Эммануэль Арсан обозначением все того же присутствия Божества среди нас (если с нами Бог, то можно всё)? Разве не таков же рай Сведенборга, где каждый делает, что хочет? Унылые аскеты продолжают истязать себя. Прочие же — веселятся *уже* безнаказанной радостью. Сведенборг не говорит, что именно делают райские души, но на это намекает «католический Сведенборг» — Данте, когда описывает, как души проникают друг друга.

Для Канта духовидческие сочинения Сведенборга — довольно скучная беллетристика. А для нас они что — эмпирический или же абстрактный континуум? Говоря проще: художественное это произведение, отталкивающееся от непосредственного опыта автора или же философский трактат, основанный на чистом умозрении? Разумеется, решающую роль при таком рассмотрении играет субъективная точка зрения исследователя (нужно признать, что объективность в рассмотрении подобного рода невозможна вовсе в силу того, что сам исследователь — лицо субъективное). Поэтому «мы», употребляемое в таких сочинениях, не более чем условность и средство разделения ответственности за сделанные в ходе работы выводы.



## 2. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ЛЕОНАРДО XVIII ВЕКА?



родился будущий духовидец 29 января 1688 г. в Стокгольме в семье епископа, полкового священника королевской гвардии Еспера Сведберга. Это не опечатка. Сведберги — известный старинный шведский род. Впрочем, в дворянское звание Эмануэль Сведберг был произведен, а также переименован в Сведенборга королевой Ульрикой Элеонорой, лишь впоследствии, в 1719 г., — за заслуги перед отечеством. Молодой Сведберг с отличием окончил Упсальский

университет и с жаром взялся за науки: филологию, философию, математику, астрономию и анатомию. Классическая филология оказалась первой любовью Сведберга: в 1709 г. издается его академическая диссертация об изречениях римских философов, а — в продолжение темы — в 1710 г. в свет выходит «*Ludus Heliconicus*», собрание латинских стихотворений. В последующие годы он много путешествует. На карте его маршрута — университеты Англии, Голландии, Франции и Германии. В эти годы он весьма плотно занимается естественными науками. Однако более всего его интересует даже не теоретическая, а практическая сторона вопроса. В 1716 г. в Стокгольме выходит книга «*Dædalus hyperboreus*», в которой Сведберг излагает свои физические и математические опыты. Эта книга принесла ему значительный успех в ученом мире. Сведбергом заинтересовался Карл XII. Не просто заинтересовался, а предложил ему занять должность чрезвычайного асессора королевской горной комиссии. В 1718 г., при осаде Фридрихсгаля, Сведберг проявил себя как незаурядный изобретатель. При помощи сконструированной им машины были перекачаны в Норвегию (на расстояние более 20 верст), к самой осажденной крепости, две большие галеры, лошади и шлюпка, использовавшиеся Карлом XII для подвоза артиллерии. В это же время Сведберг издает трактаты по астрономии, физике приливов и отливов и даже по экономике: «*Предложение о установлении цены монет и введении мер*



*в Швеции, с простейшими подразделениями». За всю эту деятельность по совокупности он и получил в 1719 г. заслуженную награду (дворянство). До нас дошли проекты этого Леонардо XVIII в., в числе которых чертежи летательного и подводного аппаратов. Впрочем, Сведенборг отлично понимал, что на тот момент все его дерзкие замыслы было совершенно невозможно реализовать. Творческое наследие Сведенборга составляет 50 томов. 25 из них дают представление о первой половине жизни этого замечательного человека, прославившегося во всем ученом европейском мире, избранного членом нескольких академий (в том числе и Санкт-Петербургской академией наук).*

Но тут первая половина жизни Эмануэля Сведенборга оканчивается. И начинается как будто совершенно не связанная с ней вторая. Исследователи мистического творчества Сведенборга не случайно уделяют столько внимания его естественно-научным исследованиям. В свете этой деятельности великого духовидца становится понятно, что мы имеем дело не с пустым фантазером, но человеком научного и даже, более того, практического склада ума. Во всяком случае, при подобном ракурсе рассмотрения возможность мистификации представляется гораздо менее вероятной.

### 3. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ЖИЗНЬ В ЭМПИРЕЕ



торая половина жизни Эмануэля Сведенборга не так пестра фактами. Он переселяется в Лондон, где попервоначалу занимается исключительно практической деятельностью: плотничает, столярничает, чертит карты для глобусов, увлекается типографским делом. Но в 1745 г. с ним происходит необыкновенное происшествие. На одной из улиц Лондона Сведенборг повстречал незнакомца, который затем проследовал к нему домой и назвался Иисусом Христом. Незнако-





мец объявил Сведенборгу, что Церковь пришла в упадок и нуждается в обновлении, что он, Сведенборг, избран для воссоздания истинной Церкви и что ему будет даровано узреть небеса, мир духов и ад, чтобы затем неложно поведать о них миру. Из дневников Сведенборга мы узнаем, что перед этой знаменательной встречей у него были видения эротического характера (как и у многих других духовидцев). После лондонской встречи (вспомним мистические встречи Соловьева и Рериха, которые также имели место быть в Лондоне) Сведенборг отдаст два года на изучение еврейского языка и затем — в оригинале — штудирует Священное Писание. Последние тридцать лет он почти безвылазно сидит в своем лондонском доме, живет очень скромно, рацион пищи вегетарианский, пишет свои книги. К нему изредка наезжают друзья, и он по несколько дней с ними общается. Слуги, живущие на первом этаже сведенборговского дома, частенько застают его за беседами с ангелами и спорами с адскими гениями и духами. Ведет он себя адекватно. По крайней мере окружающие не замечали за ним никаких странностей, которые могли бы указать на душевное расстройство визионера. Пишет он по-латыни, регулярно рассылая свои сочинения в европейские академии наук. В доказательство *нормальности* Сведенборга можно упомянуть то, что в этот период жизни он время от времени участвует в дворянских собраниях. Существует множество историй о том, как Сведенборга *проверяли на аутентичность*. Все они довольно известны, поэтому здесь не приводятся. Однако заметим, что в Готтенбурге, находясь в обществе, он сообщил о пожаре, разгоревшемся в тот момент в Стокгольме, о чем по тогдашним временам нельзя было узнать столь скоро. Курьер, явившийся на следующий день из Стокгольма, сообщил, что пожар начался примерно в то же время, когда сильно побледневший Сведенборг вошел в дом, где обедало вышеупомянутое общество, и сообщил о том, что Стокгольм охвачен огнем, и затем, что пожар удалось потушить (незадолго перед этим он выходил из дома, по всей видимости затем, чтобы побеседовать с небожителями). Также неоднократно хорошо известные лица (в том числе и шведская королева Луиза Ульрика) просили Сведен-



борга поговорить со своими недавно умершими родственниками, чтобы узнать, о чем они говорили с покойными незадолго до их смерти. Причем Сведенборг так полно и подробно излагал предмет этих разговоров, что испытующие его зачастую бывали шокированы. О создании новой церкви он не особенно заботится, по всей видимости рассчитывая на потомков. Потомки не подвели. В США из хрусталя впоследствии была построена сведенборгианская церковь. В Европе на сегодняшний день также насчитывается несколько тысяч его последователей.

#### 4. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ДИТЯ СВОЕГО ВРЕМЕНИ?



Можно что угодно думать об экстрасенсорных способностях Сведенборга, но предмет нас интересующий не в этом. Нам прежде всего хотелось бы узнать: являются ли сочинения Сведенборга описанием того, что он пережил на личном опыте, или же они всего лишь продукт абстрактного мышления, аллегория? Существует огромный искус подпасть под убедительность последнего. Ведь ничто так не любили в XVIII в., как аллерию. Да и сам Сведенборг дает повод к подобным сомнениям, когда пишет, что Священное Писание следует понимать прежде всего символически. Конечно, символ отличается от аллереии, на это в свое время обращал внимание Лосев. Но и то и другое противостоит буквальному смыслу, а поэтому здесь есть и определенное сходство. Цитируя Евангелие от Матфея, Сведенборг тут же спешит добавить: «Кто понимает эти слова в их буквальном смысле, тот думает, что все в них сказанное случится, как описано, под конец века, называемый последним судом, что, таким образом, не только солнце и луна померкнут, звезды падут с неба, и на небе явится знамение Господа, и Его самого узрят на облаках, а вместе с ним и ангелов с трубами,



но что даже, как местами предсказано в Священном Писании, погибнет весь видимый мир и что после этого будет новое небо и новая земля. <...> ...Солнце, которое омрачится, означает Господа относительно любви; луна означает Господа относительно веры; звезды — познания блага и истины или любви и веры; знамение сына человеческого на небесах — появление Божественной истины; колена земная, которые восплачутся, — все, что относится к истине и благу или к вере и любви; пришествие Господа на облаках небесных с силой и славой — присутствие его самого в Слове и откровение; облака означают буквальный смысл Слова, а слава — внутренний смысл его; ангелы с трубами и гласом велиим означают небеса, отколе исходит Божественная истина. Из этого можно видеть, что значат эти слова Господа, а именно: что под конец церкви, когда не станет более любви, а затем и веры, Господь откроет Слово в его внутреннем смысле и объявит тайны небесные». Необходимо согласиться, что после всего сказанного возникает справедливый вопрос: а не аллегория ли и сами произведения Сведенборга? Однако заставили же определенные черты сведенборговского стиля утверждать, например, того же Борхеса, что «это труды человека, который объездил много неизведанных земель и спокойно, подробно рассказал о них». Так ли это, иначе ли, но следует отметить, что Сведенборг во всяком случае весьма нетороплив. И если уж он возьмется описывать что-либо, то не забудет ни одной мельчайшей детали, да и о той скажет, кружась вокруг нее в некоем сведенборгианском вальсе, не раз и не два, как будто человеку отпущено много времени, как будто он никогда не умрет и может всю вечность пересчитывать звезды в небе. Но, в конце концов, Сведенборг так и полагал, не видя фатального разрыва между жизнью и посмертной участью. Если же подходить более структурно к мистическому творчеству Сведенборга, безо всяких там «вальсов» и прочей ерунды, то стоит отметить, что доминирующее стилистическое средство в его произведениях — *повтор*. Впрочем, похоже, без «вальса» все-таки нельзя, поскольку функция повтора здесь не только стилистическая, это само сущностное зерно сведенборгианской доктрины.



## 5. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ОСНОВЫ ДОКТРИНЫ



древней «Изумрудной Скрижали», традиционно приписываемой Гермесу Трисмегисту (который по легенде передал свои знания Моисею) содержит ключевая фраза, принцип, на котором зиждутся все подлинные традиционные науки, как то: магия, алхимия, астрология. Думается, уже и без лишних рассуждений понятно, что это: «То, что внизу, подобно тому, что наверху, и то, что наверху, подобно тому, что внизу, дабы осуществилось Чудо Единого».

Мы в свое время уделили много внимания этому принципу, называемому в работах Генона принципом *аналогии*, мы также написали ряд работ, где пытались затронуть самую что ни на есть внутреннюю сущность *подобного* (см., например, «*Гностический структурализм как метод изучения памятников*»). Учение о *подобном* (или *соответствиях*) занимает центральное место в творчестве Сведенборга. Согласно ему, все существующее представляет собой *соответствия*. И о вещи, не имеющей своего соответствия, можно сказать, что она и вовсе не существует. Мы бы сказали, что ни *субстанция* не существует без *сущности*, ни *сущность* без *субстанции*, но только так, пребывая в *соединении*, осуществляя Чудо Единого, являют нам *то, что есть, форму*.

В Библии сказано, что человек был сотворен по образу и *подобию* Божьему. В гностицизме демиург держит перед собой *идеальные образцы*, которые затем *воплощаются в материи*. Сведенборговские герметизм и гностицизм (а по нашему разумению, это одно и то же, по крайней мере в том, что касается александрийского, шире — позд-неэллинистического гнозиса) встречаются с христианским богословием именно в этой точке, хотя нельзя сказать, что *подобие* в гностицизме и *подобие* в христианстве — явления разного порядка. Просто ортодоксальная церковь, раздираемая ересями, всячески старалась отмежеваться от всего гностического. И то́, что в гностицизме говори-



лось о подобии, как и в христианстве, скорее отталкивало последнее от самого принципа подобия, нежели давало хотя бы малейшую возможность согласиться с тем, что ненавистный гностицизм разделял с христианством. Тем не менее в околехристианских эзотерических течениях принцип *подобия* никогда не разделялся на специально гностический и специально христианский. У Гёте в конце второй части «*Фауста*» мистический хор поет: «Все преходящее — только *подобие*». Сведенборг идет еще далее и говорит о том, что не только человек *подобие* Божье (то есть, следовательно, в обратной перспективе, и Господь подобен человеку), но и каждый ангел, и каждый демон подобен человеку. Ангелы и демоны селятся сообществами, в зависимости от преобладавшей в них при жизни склонности. Сведенборг заявляет, что и ангелы, и демоны — все без исключения рода человеческого. И каждое сообщество такого рода в целом составляет одного человека. И небеса, состоящие из бесчисленного количества обществ, тоже представляют собой человека. Это касается также и ада. Мало того, Сведенборг утверждает, что даже каждая мысль и каждое чувство ангельское есть отдельный человек. Все находит себе *соответствие*. *Подобие есть равенство качеств*. Однако совпадающие по *качеству* могут не совпадать по *количеству*. И Сведенборг говорит о *степенях*. Это второй основополагающий принцип доктрины Сведенборга, аналогию которому мы также находим в гностицизме и эзотерическом христианстве. По всей видимости, *общее в степенях* не может быть выявлено в абсолютной мере. Так как помимо *повтора (тождества)* есть еще и *отличие*. Вот почему части небес и ада между собою *разнятся*. А соответственно разнятся между собою также все ангельские и демонические общества. И т.д., и т.д. *Всё есть всё* по отношению к *подобию*. Но *всё не есть всё* по отношению к *степеням*. Чем выше *степень любви ко благу*, тем выше ангельское общество и каждый ангел в частности. И чем выше *степень любви ко злу*, тем ниже общество адских гениев и каждого гения в частности. Идея в общем-то платоническая. Но разве у истоков гностицизма и эзотерического христианства мы не находим все того же Платона, чьи кости, по преданию, были крещены?



## 6. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ТОПОГРАФИЯ ПОТУСТОРОННЕГО



сновной духовидческий труд Сведенборга, носящий название «*О небесах, о мире духов и об аде*», разделен на три части, вполне соответствующих названию. Причем большая часть книги — «*О небесах*». Вторая часть «*О мире духов и состоянии человека по смерти его*» в два раза меньше первой. А третья, «*Об аде*», в два раза меньше второй. Как видим, порядок здесь совершенно противоположный по сравнению с Дантовой «*Комедией*». Разве что вместо «*Числотилица*» у протестанта Сведенборга — «*Мир духов*».

Есть соблазн изложить всю топографию иного света точно в той последовательности, как это делает Сведенборг, но тогда возникает необходимость повторяться и обо всем говорить по нескольку раз. Поэтому мы избираем способом изложения — естественный ход вещей. То есть мы предпочитаем последовательно разобрать все, что происходит с человеком по его смерти.

Согласно Сведенборгу, все люди живут по доминирующей в них любви. И если эту любовь у человека отнять, то он тут же падет бездыханным. Это можно сказать не только по отношению к *человеку природному* (то есть живущему в теле), но и по отношению к *человеку духовному*. Существует четыре основных рода любви: *любовь к Богу, любовь к ближнему, любовь к миру и любовь к себе*. Им соответствуют: *любовь, вера, ложь и зло*. Когда человек отходит в мир иной, то оказывается в обществе духов. Причем эти духи суть такие же умершие люди. В своем первом состоянии злые духи не отделены от добрых. Родственники и знакомые встречаются друг с другом, беседуют. Потусторонний мир внешне ничем не отличается от посюстороннего (принцип *соответствия*), только здесь все краски ярче, звуки различимее, запахи сильнее, а осязание несравнимо с земным. Попавшим сюда кажется, что их земная жизнь была только бледной тенью по сравнению с этой жизнью. Здесь никто не наказывается.



Господь и ангелы равно любят и добрых и злых. Но когда злые души начинают общаться с ангелами, то вскоре начинают чувствовать скуку, тоску, отвращение и — удаляются. Наиболее праведные тут же поднимаются в рай, а наибольшие злодеи тут же низвергаются в ад. Но это не потому, что у них такой удел, а потому, что для добрых невыносим ад, а для злых — рай. И те и другие чувствуют себя комфортно только там, куда стремились всю жизнь по своей *любви*, или иначе — *воле*. В мире духов с людьми постепенно начинают происходить преобразования (дольше тридцати лет здесь вообще никто не задерживается). Каждый дух становится таким, какова была его любовь. Адским жителям вполне дозволяется взойти на небеса, но едва лишь лучи рая коснутся адского жителя, как он начинает корчиться от боли и с радостью бежит в свой ад. Некоторых адских поднимали наверх как бы в состоянии сна. И тогда они осознавали и благо небесное, и благо духовное, но когда они возвращались к себе, то тут же предавались своей любви. Во-первых — ко лжи, затем и к злодейству. Сведенборг также утверждает, что все, вне зависимости от своего вероисповедания, попадают туда, куда их влекла при жизни любовь. Себялюбцы и возлюбившие то, что в миру — в ад, а боголюбивые и любившие ближнего своего — в рай. Но перед этим все нехристиане наставляются в христианских истинах. Так, скажем, мусульмане встречаются с Магометом, но побыв с ним некоторое время осознают, что он простой человек, не лучше и не хуже их самих. Во втором состоянии праведные окончательно отделяются от адских. Это потому, что преобладающий в каждом человеке род любви становится единственным. И если дух начинает чувствовать в каком-либо обществе дискомфорт, то он и общество перестают друг друга видеть. Духи одного общества, как бы ни поворачивались их тела, всегда смотрят друг другу в лицо. Сообщаются они при помощи мыслей, так что здесь совершенно невозможно лицемерие. И то, что дух помышляет, становится известно всем духам, принадлежащим к его обществу. Небеса разделены на два царства. Это *небеса небесные* и *небеса духовные*. В *небесах небесных* обретаются те, в ком преобладала любовь к Господу, то есть *любовь ко благу, воля*. Эти небеса еще на-





зываются *Царством Священства Господня*. В небесах духовных же находятся *возлюбившие ближнего своего*, истину, то есть разумные. Эти небеса называются *Царским Царством*. Помимо этого небеса делятся на три части: *небеса внутренние, средние и внешние*. Это не абстрактные места. В каждом царстве существуют дома, сады, цветники и даже храмы! В храмах более мудрые ангелы наставляют менее мудрых. И чем более живет ангел на небесах, тем более молодеет, тем более становится прекрасным и совершенным. Каждый получает то, что хотел получить. Хотя лица ангелов одного общества и обращены друг ко другу, но также они обращены и к Господу. Причем *ангелы небесные* видят Господа как *солнце*, а *ангелы духовные* — как *луну*. На небесах существуют четыре стороны света. У всех ангелов перед лицом — восток, как бы они ни поворачивались. То же касается и остальных сторон света. Каждому обществу ангелов соответствует своя сторона света. На небесах также совершаются браки. Их суть — соединение двух личностей в одну. Времени на небесах не существует. Но существуют состояния, *соответствующие* временам. Ангелы то максимально приближаются к своему благу, то впадают как бы в сумеречное состояние. Ангелы имеют красивые одежды. Но чем ближе ангелы к Господу, тем они обнаженнее. В этом особый эротизм рая.

Пора поговорить и про адских. А у адских *тьма* вместо *солнца* и *мрак* вместо *луны*. Их земли также разделены на два царства. В первом селятся духи, жившие по *любви ко лжи*, а во втором — гении, *возлюбившие себя*. Все они уродливы и строят друг другу интриги. Но уродства своего они не замечают, а интриги им даже нравятся. Одни духи, наиболее злобные, подчиняют себе других, менее злобных. Затем последние восстают и поработают первых. Все они от этого страдают, но это им нравится больше, чем что бы то ни было иное. В аду, так же как и на небесах, существует четыре стороны света. Наиболее *злые духи* селятся на *западе*. А наиболее *лживые* — на *севере*. Они всегда обращены к Господу спиной. Местность адская весьма печальна. Живут адские в выгоревших городах, а то и вовсе — в хибарах. А повсюду простираются мрачные леса и унылые пустыни.



Однако адские довольны. Впрочем, довольно и нам о них распространяться. Ведь Сведенборг о адских говорит менее всего. Оставим и мы их в покое.

## 7. ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ЗАМОК БЕЗ КЛЮЧА



огласно Сведенборгу, любой может созерцать все то же самое, и, более того, *любой созерцает*. Но вот только *воли к тому, чтобы осознать* это, у человека, как правило, нет. Видения свои Сведенборг разделяет на три типа. Первый, собственно, только и можно назвать *видением*. Это *особые состояния, пограничные между бодствованием и сном*, когда открывается сверхсознательное. Сам Сведенборг испытывал нечто подобное лишь несколько раз в жизни. Возможно, здесь некий аналог тому, что в православии именуется *тонким сном* или же тому, что в психологии называется *lucide dream*. Второй тип сильно отличается от первого. Видения такого рода случались со Сведенборгом чаще. Тогда ему казалось, что хотя он сам идет, скажем, по улице, *некто уводит его и показывает ему нечто совершенно отличное от того, что видит в этот момент тело*, продолжающее свое пешеходное шествие по улицам Лондона. Видения третьего типа можно назвать просто *имагинациями*. Это *повседневная сила представления*. Именно последнее, а не что иное вызывало столько насмешек у Канта, полагавшего, что только сумасшедшие да пьяницы могут принимать свои фантазии за нечто действительное.

Да, учение Сведенборга крайне привлекательно. Нарисованная им картина загробной жизни приятнее как православной, так и католической «педагогике» с ее лестницами, облаками, крюками и котлами. Но, опять-таки, как с православной, так и с католической точки зрения, Сведенборг пребывал в *прелести*. Впрочем, мы совершенно не склонны морализировать, хотя у нас и вызывает определенную настороженность не только тот факт, что явлению того, кто



назвался «Иисусом Христом», предшествовали эротические видения, но и то, что эти видения посетили Сведенборга именно в *Лондоне, оккультно негативном топосе, крайнем Западе Старого Света. Экуменисты* Соловьев и Рерихи, в свете сказанного, легко становятся в один ряд со Сведенборгом.

И все же, бегло ознакомившись с учением Сведенборга, мы хотели бы дать ответ на занимающий нас вопрос: эмпирика или абстракция? Но ответа нет. Каждый волен оставаться при своей точке зрения. Можно было бы сказать, что учение Сведенборга эмпирично, но абстрактно по своему изложению. Но сказать так значит ничего не сказать. Для постижения описываемых Сведенборгом вещей нужно самому им *соответствовать*. А представить полную картину — фактически невозможно, потому что *каждый ангел обращен только к тому, что он любит*. Сведенборг любит одно, а дядя Вася — третье. Так что — можно видеть и слышать, но не уразуметь. Или уразуметь по-своему. Сведенборг свое уразумел. Теперь очередь за нами. Что же — в путешествии!

*в ночь с 19-го на 20-е 12. 96*

## ТРАДИЦИОНАЛИЗМ — ЭТО НЕ ТО, ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ



1945 г., помимо Великой Победы, случилось быть еще двум знаменательным явлениям. И хотя они попервоначалу оказались в тени главного события года и даже остались незамеченными широкой общественностью, но в дальнейшем определили картину мира едва ли не в большей степени. Точнее, Победа над странами Оси сказывалась в течение последующего полувека, а те два только начинают сказываться.

Первое из этих двух — книга философа-неопозитивиста и идеолога либерал-демократии англо-саксонского типа Карла Раймунда Поппера «*Открытое общество и его враги*», ставшая в самом скором времени после выхода в свет «библией современного мира». *Открытое общество* в терминологии Поппера — информационное общество американского типа, которое (по Попперу) должно быть спроецировано на весь остальной мир. То есть весь мир должен жить по этой американской модели. Наиболее часто употребляемые определения и понятия из словаря либерал-демократов вполне совершенно описывают значимые ценности открытого общества: *рынок, права человека, рационализм, прогресс, гуманизм.*



Впоследствии идеи Поппера были развиты целым рядом философов, экономистов и социологов, таких как Фридрих фон Хайек, Жак Аттали, Френсис Фукуяма. Они говорили о грядущем «порядке денег», о «конце истории», о необходимости перехода к мондиальному (всемирному) правлению с Соединенными Штатами во главе.

Но еще Поппер отметил, что у открытого общества есть враги и что если эти враги объединятся, то американскую либерал-демократию не ждет ничего, кроме краха. Кто эти враги? Это все, кто *левее социал-демократии* — то есть *анархисты, социалисты, коммунисты* и т.д. — и все, кто *правее либерал-консерватизма* — т.е. *этатисты, монархисты, националисты* и т.д., — а также целый спектр всех религий и сект, утверждающих, что *человек это нечто, что следует преодолеть* — *православие* (особенно *старообрядчество*), *ислам* (в первую очередь *шиитский*, а также *исмаилизм* и *суфизм*), *язычество* (особенно *тринитаристское*).

Как же, на каких основаниях может объединиться в единый антимондиалистский фронт столь пестрая компания? Такие основания нашлись в самом конце XX в., в том числе и в России, где совместные митинги *анархистов* и *монархистов*, *фашистов* и *коммунистов* перестали быть экзотикой. Главным основанием стало *всеобщее неприятие англо-саксонской модели цивилизации*, активно навязываемой Востоку — прежде всего в экономических целях. На самом Западе тоже наблюдается активизация процессов подобного рода. Так, например, очень серьезные и многочисленные внепарламентские организации английского молодого ученого Криса Гримшоу «Глобальное Действие Людей» и «Возвращение на улицы» включают в себя самый различный контингент — от *анархистов* до *неоязычников-друидов*. Таким образом, *гиперавангардизм (левое)* и *гиперконсерватизм (правое)* смыкаются против серости, образуя противостоящий ей *центр*.

Разумеется, всё начиналось с исключительно прагматических союзов (по принципу: «пошли дружить против вот тех-то»), но к настоящему моменту можно говорить и о некоей синтетической идее, не являющейся просто «суммой неконформизма». И уже, пожалуй, следует с большой долей уверенности окликнуть эту идею по имени. Это *традиционализм*.



*Традиционализм* — это не то, что вы думаете, а весьма специфическая идеология, способная, как уже неоднократно отмечали многие политологи и культурологи, стать для XXI в. тем, чем стал марксизм для XX. Более того, *традиционализм* имеет тактическое преимущество перед марксизмом. Хотя бы уже тем, что он тотален. При этом он апеллирует не просто к религиозным чувствам, но к последним, «прóклятым» вопросам человеческого существования и посмертной участи. Это впечатляет.

Другое крупное событие 1945 г. — выход в свет книги Рене Жана Жозефа Мари Генона «*Царство количества и знаки времени*», где последовательно дается жесточайшая критика современного мира и его главных проявлений и дефиниций (*демократии, прав человека, рынка, гуманизма, промышленности, психоанализа, протестантской этики* и т.д.) с позиций традиционной религиозности. Причем не с позиций какой-либо конкретной религии, но от лица Традиции как таковой: то есть того общего, что единит все традиции. При этом чрезвычайно важно заметить, что Генон не только не считал себя «автором», то есть сочинителем, но он также не призывал к созданию какого-либо универсального, синкретического культа. Более того, считал всякие попытки такого рода «сатанистскими». Сам для себя он выбрал *суфизм*. Но это был личный выбор. И Генон последнее обстоятельство всегда подчеркивал. Своих последователей за собой он никогда не звал, указывая лишь на необходимость выбора подлинной *традиции*, то есть традиции, имеющей свои корни в божественной воле, а не в человеческом самочинии. *Традиция* — по Генону то, что имеет сверхчеловеческое происхождение. Так, например, православная церковь как религиозный институт легитимна в силу того, что в ней действует именно традиция (то есть буквально с латинского: «передача») посвящения-рукоположения, идущая от апостолов, поставленных непосредственно Христом. А, скажем, американские кальвинистские секты, согласно Генону, не легитимны, поскольку в них не осуществляется передача преемственности — традиции (эта передача была прервана) и, следовательно, члены этих общин отрезаны от «духовных влияний», стало быть (уже с исключитель-



но христианских, а не специально геноновских, позиций) Церковью не являются.

Рене Генон говорил о «кризисе современного мира», а вот его ученик барон Юлиус Эвола уже откровенно призывал к «восстанию против современного мира». Его книги, в отличие от холодно насмешливых книг Генона, утонченно издевавшегося над духом торгашеской цивилизации, исполнены отваги и решимости к самопожертвованию. Эту готовность подтверждает и судьба Эволы. В молодости он увлекался футуризмом и сюрреализмом, писал картины и стихи. Потом заинтересовался философией Ницше, открыл для себя Генона. С точки зрения одних исследователей Эвола — откровенный идеолог итальянского фашизма, с точки зрения других — «попутчик», чьи соображения соответствовали духу итальянского фашизма ровно настолько, насколько последний пытался быть консервативно-революционным движением, то есть в терминологии самого Эволы — «языческим империализмом». Идеал традиционного общества Эвола, в отличие от Генона, видел именно в арийском язычестве. Генон скептически относился к идеологической деятельности Эволы, о чем и писал ему в письмах. По поводу фашизма Генон, в отличие от Эволы, не строил никаких иллюзий. Фашизм, по Генону, это еще одно порождение современного мира, тоже своего рода демократия (поскольку вождь выбирается волей профанической толпы, а не по праву крови, пророческому указанию или жреческому помазанию на царство). Генон искренне был убежден, что ничего хорошего в политической сфере после 1312 г. (год разгрома *тамплиерского ордена*, который, согласно Генону, был последней духовной организацией на Западе, задерживающей наступление «современности») произойти не может. Эвола, однако, думал иначе. И если последующим традиционалистам случилось пенять на фактологические ошибки Эволы, то им лишний раз не придется напоминать, что идея противления современному миру была взята ими как раз от Эволы, а не от Генона. Дальневосточная формула «оседлать тигра», то есть воспользоваться силой врага против него самого, стала с легкой руки Эволы афоризмом. Поразительно бесстрашие Эволы: любимым его занятием во время войны были прогулки под бомбежкой. В одну из таких прогулок его взрывной





волной ударило об стену, что вызвало травму позвоночника — Эвола на всю последующую жизнь остался калекой. На суд Эволу привезли в инвалидной коляске. Он пренебрег помощью адвоката — и защищался цитатами из «Государства» Платона. Суд был вынужден оправдать Эволу.

Третьей ключевой фигурой многие называют Мирчу Элиаде. Пожалуй, это наиболее известный традиционалист за пределами традиционалистской ойкумены. В первую руку благодаря великолепной мистической прозе (кстати, много переведившейся на русский язык в последние годы). А также за введение в широкий культурологический обиход термина *история религий*. Да-да, именно Элиаде «автор» этой замечательной дисциплины и разработчик нового метода изучения традиций — метода революционного по отношению к предшествующим наработкам антропологов, психологов и этнологов. Увы, при всей значимости проделанной им работы, Элиаде так и не стал нобелевским лауреатом (хотя попытки выдвинуть его на эту премию и как прозаика, и как исследователя предпринимались не раз). Виной тому опять-таки «политнекорректное прошлое». Конечно, румынский гвардизм был гораздо более мягкой версией своих западных собратьев. Тем не менее, когда власть сменилась, Элиаде упекли в концлагерь, где он читал товарищам по оружию лекции о афонском исихазме, йоге и символизму библейских пророков. Впрочем, не только румынская, но и мировая общественность была так возмущена репрессиями, что власти вскоре оказались вынуждены выпустить Элиаде. Но, конечно же, традиционалисту пришлось уехать из родной страны.

Наименее известное, но, может быть, — после Генона — самое значимое лицо в традиционализме — немецкий профессор Герман Вирт. Отрывки из его трудов начинают публиковаться только теперь. И только в России — так как на Западе Вирт под негласным запретом. У Вирта, пожалуй, самое «политнекорректное прошлое» из всех традиционалистов: он некоторое время возглавлял «*Анненэрбе*» — «*Наследие предков*», таинственный орден внутри не менее таинственного ордена СС, в чью компетенцию входили поиски Св. Чаши Грааль,



контакты с Тибетом, рунические исследования и всё в таком же роде. Вирт, разумеется, никакого отношения к репрессиям не имел и, возможно, о концлагерях вообще ничего не знал. Однако после Второй мировой войны ученый неоднократно подвергался гонениям. Вплоть до того, что однажды у него из дома была похищена рукопись — плод многолетней научной деятельности. Занимаясь Виртом, нетрудно обратить внимание на то, насколько Вирт напоминает своего сталинистского собрата — советского профессора Николая Марра. Ученый тоталитарной Германии и ученый тоталитарного СССР пришли к похожим выводам. Марр — к идее четырех протокорней яфетического протоязыка *сар, бер, ён, рош*, из которых возникли впоследствии все остальные корни. Вирт — к гиперборейскому протоязыку и рунической протописьменности человечества, естественно возникающих из созерцания смены времен года, а также смены дня и ночи. Все сказки, все мифы Вирт выводил из календарной символики, из «приключений света» (ср., напр., многочисленные сюжеты о поединке солярного героя со змеем: от индийских Вед и «чуда Георгия о змие» до «крокодила», который у Корнея Чуковского «солнце проглотил»).

Труды Вирта мы знаем в основном в пересказе Александра Гельевича Дугина, выдающегося исследователя и *идеолога русского традиционализма*. Также многое о жизни и научной деятельности Генона, Эволы, Элиаде и Вирта стало известно опять-таки благодаря его просветительской деятельности. Дугин синтезировал наследие четырех великих традиционалистов и основал, таким образом, собственную школу. Но его социальная практика не ограничена только научной работой. На сегодняшний день Дугин возглавляет крупное общественно-политическое движение «Евразия». Помимо европейского традиционализма Дугин в круг своих интеллектуальных наработок включил опыт русских евразийцев и отчасти философию, близкую к «новой левой» (Ги Дебор, Маркузе, Гваттари, Фуко, Делёз). Его ученики выпускают в различных концах страны и ближайшего зарубежья газеты, журналы, сайты. С дугинской религиозно-исторической ассоциацией «Арктогея» сотрудничают самые различные объединения — от австралийских национал-большевиков и русских старооб-



рядцев до еврейской радикальной организации «Полярный Израиль». Один из учеников Дугина, Алексей Цветков, известен как левый мыслитель и талантливый прозаик, в прошлом — главный редактор газеты «Лимонка». Другой ученик, отошедший от «Арктогеи», Вадим Штепа основал собственный журнал «ИНАЧЕ» и долгое время работал идеологом Александра Лебеда. Дугин Штепу не любит. Но ученик есть ученик. Даже ученик-недоучка перенимает от своего учителя кое-что. Еще один ученик Дугина — Аркадий Малер — основал в Институте философии при РАН «Евразийский клуб» (ныне «Византистский клуб»), где последние две пятницы каждого месяца — с 18:00 до 21:00 — проводятся семинары по вопросам традиции и геополитики. Некоторое время с клубом Малера активно сотрудничал журнал автора настоящей статьи — «*Бронзовый Век*» и сетевой проект «ВЕКОВКА» <http://vekovka.ru>, где печатались не только традиционалистские тексты, но и художественная проза и поэзия известных литераторов, стихотворцев и переводчиков: таких как Лев Аннинский, Алина Витухновская, Владимир Карпец, Константин Кедров, Юрий Мамлеев, Владимир Микушевич, Юрий Стефанов. Собственные альманахи выпускают учителя Дугина — русские метафизики Евгений Головин («*Splendor Solis*»), Юрий Мамлеев («*UNIO MISTICA*»).

Помимо обширного дугинского круга существует еще и не менее обширный круг журнала «*Волишебная гора*», где, кроме вышеперечисленных авторов, печатаются также те традиционалисты, которых не любит дугинская «Арктогея». Из крупных фигур это прежде всего исламский фундаменталист Гейдар Джемаль, один из учителей Дугина, «несколько отодвинутый» на задний план за проваххабитскую ориентацию.

Одним словом, деятельность традиционалистов в нашей стране вовлекает в свою орбиту всё большее число людей, что, возможно, в ближайшее время окажет какое-то влияние на картину мира. Хорошо это или плохо — уже другой вопрос.

2000 (последняя редакция — 2005)

## АЛИСТЕР КРОУЛИ: СВЯТОЙ САТАНИСТ



раткая прометеога неспособна воссоздать жизнь одного из самых непонятых людей ушедшего столетия. И всё же — походя — оброним намек относительно того, к чему с такой легкостью клепают ярлык «сатанизма».

Обычно основателем «современного сатанизма» принято считать вовсе не Антона Шандора Лавея (автора абсурдной *«Сатанинской Библии»*), а Эдварда Александра (Алистера) Кроули, называвшего себя «Зверем 666», «Великим Зверем», «То Mega Therion». Его же впоследствии называли «самым великим, самым загадочным и, быть может, единственным подлинным магом Европы XX века». Сомерсет Моэм написал о нем роман — *«Маг»*. Увы! в русском переводе выпущены наиболее интересные места. Видимо, очень умный издатель (или еще более умный переводчик) полагал, что читателю будет неинтересна вся эта оккультная лабуда. Впрочем, и здесь своя правда. Хотите читать интересные книжки — учите язык и читайте в подлиннике.

Трудно даже осмыслить, какое колоссальное влияние на культуру (точнее, контркультуру) ушедшего (XX) столетия оказал Али-



стер Кроули. Его физиономия присутствует на обложке битловского «Сержанта Пеннера» отнюдь не случайно. Точно так же, как не случайно «Роллинг Стоунз» посвятили его идеям альбом «Их Сатаническое Величество». Еще менее случайно гитарист «Лед Зенпелин» Джимми Пейдж приобрел в безвозбранное пользование усадьбу Кроули — неподалеку от озера Лох-Несс... Перечисление это можно продолжать до бесконечности. Сюда попадут совершенно непохожие друг на друга и «Кинг Кримсон» («Мунчайлд» — точная цитата из Кроули), и Стинг, и «Псайхик ТВ», и «Коул», и еще очень-очень многие другие.

До чего доводит протестантизм! Отец Кроули принадлежал одной из радикальнейших кальвинистских сект — «Плимутские братья». Насмотревшись в детстве папашиных бесчинств, он решительно откидывает западное христианство. Однако это не означает отрицания христианства вообще. Парадоксально! но одна из интереснейших книг «сатаниста»-Кроули называется «Сердце Святой Руси», где автор искренне восхищается Православием, древними московскими храмами, но ругает, как чуждые духу Руси, европейский Петербург и московский Х.Х.С. (так ли уж не правы в итоге оказались те, кто его взрывал?).

Кроули с восторгом принял германский национал-социализм и сталинский национал-большевизм, распознав в них проявления хаоса, необходимого, чтобы смести старый мир и учредить мир новый, где «every man and every woman is a star» (одна из главных заповедей кроулианства). Однако пафос кроулианского учения даже не в этом утверждении, а скорее в самоценном отрицании. Хаос хорош сам по себе, чтобы омрачать его какими-либо человеческими установлениями. «Не нарушайте хаос», — как говорила наша добрая подруга с недобрим прозвищем «Геката».

О Кроули сегодня вспоминают не только как о маге, но и как о небезынтересном поэте, драматурге, художнике. Отец Кроули был богатым пивоваром, поэтому, оставшись в 12 лет сиротой, малютка-Александр не особенно грустил. Отцовское состояние позволило ему не только поступить в Лондонский университет, а затем и в Кембридж, но и путешествовать по всему миру, печатать за свой счет



стихи, издавать журнал «*Равноденствие*». Подобно итальянскому традиционалисту Эволе, которого и так довольно часто сравнивают с Кроули, он увлекался альпинизмом, покоряя вершину за вершиной. Также он добился значительных успехов в игре в шахматы. Его даже прочили в будущие шахматные идолы Британской Короны. Кроули и впрямь стал гроссмейстером. Только не шахматным, а гроссмейстером восстановленного им *Ордена Тамплиеров Оста (О.Т.О.)*. Но прежде, чем создать собственный орден, Кроули вступает в знаменитый «*Golden Dawn in the Outer*» («*Орден Золотой Зари*»), куда входили известнейшие персоналии тогдашней Англии, да и не только Англии: автор культового до сего дня «*Графа Дракулы*» — Брэм Стокер, нобелевский лауреат — поэт Уильям Батлер Йейтс, популярнейший (тогда) фантаст-эзотерик Бульвер-Литтон, описавший в своем романе «*Раса, которая нас подсидит*» (в русском издании сибирских рериховцев — «*Грядущая раса*») подземную страну, именуемую в закрытых инициатических обществах Востока и Запада *Агартхой*, Мод Гонн — вдохновительница Ирландской Освободительной Армии и многие другие. В ордене практиковалась *церемониальная магия*, серьезно исследовались сакральные науки. Про «*Золотую Зарю*» до сих пор ходят легенды, причем порою весьма небезобидного свойства. Согласно одной из них, капище ложи в Берлине посещали два человека (или не вполне человека), теснейшим образом связанные с историей Третьего рейха. Один из них — отец, — Карл Хаусхофер, был наставником Гитлера (только ему Гитлер позволял кричать на себя) и одним из главных немецких геополитиков. Другой — сын, — Альбрехт Хаусхофер, покушался в 1945 г. на жизнь фюрера, за что поплатился своей. Много, много загадок связано с «*Золотой Зарей*»... Кстати, ни для кого из людей знающих не секрет, что именно «*Золотая Заря*» кардинальнейшим образом повлияла на формирование праворадикальных режимов Запада в XX в. Вот в такой среде оказался молодой Кроули. Здесь он быстро занял достаточно высокое положение, но от него следовало ждать чего-то большего. Чего именно, пока никто не знал.

В 1904 г. Кроули посетил демон Айвасс, объявив ему наступление «эона Гора» и продиктовав состоящую из трех глав и 220 стихов



крайне неоднозначную и неоднородную по содержательному составу «Книгу Законов». Главный из них: «Делай, что хочешь, это и будет всем твоим законом».

Кроули томит тоже, что и русского человека: *Воля*. Свое гностическое учение, претендующее на то, чтобы стать новой мировой религией, Кроули именует именно *учением о воле, телемизмом*. Кроулианский *magick* (именно в таком, староанглийском начертании) не просто *оперативная магия*, но именно *религия* — со своими праздниками, обрядами, духовенством. Казалось бы, беспросветный сатанизм. «Делай, что хочешь...» Эге, ведь так дело и до смертоубийства дойдет! — шепчет «внутренний ж/м».

Но то, что звучит дико для западного либерального христианства, против которого и восстает Кроули, для Православия — с его «имей в себе любовь и делай, что хочешь» — почти норма.

Да, Кроули порядком набезобразил. «Чернокнижие», «нехорошие» обряды, справлявшиеся в раблезианском «аббатстве Телема», девушки, сходявшие с ума после маго-эротических практик, включавших в себя не только анальный секс и BDSM, но и что похлеще, — конечно, этого достаточно, чтобы упечь Кроули в нижние круги Дантова ада. Но распорядившись так, мы уподобляемся англо-саксонским моралистам. Сам же «святой сатанист» остается нам непонятен.

Есть и такая версия: Кроули не был магом. Зато был веселым человеком, мистифицировавшим дегенератов конца времен так, что никому мало не показалось. Что же до «телемского аббатства», то — по слухам — Кроули с дружкой наезжали туда, чтобы побухать и посодомировать друг друга. Одним словом, никакого сатанизма. Обычное свинство. Однако всё это уже не имеет никакого значения. Так или иначе: наследие Кроули существует. И миф о Кроули уже важнее самого Кроули.

Кроули плох, но отрицает он еще худшее. Таким образом, его отрицание оказывается отрицанием отрицания, то есть утверждением.

Напоминаем: «Всё мне позволительно, но не всё полезно; всё мне позволительно, но ничто не должно обладать мною» (1 Кор. 6:12).



## КРЕСТ И РАСПЯТИЕ



пор о том, следует ли почитать только *крест*, только *Распятие*, то и другое, или не то и не это, достаточно давний. Православной Церковью почитается и то и другое. Споры в основном касались различных деталей канонического изображения креста. Так, например, игумен Соловецкого монастыря Игнатий утверждал «более древнее надписание» на верхней «дщице» креста других четырех букв, нежели это принято в западном христианстве и пореформенном новообрядчестве, никониянстве. *И.Х.Ц.С.* (*Исус Христос Царь Славы*) вместо *И.Х.Ц.И.* (*Исус Христос Царь Иудейский*). В этом он руководствовался дораскольной традицией, согласно которой надпись, сделанная Пилатом, имела глумливый, издевательский характер. Однако в православном новообрядчестве, насколько нам известно, используются оба написания.

В любом случае, ни в одном из православных толков (включая самое радикальное беспоповство) речь не идет об отказе от *почитания Распятия*. Совсем иначе дело обстоит на Западе.

В современном западно-либеральном, особенно протестантском, сознании закрепилось понимание *Креста Господня* как «эмблемы», а не как символа. Мы берем понятие «эмблема» в кавычки, подразуме-



вая сугубо современное значение слова, исключаяющее нечто помимо банального «иносказания». Сама древняя наука *emblemata* представляется с полноценной традиционалистской точки зрения именно как наука традиционная, значимая в контексте христианских сакральных наук не меньше, чем *кабала* (которую следует отличать от иудейской *kabbalah*), *алхимия* и *астрология*.

В современном профаническом сознании подспудно реактуализируется антично-римское понимание *креста* как казни самой позорной из возможных. По законам Римской империи такой унижительной пытке мог быть подвергнут только не-гражданин Рима (исключая случай перехода на сторону противника во время боевых действий).

Однако если для короткой памяти вырожденцев конца времен крест это просто случайное орудие пытки, ставшее «эмблемой» *Жертвы*, то Традиция знает примордиальные аспекты *символики Креста*, о чем Рене Генон, авторитет для всех ревнителей Традиции, написал специальную книгу.

Созерцание *креста* возникает из естественных условий движения Солнца в течение года с точками наивысшего пика и спада и «горизонтальной перекладной» *осеннего* и *весеннего равноденствий*. Солнце, символизирующее Сына Божьего, в течение года совершает «нисхождение в мир» (*осень*), «смерть, погребение, нисхождение в ад» (*зимнее солнцестояние*), «воскресение» (*весна*), «вознесение и вхождение во славу» (*летнее солнцестояние*). Однако наблюдение этого *креста*, когда Солнце во время *зимнего солнцестояния* (смерти) не показывается из-за горизонта, возможно только в северных широтах. На основании этих и других небесных явлений как раз и сложилась простая религия древнейшего полярного человечества, называемая Германом Виртом, одним из создателей «гипербореической теории», «полярным христианством».

Солнце в своем годовом коловращении отмечает четыре точки пространства: *север* (вершина, Рай), *запад* (спуск в мир), *юг* (низ, ад) и *восток* (восхождение на небеса). Таким образом, *крест* — это не только обозначение времени, но и пространства. Точнее было бы сказать, что *крест* в точном смысле этого символа обозначает мир, Вселенную.



Самые ранние изображения креста, являвшегося для древних не просто объектом поклонения, но *действенным символом*, относятся к палеолиту (так называемые «солнечные колеса» с четырьмя «спицами»). В том или ином (мандала) виде изображение креста встречается во всех без исключения религиях. В этом отношении *историческое христианство* не обладает никакой «первоочередностью», как наивно полагают протестанты. *Крест* — символ космоса (точнее, сам космос). Причем, как замечает Генон, наиболее распространено изображение *четырёхконечного* «плоского» креста, являющееся, по сути, «разверткой на плоскости» «объемного» креста, имеющего *семь векторов*: *вверх, вниз, влево, вправо, назад, вперед, вовнутрь*. Каждому соответствует свой *цвет и звук*. *Центр* — *всезвучающий белый* (он же *несказанный черный*).

В наиболее «ортодоксальной ортодоксии», в Древнем Православии (Старообрядчестве), особо почитаем *восьмиконечный крест*. Причем до такой степени, что начисто отвергается «равночестность» других крестов. Вплоть до того, что римо-«католический» крест пейоративно именуется «римский крыж». Новообрядческое Православие, напротив, почитает различные изображения *Креста Господня* (в том числе *свастику, египетский анх и гамматический крест*), что в данном случае делает ему честь. Тем не менее любому православно верующему очевидно, что *восьмиконечное начертание креста обладает* неким *преимуществом* относительно прочих: будь то четырехконечный римо-«католический» крест, лотарингский шестиконечный, еще ли какой другой. Однако же внятно объяснить, почему это так, затрудняются. В иных случаях предлагается «историческое» обоснование такого изображения, то есть, руководствуясь *Священным Писанием* (Мф. 27:37 «и поставили над головою Его надпись, означающую вину Его: Сей есть Иисус, Царь Иудейский». Или: Мк. 15:26 «И была надпись вины Его: Царь Иудейский». Или: Лк. 23:38 «И была над Ним надпись, написанная словами греческими, римскими и еврейскими: Сей есть Царь Иудейский». Или: Ин. 19:19-20 «Пилат же написал и надпись, и поставил на кресте. Написано было: Иисус Назорей, Царь Иудейский. Эту надпись читали многие из Иудеев, потому что



место, где был распят Иисус, было недалеко от города, и написано было по-еврейски, по-гречески, по-римски»), объясняется изображение «верхней перекладины», однако объяснение нижней перекладины оказывается проблематичным. Обычно говорится, что это подставка, к которой прибили ноги Спасителя. Но нигде в Священном Писании эта «дщица» не упоминается.

На самом же деле, в случае изображения *восьмиконечного креста* (или папского *triregnum* в римо-«католичестве») следовало бы говорить о некоторой соотнесенности с *герметической традицией*, где *крест с тремя перекладинами* означал *единство трех миров: небес, земли и преисподней*. Причем в зависимости от длины перекладин выделяются различные аспекты такого единства. Например, единство проявленности — в случае удлинения перекладин по мере движения «сверху вниз». Или дистинкция мира дольного, где, собственно, и произошло Распятие Христово, необходимая для того, чтобы подчеркнуть центральное положение земного мира в Божественной Вселенной и искупление грехов его насельников. Также смысл *восьмиконечного креста* в «связывании» *разрыва* между горним и дольным мирами во един мир, и даже не исключая ада (поскольку Христос вывел отсюда ветхозаветных праведников, и здесь, таким образом, просияв).

Итак, *крест* — это, с одной стороны, «самое низкое» в мире, его сор и позор, самая позорная казнь. С другой стороны, это мир вообще, то есть то, что христианство именует «дольным».

Одна из излюбленных протестантских «тем» для «заушения» традиционного христианства — наличие в последнем *поклонения Распятию*. Спекулятивный ход протестантской мысли выглядит так: Сын Божий был распят за наши грехи, погребен, воскрес и вознесся на небо. Следовательно, на кресте Его нет. Таким образом, *поклонение Распятию* оказывается едва ли не кощунственным по отношению к вознесшемуся Сыну Божию. Но не является ли в таком случае излюбленная протестантами «эмблема» «сияющего креста» как полнейшая нелепица? Ведь если Христа уже нет на кресте, то почему это позорное орудие пытки сияет? В ином случае не хотят ли протестан-



ты признать эти лучи энергиями Божества, как это делает Православие? Но тогда могут возникнуть вопросы, на которые протестанты едва ли готовы дать ответ.

*Распятие Христа на кресте* — это Жертва в мире и для мира. *Крест*, как низкое орудие пытки, был избран еще и потому, что Господь совершил *предельное самоумаление*, кевосис, просветив самое ничтожное и освятив самое позорное. Христос — Бог, и Он своей Жертвой преобразует бесконечно падший мир, оторванный от мира горнего. Если Христа нет на кресте, то всё тщетно и нет спасения, так как по беззакониям нашим все мы достойны только геенны. Человек грешен, поэтому Жертва происходит ВСЕГДА, она вне времени. Своими грехами мы распинаем и распинаем Спасителя. Поэтому, припадая к Его Распятию, мы обременены тяготами вины пред Ним. Протестанты же, по крайней мере многие из них (это в особенности касается кальвинистических — американских — сект), часто называют себя «святыми». То есть подразумевается, что один раз (во время крещения) они избавились от своих грехов и больше не грешат после этого. Ложность таких представлений очевидна. Помимо греха гордыни здесь присутствует еще кое-что, ускользающее от внимания. Дело в том, что говоря об отсутствии Спасителя на кресте, протестанты подразумевают *историчность Распятия*. Но *если бы Жертва происходила только в исторический момент, то спасение было бы невозможно*, так как в этом случае получается, что Жертва искупила грехи *прежние*, но не искупила грехов *будущих*. Православие же отмечает одномоментную, исключительно *историческую Жертву*, но в то же время отвергает и ее *повторение в истории*. Нету ни прошлого, ни будущего. Жертва Есть Всегда. Она несказанно есть в Самом лоне Троицы. Но об этом размышлять могут разве что монашествующие.

## ПАРОДИЯ В ОПТИКЕ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА



Как правило, в традиционных доктринах отношение к пародии и смеху сугубо негативное. Последние рассматриваются как то, что Рене Генон именовал «переворачиванием символов», то есть онтологическое «зло». Однако традиционные доктрины, обладающие неким первенством в причастности к *примордиальной традиции*, обычно именуемые *манifestационистскими доктринами*, отказывают «злу» в самостоятельной реальности. «Зло» вписано в холистский

ансамбль манифестационистского мировоззрения и занимает в нем *полярное* место. Отсюда смеховые ритуалы, связанные с календарной идеей «смерти» и «воскресения» года. Не случайно поэтому уже в Средневековье, представлявшем собой, согласно мнению традиционалистов, последнее формальное проявление традиционных доктрин, карнавал приурочен к окончанию зимы, то есть к тому времени года, когда силы света готовятся возобладать над силами тьмы. Родственный смысл являют собой и святки-сатурналии с их «стихийным демонизмом». «Чтобы все началось сначала» и «свет родился в мир», необходимо, согласно традиционному мировоззрению, «перевернуть перевернутое». Отсюда концепция «смешного чёрта», вни-



мательно разобранный Гуревичем. Отсюда же и смеховая культура, связанная с телесным низом, подробнее рассмотренная Бахтиным. Однако, согласно Генону и традиционалистской школе, современный мир являет собой аномалию. Своего рода «непрерывный карнавал», что заставило пражского экспрессиониста Густава Майринка писать о «великой Вальпургиевой ночи», продолжающейся гораздо более длительный период, нежели в обычное, регламентированное традицией, время. В связи с последним вспоминаются циклические доктрины манифестационистских традиций: «день Брамбы» из *Упа-нишад*, «день богов равен году людей» из *Авесты* и т.д. Рассмотрев онтологию *модерна* как непрекращающийся карнавал, Генон, крайне правый консерватор, совпал во мнении с ультра-левым, ситуационистом Ги Дебором, писавшим о современной актуальности как «Обществе Зрелища», подтвердив таким образом *coincidentia oppositorum* Кузанца. Но логично было бы посмотреть, что следует за *модерном*. А за ним, как мы знаем, следует *постмодерн*. Однако последний можно рассматривать не только как *усугубление отрицания*, свойственно-го *модерну* (сама онтологическая сущность *модерна* в последовательном отрицании: сначала Бога, потом государства, затем и человека). Но можно рассматривать *постмодерн* и как *отрицание отрицания* (А. Дугин), следовательно *утверждение, положительное преодоление модерна*. Таким образом, *пародия и смеховая культура* в свете постмодернистической актуальности приобретают статус, казалось бы, совсем несвойственной им утвердительности. Но это и неудивительно, поскольку «противоположности сходятся». В этом отношении слова Бродского — о том самом: «сколка следствия с причиной прекращается с кончиной». Такая замкнутость универсума на самом себе появляется впервые отнюдь не у Гегеля, как чаще всего думают, она свойственна уже адвайта-веданте и античному представлению о том, что *Ананке* выше богов, то есть то, что внизу, оказывается наверху, и наоборот. В алхимии из «свинца водяной местности» прорастает *Алый Лев, красный камень, субъект трансмутации*. Но чтобы он проявился поистине, необходима *путрификация — гниение, низвержение в онтологический Тартар*. И не случайно для изображения алхимика





средневековыми Адептами Королевского Искусства была избрана фигура *обезьяны*, великой пародистки (не случайно, что, исходя из *фонетической каба́лы пародия* аспектно соотносится с *парадисом*). Так же, как не случаен и «мартышкин труд», являющийся *Философским Деланием*, в результате которого «обезьяна, — становится, — без изьяна» (Веков К.А.). Таким образом, онтологический корень традиции и онтологический корень пародии, являясь полярно отличными, в конечном итоге обнаруживают свое абсолютное тождество.

2003

# ДЕННИЦА-КАПИТАЛ И ЕГО ОТЧУЖДЕНИЕ

## ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ



История бытия включает в себя историю *отчуждения* и *трансформации капитала*. Наша работа посвящена преимущественно последней его трансформации, а именно *трансформации в систему имиджей*, или так называемой «виртуализации действительности».

Сразу же стоит оговориться, что настоящее рассмотрение носит неспециальный характер, поэтому мы по возможности постараемся обрисовать историю *отчуждения капитала* в общих чертах, заострив наше внимание лишь на актуальной стадии *отчуждения*<sup>1</sup>. Мы также не будем проводить жесткий терминатор между деньгами и собственно капи-

---

<sup>1</sup> Наше понимание этого гегелевского термина расходится с марксистским. Для нас *отчуждение* — прежде всего удаление от духовного принципа, тогда как для Маркса это превращение продуктов и результатов человеческой деятельности в силу, враждебную человеку.



талом, поскольку в метафизической (а не экономической) оптике второе обнаруживает себя в истории бытия как качественная трансформация первого. (Хотя, по Марксу, *капитал* и *деньги* — разные вещи.)

В последовательности *отчуждения капитала* от Изначального Принципа мы прослеживаем пять основных этапов:

1. Отчуждение денег от Принципа.
2. Трансформация денег в капитал и капитализация реальности.
3. Глобализация капитала.
4. Трансформация капитала в систему имиджей.
5. «Капитализация Принципа».

Еще раз отметим, что наша работа философско-эзотерическая, а не экономическая, поэтому и сосредоточиться мы собираемся на том, о чем никогда прежде не было говорено экономистами. Также нелишним будет добавить, что речь здесь пойдет исключительно об истории отчуждения применительно к западной цивилизации, в силу того, что на текущий момент последняя является *реально доминирующей* в мире.

## 1. ОТЧУЖДЕНИЕ ДЕНЕГ ОТ ПРИНЦИПА



История бытия предполагает непрерывное становление, последовательную эманацию из непроявленного Принципа в проявленное. Разумеется, это касается всех сфер бытия, в том числе и денег.

На ранних этапах истории человечества (и даже вплоть до окончания Средневековья) *деньги* и *золото* являли собой *субститут Нетварного Золота Духа*. Показательно, что о *банкнотах* тогда речи идти не могло. И дело здесь не в «товарно-денежных отношениях», и даже не в отсутствии достаточной технической базы для выпуска подобных банкнот. Требовался качественный переворот



в сознании, чтобы *монеты* и *золото* стали замещаться *бумажным субститутом*. Однако подобное замещение было детерминировано постепенно нарастающей долей псевдотрадиционного в жизни традиционного общества. Первоначально деньги (монеты, золото) несли исключительно сакральную функцию. На путях экономического роста общества и перехода от модели «товар — товар» к модели «товар — деньги — товар» *деньги становятся носителем как сакрального, так и профанного, экономического*. Но говорить здесь о синтезе, или «симбиозе», было бы неправильно. Поскольку совершенно очевидно, что перед нами как раз именно переходная стадия. И — наконец — *введение бумажных денег приводит к отделению экономического от сакрального*. Таким образом, *экономическое с точки зрения Традиции оттесняется в сферу исключительно профанного*.

Изначально же *деньги*, вернее, *монеты* — *традиционный предмет, используемый в сакральных ритуалах*, чья символика восходит к *мандале, магическому кругу*<sup>2</sup>. Замечательный ученый, пытавшийся примирить в своих исследованиях профаническую психологическую науку и традиционализм, Карл Густав Юнг в «Комментарии к “Тайне Золотого Цветка”» замечает по этому поводу следующее: «Мандала значит “круг”, а более специально — “магический круг”. Мандалы не только широко распространены на всем Востоке, но в изобилии засвидетельствованы и у нас в Средневековье. Для христианства они подтверждаются в особенности ранним Средневековьем, когда их изображали преимущественно с Христом в центре и с четырьмя евангелистами или их символами в ключевых точках. Это представление, безусловно, очень древнее, ведь и египетский Гор с его четырьмя сыновьями изображался именно так. (Гор и его четыре сына, как известно, близко связаны с Христом и четырьмя евангелистами.) <...> Такие мандалы можно видеть и в культовых рисунках на песке у пузб-

---

<sup>2</sup> Хотя, разумеется, известны монеты древности также и других форм. Но здесь в каждом отдельно взятом случае стоит задаться вопросом: изначально ли такая форма монет? В какой период она возникла? Какая необходимость вызвала ее к жизни?



лос. <...> Золотой Цветок — это свет, а свет небес есть дао. Золотой Цветок — символ мандалы <для себя отметим, что *золото*, — кстати, *сигнатура завершения* алхимического *Великого Делания* — изначально сакрально, так как является символом Великого Единого, символом богопомазанности царской власти. — *О.Ф.*> <...> Эта символика относится к разновидности алхимического процесса очищения и облагораживания; тьма порождает свет, из “свинца водяной местности” вырастает благородное золото, бессознательное становится осознанным в качестве процесса жизни и роста. (Полнейшей аналогией выступает индийская кундалини-йога.) Таким образом происходит объединение сознания и жизни. <...> Древнейшее из известных мне изображений мандалы — палеолитическое так называемое “солнечное колесо”, недавно обнаруженное в Родезии». От себя заметим, что в Индии металлические пластинки с нанесенными на них сакральными знаками — так называемые *янтры* — до сих пор используются для концентрации сознания. В Древней Греции *монета* — «проходной билет» на *Элевсинские мистерии*<sup>3</sup>. Как видно из всего вышеприведенного, никакой *экономической функции* в первоначальном бытовании *монеты* мы решительно не обнаруживаем, что становится ясно даже из поверхностного соприкосновения с предметом нашего рассмотрения. Слияние *сакральной функции с экономической*, по всей видимости, обусловлено холистской интенцией, стремившейся всё подчинить сакральному, всё вовлечь в его сферу (подобная мотивация вообще характерна для традиционного, принципиально не-профанного сознания).

С точки зрения метаязыка современности (модерна) в эпоху традиционного социума наука представляла собой «эkleктичный набор

---

<sup>3</sup> В последнем случае, правда, перед нами уже переходная стадия. Во всяком случае, мы не можем с твердой уверенностью настаивать на том, что когда-либо монета использовалась только как пропуск на *Элевсинские мистерии*. Но это весьма вероятно, учитывая аналогичное использование в случае индуизма и кельтских мистерий.



сведений о природе и человеке». Однако эклектичной наука традиционного социума предстает лишь в оптике метаязыка современности с ее доминацией разделенного труда. На самом же деле наука была иерархической лестницей единого холистского знания. Вплоть до XIII в., когда начинает складываться ощущение неустойчивости представлений о мире и человеке (в это время создаются разного рода «энциклопедии» весьма эклектичного характера, куда «скидываются» знания из всех областей науки, в том числе и о том, что мы можем условно назвать «экономикой», хотя такого слова тогда еще не было), итак, вплоть до XIII в. ученый являлся одновременно и физиком, и астрологом, и врачом, и экономистом (причем внутренне не разграничивая эти отнюдь не смежные для современного сознания предметы). Эта холистская тенденция принципиально противопоставлена всему профанному, хаотическому и внеиерархическому. Вершина иерархической лестницы — Бог, Перводвигатель, Принцип, учредивший изначальный закон. Этот закон — *автократического* характера. Он не может быть подвергнут критике или, скажем, упразднен. Монарх в этом случае осознавался как *сакральное связующее звено*, посредством которого передаются не только закон, но и *благодать* от Бога к народу<sup>4</sup>. Всё общественное и «экономическое» сознание Средневековья базировалось на этом принципе.

Отождествление традиционным сознанием *экономического* «преуспевания» с *сакральным* статусом видно из сравнения таких слов, как *богатство* и *Бог*. Если наш пример покажется натянутым, то в качестве дополнительного аргумента можно привести аналогичное соотношение в латинском языке: *dives* (богатый) и *Deus* (Бог). Отсюда ясно, что современные экономические представления об экономическом же фетишизме не более чем продукт смешения причины и следствия. *Самые сакральные* предметы сделались *деньгами* именно в силу того, что они принципиально *защищали хозяйствующего субъекта от контррелигиозных влияний*, так как экономика, изначаль-

---

<sup>4</sup> Вспомним, что в романе Вольфрама фон Эшенбаха «*Парцифаль*» Грааль оказывается в тесной связи со *Святым Духом* и с *принципом царства*.



но оперировавшая с реальными товарами, то есть предметами, отчужденными от Непроявленного Принципа, являла собой работу близ «инфрателесного дна» мира. Здесь мы вновь позволим себе привести довольно обширную цитату по этому поводу из фундаментального труда великого французского традиционалиста Рене Генона *«Царство количества и знаменья времени»*, а, в частности, из главы *«Вырождение денег»*: «...древние монеты были буквально все покрыты традиционными символами, выбиравшимися из тех, которые представляли особенно глубокий смысл; именно это можно отметить у кельтов, у которых символы, изображенные на монетах, могут быть объяснены лишь при соотнесении их с теоретическими познаниями, свойственными друидам, что, впрочем, предполагает прямое воздействие последних на эту область; и разумеется, то, что верно в этом отношении для кельтов, также верно и для других народов древности, принимая во внимание, естественно, собственные качества их традиционной организации соответственно. Это в точности согласуется с отсутствием профанной точки зрения в строго традиционных цивилизациях: деньги, там, где они существовали, не могли быть профанной вещью, какой они стали позже. <...> Добавим, что до самого последнего времени еще можно было найти следы этого понятия в девизах, носящих религиозный характер, которые, конечно, уже больше не имели собственно символической ценности, но были по меньшей мере как бы напоминанием о традиционной идее, более или менее непонятной отныне; после того, как в некоторых странах они были отодвинуты на “край” монет, на их “ребро”, эти девизы сами в конце концов полностью исчезли, и действительно, не было никакой причины им оставаться с того времени, так как деньги перестали представлять собою что-либо иное, кроме знаков исключительно “материального” и количественного порядка. Факт контроля со стороны духовной власти над деньгами, в какой бы форме он ни осуществлялся, не ограничивался исключительно только античностью, есть признаки, показывающие, что контроль существовал еще в конце Средних веков, то есть пока там была еще традиционная цивилизация. Иначе никак нельзя, действительно, объяснить того, что некоторые правители этой эпохи обвинялись в том, что они “подделывали моне-





ты”»; если их современники считали это преступлением, то отсюда следует заключить, что у них не было свободного права чеканить монеты и что, меняя их по своей собственной инициативе, они превышали права, признаваемые за светской властью. <Здесь имеется сноска, содержащая весьма показательный пример. — О.Ф. «Смотри: “Духовное владычество и светская власть”, с. 111, где мы более подробно останавливаемся на случае с Филиппом Красивым и где мы утверждаем возможность достаточно тесной связи между разрушением Ордена Тамплиеров и подделкой денег, что становится без труда понятным, если предположить как нечто очень вероятное, по крайней мере, что Орден Тамплиеров среди прочих функций тогда осуществлял духовный контроль в этой области; мы больше на этом не будем останавливаться, напомним только, что именно с этого момента начинается современное отклонение в собственном смысле слова, как у нас есть основания считать».> В любом случае такое обвинение, очевидно, было бы лишено смысла; проба монеты тогда имела бы совершенно конвенциональное значение, и вообще, было бы не важно, если бы монету чеканили из любого металла или даже заменяли простой бумагой, как это делают по большей части в наши дни, так как это не мешало бы продолжать придавать ей точно то же самое “материальное” использование». Что касается прагматической стороны вопроса, то здесь современные экономисты замечают обычно следующее: сакральные монеты, пентакли, мандалы, янтры были наиболее удобны для их применения в качестве всеобщего эквивалента в силу своей портативности, однородности, делимости и сохранности. В принципе эти критерии в большой степени относятся к *золоту*, но также в значительной мере они относятся и к *монетам*. В связи с этим у нас, однако, возникают два вопроса. Во-первых: как мы можем говорить об *однородности монет*, когда они были неодинаковы по изображенным на них символам. Во-вторых: *делимость каждой отдельно взятой монеты* представляется современному сознанию весьма сомнительной. Экономисты ответили бы на эти вопросы совершенно в духе «царства количества». Однако мы хотели бы заострить внимание на качественном аспекте. Что касается первого из тех вопросов, которые могут быть здесь заданы, то хорошо известно, что монеты были



неоднородны по изображенным на них символам, однако эти символы (по крайней мере для современного количественного сознания) олицетворяли стоимость каждой отдельно взятой монеты. Однако при этом ни один символ в точности не повторял другой. Таким образом, двух одинаковых монет не могло быть по определению. Это касается символа. Что же до второго, то здесь можно привести пример, упоминаемый в раннесредневековой поэме *«Беовульф»*, где конунг называется «дробителем гривн». Здесь имеется в виду то, что конунги, одаляя свою дружину, ломали монеты и затем раздавали их в качестве своеобразного причастия, как мы наглядно показываем это в нашей работе *«Танатология Беовульфа»*. Учитывая, что конунг, ломая гривны, разделял их неровно, то получившиеся «монеты» не имели одинаковых веса, формы и размера. Приведенная цитата из Генона указывает на характер отношения сакрального общества к деньгам и их самочинному, не побоимся даже этого слова, узурпаторскому печатанию. Мы же от себя добавим, что подобная оценка данного явления отражена и в поздней средневековой литературе. Так, например, в *«Комедии»* Данте фальшивомонетчики находятся в одном из самых нижних и страшных кругов ада. Характерно и то обстоятельство, на которое указывает Рене Генон в *«Царство количества и знаменях времени»* в главе *«Вырождение денег»*<sup>5</sup>: всё, что касалось монетопечатания, находилось под строгим контролем жреческого сословия. Подобное обстоятельство предполагало передачу «духовных влияний» посредством денег. Чрезвычайно важным представляется нам то, что монеты одинакового количественного достоинства (особенно в древнейшие времена) значительно отличались друг от друга качественно. Таким образом, мы обнаруживаем здесь тотальное отличие от современного, сугубо *количественного*, «экономического» понимания. Из древних эпосов мы знаем о *метафизической роли денег* в древнейших обществах<sup>6</sup>. Конунги, раздававшие своим воинам на пирах награды, ломая гривны, будучи проявленным воплощением непроявленно-

---

<sup>5</sup> Генон Рене. *Царство количества и знаменья времени*. — М.: Беловодье, 1994. С. 110—116.

<sup>6</sup> См. об этом *«Танатологию Беовульфа»*.



го Принципа, таким образом, «причащали» Принципу тех, кто стоял ниже на иерархической лестнице проявления. То, что древние монеты были буквально-таки испещрены инициативными символами, для специалистов не секрет. И, разумеется, хотя бы поверхностно ознакомившись с мировоззрением традиционного общества, становится ясным, что нанесение упомянутых знаков являлось отнюдь не исключительно «орнаментальным».

Однако уже на этом этапе мы обнаруживаем отпадение денег от того, что традиционное общество считало своим Принципом и Перводвигателем. Впрочем, негативность такого отпадения отчасти компенсировалась той функцией, которая была возложена на деньги, а именно функцией связи с Принципом.

## 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ДЕНЕГ В КАПИТАЛ И КАПИТАЛИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ



Началом следующего этапа в отпадении денег от Принципа следует считать *разгром Ордена Тамплиеров* (который контролировал монетопечатание) Филиппом Красивым в связи с тем, что Генон называет «подделкой» денег. С этого момента акцент в восприятии денег начинает переноситься с качественного на количественное. С идеального на материальное.

Нарастающая десакрализация денег есть неосознанный страх профанного прогрессистского общества перед забытым неизвестным. С другой стороны, это общество ныне не может обойтись без денег. Деньги — посредник между товаропроизводителями в обществе разделенного труда. *Бумажные деньги*, полностью утратившие свое сакральное значение, являются отражением процессов, происходящих в современном обществе. Принято считать, что идея *бумажных денег* восходит к сознанию *порчи и стирания монет*. Хотя решительно непонятно, почему в качестве материала для новых денег была избрана гораздо более скоропортящаяся



бумага. Идея возникновения бумажных денег из векселя, долгового обязательства кажется более резонной. Но эта идея складывается в результате осознания абстрактной «денежности», чистой количественности, сопряженной с развитием банков, и в очередной раз выказывает отделение экономической жизни от сферы сакрального.

Возникновение *бумажных денег* запечатлело следующий этап в этом бесконечном отпадении. Бумажные деньги, поначалу бывшие своего рода *документом*, подтверждавшим, что их владелец в любой момент может получить в банке эквивалент *золотом* или *монетами*, всё еще сохранявшие «напоминание» об *изначально качественном происхождении денег*, постепенно утрачивали такую роль и становились их откровенным субститутом.

Гораздо серьезнее тот сдвиг в сознании, который окончательно сместил акцент с качественного на количественное. Различные исследователи, в том числе и экономисты, по-разному описывают возникновение феномена капитала. Мы не будем здесь вникать в собственно экономический смысл такого переворота, попытаемся вскрыть лишь его суть применительно к метафизике. Дело в том, что по большому счету в ходе этого переворота сама реальность была осмыслена как нечто сугубо количественное. Разумеется, корни это переворота следует искать в Просвещении, возведшем рацию в «Принцип». Рацию же по самой своей природе материалистично и количественно, а следовательно, может оперировать лишь понятиями одного с ним порядка. Реальность, выражаясь словами Генона, более «уплотнилась», «отвердела». Представление о *средствах производства* как о *капитале*, конечно же, стало возможным лишь учитывая достижения научно-технической мысли. Машина «стоила». Соответственно «стоил» и труд. Маркс, выявивший противостояние *труда* и *капитала*, подразумевал то, что оба они стремятся окончательно поглотить друг друга. Однако в связи с тем, о чем идет речь, представляется наиболее важным даже не это обстоятельство, а само *отчуждение*, которое не просто *трансформировало реальность в средства производства*, но *придало ей чисто количественный статус*. Реальность стала оцениваться «количественно», денежно. *Отчужденные бумажные деньги* стали свободно конвертироваться в *отчужденную реаль-*



ность. Таким образом, начался тот процесс, для которого мы не находим иного обозначения, кроме как «капитализация реальности».

В довершение следует добавить, что этот процесс был во многом обусловлен окончательным перевесом в пользу дигитального мышления, на котором основывалась тогдашняя математика. Аналоговое мышление, для которого «два яблока были не равны, поскольку это два разных яблока» (а следовательно, операция  $1+1$  — абсурдна), постепенно было полностью упразднено. Дигитальное мышление, заигравшись в «условные тождества двух разных яблок по принципу подобия», продолжало свои манипуляции над реальностью, не беря качество на учет.

Весь подспудный контринициатический магизм дигитального мышления легко проиллюстрировать следующим примером. Как нам милостиво объяснил Фрезер, магия, по крайней мере большая ее часть, основана на идее *подобия*. Дескать, маги, совершая определенные действия с предметами, считали, что то же самое произойдет и с предметами, на которые те предметы похожи. Фрезер замечает по этому поводу, что мысль, конечно, двигалась в правильном направлении, но было много ошибок в причинно-следственных связях. Стало быть, *условное подобие* еще не есть, по Фрезеру, *тождество*. Одно неравно другому, А не равно В. Но почему же тогда для метаязыка современности настолько очевидно, что двоицу можно получить путем сослагания одного с другим или путем деления одного напополам? Что лежит в основе этих представлений? Всё тот же магизм, только с обратным знаком. Попробуем представить себе саму аксиоматику процесса сослагания. Допустим опять-таки, у нас есть одно и еще одно яблоко. Сколько их будет «вместе»? «Два» — логичный ответ в рамках метаязыка современности. Но для метаязыка традиции это неочевидно. Для того, чтоб яблок стало «два», эти яблоки должны быть *тождественны*. Но яблоки, и это свойство материи, *не тождественны, а подобны* друг другу. Их *тождество геометрично*, а не *арифметично*, то есть они тождественны *эйдетически*, а не по *воплощению*. Яблоко — это и кожура, и семечки, и мякоть. Почему мы берем одно за целое? Можно возразить, что это абстракция



и мы оперируем лишь с *интеллектуальными подобиями реальных объектов*. Разумеется, это возражение можно принять. Но как принять *конвертируемость* этих интеллектуальных подобий в реальные объекты? Как может летать самолет? а как могут стоять небоскребы? В основании любой теоремы лежат аксиомы. Аксиома есть утвердительный акт веры. Пока мы находимся в конвенциональном смысловом поле метаязыка современности — самолет летает, а небоскребы стоят. Но как только начинаются сколько-нибудь глобальные изменения в конвенциональном смысловом поле — самолет падает, а небоскребы рушатся. Аксиома мифологична. А миф есть всё. Такие отношения подразумевают то, что современная наука в своих основаниях тождественна *симпатической* (а именно, *гомеопатической*) магии. Можно, конечно, сколько-угодно говорить о том, что магия основывается на ложной причинно-следственной связи. Но, обратившись к такому толкованию, мы снова столкнемся с принципом *подобия*. Какой вывод? Любые системы, основывающиеся на рационально неразложимых аксиомах, по меньшей мере равноценны. На наш же взгляд, когда речь заходит о метаязыке современности, то мы сталкиваемся с грубой, «сатанинской» подделкой метаязыка традиции. А поскольку эта подделка есть *подделка всего Бытия*, то в том числе она является и *подделкой денег*.

### 3. ГЛОБАЛИЗАЦИЯ КАПИТАЛА



то время, когда крылатая фраза «за деньги всё покупается» успела сделаться трюизмом, стало очевидным противоречие между *качественностью реальности* и *количественностью капитала*. Разумеется, понятие «качественности» реальности было уже весьма трансформировано. «Качественность» реальности утратила свою метафизическую составляющую и приобрела почти «количественный» оттенок, став обозначением скорее конфигурации, нежели принци-



пиальной значимости. Но тем не менее «качественность» реальности продолжала сохранять некое качество, сугубо враждебное капиталу. Она стала своего рода неусвояемым остатком, мешавшим тотальному торжеству капитала, его глобализации. Таковым остатком была географическая, национальная, религиозная, наконец, половая самоидентичность. Более того, даже оставшаяся непреодоленной до конца социальная самоидентичность. Над разрешением этого противоречия бились Карл Поппер, автор «библии» либералов *«Открытое общество и его враги»*, а также его последователи, так называемые *глобалисты* (или *мондиалисты*) Френсис Фукуяма и Жак Аттали.

Нам приходится задержаться на этом, как мы и обещали, кое-что конкретизировав. *Мондиалисты* в своих книгах провозглашают *конец истории*. Главная книга Фукуямы так и называется. Если упростить его мысль до предела, то мы, как уже отмечал известный в интеллектуальных кругах леворадикалов Александр Тарасов, обнаружим старую гегелевскую идею о «духе, познающем самого себя», что в общем-то предстает в человеческой оптике как история. Согласно же Фукуяме, «дух познал себя окончательно» и наступает конец истории, что выглядит в мондиалистском прочтении не как нечто эсхатологическое и тем паче негативное, а как окончательное примирение противоположностей, торжество энтропии. В трудах Жака Аттали (члена влиятельной организации, называемой иногда «теневым мировым правительством», *Бильдельбергского клуба*), таких, как, например, *«1492»* и *«Линии Горизонта»*<sup>7</sup>, картина постисторического мира обрисована конкретнее. Основной пафос книги *«Линии Горизонта»*, несущей скорее футурологический, нежели собственно экономический характер, заключается в своего рода «провозвестии» грядущего *торгового* строя, «порядка Денег», который должен прийти на смену «Сакрального порядка» и «порядка Силы». Но ключевой момент даже не в этом, а в идее гомогенизации реальности, планетарной униформности, которая, на его взгляд, должна снять географические, национальные, религиозные, социальные и даже половые (учитывая

---

<sup>7</sup> См. подробнее на эту тему досье в № 2 журнала «Элементы».





современные научно-технические достижения в области генной инженерии) противоречия и дихотомии. Мондиалистская унифицированная, однородная реальность будет более удобна для операций. Она призвана стать абсолютным эквивалентом денег. Совершится инверсия: ранее деньги означали подобие мира, теперь же мир станет подобием денег. Разумеется, в такой ситуации человек смыслится не более (или не менее) чем товаром. Если считать отчужденную количественную реальность *означаемым*, а деньги *знаком*, то соответственно возникает и мысль о «чистом количестве», об *означающем*. Аттали говорит о «возможности оторваться от пространства». Как мы понимаем, речь здесь идет даже не столько о возможности с одинаковым успехом заниматься финансовой, торговой и хозяйственной деятельностью в любой точке мира, сколько о виртуализации реальности, о чем будет говорено в последующей главе.

Не так давно в Японии была осуществлена опытно-конструкторская разработка виртуального человека. Ее результатом явилась хорошенькая азиатка, которой нет в реальности (она всего лишь файл). Ее лицо было составлено из ста лиц лучших фотомоделей мира. Эту женщину уже используют в телевизионной рекламе. Был для нее сконструирован также и голос (разумеется, явившийся синтезом голосов популярнейших певиц). Был даже выпущен в свет компакт-диск, где эта виртуальная женщина задействована в качестве исполнительницы шлягеров. К чему всё это приведет — не нам и не вам объяснять. Вопрос конектора между человеческим мозгом и компьютером — вопрос ближайших десятилетий. Соответственно отпадает всякий онтологический смысл смерти и особого традиционного процесса умирания: любой желающий после своей физической смерти может быть сохранен в виде виртуального человека. Разумеется, такой потребитель будет наиболее экономен (ведь всё, что ему требуется, — подновляемая время от времени ЭВМ да энное количество киловатт-часов, что не проблема: космические сырьевые разработки, а также использование внутреннего тепла Земли, океанских приливов и отливов позволят производить электроэнергию в необходимых объемах). В такой ситуации будет выгоднее физически умереть, чтобы обрести полноценную прекрасную жизнь в недрах интернета. Со-



временные ученые, в частности, многие психологи, утверждают, что все эмоции, все чувства, всю «духовность» можно свести к простейшим сигналам, поступающим в человеческий мозг. Что же, виртуальный человек вполне сможет усладиться этими импульсами: и неслышанными эротическими наслаждениями — наваждениями суккубов и инкубов, — и гипертрофированными вкусовыми ощущениями самой богатой гаммы, и властью, и чувством славы. Всем чем угодно. Виртуальный человек будет количественно вечен. В случае же усталости от такого бытия, можно стереть файл. А можно и не делать этого: достаточно подтереть лишь ненужные воспоминания — и всё по новой. Правда, на смену человеку придет парк компьютеров. Зато будет очень экономично. Капитал станет абсолютно тождествен самому себе.

*Отчуждение денег* достигло уже таких масштабов (*планетарная денежная масса давно не обеспечивается* не только золотым запасом, но и «природными и рукотворными богатствами, обладателем которых является человечество»<sup>8</sup>, на сегодняшний день это соотношение достигло 1:25), что сами деньги постепенно превращаются в чистую абстракцию. Генон еще в начале века писал об этапе «растворения», который должен последовать за этапом «отвердения» (то есть на смену «материализму» должна прийти новая «духовность», но уже как «антидуховность»). В каком-то смысле абстрактные, «виртуальные» денежные массы на сегодняшний день являются наиболее количественными, предельно сжатыми и гомогенными (каждая единица тождественна другой, поскольку *отсутствует* в той же степени, что и другая). Тут следует четко установить, что такого рода абстракция не есть «духовное» (или, тем паче, Принцип) на том только основании, что ни то, ни другое «нельзя пощупать». В некотором отношении эта абстракция представляет собой *антиполюс* по отношению к Изначальному Принципу. Впрочем, о последнем речь пойдет в следующей главке, посвященной преимущественно феномену медиократии.

---

<sup>8</sup> См. Калаич Драгош. *Символика доллара* // «Евразийское вторжение», № 5.



#### 4. ТРАНСФОРМАЦИЯ КАПИТАЛА В СИСТЕМУ ИМИДЖЕЙ



Последнее перевоплощение капитала выглядит наименее объяснимым, поскольку мы сами являемся его свидетелями и нам, как действительно вовлеченным в процесс этой трансформации сознания, трудно взглянуть на происходящее со стороны. Однако уже и теперь у нас имеется достаточно возможностей разобратся в этом уникальном процессе. К сожалению, мы слишком привыкли верить собственному восприятию мира и для нас «виртуализация» реальности является не объективным фактом сегодняшней действительности, а своего рода метафорой, подразумевающей процесс, ни в коей мере не затрагивающий нас как «субъектов». Однако в данной ситуации уместнее было бы говорить о *субъектности самой виртуальной реальности*, объектом которой постепенно становится каждый из нас.

Теперь мы подходим к самому важному, к тому ради чего, собственно, и была написана эта статья. А именно: феномену медиократии.

Философ, деятель французской революции 1968 г., возглавивший ситуационистский интернационал, Ги Дебор в своей более чем значимой книге *«Общество спектакля»* произвел серьезное вскрытие современной реальности, обнаружив ее катастрофическое *отчуждение от реальности подлинной*. *Общество спектакля* — это наше *актуальное общество*, черты которого начали проявляться еще в то время. Ги Дебор различал два типа общества спектакля: *тоталитарное* и *дифференцированное*. Он не строил иллюзий по поводу государств, избравших социалистический путь развития. Однако признавал тоталитарное общество спектакля более «ограниченным», а следовательно, отчасти и более «мягким», что может показаться парадоксальным. Куда как эффективнее оказалось общество дифференцированного спектакля, за которым в силу его гибкости и осталась победа. Общество дифференцированного спектакля в буквальном смысле слова «тотально», поскольку втягивает в себя наибольшее число самых различных пластов реальности, не оставляя никаких «гетто». Согласно Ги Дебору, капитал претерпел превращение в диф-



ференцированную систему имиджей. И идеалом такого общества постепенно становится обладание именно имиджами, заменяющими реальность. Не жизнь, но иллюзия жизни. Даже не потребление товара, а потребление рекламы. Рекламы в самом широком смысле слова. Рекламой становится тотально вся отчужденная реальность. Феномен «дорогих» журналов состоит как раз именно в этом. Их читатель или, точнее, «разглядыватель» покупает такой журнал, руководствуясь желанием «приобщиться» этой реальности. Сюда же относятся и многочисленные шоу. Ги Дебор шел еще дальше. Он утверждал, что и революция превращается не более чем в имидж.

Как справедливо замечал Аттали, возможность перехода к новому мировому порядку была обеспечена изобретением в 1969 г. в США микропроцессора. Начиная с этого события, реальность всё более отчуждалась от самой себя. За интернетом будущее — это очевидно. Так же, как и то, что акценты реальности всё более будут смещаться в направлении «виртуализации». Будущим поколениям в буквальном смысле слова придется жить в «виртуальном мире». Уже сейчас создаются виртуальные города, всё более заселяемые виртуальными жителями. Вопрос переходника между человеческим мозгом и компьютером — действительно вопрос ближайших десятилетий. Разумеется, виртуальная жизнь более экономична и, как утверждают самые различные футурологи, более «гедонистически полноценна». Эта жизнь способна «подарить» не только бессмертие «в виде персонального файла», но и абсолютное «антидуховное» наслаждение, реализующееся в самых различных «более специализированных» наслаждениях, конфигурируемых по желанию «виртуального гражданина». И здесь мы, разумеется, видим абсолютный полюс по отношению к изначальному полюсу Принципа. Тотальную *апостасию* и то «растворение», которое, как предрекал Генон, наступит после предельного «отвердения».

Когда речь заходит о медиократии как о «четвертой власти», необходимо не забывать, что это не более чем фальсификация самих медиократов, являющихся на сегодняшний момент практически нераздельными властителями мира. Не стоит лишний раз уточнять, какого рода организации являются реальными субъектами медио-



кратии. Это и так более-менее всем ясно. Понятие «четвертой власти», внедряемое в сознание масс, является не более чем «ходом от обратного», отвлекающим маневром, лишь одним из тактических приемов конспирологической «игры в объективность». Не стоит говорить и о реальных разработчиках такой программы, и о так называемом «зомбировании». Последнее не более чем имманентно самому обществу дифференцированного спектакля. Власть СМИ в самом широком смысле представляет собой сложнейшую систему намеков и экивоков, отследить реальный вектор действия которой представляется практически невозможным. Тем более что никакого «реального вектора» в действительности не существует, существует лишь возрастающий в геометрической прогрессии объем информации, упраздняющий, «обесмысливающий», «обезыдеивающий» любую деятельность. Уже давно навязывается не сама информация, а представление о необходимости обладания ею.

Ситуация *постмодерна* — это не «состояние литературы», как наивно думают некоторые и даже уже не «состояние культуры», а само *состояние реальности*, постмодерн вписан в действительность и является ею. Однако СМИ в этой ситуации — всего лишь техническая деталь, не стоит демонизировать гильотину, они всего только передатчик, транслятор имиджей, подменяющих собой подлинную реальность. Причина глубже и относится к области *метафизического*.

## 5. ПОИСК СУБЪЕКТА КАПИТАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



Когда мы говорили о *капитализации действительности*, мы прежде всего намекали на *объектность* последней. Обычно принято рассматривать действительность как *субъект*. На это указывает и этимология самого слова, являющегося калькой с соответствующего немецкого понятия. *Действительность* — позднее изобретение человека, лишь отчасти семантически накладывающееся на понятия «реальность», «существование» и более традиционное понятие «явь». Хотя в по-



следнем случае само понятие «понятие» становится бессмысленным. Итак, *действительность* — преимущественно *субъектное* понятие, возможное и с тотальной необходимостью допустимое в креационистском и механицистическом космосе. Понятие «действительности» детерминируют материалистически-рационалистические представления о бытии как о том, что непременно образом *действует*. Если же оно лишено *действительного бытия*, то не является таковым. Закрепление подобных представлений соответствует тому, что Рене Генон называл в «*Царстве количества и знаменях времени*» — «отверждением космоса». Вслед за «отверждением космоса», соответствующим профанации, десакрализации и повсеместному распространению псевдоинициации, как полагал Генон, должно наступить нечто гораздо худшее. И этот последний процесс, завершающий космическое становление, за которым с фатальной неизбежностью следует финал, конец мира, Генон называл «растворением». Этот период отождествлялся им с переворачиванием символов, «сатанизацией» и повсеместным торжеством контринициации, то есть с тем, что христианская традиция именует приходом Антихриста.

В случае *капитализации действительности* мы сталкиваемся со смещением понятия «действительность» из области *субъектного* в область *объектного*. И вправду, то, что можно «капитализировать», является отнюдь не субъектом, но объектом, на который направлено *действие*. Таким образом, мы можем здесь наблюдать вырождение понятия «действительность», которое само по себе является вырождением.

Однако если мы говорим о *действительности* как об *объекте*, то моментально встает вопрос о *субъекте, направившем действие* — «капитализацию» — на «действительность».

Во второй половине XX в. таким *субъектом* стал PR. «Паблик рилейшнз» не есть просто *общественные отношения, общественные связи*. Любое понятие помимо изначальной семантики обладает коннотацией, то есть приобретает семантический ореол того контекста, в котором оно употребляется. PR — понятие специфически экономическое. Негласно PR определяется как своего рода завуалированная реклама товара. А «товаром» в современном смысле этого слова является всё. То есть не только предметы и услуги, но также идеи и сам человек. В религиозных дефинициях это можно было бы назвать «по-



клонением золотому тельцу», так как конечная точка этого процесса — *капитализация Бога*. А точнее, узурпация, так как Бог не может быть капитализирован, могут быть капитализированы лишь представления о нем. Таким образом, трансформации капитала представляют собой иллюзорный путь от Бога-богатства к «Богу-капиталу».

PR, будучи экономической реальностью, обнаруживает свое тождество с языком. Александр Дугин уже намекал на это в своей статье «*Экономика как язык*». Однако такой язык в строгом смысле не является языком. Он становится, по Генону, «переворачиванием символов».

Деятельность пиарщиков подразумевает активное участие в презентациях, конференциях, пресс-конференциях, семинарах, агитацию и любые подобные мероприятия. Сам по себе PR и является «завуалированной рекламой». Но помимо этого PR'а есть еще и так называемый «черный» PR, направленный на дискредитацию и конечную дисквалификацию конкурентов.

Если довести мысль о PR'е до конца, то мы поймем, что в современном мире, строго говоря, любая речевая деятельность является PR'ом. Таким образом, обнаруживается расслоение не только по вертикали на «белый» и «черный» PR, но и по горизонтали — на PR осознанный и PR неосознанный. Вычленив эти составляющие, мы можем говорить о четырех PR'ах: PR'е «белом» осознанном; PR'е «черном» осознанном; PR'е «белом» неосознанном; и PR'е «черном» неосознанном.

Весь ужас подобного осмысления настоящего положения вещей обнаруживается в невозможности принятия ни одного из перечисленных образа действий без опасности подвергнуть себя процедуре, именуемой в христианских дефинициях «принятием печати Антихриста». Ибо *любое наше мнение* по поводу чего бы то ни было происходящего в мире становится PR'ом, *осознаем мы то или нет*.

Возможный вектор тотального противодействия современному миру — семантическая революция. Капитал можно привести к абсурду, показав его несуществование. Последнее обстоятельство предполагает необходимость обратить внимание на то, что мы говорим и на то, что мы думаем. «Познай говорящего в речи», — утверждают Упанишадды.



## ИНТЕГРАЦИЯ ОППОЗИЦИИ ВО ВЛАСТЬ



Интегральной Традиции (которую следует воспринимать именно как метод и единое эзотерическое знание, а не религиозно-культовый ансамбль) присутствует понятие *ро́лос* (*полюс*), обусловленное наличием того, что в метафизике именуется *’олос* (*целое*). «Полюсу кристаллизации» (в универсальной терминологии Джемала), то есть «центру центра», противостоит «полюс растворения», то есть «периферия периферии». «Отчуждение» от «полюса кристаллизации» неизбежно приводит к «полюсу растворения», который, по сути, есть вывернутый наизнанку «полюс кристаллизации». Иного и быть не может, поскольку «за пределами холоса» ничего нет и само это выражение в целом абсурдно.

Современная политическая ситуация как и всё-что-угодно-в-мире обвнешествляется проявлением этой реальности (является ее отчужденной эманацией). Основное метасобытие нашего времени — процесс диспропорции власти и оппозиции — прочитывается через геноновское «растворение вслед за отвердением». В этом случае становятся понятными единство и недискретность «*soagulatio et solvatio*». Информация в этом случае предстает как пародия на «ду-



ховное», «духовность» наизнанку. Причем в информации по нисходящей линии пересекаются два негативных процесса: отчуждение капитала (собственно, не в марксистском смысле, а так, как мы это представили в нашей статье «*Капитал-денница и его отчуждение*») и *концентрацией клипот* (понятие из еврейской каббалы, своего рода *анти-сефиры*, злотворные *скорлупы* инфрателесного «дна мира»). Первый процесс нами уже достаточно описан. Суть второго составляет следующее. *Металлы*, являющиеся непосредственно связанными с *инфрателесным дном мира*, предстают сконденсированным «злом», «нижней гущей». *Запрет* в дохристианские времена на *использование металлов* при строительстве (напр. Иерусалимский храм). *Машины*. Сначала приводимые в действие руками человека, животной силой, водой, силой ветра — своего рода *кентавры*, полуперсонифицированные и полупроявленные клипоты, — затем более зловещие механизмы, наподобие часов, в которых используется сила завода — здесь уже проявляется большая степень автономности «злотворных» персонажей инфрателесного дна. Точка бифуркации — первая *паровая машина*. Это первая попытка дать машине «душу». Но если *носитель души* — *кровь*, то машины работающие на *бензине* безусловно одушевлены переработанной кровью доисторических монстров (*нефть*)\*. *Электричество* — *предельная концентрация клипот*, — казалось бы, должно было стать конечной точкой в этом процессе, но *электроника*, а впоследствии еще и «существующая-как-бы-сама-по-себе» *электронная информация* (на самом деле находящаяся *уже за пределами электроники*) перешагнули точку *отвердения* и представили нечто максимально похожее на «духовное», на самом же деле являясь контр-«духовным». *Информация* — предельный полюс «растворения» — детерминировала диспропорцию власти и оппозиции. Традиционная схема противостояния: власть (делегированная «полюсом кристаллизации») и оппозиция (делегированная

---

\* Впервые это мнение высказал, ссылаясь на Майринка, замечательный исследователь традиции Ю.Н. Стефанов, ныне, увы, покойный. См.: Стефанов Юрий. *Скважины между мирами*. — М.: Контекст-9, 2002. С. 344–345.



«полусом растворения») сменилась на контрадикторно противоположную. Точкой бифуркации послужили в XX в. праворадикальные режимы Запада и леворадикальные режимы Востока. Рефлексируя о них, как о некоей протяженности, апеллируя к ним, как к некоей реальности, которую «следует повторить, реконструировать» или, наоборот, «отвергнуть, не допустить, чтобы такое еще раз повторилось», совершают тотальную ошибку. Точка бифуркации — то, чего не существует. Это тончайшая несущественная прослойка между одной реальностью и другой, которые тем не менее неразрывны. Переход из одной реальности в другую подобен смене направления движения по телу Люцифера (см. «Комедию» Данте).

*Власть* отныне (под властью мы, разумеется, понимаем не относительную власть президента РФ или думы, или президента США и даже не темную силу «мировой семибанкирщины», а некоторое невещественное состояние, являющееся причиной и того, и другого, и третьего, то есть реально доминирующую информацию) не персонафицирована (за исключением ее теневого «несгорающего луза», «червя, во тьме сокрытого»), а растворена в природе: ею, как кантовским категорическим императивом, отравлен воздух. В этой ситуации можно представить себе даже парадоксальный союз оппозиции и «временной власти» против власти **ТОТАЛЬНОЙ** — власти-информации. Необходимо признать: *централизованный враг отсутствует. Налицо концентрация зла без централизации.*

Происходит размывание понятия «реальность». Стало эффективнее уничтожить политического противника виртуально, нежели «реально». Киллер — «рудимент» предыдущих эпох. Таким образом, в центре событий оказывается *информация*, а не «реальные вещи». Стало быть, роль *субъекта истории* переходит к тем, кто *оперирует информацией*. То есть к ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ. Не мешало бы напомнить, что ввел этот термин в XIX в. писатель Боборыкин, а впоследствии термин закрепился в *Британской энциклопедии* со следующими тремя определениями: интеллигент — тот, кто имеет образование (необязательно высшее); зарабатывает деньги своим умом (преподает, пишет, редактирует, печатает тексты и т.д.); и, главное, оппозицио-



нен правительству. Интеллигенция претерпела за сто с лишним лет множество изменений. Будучи изначально «секуляризированным духовенством» (как известно, подавляющее большинство интеллигентов вышло из поповских семей), она впоследствии выродилась в сообщество чандал, разрушителей русской государственности и не имеет никакого права на существование. В этой ситуации следует говорить о неизбежности возникновения интеллигенции совершенно нового типа. Откуда будут «рекрутироваться» новые интеллигенты — уже другой вопрос. Разумеется, из образованщины. Но вот какой именно — объяснит только время. Или уже будет поздно что бы то ни было объяснять.

На смену *революции* (дискретной смене) и *эволюции* (континуальной смене) придет нечто новое — не переворот и не «реформы» с «уступками», а постепенное проникновение уже неотслеживаемых (поскольку парадигма языка, на котором говорит общество, сменилась) элементов во власть и информационные структуры. Совершенно ясно, что если этот процесс будет всё далее продолжаться, в конечном счете нигде никого, кроме *новой интеллигенции*, не останется. И тогда она объявит свою власть. Их агенты будут проникать в самые влиятельные информационные структуры, распространяться в виде сети клубов по учебным заведениям, чтобы подготовить новое поколение тех, кому положительная программа (то есть не то, что новой интеллигенцией отрицается, а то, что ею утверждается) «будет казаться нормой». Одним словом, *новая интеллигенция* уподобится врагу в стратегии, превратившись в сеть общин орденского типа. Причем проникновение в правительство, СМИ, учебные заведения будет представлять по своей сути отнюдь не саботаж и диверсию, а прямое вхождение «на голубом глазу»: «Какая еще политнекорректность? А мы думали, что так лучше! Мы просто мальчики, работающие на Родину и правительство». И это уже происходит. Дай Бог только, чтоб инициативу не перехватила старая продажная интеллигенция, работающая на разрушение родного государства.

Таким образом, «открытое общество» и его эманация — интернет, пользуясь терминологией «леворучной» тантры, превратятся «из яда в лекарство». И никаких сомнений, что ради победы *новые ин-*



*теллигент*ы поступятся всем, кроме «луза», «несгорающего центра», «точки, откуда нет возврата».

Важное обстоятельство. Враги *новой интеллигенции* не потому враги, что такова их непосредственная природа (за исключением невыявляемого вражеского «луза» — невыявляемого в силу его абсолютно потусторонней инфра-проявленности), а потому, что они боятся ощутить дискомфорт — не только материальный, но и прежде всего мировоззренческий. Следовательно, *новая интеллигенция* неизбежно придет к необходимости *дать им органически* свое мировоззрение, основанное на матрицах — схемах и стереотипах мышления. Массы не понимают никаких объяснений. Пьяные слесаря и мыльнооперные тетки, неспособные на преобразование реальности, — *не народ, не субъект истории. Субъект истории действует*, а не таврически мычит. *Новая интеллигенция* «возьмет» себе на службу, в качестве «попутчиков», продажную интеллигенцию, в обмен на обещание комфорта (сейчас) и спасения своей шкуры (потом). «Попутчики» не потеряют ни мировоззренческого комфорта, ни материального, поскольку встроятся в грядущую систему «без последствий». Таким образом, они станут эмиссарами второго, точнее, третьего порядка, вольными не подчиняться *новым интеллигентам*, но не вольными не подчиняться их идеям.

Главная сложность для *новой интеллигенции* — кадры. Те, кто ненавидит современный мир, не хотят идти в его структуры, дабы благотворно его изменить. Они вообще мало чего хотят, кроме того, чтобы жаловаться на жизнь и сковчать по каждому поводу. Они необразованны и ничего не умеют. Они пришли в оппозицию от ущербности, а не от силы. Сходите на митинг НБП. Вы поймете, про что речь. Эта оранжевая сволочь только и мечтает, что о новой революции (которая будет, разумеется, инспирирована Штатами), о свиной безнаказанности. Поэтому *новая интеллигенция* вынуждена готовить кадры самостоятельно, вербуя в свои ряды честолюбивых и умных мальчиков с первого и второго курсов престижных московских вузов. Завтра они будут во власти. А если они будут проникнуты идеями *новой интеллигенции*, то соответственно и власть будет принадлежать ей.



Геополитическую модель необходимо спроецировать на информацию. *Информационным хаотическим островам полюса растворения* необходимо противопоставить *информационный континент* со своей иерархией приближенности к *центру* и со своим «хартландом» — *полюсом кристаллизации*, являющимся проекцией *абсолютного полюса кристаллизации*.

Главный вопрос — вопрос о том, сможет ли *новая интеллигенция* противостоять энтропии с помощью ее же инструментария и ее же эманаций? Не перейдет ли миссия энтропии в случае победы *новых интеллигентов* к ним самим? Не произойдет ли *перерождение*? Это вопрос не праздный. Однако он должен быть обращен не к нам (мы всего лишь отстраненно, хотя и с тревогой, вглядываемся в будущность этого мира), а к эволаистским основаниям «восстания против современного мира». Впрочем, если объективно развивать Эволу, то всё сказанное остается в силе.

2001 (2005)





## *Приложения*





**Метафизика творчества.  
Тѣургия**





## ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МЕТАФОРЫ И ПОВТОРА



ри первом же приближении в русской, да и не только в русской, поэзии обнаруживаются две противоположные тенденции. Их условно можно было бы назвать *линией метафоры* и *линией повтора*. Для второй половины XX в. два взаимоисключения — Кедров и Бродский. Первый в наиболее чистом виде представляет *линию метафоры*, второй — *повтора*. Но речь собственно не о Кедрове и Бродском.

С помощью оптики теории *метафоры* и *повтора* можно было бы рассмотреть всю историю поэзии. Так, например, в эпосе о Гильгамеше доминирует *повтор*, а в псалмах Царя Давида — *метафора*.

Самое время оговорить, что «метафору» мы понимаем расширительно, именно как принцип, а не «риторический троп». Также и «повтор». Впрочем, о последнем столько сказано в лотмановских «*Лекциях по структуральной поэтике*», что дальнейшие замечания здесь излишни. Гораздо интереснее метафизические и онтологические основания *метафоры* и *повтора*.

Всякая речь (ср. с гераклитовской «этой-вот Речью») является, во всяком случае, в качестве аналогии, потоком эманаций из нетвар-



ного *логоса*, то есть представляет собой то, что у стоиков и неоплатоников носит имя «сперматических логосов». Эти истечения нисходят на бесформенную материю, выделившуюся прежде из Божества и бифуркационно отлучившуюся (что в рамках креационистских доктрин позволило говорить о *creatio ex nihilo*). Речь *сперматических логосов* встречается на своем пути *бесформенную материю*, подобно тому, как свет сталкивается с преградой, а та отбрасывает тень. Тень — это зачатый *материей мир форм*, то, что образуется в результате *обжига материи духом*. Дух непознаваем, но *материя* непознаваема как *внутренняя, трансцендентная* «тьма вещей» (кантовская *Ding an sich*). Всё, что доступно познанию, так это разве что *формы*, по которым можно судить о *духе* и *материи*. Иными словами, *дух* и *материя* являются (про-являются) *формами*, но их чистое бытие непознаваемо, так как *подобное познается подобным*. Следовательно, *формальное может быть познано лишь формальным*.

*Материя* рвется навстречу огню *духа*, и это движение восходящее. *Дух* спускается на воды *материи*, и это движение нисходящее. По сути, нету никаких двух, есть лишь *один* поток, познаваемый как двойственность *выпуклости* и *вогнутости*. Но *выпуклость* — *иная вогнутость*, а *вогнутость* — *иная выпуклость*. Все *формы* стремятся взойти к *абсолютному духу* (*полюсу кристаллизации*) или снизойти до *абсолютной материи* (*полюса растворения*). Эти движения как раз и называются *поэзией*. *Формы поэтической речи* (а всякая живая речь — поэзия, вопреки г-ну Мольеру, тогда как проза — искусственное образование), находясь в состоянии смежности с говорящим, способны стать «подъемником» последнего. В случае волевого акта *метафоры* (*совершенная метафора* — инициатическая формула *tat tвам аси*, «то ты еси») высвобождаются сущности, бытие-существование (*мир наших форм*) распознается как проявление Единого Ничто, к которому и восходит поэт. В случае *повтора* элементы, «рифмуются» (повторяясь), взаимоуничтожаются, высвобождая *чистые потенции материи*, втягивая говорящего в воронку ее Множественного Ничто (которое необязательно должно рассматриваться как зло). *Метафора* — *тождество разного*. *Повтор* — *разность тожде-*



ственного. *Метафора* подчеркивает *родство всего со всем*. *Повтор* показывает, что *вещи не равны сами себе*.

Таким образом, поэт несет огромную ответственность за судьбы мира. Он втягивает всё окружающее его в движение вверх или вниз. Сочетание *метафоры* и *повтора* порождает прекрасные сами по себе, но онтологически безответственные *формы*. Это «быстрое колебание между верхом и низом». И, в зависимости от того, что превалирует в творчестве поэта — *метафора* или *повтор* — как раз и происходит движение: либо вверх, либо вниз.

2002



## МЕТАПОВТОР — ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА



Эстетическое высказывание включает в себе полярные противоположности, поскольку есть *сущность стихотворения* (эйдетическая простота, *цель*) и есть его *субстанция* (сложность и разнообразие стиховой материи, *средства*), разрешаемые в самом стихотворении, то есть внутренней форме. Стихотворение как самождественный *речевой акт* является вовне высказыванием, содержащим целепологание в себе самом, в этом его эйдетическая простота. Но в стихо-

творении, «одном стихотворении» — чьи части складываются в единое, целое и простое — представлены средства для выражения этой эйдетической простоты. Таким образом, стихотворение есть самождественная *форма*.

В данном случае давно следует расстаться с расхожими трюизмами по поводу «содержания» и «формы»: дескать, *содержание* — «материя стиха» и его *сущность* (это серьезное противоречие), а *форма* — нечто акцидентальное, превходящее, в чем сказывается мастерство поэта, техника и так далее. Основанием для этой путаницы послужила теория Аристотеля, по которой *форма* и есть *эйдос*, но *эйдос* не есть *эйдос* без сочетания с *материей*. Ко-



нечно, между аристотелевской концепцией и названным трюизмом огромная разница. Но не будь первой, не было бы и второго. (Аристотелевская *субстанция* — это не только «подкладка», но и «сущность». Следствием этого было позднейшее смешение и переворачивание отношений в онтологии.)

В традиционных доктринах об эманации (манифестационистских учениях) имплицитно заложено разграничение *сущности* (того, что выше), *формы* (того, что посередине) и *субстанции* (того, что ниже). Это троеначалие было восстановлено в неоплатонизме, воспринявшем интеллектуальную технику Аристотеля, но основывавшемся на истинно метафизической традиции. Впоследствии аристотелик Фома Аквинский укажет на то, что материя «информирует», она дает *индивидуальность* (то есть *отличность*) простоте духа. И как раз в стихотворении эта «информация» и есть собственно «содержание», противоположное тому, что явлено из *простоты духа*.

Стихосложение, как и любое-бытие, основано на двух принципах: *метафоры* (*тождества разного*, сворачивания, собирания из многого в одно) и *повтора* (*разности тождественного*, разворачивания, рассеивания из одного во многое). Но стихотворение не может сводиться к тому, что «выше» (*сущности*) или тому, что «ниже» (*субстанции*), а тем более к самому относительному движению. У стихотворения есть свое собственное внутреннее бытие. И это бытие мучительное, бытие красоты, своего рода креста, на котором распинается духовное в материи.

По гаспаровскому определению стихотворение, если отбросить то, что может привходить, а может и не привходить — метр, ритм, регулярные эвфонические повторы, то есть ассонанс, консонанс, паронимическую аттракцию, анафору, эпифору, наконец, рифму — является тем, что разделено на строки. Это и отличает стихотворение от прозы. Особые случаи — собственно стих (ярчайший пример тому древнерусские «плетения словес») и так называемое «стихотворение в прозе». Но для них необходимо отдельное рассмотрение. Стихотворение же основано на регулярном *повторе* — *повторе* отделенных друг от друга посредством абзаца строк. Эти строки различны, хотя



они могут быть и тавтологически тождественными. Они различны благодаря месту, занимаемому им в стихотворении. Одно дело сказать единожды нечто, совсем другое — повторить это дважды, трижды, сколько угодно раз. Коннотация стихотворения будет от этого меняться. Таким образом, все строки стихотворения отличаются друг от друга. Но то, что повторяется сама СТРОКА, при различии содержания строк, указывает на принцип *метафоры*, то есть *тождество разного*. Но это не *метафора* сама по себе, как и не *повтор* сам по себе, а *метаповтор*, *внутренняя форма* стихотворения, взятая от *сущностной метафоры* и *субстанциального повтора*.

2003

# ГНОСТИЧЕСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ



настоящем сборнике ранних статей (1994–1996) последовательно изложены мои взгляды на смысл искусства, методику его изучения и принципы творчества. Стилистическая невыверенность, чрезмерная аффектация, зачастую наивность, методологический эклектизм да и просто ассоциативный ход мысли выводят их за пределы, собственно, науки. Однако, несмотря на сказанное, здесь можно проследить тенденцию развития и укрупнения некоторых основных положений моей теории *дления* и *разрыва*, онтологических *метафоры* и *повтора*. Таким образом, этот сборник может рассматриваться также и в качестве целокупной работы, отражающей эволюцию моих воззрений на данный предмет.

Текст прошел авторскую правку в 2005 г. Ряд пассажей был изъят, кое-что подредактировано, отдельные положения уточнены и заострены. Однако ни основная ткань текста, ни ход мысли никаких принципиальных изменений в целом не претерпели. В особенности это касается «*Магии через текст*» (называвшейся первоначально «*Смысл литературы. Магизм. Теургия*») и «*Гностического струк-*



*турализма*». В последней работе изменения носят исключительно косметический характер.

Специально стоит отметить, что под видом категорий лингво-поэтики здесь скрываются метафизические понятия. То, что позже, применительно к моей философии, преодолет узкую область собственно лингвопоэтического приложения, где эти категории были опробованы в качестве *модели системы*, — станет категориями онтологии. Так, *содержание стиха*, его *дух*, изначальный смысл станет *субстанцией*, *материей*, *меоном*; *язык*, или *душа* стиха — *сущностью*, *логосом*; совокупность технических средств, *форма* или *тело* стиха — *формой*, контуром между *сущностью* и *субстанцией*. Учение это глубоко традиционное, метафизичное и в то же время материалистическое. Однако *материя* здесь понимается в доаристотелевском смысле, то есть как «дух», но не «тот, что сверху» (иначе, *сущность*), а «тот, что выше верха», следовательно, «ниже» *тела* (*формы*). Без такого понимания структуры *системы* невозможно разобраться в азах герметической и, — более частно, — алхимической символики.

2005

## ИДЕАЛЬНЫЙ ТЕКСТ



последние десятилетия отечественной и зарубежной наукой литературоведения (стиховедения, в частности) были сделаны большие шаги в области изучения структуры стиха. Для себя в первую очередь мы могли бы отметить труды выдающегося ученого и яркого представителя Тартусско-московской семиотической школы Ю.М. Лотмана; и в частности, его «Лекции по структуральной поэтике». В своей работе Лотман подвергает критике используемые формалистами методы, но это совсем не означает того, что современному стиховедению не следует становиться на путь интеграции и подводить под анализ текста логико-математическую основу. Впрочем, современному стиховедению, к сожалению, сегодня далеко даже до тех рубежей, что были обозначены гениальными формалистами 20-х гг.

Для установки лингвопоэтического анализа на математические рельсы на сегодняшний день накоплено недостаточно информации. Отсутствуют критерии оценки. Кроме того, современная филологическая наука вообще подходит к изучению стиха однобоко, не хватает цельной взаимовыработанной программы, всеобщей систематики. Хорошая часть исследований построена на досужем домысле и спекуляциях. Например, слабо, во всяком случае недостаточно, разработана



такая очевидная, важная и глубокая проблема, как взаимоотношение между *формой* и *содержанием*: наибольшее число гипотетических предположений и косноязычностей возникает именно в этой области. Причиной тому — отсутствие философской базы в лингвопоэтике. Было бы необходимо общими чертами наметить перспективу слияния основных положений традиционной онтологии с лингвопоэтикой, что позволило бы расширить круг знаний о взаимоотношениях, навреде упомянутого выше.

Итак, как мы можем определить для себя *форму* стиха? *Форма* — необходимое условие для передачи того, что должно быть передано. Это совокупность всех *технических*, заметьте, не художественных (!) средств. *Форма* обусловлена критериями *исторической нормы*, ведь, как известно, максимальное воздействие на *форму* оказывает историческая (в буквальном смысле) и культурная (я имею в виду весь предыдущий опыт формального стихотворчества) среда. Роль художества невелика! Новшество в *форме* — характерная черта каждого ярко выраженного индивидуально стиха. Именно из-за того, что XX в. стал веком субъективизма, пышным цветом расцвела *форма*. *Форма* — это графика, ритм, метр, звукопись. *Язык* не является компонентом формы. Любой *информации*, которая, по сути дела, *дух* стиха, соответствует выбранный при помощи критериев художника *язык*, являющийся *душой* стиха, и *форма*, то есть его *тело*. *Технические средства (тело)* и *язык (душа)* вместе представляют собой художественные средства. Неправильно зачастую под словом *семантика* понимается *смысл*. *Смысл* лишь изначальная, освобожденная от любой оформленности *информация*, сырье, подлежащее обработке. Это *дух* стиха, но отнюдь не *душа*. *Душа* же обозначает лишь контуры *духа*. Все остальное обусловлено опять-таки культурно-историческими критериями и индивидуальным. *Душа* отражает *смысл*, который в силу объективных причин *не может полностью* быть донесенным до читателя. *Художественные средства* (в отношении *языка*) являются *обозначениями*, которые могут только *намекнуть* на те или иные чувства или мысли художника. Основная же задача *формы* — *не мешать языку*, быть незаметной, восприниматься а priori, подсозна-



тельно, как, например, воспринимается магия чисел в структуре дантовской «Комедии». Самый тонкий план — *душа*, основная задача художника — с помощью художественных средств максимально обозначить свои невыразимые мысли и эмоции. *Идеальный текст* — это такой текст, где *смысл, информация*, которую желает явить читателю художник, *абсолютно* выражена напрямую, где зазор между *смыслом* и *превратностями форм* (а любая *форма* влечет за собой то, что чужеродно смыслу) полностью устранен. С христианской точки зрения такой *идеальный текст* — *Библия*, где анаagogическое, то есть высший смысл, который способен познать идеальный человеческий ум, идеально передан в слове. Таким образом, в *Библии*, без сомнения представляющей ценность не только для христиан, практически отсутствуют — представленные в совокупности технических средств и в языке текста — *художественные средства*. (Прием инверсии возникает в греческом переводе.) В этом отношении *Библия* — *идеальный текст*.

Стало быть, стих имеет три плана: 1. *Тело* (совокупность *технических средств*), 2. *Душа* (*язык*) и 3. *Дух* («минус-прием», отсутствие или, точнее, изначальный *смысл*). *Тело* и *душа* — *художественные средства*. *Дух* — *анаagogическое понятие изначального*.

Таким образом, *идеальный текст* представляет собой *воплощение, не отличное от своего первообраза*.



# ДИАЛЕКТИКА ЛИЧНОСТНОГО КОНТИНУУМА. ЭПОС. ЛИРИКА. ТЕУРГИЯ

## 1. ВВЕДЕНИЕ: ИНДИВИДУАЛЬНОЕ. ПОДОБНОЕ. ОБЩНОСТЬ



аже безоблачные оптимисты вынуждены сегодня признать то, что современные искусство и литература окончательно зашли в тупик. До основания исчерпали себя на пути формального отображения мировых реалий. Да и сам смысл такого отображения исчерпан, либо утерян, то есть больше непонятен. Да и не было его, если смотреть назад нашим нынешним взглядом. А что еще есть, кроме вечно устаревающей современности? Любые попытки создать нечто превышающее убогое человеческое творчество выглядят не более чем шедеврами, произведенными с помощью этого самого творчества. Заклинательность «*Старшей Эдды*» — редуцируемая к аллитерациям, человеческим способом изобретенным, сакральная математика Дантовой «*Комедии*» — порождение концептуалистических устремлений дученто и треченто, наконец, Вагнер — великий собиратель осколков



метафизической чаши — все безымянные или именные творцы, пытавшиеся *одолеть косность*, — являются реальным доказательством неосуществимости *абсолютно подобного* даже ценой титанических усилий. Это хорошо понимал вагнеровский сосед по Байрейту. Скептицизм Ницше, его *воля к сверхчеловеку* становятся вполне понятны, если осознать невозможность *преодоления*. Ницше остро чувствовал потребность в том, чтобы *преступить человека*. Однако ругался-то он, ругался, но топал себе тихой сапой по проторенной дорожке. Что есть *«Заратустра»*, как не наглядная иллюстрация попытки сотворения *идеального текста* при помощи привычного инструментария творца? *«Заратустра»* — не более чем поэтическое воплощение основной идеи *«Рождения трагедии из духа музыки»*. Идеи гармоничного сочетания *дионисийского* и *аполлонического* начал. Превратности сюжета, композиционные выверты, членения фразы, эвфония обэкзотеричивают текст, делают его семантическим, телесным, *неидеальным*. Человеческим, слишком человеческим. И совсем из рук вон — привнесенная в *«Заратустру»* личная мифология, личные представления. Ну кому они нужны?! Оправданием может служить разве что *катарсис*, освобождающий из телесной косности через *сострадание*. Ведь что есть *катарсис*? *Катарсис есть нахождение подобного*. Подобное основано на *общности*. *Общность* же — высший залог *единства*. А значит, *общность* есть высший критерий творчества. *Общность* служит лакмусовой бумажкой *идеи*. Она бережет от *частного* и, следовательно, *воплощенного*. Не следует, однако, строго противопоставлять *общность* (или *подобное*) и *индивидуальное*. *Индивидуальное* также не есть просто проявление *подобного*. *Индивидуальное* также не есть *субъективное*. *Индивидуальное* — *ступень* (или *степень*) *объективной онтологической иерархии*, в целом представляющей *общность*.

Этим путем индивидуального, поднимаясь по ступеням к единству, когда сознательно, когда — нет, до последнего времени шли искусство и литература. Но стоит четко осознать невозможность создания *идеального текста*, *идеального произведения искусства* вообще, начинается распад, регресс и членение на индивидуальные



составляющие. Во главу угла ставится индивидуализм (не индивидуальное! означающее всего лишь ступень на пути к вечному единому), осколочность. *Подобное* изживается. Оно ненавистно. Воцаряется нетипичное, *частное*.

Искусство нового времени вплоть до второй половины XIX столетия руководствовалось тем, чтобы и рыбку съесть, и овцы целы. То есть каждый творец хотел, с одной стороны, преодолеть брэнное, преходящее, индивидуальное, с другой стороны, норовил поставить на всем свое авторское клеймо в виде специфических особенностей стиля. Так сказать, помечал территорию. Чем выше искусство понималось в отображении *идеального*, тем глубже погружалось в *формальное*. *Приближение к идеальному есть жертва идеальным*. Ницше писал о том, что чем выше дерево поднимается вверх, к свету, к добру, тем глубже корни его проникают в землю, во тьму, во зло. В настоящем случае весьма удачный пример, хорошо отображающий суть того, что следовало бы сказать. Пора бы уже четко осознать, что *идеальный текст* невозможен! Тем не менее модернизм попытался создать таковой, окончательно и бесповоротно передробив в мелкое крошево наследие пре-модернистской культуры и не предложив взамен совершенно никакого реального выхода из создавшейся ситуации. *Молчание* — вот крайняя точка модернизма. Сброшюрованные в сборник пустые листы — вот апогей разрушения (или это предшествует тому, что предшествует созиданию?). Но *молчание не есть идеальный текст* ни в коей мере. Во-первых, в чем заключается эта *идея*? Да ни в чем! Во-вторых, отсутствует собственно *текст*. *Идеальный текст* (я использую этот термин по отношению к любому произведению искусства вообще), что он есть? *Идеальный текст есть воплощенный текст, идентичный его идее*. (Средства исполнения на данный момент здесь в расчет не берутся. Это тема для отдельного рассмотрения.) Так почему же, в конце концов, при настоящем отношении к культуре *идеальный текст* невозможен? Начну с того, что *помысленное* является *идеей*. Эта *идея* не проста, поскольку вытекает из сложного комплекса других *идей*. Эти *идеи*, в свою очередь, есть опять же составные и т.д. То есть, допустим, мы имеем *идею*



Солнца. Но что есть *идея* Солнца, как не комплекс *идей*: света, тепла, круглости и т.д. Эти *идеи* также дробятся на составляющие. Так, например, *идея* света включает в себя *идею* излучающихся частиц, *идею* чувственного восприятия света, *идею* действия сил добра, наконец! Таким образом в дурной бесконечности теряется *единичность*. Вопрос о *дробимости идеи* волновал средневековых схоластов. И разные философские направления решали этот вопрос по-разному.

Далее. *Идея помысленная* — она уже *воплощена*, воплощена в *материи мысли*, а посему искусство отображает уже *воплощенное*. Чем больше мыслей по поводу *идеи*, тем меньше точность ее *воплощения*. И здесь-то как раз и происходит *событие* символа, *событие* подмены частного общим. Однако символ не предназначен для полного выявления *идеи*. Символ к тому же *индивидуален*, при всей своей *общности*. Тут проявляется его диалектика. Ибо символ не только не равен самому себе, но и не существует без того, кто знает, что именно означает этот символ, и уж точно он не существует без воспринимающего. *Символ также содержит в себе некую общность, выделяемую* культуроносителем. Необходимо жить в парадигме культуры, чтобы по крайней мере приблизительно понимать, что такое крест. К примеру, для Катулла он есть одно, а для христианина — совсем другое. Что касается инопланетянина Квака, то крест в лучшем случае окажется для него геометрической фигурой, воплощенной в материи. А в худшем — не знаю чем окажется в худшем...

Субъект всегда выстраивает символ так, как этого требует *личностный опыт*. О каком же *идеальном тексте* тогда тут может идти речь, спрашиваю я вас?!

Далее. Предположим, что мы располагаем всеми возможностями для создания планеты Земля и сотворяем этот мир во всем его многообразии. Но созданное нами не будет миром, идентичным планете Земля, так как планета Земля находится в Солнечной системе, а Солнечная система, в свою очередь — в галактике Млечный Путь и т.д. Вытекающее отсюда не требует разъяснений. Это во-первых. Во-вторых, даже если бы нам удалось сотворить мир, подобный планете Земля во всем подобии атомистического многообразия, иден-



тичности элементов культуры и индивидуальных культурносителей, то уже в следующий после создания момент сотворенный мир перестал бы быть тождественным планете Земля, так как планета Земля находится под непосредственной юрисдикцией Божества (хорошая возможность получить от богословов по шапке!), а нами сотворенный мир — нет. По крайней мере непосредственно — нет. Следовательно, в сотворенном мире все действовало бы не по промыслу Господню, но вразрез с ним (а может быть, так всё и есть?). После всего сказанного может показаться, что сотворение *тождественного идеальному* невозможно категорически. Однако я полагаю, что решение этой задачи, как равно и любой другой, все-таки осуществимо, а именно — посредством *теургии*.

## 2. НЕОБХОДИМЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ: МЕТАФИЗИКА



амое важное на первом этапе рассмотрения любой проблемы есть определение исходной точки. Такой для метафизики является *Абсолют, Перводвигатель*. В случае христианства — это Господь Бог, триединый в своих ипостасях, никем не созданный и предвечный.

При первом же приближении, противопоставляя Творцу творение, у нас возникает естественный вопрос: во времени Бог или вне времени? Ответ вытекает из вопроса: поскольку Бог, будучи абсолютным, снимает в себе все противоположенности, то он и во времени, и вне времени. В своем временном проявлении бытие Бога закруглено и замкнуто в самом себе. Вращение Перводвигателя всегда приводит его в изначальное положение. Бог — сам в себе. Однако это вовсе не значит, что Бог в *предельности*, что он в существовавшем когда-либо отрезке времени (обозначим это понятием *перфектности*) и что он цикличен. Божественный Шар Времени — это бытие Божие, неслиянное с Богом, но и нераздельное. Бытие Перводвигателя и *перфектно*, и *континуу-*



*мально* (в нашей терминологии: недискретно, подвергаемо постепенным изменениям — иначе Бог не был бы личностью — и, кроме того, его бытие само является континуумом). Шар Времени есть округленная вечность, вне которой ничто не мыслимо быть.

Хорошо, далее. Какое же пространство занимает Бог? Рассуждая диалектически, мы приходим к выводу, что никакое и всё. Бог одновременно находится и везде, и нигде. Он и не неизменен, и изменяем. В пользу первого говорит *перфектное*. В пользу второго — *континуумальное*.

Что есть творение Божие, иначе говоря, мир? Творение Божие есть подобие самого мира Божественного. Стало быть, с метафизической точки зрения, хаббловская теория Большого Взрыва не состоятельна, так как Божественное творение представляет собой единый организм, скругленный и замкнутый на самом себе в пространстве и во времени. Хотя и не слишком корректно говорить о процессах, которыми занимается физика, исследуя вопросы метафизические, однако на сегодняшний день, оставаясь на позициях традиционной онтологии, следует признать, что наиболее приближенной к традиционной точке зрения на творение является теория стационарной Вселенной. Движение происходит, но оно все в пределах сотворенного Шара. Мироздание скруглено и, находясь в перераспределении, все в нем, конечно, приходит в изначальное положение. Что касается вопроса о времени сотворения Вселенной, то он, разумеется, достаточно интересен. Но не менее интересен и вопрос о причине создания мира.

Итак, что же побудило Бога к сотворению мира и человека? Учитывая то, что библейский шестоднев увенчался сотворением Адама, можно с определенной уверенностью предположить, что *мир был сотворен для человека, а человек был сотворен из божественного одиночества*. Но если все это помыслить себе более ясно, то откроются и глубинные причины Божественного акта. Ведь божественное провидение сказывается в том, что Бог, будучи всеведущим, знал не только, зачем он создает человека, наделенного свободой выбора, но знал и о самом результате выбора человека, заведомо знал о его грехопа-



дении! Знал о распадении на мужскую и женскую половины человека, созданного по образу и подобию своему не мужчиной и не женщиной. По Божьему замыслу человек был поставлен перед выбором и выбрал то, что исходило не от Бога. Таким образом, человек пал и был разделен на мужскую и женскую половины. В этом сказалось ревнивое пожелание Дьявола: заставить человека повторить падение вслед за ним. Но как Дьявол просчитался, вознамерившись стать создателем человека! Христос, рожденный двуприродным, очистил материю и человека. Таким образом, Дьявол оказался сопричастным и к восьмому дню творения, но на этот раз как побудивший к тому, что было искуплено, и оказался посрамлен. Совершенно очевидно, что во всем этом с самого начала был промысел.

Итак, человек, изначально будучи *нейтрален*, то есть как бы соответствуя нулю на некоей метафизической шкале, затем пал «ниже нуля» и был вынужден пребывать в Законе, выступающем в качестве расплаты за первородный грех. Отношения человека и Бога были при этом отношениями раба и господина. Но в жертву за человеческие грехи был принесен агнец Христос, восстановивший категорию человека на прежнюю отметку метафизической шкалы. Однако это восстановленное состояние оказалось качественно выше изначально, поскольку первая невинность была дана человеку даром, вторая же — куплена дорогой ценой, к тому же в этом участвовала человеческая воля. Благодаря Искуплению совершенные отношения между Богом и человеком стали *сыновством*. Ведь каждый принимающий Христа, сочетающего в себе *божественную* природу с *человеческой*, сам становится сыном Божиим. «Ибо так возлюбил Бог мир, что отдал Сына Своего Единородного, чтобы каждый верующий в Него не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин., 3:16).

Но хотел ли Бог от человека только этого? Или же подразумевалось еще нечто такое, чего он не мог назвать без того, чтобы не ограничить волю человека? В свое время этим вопросом задавался Н. Бердяев, отмечая, что абсолютное умолчание Евангелия о творчестве есть не что иное, как указание на промысел Божий в отношении человека. И действительно, если человек полностью сотворен по образу и подо-





бию Божию, а после Искупления еще и приобщен к Божеству, то миссия человека — творить. Но творить не по принуждению (скрытому в Законе), не по желанию «отблагодарить» (скрытому в Искуплении), а по личной инициативе, по сердцу. Однако это вовсе не означает, что цель человека отображать мир в *символах*. Цель человека — *непосредственное сотворение самостийного Бытия*. Полная соприродность Богу. Когда это будет исполнено, человек вновь вернется к своему *андрогинату*, то есть претворится в абсолютные образ и подобие Божие. Наступит *Юбилей*. Однако *Юбилей* не как возвращение к прежнему, которое и так уже для совершенных произошло, но как новое. Произойдут мистическое сочетание с Духом, преображение мира и отождествление его с Божественным Бытием. И все это будет сопровождено истинным творчеством, то есть таким *творчеством, при котором претворяется само Бытие*.

### 3. ЭПИЧЕСКОЕ И ЛИРИЧЕСКОЕ: СТРАХ ПЕРЕД РАЗВОПЛОЩЕНИЕМ



Если задачи, стоящие перед человеком, столь велики, то с полной уверенностью можно заявить, что ни старое, ни новое искусство для их решения не подходят. В чем же дело? И почему вообще возникает искусство? Ответить на этот вопрос невозможно, если не держать во внимании творца. Но в данном случае я поведу речь о *авторской культуре*. Ибо только конкретная личность может быть творцом нового Бытия. Это творение *автора*.

Что мы знаем о *авторе*? *Авторская культура*, как таковая, возникает впервые в Древней Греции. То есть на смену традиционным *анонимам* приходят конкретные творцы, о которых что-то в большей, что-то в меньшей степени известно и которым, вероятнее всего, принадлежат те или иные произведения. С них начинается культ искусства самого по себе и, как следствие, культ творца. Более того,





возникает некий процесс культурной инициации творца как личности в иерархию мироздания. И это есть великое достижение, даже, пожалуй, самое величайшее из событий Древней Греции. Собственно, с этого и начинается время, начинается наш мир. Гесиод и Гомер личности не мифические, но исторические. По крайней мере наделенные историческими чертами. Гесиод и Гомер появляются в истории культуры Древней Греции как страх перед неоформленностью, *развещественностью* Космоса. Это показатель мифологической структуры мышления Древней Греции. Показатель необходимости героев Бронзового века в Железном веке. Но герои Бронзового века были в общем-то полубогами. А герой Железного века — человек. Лина или Орфея нельзя назвать авторами. Прежде чем состояться автору как событию, мир древнего грека был «простым и целым». Осознания истории, то есть осознания изменения, не было, все было включено в единый цикл бытия. Но наступает осознание изменения и, как следствие, появляется автор.

Основная черта начальной авторской культуры — *перфектность*. *Перфектность* есть систематизация и упорядочивание наличествующего в том, что было прежде. Это ясное *аполлоническое искусство*, искусство *статуарное*, пустившее свои корни в *миф*. *Перфектное* понимание мира есть *эпическое сознание*. Разумеется, это было глубоко мужское творчество. И вовсе не из-за неравноправного положения женщин. Женщины во времена Гесиода и Гомера обладали определенной свободой, которой не знала более поздняя Греция — Греция времен Архилоха и Анакреонта. Так что все дело именно в самом эпическом переживании Бытия. *Эпос есть страх перед развоплощением настоящего, укорененного в прошлом*. Эпос статичен, неподвижен. Все, что совершается в эпическом произведении — совершается всегда. Эпос — замкнутое бытие. *Мифотворчество эпоса состоит в мужественном сохранении актуального континуума при помощи редукции последнего к перфекту*. Причины создания эпических произведений близки по духу причинам создания египетских пирамид. *Мир, в его эпическом восприятии, представляет собой замкнутую иерархическую систему, вечно пребывающую в перфекте*. Человек



эпический находит свои координаты в настоящем, опираясь на прошлое. Когда чувство связи времен теряется в более значительной степени — утрачивается эпичность сознания и возникает прогрессивизм. Появляются такие фигуры, как Алкей, Сапфо, Архилох, Анакреонт. Это *женское, дионисическое* понимание мира. Мир одного дня, заполняющий все, — вот необходимая почва для появления *континуумального* понимания. *Континуумальность есть утверждение момента дискретного, но продолженного от самого себя как целостного континуума. Лирика есть страх перед развоплощением настоящего в будущем.* Лирика тоже мифотворна по своей сущности. Мифотворчество в одинаковой степени присутствует как в эпосе, так и в лирике. Но *мифотворчество лирики состоит в женственном сохранении континуумального в дискретном*, вырванном из бытия по слабости творца. Лирика есть безусловно прогрессистское явление (то есть принципиально отрицательное). Лирика не помнит прошлого, а если и помнит, то выхватывает из него только то, что ей самой нужно. Лирика довольствуется отрывком, тогда как эпос представляет собой в известной степени законченное целое. Эпос стремится понять, оценить, оформить, связать. Лирика старается лишь воплотить мгновенное переживание. Она вопиет: «Остановись, мгновенье! Ты прекрасно...» Таким образом, искусство всегда есть *страх перед развоплощением*. Минутного ли, вечного ли — не суть важно. Все равно искусство в любом случае есть слепок Бытия, оформленный символически. И чем качественнее этот слепок, тем меньше страха перед развоплощением, тем больше *подобного* в мире отображенном тому, что находится в мире, который необходимо любыми усилиями удерживать от *развеществления*. Старое искусство есть условное спасение реального бытия, закрепления его в знаках, трактуемых по-разному, но отражающих суть *подобного*. Это членение, впервые предложенное в «Поэтике» Аристотеля, будет довлеть и впоследствии, на дальнейших этапах развития искусства. Ситуация эта будет повторяться во всех случаях *конфликта стилей*. Так, классицизму более соответствует эпическое понимание мира, а романтизму — лирическое. Также противопоставлены друг другу реализм и модернизм.



Синтезом эпического и лирического является *драма*. Драма есть отношение эпического к лирическому. Разумеется, здесь следует иметь в виду классическую драму. Драма подчинена закону единства места, времени и действия. В этом она эпична. Но по протеканию своему, то есть благодаря исполнению *hic et nunc*, актерской игре, воплощенности в индивидуальных мгновениях, она лирична. При этом драма еще не есть *теургия*. Хотя изначально она и мыслилась исключительно как жертвоприношение, как ритуальное действие, вызывающее очищение, катарсис, но по мере десакрализации космоса такое понимание уходило. В Риме трагедия быстро деградирует, разбавляется мимами, а также другими специфически римскими жанрами, затем вовсе сходит на нет. Да и в лучшие свои времена драма не изменяла сам мир. Она была не божественной магией, сотворчеством Богу, *теургией*, а *религиозным культом*. Драма поставлена в жесткие рамки *условности*. Ею правит закон. *Театр есть символическое отображение застывшего мира при помощи континуумального*.

Но хорошо. Это старое искусство. Что же происходит сегодня? В постмодернизме невозможно обнаружить ни лирического, ни эпического понимания мира. Исчезли все связи конкретных произведений с универсалиями. Во главе угла — индивидуализм. Что же произошло? А случилось вот что: *пропал страх перед развеществлением*. Пропал потому, что пропала вера в возможность сохранения мира, ускользающего мира, каким бы то ни было путем. *Человек устал*. Вот каким образом наши Пушкин, Гоголь и Достоевский сподобились быть выброшенными за борт корабля современности. Воцарилась анархия и повсюду лежат руины, принимаемые при детальном рассмотрении за произведения искусства. Страх был преодолен, однако благодаря этому самобытное творчество оказалось исчерпанным, больше ненужным. Лети все к чертовой матери! Где рука утверждающегося в творчестве человека, всемогущего антропоса, сотворца Богу? Ничуть не бывало! Стоим на развалинах. Экспериментируем. Кто во что горазд: чертим все новые и новые черные, белые, красные квадраты, пишем «лапшевидную» прозу и «лапшевидную» поэзию, насквозь центонную, цитатную, играем центонную музыку, перемежающуюся настройкой инструментов, экзотическими звуками и про-



чими шумами, идеально выражающими этот Хаос, окружающий нас со всех сторон. У нас была культура и была иллюзия. Теперь у нас нет ни культуры, ни иллюзий.

#### 4. ТЕУРГИЯ



Если когда-нибудь человек очнется от своей захлебывающейся безбожной радости, если еще в нем останется хоть какое-то воспоминание о творчестве, он неизбежно обратится к *теургии*. Нет, не той *теургии*, которой посвящали свою жизнь неоплатоники, а совершенно иной, новой, по-настоящему преображающей реальность. Мне могут возразить с христианских позиций: ну, разве *литургия* не является *православной теургией*? Разве не теургичны таинства, иконы? Может быть, и теургичны, но это *теургия самого Бога*. А если это так, то прикладывать сюда это понятие бессмысленно. Не силою священника хлеб и вино претворяются в плоть и кровь Христовы, а силою Духа Святого. Да и кощунственным было бы предположить, что человек может это сделать. Так что *литургию теургией назвать нельзя*. *Литургия* для спасения человека *необходима*. А *теургия — нет*. Но полное умолчание в *Новом Завете* о творчестве (а что такое *теургия*, как не высшее проявление творчества?) наводит на мысль о том, что Бог ждет от человека, как и тогда, в Эдеме, свободного волеизъявления. Только теперь ситуация противоположная. Тогда Бог *запретил то, чего нельзя*. Теперь же *умолчал о том, что...* Какое слово здесь подобрать? «Можно»? «Необходимо»? «Желательно»? Все слова неверны! *Теургия — решение человека*. Не примет его человек — и спасется. Примет — спасется и станет сотворцом Богу. *Теургия* есть непосредственно антропологическое откровение.

В *теургии* движение *образа* должно повторять движение *идеи*. *Творение* будет создаваться в тот же момент, что и *идея*. И если процесс творения прекращается, а *сотворенное* перестает быть *идентичным идее сотворенного*, так значит жизнь, сама жизнь должна претворить-



ся в свою *идею*, становиться вместе с *идеями*! Это вечное творчество и вечный гнозис, диалектика личностного континуума, где снимаются все противоречия, а *жизнь* говорит вечное «да» *идее*. *Перфект* перестанет существовать, обратится в становление целиком и полностью. Будет твориться *идея* человека и сам человек. Будет твориться *идея* творчества и само творчество. *Теургия* есть *андрогинат эпохи* и *лирики*. *Мужского* и *женского*. *Аполлонического* и *дионисического*. *Солнечного* и *лунного*. *Самоисточающего свет* и *отражающего свет*. *Космического* и *хаотического*. *Теургия* есть *богодеяние*, продолжение божественного творения. *Теургия* — именно *творение*, а не творчество. *Теургия континуальна* по мгновенному, настоящему воспроизведению, и *теургия перфектна*, солярна по всеохватности творения, хотя прошлое, как время, уже и отомрет, став абсолютным настоящим, где не будет зазора между *идеей* и ее *воплощением*.

На пороге *теургии* стояли Вагнер и Скрябин, однако для богодеяния необходимо *творение в настоящем*. *Теургия* есть импровизация, экспромт. Это раскрепощение мистических потенций антропоса. *Теургия* — не просто синкретизм искусств, архаический или модернистический — без разницы. Искусство искусственно, каким бы оно ни было искусным. *Теургия* — жизнь. *Теургия* творит Бытие. *Теургия* — в процессе становления. А синкретическое действо — застывшее, прекрасное, но застывшее изваяние. Ибо где мы сейчас можем видеть его? Если оно когда-либо состоялось, то оно уже не *теургия*, не *связь*, не *континуальное*, то есть продленное и всеохватно закругленное в самом себе.

Но что такое *теургия* на практике? Как старые искусства могут стать *теургией*? Все искусства делятся на *динамические* и *статические*. Так, например, архитектура *статична*, а музыка *динамична*. *Теург* должен жить в *динамичном* до тех пор, пока смерть не прервет путь его. И перед *статическим* искусством здесь встают совершенно новые задачи. Музыка или театральное действо могут излиться в саму жизнь, где мотив и жест подхватят другие музыканты и актеры, но литературное произведение имеет свои границы, как имеют его архитектура и живопись. Так значит все творчество писателя должно обратиться в одну нескончаемую книгу, содержащую в себе разные



части, которые при желании можно было бы считать отдельными произведениями, но взаимопроникающие, переплетающиеся между собой и с произведениями других писателей. Холстом для живописца станет весь мир. Он будет класть слои за слоями, расписывать камни и волны воды. Платоновскому *государству философов* я противопоставляю *землю художников*. Весь мир превратится в прекрасный город-парк, полный творчества и любви.

Любое произведение, в зависимости от рода искусств, также может быть либо *творимым*, либо *исполняемым*. *Творимое* является самоисточающим свет, тогда как *исполняемое* — отражающим его. Но, с другой стороны, *творимое континуумально*, а *исполняемое* — *статично*. И это противоречие лишь кажущееся. Статичное еще не есть *перфект*. *Исполняемое* (как было показано на примере с драмой в предыдущей главке) сочетает в себе и *континуумальное* и *перфектное*. *Теургия* есть чаша, что ныне лежит разбитой. Никогда не разбивавшаяся чаша Грааль. Человеческий Грааль. Один из героев горенштейновского романа «*Псалом*» говорил, что чаша была проста (имелась в виду религия *Ветхого Завета*, где все сферы Бытия были монополизированы в деснице Господней), но чаша была разбита (при этих словах сей персонаж нещадно хватал подвернувшуюся посуду об пол) и единое распалось на множественное. Прекрасное и целое обратилось в дурные осколки мандалы смысла. *Теургия* должна, однако, не просто составить сосуд сей по кусочкам, *теургия* не синкретизм, но создать новую Чашу, новый Храм в Духе Третьего, Наиновейшего Завета. *Теург* должен одновременно быть и творцом и исполнителем.

Но в конечном итоге *теургия* есть *творчество мистическое*, а не *культурное строительство* Бытия вместе с Богом. Поэтому рано или поздно старые искусства отомрут и *только мысль* будет преобразовать Мироздание. От мысли будут начинаться новые миры. Первоначально Бог был Един Творец в Мироздании. Но теперь у него есть великий подмастерье. Человек должен проявить свои скрытые мистические способности, чтобы стать соприродным Богу. И *теургия* есть Путь.

# МАГИЯ ЧЕРЕЗ ТЕКСТ

## 1. О сталкивании контекстов. Центон. Историческая необходимость. О неправильном понимании поэзии прошлого. Закрепление штампов



нашу мрачную эпоху Кали-йуги встали мы над пропастью, бросив в небо крапленый аркан Tarot. В наш век, век постмодернизма и «убогого звука», пришли мы из страха развеществления предметного мира к распадению старого искусства на метафизические осколки. Подобно тому, как Сатанаил со стихиями пал в космос восьми измерений, выронив из своей короны изумруд — камень Грааль, так и мы из модернизма впали в еще худшее — в постмодернизм. Сподобились! Эпос мертв, как мамонт, забитый нашими предками с помощью длинных бамбуковых палок. Лирика выпала в осадок. Черт с ней! Рифма Бродского и новая западная арифмическая норма — показатели количественного уклона нашей прогнившей цивилизации. Однако мы живы, что удивительно. И даже пишем стихи. Почему мы пишем плохие стихи? Почему мы в конце концов не научимся писать стихи?! И что такое вообще хорошие стихи в рамках постмодернизма? Вот вы, например, юные барышни, просящиеся напечататься





в моем журнале\*, пишете любовные стишки. Меня тошнит от ваших утлых, глупых, пошлых стишков! Мало того, что ваш синтаксис — ка-лека, так вы еще и пытаетесь жить в парадигме XIX в.! Прошу прощения за каламбур. Не выйдет, дорогушки! Как говорится: «Собака умер — чай готово». Кончился XIX век-то! Я, конечно, понимаю, что вы леди мечтательные, ах! как мечтательные, даже можно сказать наделенные некоей *чувствительностью*, я даже понимаю, что вы так чувствуете, хотя когда бы я так чувствовал, то пошел бы и удавился! Даже если вы и добьетесь абсолютного стилистического изящества и научитесь закручивать замечательные версификации (лучше, чем я), то я все равно вам не позавидую, а, зажав в зубах сигарку, скину вас с парохода или там хрен знает чего современности. Дорога назад закрыта. Чаша разбита. Рубикон перейден. Мы потеряли культурный код прошедших веков и вовсе, отметьте! вовсе не знаем того, что хотел сказать классик. Даже Пушкин нам чужд, как чужд «чарам черный челн». Даже Пушкин, такой привычный и с детства знакомый Пушкин, оказывается незнакомцем для нас, впитавших с молоком матери эстетику «обериутщины», нам, кому с младенчества мозолили глаза стихи Хармса в «*Веселых картинках*». А заодно мы навели «хрестоматийный глянец» на Пушкина и еще думаем, что поэт жив. Э-э! мертв! вовсе мертв. В том-то все и дело, что мертв, а мы пытаемся ему подражать. Вот уж незавидная судьба. У Пушкина-то... Даже символисты — пришлецы в нашем мире. Не говоря уже о классиках античности, Средневековья и Ренессанса. Взять хотя бы популярный пример с Катуллом, пишушим, что он страдает от своей любви, как от крестной муки. Эти строки его не только не переводимы на русский, но непонятны также и публике, изрядно сведущей латыни. После Распятия Христова всякое распятие, всякий знак распятия есть отсылка к христианскому тезаурусу. Катулл писал о заурядной пытке, применявшейся по отношению к провинившимся домашним рабам, а мы уже готовы узреть в нем богочеловека. И так кругом. Ныне, как и всегда. И еще, заметьте: авторская традиция впервые в бук-

---

\* Речь идет о журнале «*Бронзовый Век*», который с 1993 по 1997 г. выпускался в НГУ Натальи Нестеровой.





вальном смысле этого слова появляется в Древней Греции. Греки были детьми здоровыми и, как дети здоровые, развивались правильно. Я бы даже сказал — нормально. «Тут приходит какой-то грек, но не вводит стойкого сердца во грех. Грек уходит прочь», — пишет в своем открытом письме Георгию Викторовичу Векшину великий поэт современности Олег Грановский. И это очень верно подмечено. Греция, Древняя Греция искушала мир страхом перед развеществлением. Греки были детьми нормальными и, как дети нормальные, были склонны к разного рода пакостям. Совсем другое дело Рим, эта крепкая цитадель предгибельного кошмара! кошмара не страшного в своем сомнамбулизме; эта обезьяна от бородатого лица Греции, где хитоны для наведения пущей белизны опускали в мочу. Не правда ли — совсем по-детски? Какая-то в этом есть хорошая примитивность, не отягченная развращенностью нравов. И если Элладу в ее городах-государствах единила почти детская дружба, то вскормленный капитолийской волчицей Рим и держался по-волчьи. Разделяя и властвуя. О, Рим, этот укрепившийся в своем пороке ребенок-переросток! Не твоими ли стопами движемся мы нынче к пропасти? Рене Генон, выдающийся французский традиционалист, в своей книге *«Царство количества и знаменья времени»* ясно показывает эту тенденцию к превращению человека в машину, мертвый механизм. Микровзрывы, устраиваемые абстракционистами-пиротехниками на своих полотнах, чтобы добиться непредсказуемого сочетания форм, — яркий показатель этой тенденции к обмерщвлению и механизации. Будьте бдительны! Враг не дремлет!

История развития эстетических ценностей есть история болезни человечества. Человечество последовательно уничтожило для себя в качестве ценностей сначала Абсолют, затем государство, природу. Наступило профаническое вырождение, посвящение сначала сделалось псевдоинициацией, а теперь все более грозит обернуться контринициацией, посвящением в «святые Сатаны». И, наконец, постмодернизм пожрал самого человека, его личность.

Далее. Постмодернизм — это прежде всего жизнь в контексте. Постмодернизм — это царство мрачного центона. Если у символов роза подмигивала девушке, а девушка — розе, то у постмодерни-



стов шипы розы искололи эту самую девушку до крови, и эта самая девушка эту самую розу съела, ибо нашла сие весьма полезительным для пищеварения. Жизнь в контексте ныне единственное средство к существованию. Конечно, в профаническом смысле этого слова, потому что истинное существование, во-первых, никогда не захочет быть существованием, но только бытием, во-вторых, оно никогда не может быть сведено к тем или иным художественным приемам. Вряд ли кто-либо захочет на это что-нибудь возразить. Вот так-то! Центон, жизнь в контексте: все это есть всего лишь историческая необходимость. Подобно исторической необходимости потерять сознание, когда тебе досталось по башке кирпичом. И вы меня не убедите в обратном, даже если исполнятся мои худшие предчувствия. Какие? Говорить об этом не следует. Или вы хотите, чтобы это повлекло за собой определенные возмущения на событийном уровне? Да, кстати, раз уж зашла речь о центоне, то обязательно нужно добавить, что центон есть разновидность штампа. Наша шаблонная цивилизация пришла к утилитаризации всей своей культуры. Всемирный Молох индустрии пожрал все принципы аксиологии. Этому Молоху во имя единообразного благополучия (кого? чего?) принесено в жертву все человеческое и надчеловеческое. Вы посмотрите, как интересно получается! Сами эти слова: искусство, художество, что они нынче обозначают? Не то ли, что максимально удалено от «жизни», опять же в обывательском смысле этого слова? Ведь старинное ремесло, рукомесло, так сказать, было, по сути, дела неотделимо от искусства! Так куда же мы?! Однако все сказанное вовсе не означает того, что искусство само по себе, то бишь вычлененное искусство, должно носить лишь прикладной характер, развлекательную функцию. Вовсе нет. Но об этом сейчас говорить не время. Я скажу вам об этом своевременно или несколько позже.

Первым отделять красоту от вещей наделенных этим качеством начинает устами Сократа Платон. Вот оно, умерщвление элладского, великого элладского ребенка! Платон, возможно, был бы лучшим античным трагиком. Но, прельщенный философией Сократа, все свои трагедии сжег, а поэтам в своем *«Государстве»* уготовал жалкий жребий изгнания. О, Сократ, этот античный Ильич! Зачем ты пришел к нам со своей повивальной наукой, майевтикой?! Уходи! Ты поро-



дил на свет того, с кого началась принципиальная дифференциация искусства и мира! Модернистские перетасовки в древнегреческом театре, утверждение прозы, пускай пока и прикладной — разве это не падение традиционных Афин? Последствия сказались позже. Так называемая «александрийская ученая поэзия», этот античный постмодернизм, разве не яростное свидетельство этих последствий? Александрийская поэзия, по сути дела, тот же, так хорошо знакомый нам, центон, та же игра сталкиваемых контекстов, так утвердившаяся в наши дни. Это предчувствие распада мира вещей. Страх перед развеществлением, приложенный *hic et nunc*. Позже то же самое произойдет в конце Средневековья. Тогда так же, как и во времена поздней античности, будут сваливаться в кучу, в многотомные компендиумы все накопленные разнородные знания. Процесс этот в движении своем эпичен, тогда как в результате своем — лиричен, то есть слепо вырван из контекста, в том смысле, как это представлено в моей «Диалектике личностного континуума». Что же? нам выпадает нынче карта *Смерть* из Старших Арканов Tarot. Не все мы, однако, умрем, но все изменимся. Римская империя христианизировалась и отреклась от античного наследия *par excellence*. Возрождение сменило Средневековье, отстранясь, отгородившись от него, создав и ныне устойчивый миф о его «мрачности». Что будет с нами? Мы стоим на пороге. Что за порогом?

## 2. Художественная правда. Реальность, вымысел, миф



так, мы пытаемся определить, что плохо и что хорошо для искусства в целом и для постмодернизма в частности. Как мы настаиваем, вычленение красоты из вещи, искусства из мира ведет к развеществлению и смерти цивилизации. Само бытие борется с теми, кто встает супротив его целостности, не правда ли? Вычленение религии, а вслед за ней искусства из жизни ведет к уничтожению традиции и утверждению псевдоинициации, как это ясно показывает



нам Генон в *«Царстве количества и знамениях времени»*. Если же мы стремимся утвердить искусство в жизни, оставить за ним право неприкладного существования, то это приведет нас по крайней мере к необходимости творческой правды, к истинности и соответствию творимого подобия тому, что есть сущее. Даже оставаясь в рамках платоновского учения, объявляющего искусство тенью того, что в мире, подражанием природе, необходимость творческой правды остается такой же необходимостью. Вымысел есть профанация и средство развлечения праздной толпы. И неразличение вымысла и актуальности ведет к пагубе и впадению в иллюзорное. Все только что сказанное, разумеется, может быть неправильно истолковано. И это будет еще одним показателем профанности нашей цивилизации.

«Реализм» — понятие такое, что понимать его можно совершенно по-разному, в зависимости от представлений о реальности. Разве мифологические эпосы прошлого не были реализмом для тех, кто их создавал и слушал? Но за «реально существующее» нынче у нас принимается только то, что рационально объяснимо, а также все чувственное, иначе говоря, то, что мы можем рассмотреть при помощи наших органов чувств. Однако сколько бы мы ни апеллировали к «реальности», исходя из современного ее понимания, совершенно очевидно, что и здесь также происходит разрыв с истинным положением вещей. Это можно себе уяснить хотя бы из того, что представления о реальности в 30-е гг., когда, безусловно, и у нас в стране, и на буржуазном Западе (исключая страны Оси) господствовали «рационализм», «гуманизм», «материализм», все равно сильно отличались. Реальность, истинное и неистинное тогдашним простым советским обывателем понимались несколько отлично от того, как их понимал западный обыватель. Это, конечно, весьма грубый и принижающий пример, но ведь так и во всем остальном. В основе ощущения реальности всегда лежит миф о себе и мире, представление о личной экзистенции. Я есть то, что я есть. Я есть то, что я делаю. И это от меня да не убудет.

В мифе — возможность инициации. Человеку от Бога и от природы чужда механистичность. Вот почему луддиты так яростно ломали первые машины. Вот почему наша империя индустрии идет



к своему краху стомильными шагами! Нет жизни без мифа. Миф все. Почитайте *«Диалектику мифа»* Алексея Федоровича Лосева. И когда представление о себе начинает расходиться с актуальным положением вещей до такой степени, что это различие становится заметно самим носителям мифа, тут-то цивилизация и гибнет или же начинает искать пути для выхода из создавшегося положения.

Далее. Христос говорит: «Я есмь Истина». Это уже и вовсе выбивается из рамок того, что мы условились считать рационалистической «правдой», для которой Христос в лучшем случае вымышленная фигура, а в худшем — очень опасный сумасшедший. Рационалист рассуждает так: «Христа мы не можем ни пощупать, ни понюхать. Следовательно, он не более чем персонаж замечательного фантастического произведения под названием *“Новый Завет”*». Как будто у нас есть возможность пощупать, либо понюхать Платона или, скажем, Тамерлана. Так где же «рациональное зерно» в таких «рациональных» построениях? Итак, если мы не можем даже в повседневном отличить истинное от ложного, то что вообще говорить о «художественной правде»? «Художественная правда» — это не более чем правдиво изложенный миф. Путем софистической эквилибристики можно доказать что угодно. Силлогизм всегда найдется. Ах! вы говорите, что если «ньютоновка», не правда ли, забавное слово? так вот, вы говорите, значит, что если яблоко отрывается от ветки, то падает на землю? Ан и вовсе нет, и даже совсем наоборот: это земля падает на яблоко! Что же есть тогда художественный вымысел? Художественный вымысел есть «мудрствование от лукавого», «надстройка» над «базисом» мифического представления. Иначе говоря: вымысел есть то, что расходится с убеждениями и представлением творца о подобном. Подобное, творить подобное, соответствовать природе — вот основа художественной правдивости. Чтобы писать правдивые стихи, писать правдивую прозу, нужно наблюдать за природой, постоянно наблюдать за природой. Не в смысле, смотреть, как птичка какает, а в смысле таком, чтобы, попросту говоря, следить за ходом вещей. Наблюдать события, запоминать их связь. Связь есть все. Связь по-латыни звучит как «religio». Такое наблюдение, вживание, вчувствование Патанджали, индийский афорист, автор *«Йога-сутр»*, определил,



как Ишварапрамидхару. Это пятое установление ниямы, то есть свода не-смертных предписаний для каждого йогина. Интересно также, что само слово «йога» на санскрите означает «связь». Нужно ходить, общаться с людьми, много читать, проводить много времени на природе, быть посвященным в основные мистерии, изучать символику Tarot, хотя и воздерживаясь от гадания на них.

Впрочем, о Tarot мне хотелось бы сказать пару слов отдельно, поскольку оно является идеальной моделью системы, такой же, каковой должен быть идеальный текст, способный управлять судьбой Мироздания. Прежде всего, скажу, что Tarot ни в коем случае нельзя считать изобретением полуграмотных испанских цыган, как верно замечает оккультист П.Д. Успенский в своей маленькой работе «Символы Таро». Tarot, вероятно, пришли к нам из Египта, позже переформировавшись в наиболее известный и популярный сегодня вариант — Марсельское Tarot. (На сегодняшний день также существует множество других колод. Среди них: индуистская колода, колода Алистера Кроули и даже колода Сальвадора Дали!) По поводу создания карт масон д-р Папюс рассказывает презабавнейший анекдотец, который упоминают фактически все исследователи Tarot. Приводится он и здесь. Когда к Египту подступили враги, стало со всей очевидностью понятно, что на сей раз стране не выстоять. Собрался совет жрецов. Стали думать, как передать свои грандиозные познания потомкам. Не правда ли, напрашиваются прямейшие аналогии с поздней античностью, концом Средневековья и нашим временем? Факт создания в наше время могильников с информацией для потомков широко известен. Так вот, один из жрецов предложил доверить знания добродетели. Совет уже собрался было одобрить такое решение, но тут поднялся молодой жрец и заявил, что добродетель — самая неустойчивая вещь в нашем мире и что знания следует передать кому-нибудь понадежнее. И кому бы вы думали предложил остроумный пройдоха-жрец доверить все тайны Мироздания? Пороку! Для этой цели были изготовлены игральные карты, в которых и была символически зашифрована герметическая доктрина египтян. Я не буду вдаваться в символику Tarot. Скажу лишь, что Арканы непротиворечиво модельно отражают систему Мироздания. Числительная



трактовка Tarot? Но дело вовсе не в ней, а во взаимоотношении карт между собой. Можно использовать общепринятые системы нумерологии: египетскую ли, христианскую ли, эттейловскую ли — без разницы, можно вообще пользоваться собственной системой. Главное, чтобы эта нумерологическая система исходила из правдивого представления, была изоморфной системе Мироздания. Еще придет время, когда карты Tarot, представляющие собой ценный для семиотики материал, будут подвергнуты непредвзятыми учеными тщательному структурному анализу. Tarot есть уникальная по своей сути модель мира. Изучая Tarot, можно многое осознать, многое объединить причинно-следственными связями.

Другой такой системой служит Каббала, рассматривающая все мировые явления как раскрытие различных потенциалов Божества посредством сефирот. Вот почему я говорю, что наблюдать за природой и примечать связь есть самое важное для познания упорядоченной системы Мироздания, выстроенного мудрым Архитектором Богом. Только тот, кто наблюдал за природой, может овладеть магией слова. Но не в метафорическом, а в буквальном смысле. Речь пойдет совсем не о литературе.

### **3. Магия слова. Архитектоника. Правдивость системных отношений. Ошибка «версификаторов». О том, как писать хорошие, правдивые стихи. Теургия. Зачем это нужно**



то более идеально, где идея может найти свое воплощение в большей мере: в прозе или поэзии? Есть соблазн отдать здесь пальму первенства поэзии. Но, вероятно, дело здесь не в том, что перед нами, проза или поэзия, а в том, кем они написаны: «литератором» или «мастером живого слова» (выражение О. Грановского). Отличие между ними состоит по преимуществу в том, что поэзия гораздо более ограничена в своих свободах, чем проза. Для создания подлинно





магического поэтического текста требуется преобладание в творце стихии огня. Законы создания или отображения магического континуума обязуют к мгновенному воплощению на всех уровнях: эфоническом, семантическом и астральном. Поэзия требует мобилизации всех огненных сил. В настоящем стихотворении невозможно заметить ни единого слова, ни единой буквы. Стихи должны писаться набело сразу же. Стихотворный текст есть горячая депеша, перехваченная поэтом. Тысячу раз прав Артюр Рембо, когда говорит, что «поэт не творец, а инструмент, на котором играют высшие силы». Поэт должен моментально разместить умным взором все знаки на бумаге. Каждая буква — это кирпичик сложного и одновременно весьма простого домика. Я, разумеется, говорю о подлинной поэзии. В настоящей поэзии не должно быть ничего технического. Школа, конечно, необходима, без этого никуда не деться, без школы будут отсутствовать «поэтические мускулы», но, пройдя ее, творцу нужно начисто забыть о тропках, и только прислушиваться к гармонии сфер. Нужно оживлять мир. Рождать живое слово. Не надо бояться пробормотать. Не надо бояться прослыть обормотом.

Важную роль при распространении текста на листе, как поэтического, так и прозаического, играют не только его графические очертания, но и, более того, форма букв и тип бумаги, на которой написан текст. Почерк, формат листа, его рыхлость и другие показатели непосредственно влияют не только на синтаксис, но и на эстетику автора в целом. Вот почему рукописный текст более магичен. Читать его, разумеется, тяжелее, но зато буквы сплетаются в иероглифический поток и передают сверхчувственное. То есть происходит магическое единение с текстом. В этом главное оккультное отличие допечатной культуры. Печатные буквы, механически распределенные на листе бумаги, понятнее в отношении частотной унифицированности. Но они не передают изгибов духа. В них нет настоящего живого чувства, точнее, сверхчувственного, поскольку в печатной культуре, в отличие от допечатной,  $a = a$ . Буквоформа инвариантна лишь в допечатной культуре. Голос буквоформы чарующ. В нем — чувство сверхчувственного. Печать есть профанация великой сущности буквоформы.





Одно и то же стихотворение, написанное дважды от руки, будет означать разное именно из-за буквоформы, точно так же, как интонация влияет на понимание звучащего текста.

Tarot есть системная модель Мироздания. Гермес Трисмегист говорит, что то, что наверху, подобно тому, что внизу. Можно сказать и так: нирвана есть сансара. А можно — и наоборот. И это подобие — основа Tarot и основа Каббалы. Более того, это основа всякой модели системы вообще. Это основа всего сущего. Воздействие на модель системы изменяет саму систему. Однако наблюдая за природой и за естественным или же неестественным ходом вещей, можно обнаружить для себя не меньшее, чем если бы мы прибегли к Арканам Tarot. Все модели состоят из того, что уже есть. Поэтому верно все. Именно поэтому хороший поэт должен быть диалектиком и сталкивать слова, маленькие сумасшедшие человечки, в причудливые и аляповатые сочетания, чтобы раскрывать и показывать связь всего сущего, как это происходит в «бумажном компьютере» Раймонда Луллия (интеллектуальной машине, состоящей из нескольких концентрических кругов, которые при попеременной циркуляции дают различные комбинации качеств). Исходя из этого положения, мы можем прийти к мысли, что тогда вообще не может быть заведомо ложного, заведомо вымышленного. Но это не так. Должны соблюдаться пропорции системы. То есть, говоря проще, назвался груздем — полезай в кузов. Соблюдение пропорций выбранной системы есть эстетика. Нужно играть по изначально выбранным правилам до конца. Смена правил игры есть отказ от традиции. Творец — это тот, кто всегда становится. Стало быть, есть то, и есть не то. Главное, нужно всегда помнить, что любая система континуумальна, то есть не дискретна и принадлежит всему континууму, сама являясь континуумом. Нельзя сдвинуть ни одного элемента, чтобы не возмутить континуум и не вызвать возмущения на событийном уровне. Вспомним хотя бы дядю Федора из Простоквашино. Как там у него? «Чтобы продать что-нибудь ненужное, нужно сначала купить что-нибудь ненужное. А у нас денег нет». Дядя Федор в этом отношении великий инквизитор и даже, не побоюсь этого слова, теург. Вкрадывание версификации



онной несоразмерности в магический текст моментально превращает последний в «литературу».

Чем отличается стена от «*Бхагавад-Гиты*»? Которая из этих двоих хуже? На самом деле стена ничем не хуже «*Бхагавад-Гиты*», но стена подвержена изменениям, а текст «*Бхагавад-Гиты*» — нет. Хотя «*Бхагавад-Гита*», будучи, как и стена, воплощенной, тоже изменяется, поскольку бумага, на которой она напечатана, со временем ветшает. Сначала выпадают буквы, затем слова. Время пожирает «*Бхавад-Гиту*». И с этим ничего не поделаешь. Стена загнетса раньше, потому что никто ее не почитает. А культура живет дольше предметов. Но у каждого предмета есть критическая точка, воздействував на которую можно изменить весь ход событий. Ну, например, направить его в желаемое русло, туда, куда его необходимо направить. *Астрология* есть аналитическое рассмотрение причинно-следственных связей. *Алхимия* есть выявление критических точек вещей. *Магия* есть воздействие на эти точки. И то, и другое, и третье относительно магического творчества уместается в понятии *теургии*. Tarot и Каббала являются операционными системами теургии. Зачастую автор, пользуясь стилистической правкой и выкидывая все, как ему думается, ненужное, уничтожает упорядоченную последовательность системной модели. Это грех. А проще говоря, головоутипство, непростительная оплошность, недалновидность и профанация. Тут, как говорится, пугают Божий дар с яичницей. В результате магический текст опускается до уровня литературы.

Истинный, правдивый текст должен анализировать систему, раскрывать точки ее стыков и воздействовать на них. Таким образом можно контролировать весь континуум и прийти к величайшему могуществу.

## КАЧЕСТВО И КОЛИЧЕСТВО. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ТЕКСТА



Мы уже не раз обращались к проблеме адекватной оценки текста с точки зрения сакрального, а также к поиску способа *реализации идеального*. В связи с указанным обстоятельством хотелось бы заметить, что возвращение к этому вопросу вовсе не означает сущностного изменения наших позиций. Каждая наша новая работа в этой области — всего лишь комментарий к предыдущей. Тем же, кто может углядеть в наших новых замечаниях некоторую несогласованность с тем, что было уже однажды высказано на этот счет, мы не преминем решительно возразить. Хватит! довольно уже! накопело. Нижеизложенные замечания — развитие основных положений нашей теории теургии творчества и метафизики текста, изложенной в работах «*Диалектика личностного континуума*» и «*Магия через текст*». Противоречия между сказанным прежде и предлагаемым теперь неизбежны. Поскольку структуризация хаоса и логизация мифа с неизбежностью устраняют заведомо неточные частности. Впрочем, для магической системы мира противоречия не имеют никакого значения, поскольку всё связано, а следовательно, одно является частью целого, подобно ему и другим



частям. С магической точки зрения следует допустить, что существует ВСЁ. ВСЁ — равно. Шкаф равен письменному прибору на моем столе, а плакат Джими Хендрикса — скажем, Каббале.

Как-то мы имели смелость заявить, что без труда сможем отличить текст собой недурственный от мерзкого, нехорошего текста. Как же так вышло? Нетрудно сказать. Естественно, анализируя тот или иной текст, мы пользуемся определенными критериями. Каковы же эти критерии, позвольте вас спросить? Мы можем подходить к тексту формально или же идеологически, а можем так и вовсе быть приверженцами структурального анализа. Все это от лукавого. Мясорубка ничуть не хуже унитаза. Она — лучше! Допуская, что существует множество точек зрения, мы спим и видим несостоятельность однобокого анализа. С магической точки зрения каждое высказывание истинно. И это действительно так. Повсюду царят проклятые перевертыши. Мнимая множественность и мнимая дифференцированность вещей пронизывают человеческое сознание. Отсюда и вопрос: всё сложно? или же всё просто? Не просто и не сложно. Всё — никак. Всё — это всё. Реалистом можно назвать всякого, кто соблюдает подобие творения человеческого творению Божественному. Но если так, то мы не можем вычленить закон творения из творения. Что же это получается? лебедь, рак и щука? законов много? Закон-то один, да мера наказания разная. Можно быть близоруким, а можно и дальноруким. Один видит зубы, другой же — всего льва, да еще и Генона впридачу. Бывает, что глаз косит, а бывает, что и руки не из того места растут. Впрочем, довольно говорить притчами! все-таки это не Священное Писание. Текст должно оценивать по законам, установленным автором. Нечего в чужой монастырь со своим уставом лезть. В худшем случае — закон статичен. В лучшем — он «плавает».

Итак, текст может быть статичен, а может — динамичен. Разумеется, все это условные понятия. Ибо где критерии такого рода статики и такого рода динамизма? Даже если исключить теургию из поля нашего рассмотрения, то мы все равно без труда сможем убедиться, что для разрешения на бумаге текста подобного действительности необходимо сочетание статического и динамического. Мир — это соче-



тание статического и динамического. Следуя этому положению, мы приходим к принципу подражания миру. Однако, как мы уже обнаружили в *«Диалектике личностного континуума»*, создание тождественного невозможно по определению. Наша цель создавать подобное. Искусство подражает миру. Но это вовсе не означает, что тот или иной текст может быть идентичен онтологическому событию. Или что *форма* может совпасть с *идеей*, *невоплощенной в материи мысли*. Текст — одно из продолжений мира. Его новая рука. Или же его новая нога. И ошибочно то, что непоследовательно или же последовательно не по закону. С некоторой точки зрения (а ее мы строго придерживаемся) 3 равно 5, а 4 равно 9. Важны не цифры, важно не то, что означает тот или иной предмет. Важно то, что внутри. Важна пропорция, золотое сечение. Важен коэффициент. Он всегда будет одинаковым в правильно, неуродливо сотворенном.

С онтологической точки зрения нет принципиальной разницы между теми или же иными стилистическими тропами и фигурами. Все они могут быть редуцированы к простейшему. Относительно метафизики текста стилистика — лженаука. Стилистический анализ — профанический метод рассмотрения текста. Давайте посмотрим шире. Искусство передачи информации на бумаге (хотя мы отнюдь не считаем целью произведения искусства передачу информации) сложилось достаточно недавно. Письменность принадлежит городской культуре. С точки зрения цивилизации кочевников она практически не имеет смысла. Как было верно подмечено Рене Геноном в его замечательной книге *«Кризис современного мира»*, для кочевых народов характерно главным образом искусство музыки, а также поэзии, но поэзии импровизационного свойства, тогда как для городской культуры более характерна письменность, а также иконическое искусство (живопись, скульптура, архитектура). Искусство кочевников динамично, тогда как искусство горожан — статично. Не имеет принципиальной разницы, какими условными средствами мы пользуемся. Наряду с поэзией, музыкой и архитектурой вполне могло бы возникнуть искусство художественной отрывки (если бы, разумеется, оно исторически и культурно было оправдано). Не важ-



но, что делать. Важно, как делать. Важно следовать пропорции, эстетической схеме. Коэффициент должен оставаться одинаковым.

Зеркала же, однако, не должны друг друга отражать, «взаимно искажая отраженья». Основа действенности текста, его эстетической ценности — «плавающий» закон. Оно-то, конечно, 3 равно 5, но ведь 3 равно еще и 7. И даже, как это ни покажется удивительным, — 3. Кто обвинит русский язык в безалаберности форм склонений и спряжений? Кто скажет, что в них царит беззаконие? И, однако же, старые парадигмы вытесняются новыми. Кто нам скажет, куда уходят падежи? Таким образом, закон «плавает». Язык — живет. Основа живого слова — «плавающий» закон. И здесь доминирующее условное средство — сталкивание контекстов. Если есть следствие, значит, есть и причина. В неграмотно построенных текстах эта связь нарушена. Если самое важное при создании текста — соблюдение пропорций, единый коэффициент, иначе говоря, качественное, то на второе место здесь безусловно нужно поставить количественное, другими словами, число точек, где творение и актуальность соотносены. Первое по природе своей — внутреннее, второе же — внешнее. Первое — средство согласования внутренней парадигмы. Второе — внешней. Первое тяготеет к самодостаточности. Второе же опирается на общекультурный контекст и мир в целом. Нет нужды говорить, что первое гораздо сложнее. Шедевр — это всегда текст самобытный, то есть бытие которого существует само по себе, не завися ни от каких внешних причин. Вот такая вот диалектика. Шедевр, он и есть комментарий к самому себе. Текст требующий комментариев — не шедевр. Таковы критерии оценки текста.

# ГНОСТИЧЕСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ



Некоторые недобросовестные исследователи осуждают нас за спекулятивный подход к рассматриваемому предмету и творческую непоследовательность. Мы решительно готовы снять с себя подобные обвинения при помощи следующего контраргумента. Всякая философско-эстетическая система в силу своей внутренней диалектической сущности (даже если сам исследователь отвергает диалектику как метод познания) эволюционирует. То, что безусловно верно исполняется на одном уровне, на другом уровне может стать частным случаем в ряду множественной вариативности, подобно тому, как Эвклидова геометрия является всего лишь частным случаем по отношению к геометрии Лобачевского. В наших предыдущих работах, таких как «*Диалектика личностного континуума*» и «*Магия через текст*», был накоплен необходимый материал для дальнейших исследований. Некая аксиоматичность и декларативность этих работ проистекала из необходимости нащупать методологию. Теперь в своем окончательном виде ее можно определить как гностический струк-



турализм. Но чтобы красивое словосочетание не осталось всего лишь таковым, мы, опираясь на выявленную ранее систему отношений между изображаемым и изображенным, хотели бы определенным образом оформить и сгруппировать накопленные выводы и сформулировать основные законы *гностического структурализма*.

Прежде всего необходимо договориться о терминах. Из классического структурализма хорошо известен так называемый *семантический треугольник*, где *денотат* есть *означаемое*, *сигнификат* — *означающее*, а *концепт* — *знак*. В структурализме гностическом, отталкиваемом от мира причин, а не от мира следствий, их место заступают *система*, *идея* и *модель системы*.

*Система есть бесконечный универсум, замкнутый на самом себе и самодостаточный в своем существовании, причем каждый элемент системы зависит от всех остальных элементов и нельзя ничего прибавить или же убавить так, чтобы это не повлекло за собой смещения и изменения отдельных элементов.* Разумеется, говоря «прибавить», «убавить», мы не имеем в виду то, что в систему может из небытия привноситься нечто новое или же, что какой-либо элемент может изыматься из системы и бесследно для нее исчезать, поскольку из системы вообще нельзя ничего изъять и к ней также нельзя ничего прибавить, потому что вне системы ничто не существует. Система — это шар, сфера которой нигде, а центр — везде. Ничто не уничтожимо. Все — равно. Все есть все. Все элементы, все предметы, все классы предметов, все классы классов имманентны системе.

*Идея есть универсальное представление элемента системы или же всей системы в целом о других элементах системы или же всей системе в целом.* Под универсальностью представления здесь подразумевается такая общность представлений, при которой представления множества элементов системы или всей системы в целом о каком-то одном элементе системы или же всей системе в целом едины. То есть, говоря проще, идея представляет собой объективное представление о предмете, предмету внеположное, но внеположное анализирующему субъекту.





*Модель системы есть условное уподобление группы элементов другой группе элементов или же всей системе в целом. Причем выбираются и группируются эти элементы в соответствии с идеей.* Говоря проще, модель системы есть условный микрокосм, условно подобный реальному микрокосму или же всей системе в целом, реальному макрокосму. Любое художественное произведение есть модель системы, то есть всегда отражает какую-либо реальность. Суть творчества состоит в составлении композиции из элементов, изъятых из системы, при котором группа элементов становится условно уподоблена другой, обычно более сложной группе элементов. В основе творчества лежит метафорический принцип. Если этот принцип отсутствует, то это уже не искусство, а ремесло.

Идеи и система всегда неизменны, но ни одна модель системы не тождественна другой. Если, например, Ван Гог и Гоген рисуют один и тот же кабачок в Арле, то естественно, что их картины будут различаться. И в первую очередь потому, что каждый художник тоже есть элемент модели системы, а все элементы между собой друг другу не тождественны. То, что произведение искусства не ведет себя как то, с чего оно было списано, объясняется нетождественностью количественного. Тут уже требуется (простите за каламбур) теургическое вмешательство.

Можно выделить следующие основные функции, характерные для системного моделирования.

*Функция подобия есть соблюдение пропорций модели системы, при которой идея (т.е. качество) тождественна, а совокупность элементов модели системы (т.е. количество) отлична.* Художественное видение творца есть не индивидуальное восприятие идеи (которая всегда есть универсальное представление, внеположное анализирующему субъекту, в том числе и творцу), но индивидуальная ее трактовка, выраженная через условное подобие. Идея существует помимо индивидуального сознания и индивидуального представления творца. Помыслив какую бы то ни было идею, творец уже совершает творческий акт, так как он создает в своем сознании некое условное подобие идеи.



*Функция распространения есть принцип взаимозависимости каждого элемента модели системы и самой системой, поскольку модель системы есть часть целого.* Поэтому, когда творец что-либо изображает, это что-либо перестает или же напротив начинает существовать в самой системе (т.е. реальном мире), замещая что-либо.

*Функция замещения есть привнесение из системы в модель системы новых элементов и вытеснение старых в систему, при котором возникает их формальная дифференциация, но означаемое остается прежним.* Функция замещения вытекает из функции подобия. Формально первый (набросок, черновик, ранняя версия) и второй (переделка) варианты модели системы (художественного произведения) разнятся, но качественно, содержательно остаются прежними, так как идея вещи всегда неизменна.

*Функция дополненности есть поляризация, слияние противоположностей системы и модели системы в диалектическом единстве.* Суть функции дополненности в том, что любое абсолютное утверждение предполагает возможность абсолютного отрицания. Поляризация с неизбежностью возникает в любой модели системы, как и в самой системе. Модель системы профанна уже в силу того, что сама система сакральна. Произведение искусства не может быть абсолютно идентично изображаемому, иначе что-нибудь одно исчезнет, точнее, поскольку они больше не будут дифференцированы, они будут одним и тем же. Суть функции дополненности можно выразить следующим нумерологическим примером. Числа 23 и 32 по своему нумерологическому количеству равны, так как  $2+3=5$  и  $3+2=5$ . Однако же, если изобразить эти числа геометрически, то в одном случае получится правильная пентаграмма, в другом же — перевернутая. Есть числа сдвоенные, такие как 11, 22, 33 и т.д. Они не имеют своего двойника. Они сами и оригинал и двойник. Такими числами можно обозначить суть функции дополненности, выраженной через функцию подобия.

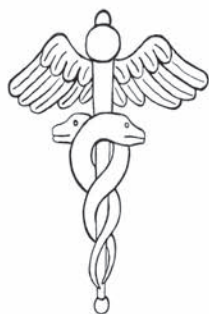
Есть также множество других, более частных функций системного моделирования, выявляемых с помощью структурально-гностического подхода, но они могут быть сформулированы лишь на кон-



кретном материале. Основными же функциями, которые необходимо задействовать при анализе памятников искусства и литературы, являются именно вышеперечисленные четыре: функция подобия, функция распространения, функция замещения и функция дополнительности.

Итак, вот основные законы и функции гностического структурализма. Получилось несколько сухо и малость отдает «академическим идиотизмом», но такова суть вообще всякой внеэмоциональной «научнообразной» теории. Законы функционирования модели системы выявлены, теперь дело остается за малым — применить их на практике.

*23–24. 03. 96*



# Мистическое в литературе





## О КЕЛЬТИЗМЕ И ОККУЛЬТИЗМЕ

*У.Б. Йейтс и Предания*



одном из эссе Йейтса встречаем такое: «один спятивший священник утверждал, что на его веку никто не отправлялся ни в рай, ни в ад, подразумевая, что все попали в Рат <древняя ирландская крепость на холме — *О.Ф.*>, что умершие оставались там же, где и жили, и не ища каких-то запредельных миров блаженства или возмездия, а как бы погружаясь в скрытую душу родных мест». Думается, эта история является ключевой для понимания творчества Йейтса, для понимания того мифа, которым он жил.

Вряд ли будет ошибочным сказать, что Ирландия в полном смысле слова «сделала» Йейтса, чей поэтический мир буквально соткан из древних скел (которые иногда ошибочно или просто иносказательно называют «ирландскими сагами»). В некоторых селениях в те годы еще помнили «преданья старины глубокой», еще кое-где ходили слухи о появляющихся то здесь, то там всадниках — их называли *сидами* (иначе — *ши*), народом холмов.

На рубеже XIX и XX вв. ирландский народ испытывал очередной подъем самоидентификации. Ее не смогли заглушить ни многовековой английский геноцид, ни искоренение *гэльского* (ирландского)



языка, ни какие другие невзгоды. Знакомство в 1885 г. юного Йейтса со старым лидером фенианского движения, только что вышедшим после восемнадцатилетнего заточения из тюрьмы Джоном О'Лири на долгие годы определило судьбу поэта. Если до этого Йейтс искал свое призвание на романтико-пасторальной английской почве, то отныне — под влиянием старика О'Лири — он целиком и полностью посвятил себя Ирландии и ирландским преданиям.

Йейтс — поэт-традиционалист. Не в том смысле, что новомодное веяние модернизма его не коснулось. Конечно, коснулось. Не могло не коснуться. Однако это влияние было скорее формальным, нежели содержательным. Внутренним же стержнем поэта всегда оставалась ирландская традиция. Какая? Христианская или до-христианская? Традиция бардов и друидов или традиция св. Патрика? Видимо, и та, и та. Это уже не суть. Ключевое слово именно Традиция. В этом смысле другой ирландский гений, Джойс, — антипод Йейтса. Это можно проиллюстрировать при помощи аналогии, взятой из ирландских же преданий. Традиционно было принято делить Ирландию на *пять частей*. *Четыре королевства*: Улад на севере, Лейнстер на востоке, Мунстер на юге, Коннахт на западе. И центр — *Миде*. Но также известен другой центр — «второй Мунстер», выступающий в качестве *полюса*, противоположного *Миде* и связываемого с *хтоническим миром, поэзией и тайным знанием*. Этого центра — «второго Мунстера» — как бы и не существует, он находится «под» *Миде*. «Второй Мунстер» на «карте» мистической Ирландии появляется только при развертке пространства на плоскости. Так вот, если Джойс преимущественно человек *Миде*, то Йейтс — человек «второго Мунстера». Причем эти два центра — с нетривиальной точки зрения — сливаются в некоей *coincidentia oppositorum*. Джойс, преимущественно «светлый», устремляется в «темный» поток сознания, фиксирует «психические остатки», «мысленный понос», тогда как Йейтс, преимущественно «темный», эзотерический поэт, постоянно мечтает о «светлой» реальной жизни, ищет покоя в романтическом, но при этом же обыденном. Впрочем, есть у Джойса и Йейтса и точки непосредственного соприкосновения. Например: теория циклов, согласно которой всё *оста-*



ется как прежде, но всё постоянно *меняется*, то есть *повторяется*. Основная мысль «Улисса» заключается в том, что человек по природе своей неизменен. Циклоп, который швыряется в корабль Одиссея скалами, может быть модернизирован, сообразуясь с духом эпохи, и заменен на девушек, бросающих с берега цветы, но качественная суть от этого не меняется, так как всё повторяется незримым образом. Для Йейтса, как и для всякого традиционалиста, теория циклов была весьма значима, и принимал он ее не как Джойс, в модернистском изводе, но *ab ovo*. Может, и Мирового. Историческое сознание, разрушающее, по образному выражению Мирчи Элиаде, «рай архетипов», — вторично и неорганично для человека. Оно является профанацией мистериального созерцания Космоса (отсюда существенное различие: *Cosmos — space*). *Цикличность* (осознаваемая благодаря жизни «внутри года», когда всё возвращается на круги своя) характерна для эпоса вообще и для ирландского эпоса в частности. Эпические герои — исторически жившие в разное время — оказываются современниками. Все вещи существуют внутри единого холоса, одного колеса «сансары», где ничто и никто не умирает. Хорошо известно одно стихотворение Йейтса 1921 г. Оно так и называется: «Колесо».

Зимою жаждем мы весны,  
И лета ждем весною ранней.  
Когда сады плодов полны —  
Опять зима всего желанней.  
Придет зима, но в тот же час  
Возжаждем мы весенней воли,  
Не зная, что в крови у нас  
Тоска по смерти, и не боле.

«Тоска по смерти» для Йейтса — это ирландский эквивалент восточного стремления к *разрыву пут сансары*, к достижению *нирваны*. *Нирвана* не есть *блаженство*. Нирвана (от санскр. *нир* — отрицательная частица и *вана* — желание) — это *уничтожение желаний*. Беспокойный герой (более известный образованному русскоязычному читателю как Оссиан) ранней поэмы Йейтса «*Страствия Ойси*»





на» не может удовлетворяться жизнью на Островах Блаженства. Ни остров Радости, ни остров Побед, ни остров Покоя не приносят Ойсину удовлетворения, ибо он полон желаний. По этой причине он пребывает в круговороте «сансары» и доживает до времен Св. Патрика. Покровитель Ирландии предлагает Ойсину покаяться и молиться «о бессмертье, которое погубил», но герой — человек желаний и поэтому он предпочитает раю ад, где томятся его товарищи. Ну как тут не вспомнить бессмертный афоризм современного русского философа Владимира Микушевича, согласно которому, дескать, буддийский рай — это христианский ад!

Следы восточного мировидения в творчестве Йейтса — скорее дань тогдашней моде. Наиболее яркий пример — раннее стихотворение «*Индус о Боге*», написанное в 1886 г., когда Йейтс находился под влиянием теософии Мохини М. Чаттерджи. Через своего школьного друга Чарльза Джонстона Йейтс был знаком и с Блаватской. Он вообще был весьма сведущ в оккультизме, причем, согласно байкам, достиг здесь такого могущества, что занимал последнее место в иерархии розенкрейцеровской ложи *Золотая Заря*, имевшей, как известно, сношения с идеологами национал-социалистической Германии. Это неудивительно, если вспомнить, что одно время гроссмейстером ложи был знаменитый Алистер Кроули, поддерживавший как праворадикальные режимы Запада, так и леворадикальные режимы Востока. Йейтс, как известно, тоже некоторое время симпатизировал Гитлеру и Муссолини. Учитывая вышеизложенное, неудивительно, что песни на его слова распевали ирландские синерубашечники. Но одно дело — нацисты, другое — фашисты, и совсем уже третье — ирландские синерубашечники. Поистине, катастрофой XX в. стало то, что «инициаторы», пытавшиеся сломать хребет темной власти и ее гнилоственному порождению — буржуазному либерализму — сами подпали под эту темную власть. Благие намерения ведут известно куда. И еще: убивший дракона сам становится драконом; вдвое худшим. Тем не менее необходимо не забывать, что нынешние — и не только нынешние — либеральные идеологи целенаправленно распространяют «миф» о тождественности нацизма и фашизма, и даже более



того: фашизма и традиционализма. Тогда получается так что ли: фашизм = традиционализм? Это *reductio ad absurdum* отнюдь не риторическое коленце. Знаменитое письмо в поддержку закрытия изданий «новых правых», подписанное Умберто Эко, вопиющее свидетельство тому. Более того, тут нужно добавить, что слово «фашист» в кулуарах Третьего рейха было ругательным. И уж несомненно то, что немецкие идеологи хотели одно, а вышло как всегда. А ирландские синерубашечники так и вовсе не успели проявить себя негативно. Национальная борьба против ненавистного протестантского английского ига, продолжающаяся чуть ли не по сей день, думается, находит живой отклик и в сердцах наших соотечественников, разумеется, если эти сердца еще не окончательно ожирели от мондиализма. Однако для Йейтса выбор был решительный: либо мухи, либо пиво. Либо политика, либо творчество. Выбор в пользу второго означал для него полный отказ от любой политической ангажированности. Так что неудивительно, что Йейтс о своих «Трех песнях на один мотив» сказал: «Не я писал эту песню; я не смог бы ее написать, даже если бы захотел». И это вовсе не было малодушием.

Имеются сведения, что между Йейтсом и Кроули произошла крупная размолвка. Дескать, первый воспрепятствовал вхождению второго во *Внутренний Орден Золотой Зари*. Ходил даже анекдот, согласно которому Йейтс вызвал Кроули на астральную дуэль и убил его, после чего тот существовал исключительно в качестве «голема». По другим же версиям, это был не Кроули, а кто-то другой, да вовсе и не Йейтс его убил. Однако, по всей видимости, впоследствии Йейтс, подобно Генону, получил отвращение к неоспиритуализму в любых его проявлениях, будь то хоть теософия, не имеющая ничего общего с подлинной традицией, истинным преданием, хоть «неорозенкрейцерство» от Мазерса, где посвящение и преемственность тоже под большим вопросом. Йейтс уберегал себя.

Годы душевных метаний, бесплодная любовь к Мод Гонн, а затем к ее дочери Изольде требовали отдохновения и покоя. Но Йейтс, подобно герою своей юношеской поэмы «*Странствия Ойсина*», был полон желаний и жажды жизни (а может, и жажды смерти, но вы-



раженной в своей противоположности). Именно в это время он исповедует и пропагандирует так называемый «страстный синтаксис», намереваясь приблизить свою поэтику к гибкости *гэльского* (ирландского) языка. В жизни Йейтса наступает новый этап. За 35 фунтов стерлингов (по нынешним временам сумма смехотворная!) в 1916 г. он покупает норманнскую башню «Тур Баллили» с фермерским домиком и мостом впридачу. Башня эта — в графстве Голуэй, неподалеку от местечка под названием Горт — в XIII–XIV вв. принадлежала влиятельным баронам-католикам, впоследствии изгнанным со своих наделов. Интерпретировавший покупку «Тур Баллили» в духе своей мифологии, Йейтс, по свидетельствам современников, представлял себя в роли средневекового феодала. Он заказал характерную мебель, обратился с просьбой о восстановлении своего нового жилища к архитектору Уильяму Смиту и местному каменщику Тому Рафтери, перед которыми восхищенно преклонялся как древний царь перед знаменитыми зодчими. Ощувив себя владельцем «Тур Баллили», Йейтс надумал жениться. В 1917 г. он делает предложение Изольде Гонн, которая ранее признавалась Йейтсу в любви. Она обещает подумать и, спустя длительное время, извещает его о своем отказе. Но — уже перешагнувший за полвека — Йейтс не унывает. Осенью того же года он женится на двадцатипятилетней Джорджи Хайд-Лиз. Брак оказался на редкость удачным. Йейтс оставил после себя не только литературное наследство, но и двух детей, девочку и мальчика. Семья поселилась в «Тур Баллили», на каменной стене которой Йейтс повелел высечь следующую надпись:

I, the poet William Yeats,  
With old millboards and sea-green slates  
And smithy work from the Gort forge  
Restored this tower for my wife George.  
And may this characters remain  
When all is ruin once again.

Здесь он проводил свои летние месяцы в течение 12 лет. Иногда Йейтс задерживался здесь и на более длительные сроки. Но так



или иначе с этих пор Башня становится центральным символом его поэзии. Весь комплекс чувств и смыслов, таящихся в этом символе, Йейтс наиболее полно отразил в стихотворении «*Кровь и луна*»:

Я провозглашаю, что эта башня — мой дом,  
Лестница предков — ступени, кружащие каторжным колесом;  
Голдсмит и Свифт, Беркли и Берк брали тот же подъем...

*Башня* для Йейтса — символ мощи и неприступности (Г. Кружков, переводчик Йейтса, в своей статье «*Йейтс и Волошин. Взгляд с поэтической башни на гражданскую бойню*» недвусмысленно намекает на фалличность этой символики). *Башня* — последний оплот Традиции. Не менее важна для Йейтса и *винтовая лестница*. Йейтс всегда пребывал в некоторой раздвоенности. С одной стороны — романтизм, с другой же — Традиция, чуждая всякому романтизму. Романтизм есть явление не традиционное, он возможен лишь в том обществе, где романтика перестала быть повседневной реальностью. Также традиционная литература не знает авторства. И Йейтс в этом смысле был весь в противоречиях. С одной стороны — отвергающая индивидуальность Традиция, с другой стороны — авторское “я”. Если традиционно принято изображать *циклическое* в виде *круга*, а *историческое* — в виде *прямой линии* или *креста*, что в сочетании дает так называемый «кельтский крест», то *винтовая лестница* — *спираль* — некий его аналог. *Винтовая лестница* — душа поэта — заключена в *башне*, своего рода хитиновом панцире, защищающем душу от нападков внешнего мира. Но согласно философии карт Tarot, с которой Йейтс был знаком не понаслышке, *Башня* — это еще и символ *разрушенных замыслов, крушения надежд*. П.Д. Успенский так писал об этой карте:

«Эту башню начали строить ученики великого учителя для того, чтобы всегда *помнить* и никогда не забывать слов учителя о том, что в *башне* не может быть тайн и что по *каменным* ступеням нельзя дойти до неба. Башня должна была служить *напоминанием* и *предостережением*, как маяк, который ставится на опасном месте, куда нельзя направлять корабли, и где люди *много раз* терпели крушение.



*Но потом они забыли...* зачем начали строить башню.

И они решили строить башню выше и довести ее до неба, чтобы по ней *все* могли взойти на небо и спастись.

И видишь, как ответило небо!»

Таким образом, здесь нащупывается еще одна оппозиция, весьма важная для мифо-поэтической концепции Йейтса: *Рат* — *Вавилонская башня*. Поэт, как это следует из его стихов, прекрасно улавливал аналогию между *своей башней* и *башней Вавилонской*. В том же стихотворении «*Луна и кровь*» он пишет:

Был в Александрии маяк знаменитый, и был  
Столп Вавилонский вахтерной книгой плывущих по небу светил;  
И Шелли башни свои — твердыни раздумий — в мечтах возводил...

Материализованная в «Гур Баллили» башня Йейтса — это «башня из грез», существующая помимо реального воплощения. Поэт ощущал «материальность» своей башни лишь как подтверждение личного мифа. И, осознавая эфемерность своих «грез», он тут же их развенчивал (однако внутри всё того же мифа):

Высмеем гордецов,  
Строивших башню из грез,  
Чтобы на веки веков  
В мире воздвигся Колосс, —  
Шквал его сгреб и унес...

Это стихотворение называется: «*Тысяча девятьсот девятнадцатый год*» — год, когда в Ирландии началась народно-освободительная война против англо-саксонских оккупантов. Йейтса, который в некотором смысле был духовным вдохновителем преданных своей родине ирландцев, никто не посмел тронуть, однако же в последующие годы гражданской войны боевые действия порою велись у самых стен древней цитадели. Однажды ночью был взорван каменный мост перед башней. Возможно, именно эти события Йейтс, преобразовав в соответствии со своим мифом, отразил в своем последнем стихотво-



рении. Оно написано 21 января 1939 г. и называется «*Черная башня*». Не исключено, что это вершина творческого гения Йейтса. В «*Черной башне*», написанной дольником, размером характерным для средневековых баллад и испанского романсеро, изображается осада неприступной башни:

Про Черную башню знаю одно:  
Пускай супостаты со всех сторон,  
И съеден запас, и скисло вино,  
Но клятву дал гарнизон.  
Напрасно чужие ждут,  
Знамена их не пройдут.

Давший клятву гарнизон — это вся Ирландия, сражающаяся за Традицию, за право народного самоопределения. *Черная башня* — это *Ram*, средоточие всей Ирландии. В стихотворении повторяется один и тот же рефрен с изменяющейся первой строкой:

Стоя в могилах спят мертвецы,  
Но бури от моря катится рев.  
Они содрагаются в гуле ветров,  
Старые кости в трещинах гор.

Это те самые мертвецы, что «оставались там же, где и жили, и не ища каких-то запредельных миров блаженства или возмездия, а как бы погружаясь в скрытую душу родных мест». Не с Волошиным надо бы сопоставлять Йейтса в первую очередь, а с хлыстом Клюевым, крайне правым (или наоборот, левым?) традиционалистом, у которого «Буй-Тур Всеволод и Темный Василько, с самогудами Чурило и Садко, Александр Златокольчужный, Невский страж, и Миклушка — кормилец верный наш, Радонежские Ослябя, Пересвет» также спят до срока, чтобы восстать к последней битве. Мертвецы тоже стоят за Родину, которую Йейтс в своей пьесе «*Кэтлин ни Холиэн*», нашедшей широкий отклик у самого простого народа, изображает то как старуху, то как прекрасную юную королеву.



Пришельцы хотят запугать солдат,  
Купить, хорошую мзду суля:  
Какого, мол, дурня они стоят  
За свергнутого короля,  
Который умер давно?  
Так не все ли равно?

Нет, не все равно. Поэтика Йейтса — поэтика эпическая. Поэтому сегодня всё так же, как и вчера, как и века назад; все события происходят в одно и то же время. Древние фении, бароны-католики, нынешние ирландские повстанцы — все они современники и соратники:

Повар-пройдоха, ловивший сетью  
Глупых дроздов, чтобы сунуть их в суп,  
Клянется, что слышал он на рассвете  
Сигнал королевских труб.  
Конечно, врет, старый пес!  
Но мы не оставим пост.

Всё двоится, всё ходит в форме «слуха», так как сакральное всегда завуалировано, убережено от «дурного глаза» профанов. Смех у Йейтса — своего рода «оберег». Таким же образом «оберегал» тайное алхимическое знание, сокрытое в *«Гаргантюа и Пантагрюэле»*, Франсуа Рабле.

Некоторые отголоски эзотерической доктрины Йейтса слышны в его стихотворении *«Фазы луны»*, которое, к сожалению, как и *«Черная башня»*, по непонятным (или вполне понятным?) причинам не было включено в литпамятниковское издание. Это большое стихотворение написано в форме диалога. На ходу беседуют Ахерн и Робартис (вероятно, персонажи ирландских сказаний). Майкл Робартис — герой ряда произведений Йейтса — объясняет зависимость человеческой души от лунных фаз. Ахерн и Робартис проходят мимо башни (разумеется, это башня Йейтса) и посмеиваются над писателем, — работающим там при свече — который напрасно «сокрытых истин ищет в пыльных книгах»:



*Робартис.* Он обо мне писал в экстравагантном  
Эссе — и закруглил рассказ на том,  
Что, дескать, умер я. Пускай я умер!

Этими словами, как бы совершенно объективными, принадлежащими незаинтересованной стороне, Йейтс подчеркивает сокровенную внеисторичность всех событий. У Ахерна возникает мысль заявиться к писателю и «походя обронить намек»:

*Ахерн.* Когда б не долгий путь, нам предстоящий,  
Я постучал бы в дверь, встал у порога  
Под балками суровой этой башни,  
Где мудрость он мечтает обрести, —  
И славную бы с ним сыграл я шутку!  
Пусть он потом гадал бы, что за пьяный  
Бродяга заходил, что означало  
Его бессмысленное бормотанье:  
«Горбун, Святой и Шут идут в конце,  
Перед затмением». Голову скорей  
Сломает он, но не откроет правды.

*Он засмеялся над простой разгадкой  
Задачи, трудной с виду, — нетопырь  
Взлетел и с писком закружил над ними.  
Свет в башне вспыхнул ярче — и погас.*

Конечно же, Йейтс лукавит! Он-то прекрасно понимает, что означает это самое «бессмысленное бормотанье: “Горбун, Святой и Шут идут в конце, перед затмением”». *Горбун, Святой и Шут* — эвфемистические названия трех весьма энигматических арканов Tarot: карта *Пустынника*, карта *Повешенного* и карта *Безумного* (своего рода alter ego персонажа карты *Маг*, иногда называемой *Скоморохом* или же *Адамом Кадмоном*). *Пустынник* — это тот, кто ищет Истину, поэтому его изображают с фонарем, горящим при дневном свете. *Пустынник* действительно горбат. *Повешенный* — это тот, кто познал Истину и, приняв за это мучения, сделался *святым*. *Шут* — это изначально безгреховный и совершенный человек (то есть *Адам Кадмон*). Но так-





же *Шутом* можно назвать и *Безумного* (эта карта, либо за номером 0, либо за номером 21, обычно идет в паре с *Магом*), так как последняя фаза луны — новолуние, а «жизнь человеческая невозможна во мраке полном и при полнолуние». Однако же то, что в конце стихотворения «свет в башне вспыхнул ярче — и погас», намекает на то, что знает, о чем идет речь, указывает на то, что он сам прошел этот путь познания Истины и стал тем самым совершенным *Магом*.

В одном из последних стихотворений, «*Звери покидают арену*» (в другом переводе — «*Цирк гасит огни*»), Йейтс подводит итоги своему творчеству:

Где взять мне тему? В голове — разброд,  
За целый месяц — ни стихотворенья.  
А может, хватит удивлять народ?  
Ведь старость — не предмет для обозренья.  
И так зверинец мой из года в год  
Являлся каждый месяц на арене:  
Шут на ходулях, маг из шапито,  
Львы, колесницы — и бог знает кто.

Вероятно, здесь имеются в виду опять-таки арканы Tarot (*Маг*, *Безумный*, *Колесница*, *Сила*, то есть карта, на которой изображена женщина, закрывающая своей рукою львиную пасть). Здесь перед нами своего рода воспоминания об оккультной направленности раннего творчества.

Осталось вспоминать былые темы:  
Путь Ойсина в туман и буруны  
К трем заповедным островам поэмы,  
Тщета любви, сражений, тишины;  
Вкус горечи и океанской пены,  
Подмешанный к преданьям старины;  
Какое мне до них, казалось, дело?  
Но к бледной деве сердце вожделело.

Здесь Йейтс вспоминает о характерных особенностях сюжета и композиции своей поэмы «*Странствия Ойсина*». О «кельтизме»,



пришедшем на смену «оккультизму». «Бледная дева» — это Ирландия, обретшая плоть в героине пьесы Йейтса *«Кэтлин ни Холиэн»*. Рассказывают, что Йейтс в это время совсем помешался на «преданьях старины». Про него тогда ходило множество анекдотов. Один из них приводит в своей книге *«Новый Иерусалим»* Г.К. Честертон: «...Джордж Мур заинтересовался ирландским мистицизмом, воплощенным в Йейтсе. Я сам слышал, как Йейтс, доказывая конкретность, вещественность и даже юмор потустороннего, говорил про своего знакомого фермера, которого феи вытащили из кровати и отдубасили. И вот, представьте себе, что Йейтс рассказывает Муру очень похожую историю: о том, как некий волшебник загнал этих фей в фермерских свинок, а те попрыгали в деревенский пруд. Счел бы Джордж Мур эту историю невероятной? Была бы она для него чем-нибудь хуже тысячи вещей, в которые обязаны верить современные мистики? Встал бы он в негодовании и порвал отношения с Йейтсом? Ничуть не бывало. Он бы выслушал ее серьезно, более того — торжественно и признал бы грубоватым, но, несомненно, очаровательным образцом сельской мистики...» Как все эзотерики, Йейтс был весьма веселым человеком...



*У.Б. Йеймс*

## ПЕСЕНКА СЧАСТЛИВОГО ПАСТУШКА

Леса Аркадии мертвы,  
Их радость древняя — мираж;  
Мир сонных пастбищ — труп, увя;  
А Идол Истины — муляж  
С бесшумной прытью головы.  
Больную мира детвору,  
Нас преходящее кружит  
На ностальгическом ветру  
Под Крона крякавшие лжи.  
Что ж, сказал, так поделом.  
Где ты, раса королей?  
В слове черни? — Под Крестом.  
Где ты, раса королей?  
Тщетна их былая слава.  
Запинаясь, школьник вам,  
Обольщенный, скажет: право,  
Раса королей мертва.  
Земли-скиталицы ответ  
Лишь в слове пламенном живет,  
В мгновеньи лязга тот-не-тот  
Тяжелый бесконечный бред.

Раз так — не чти же пыльных дел,  
Не шарь, ты не отыщешь Путь,  
Алкая, отвергая жуть.  
Как бы зародыш не созрел  
Ляrv, ляrv; не здесь ищи свой путь,  
Но в сердце. Знания даров  
Не жди от звездных мастеров,



Бредущих с оптикой в глазу  
Пути звезд, что там, внизу —  
Ищи-свищи: не сыщешь Путь.  
Звездопроклятцев хладен стих,  
Раздвоены сердца у них,  
Их гуманизм — мертвяща жуть.  
Иди достать в гудущу хлябь  
Ракушку с голосом морским,  
Ее губами подхалим  
Твоей судьбе, лишь рот раззявь,  
Перелопатит твой пеан  
В капризный сладенький обман,  
Потянет в жалости уснуть;  
Почит жемчужно братство сном;  
Ну что ж, сказал, так поделом:  
Пой-пой тогда, отринув жуть.

Я должен сгинуть: вот плита,  
Где маргариток, лилий стан.  
Злосчастным фавном — счастлив стать.  
С веселым пеньем он, мертвец,  
Уложен в дремлющую пядь.  
А радость — вздохам дней венец.  
Всё вижу — он лужок топтать  
Ходит, дух с росой слитый,  
Сладким пеньем тешит грудь.  
Мне — петь, младой земле — уснуть.  
Но ах! спит не она; спишь ты!  
На лбу — Морфеевы цветы:  
Сон, сон, навек отринув жуть.

*Перевод Олега Фомина*

## КЛОД СЕНЬОЛЬ: НАБЛЮДАТЕЛЬ ЗЛА



Клод Сеньоль (род. в 1917 г.) — уникальный автор в европейской традиции, ибо он объединил в себе качества незаурядного ученого-фольклориста (навроде наших Афанасьева или Проппа) и весьма одаренного писателя, которого можно поставить в один ряд с Густавом Майринком, Говардом Ф. Лавкрафтом, Гансом Гейнцем Эверсом, Жаном Ре и Стефаном Грабинским. Без разницы как называть последних. Нынче, открещиваясь от «чернухи», их обычно именуют «магическими реалистами». Иногда же, безо всяких околичностей, предпочитают говорить о «черной фантастике». Термин часто встречал осуждение. Не только потому, что о «духовной реальности» говорится как о «фантастике» (однако употребление термина восходит к XIX в., когда под «фантастикой» понималось нечто другое, нежели теперь: Гофман, Гоголь, Одоевский), но еще и потому, что эта фантастика «черная». Этот термин предельно адекватен. Перечисленные авторы повествуют о тяжелом, травматическом опыте соприкосновения с «потусторонним». Причина, по которой появился неудобоваримый термин, понятна. Те, кто имел «светлый» духовный опыт, вряд ли будут рассказывать о нем. (Вспомним: «говорящий не знает, знающий — не говорит».) «Светлые» духовидцы находятся на прямом пути в те обители, «идеже нет ни печали, ни въздыхания». Они



могут спускаться сюда, лишь руководствуясь милосердием. Но тогда какие же из них, к черту, писатели? Писатель — всегда неврастеник, раздвоенный субъект, терзаемый то ли муками совести, то ли Бог знает чем. Совсем другое дело «черные фантасты», люди обладавшие некими поверхностными знаниями о потустороннем. Поверхностными, да не падет на нас гнев читателя, по сравнению с высшим знанием духовного бытия, о котором мы с вами не знаем ничего. В частности, опыт Сеньоля — это «черный опыт». Этим мы вовсе не хотим сказать, что Сеньоль «сатанист» (термин вообще во многом глупый и бессмысленный). Сеньоль — наблюдатель зла. Однако он не просто наблюдатель, а ученый наблюдатель, поэтому склонен зло классифицировать. В своих фольклористических книгах, таких как «*Фольклор Урепуа*» (1937), «*В Солони*» (1945), «*Народные сказания Гюйенни*» (1946), «*Дьявол согласно народной традиции*» (1959), «*Фольклор Лангедока*» (1960), «*Фольклор Прованса*» (1964), «*Евангелия от Лукаваго*» <в издании «Энигмы» — «*Сказания о Дьяволе*»> (1964), наконец, «*Фантастические сказания Бретани*» (1969), Сеньоль суммирует весь свой жизненный опыт: от детских впечатлений до рассказов французских крестьян.

Он вырос во французской провинции — Дордони, где еще ребенком застал магические ритуалы кузнецов и рассказы бабок о «волчьих вожаках» — колдунах, наделенных силой управлять волчьей стаей и самим превращаться в волков. Он блуждал по парижским кварталам в поисках девочки-призрака Дельфины, в которую был влюблен. Всё это повлияло на него в дальнейшем, когда он, ученик Арнольда ван Геннепа, знаменитого исследователя французского фольклора, бросился на поиски уходящих «рудиментов» старины. Он видел, как юре изгоняли Дьявола, как в доме поселялся и хамовато главенствовал сотре (аналог нашего домового), как по округе блуждали призраки. Он не раз становился свидетелем тех явлений, что ныне именуются «паранормальными». Будучи ученым, он предпочитал выдерживать иронический тон по отношению к увиденному и услышанному. Так появлялись на свет его новые научные труды. Но, будучи всё тем же изумленным дордонским мальчишкой, он превращал свой мир, почерпнутый им из живой жизни, в небывалые рассказы о самой разной нечисти, гнездящейся у нас под боком. «*Черный комо-*



дик», «Дьявол в сабо», «Матагот», «Мари-волчица», «Меченая», «Оборотень» — всё это шедевры современной французской литературы.

Сеньоль-ученый и Сеньоль-писатель не конфликтовали. Сюжеты перетекали из одной области творчества в другую (как справедливо заметил выдающийся переводчик и глубокий мистик Юрий Стефанов, ныне, увы, покойный. См: Стефанов Ю.Н. *Скважины между мирами* // «Контекст-9», № 8, 2002. С. 268–305). В упомянутых «Сказаниях о Дьволе» можно найти обрывки тех сюжетных линий, что находят продолжение в его художественной прозе. И напротив, в ряде случаев те сообщения, что кажутся, в контексте прочего, «заведомо достоверными», Сеньоль вплетает в свое повествование полубессознательные воспоминания детства, сны, «проблески буйной фантазии». Отделить одно от другого, конечно же, невозможно.

Самого Сеньоля часто считали «чернокнижником». Так, однажды, в Солони, наконец согласившись на уговоры настойчивого фольклориста, один колдун решил показать ему «крутой гримуар». Им оказалось собственное сочинение Сеньоля! А сколько примеров тому, как совершенно потерявшие надежду избавиться от «колдовской напасти» крестьяне отправлялись к нему за помощью или писали письма с просьбами сообщить мессу, противодействующую мессе святого Секария (считалось, что с помощью этой мессы можно погубить любого в самое скорое время).

Сеньоль же кропотливо собирал все накопленные свидетельства, изливая их то в форме научных трудов, то в форме художественных произведений. И то и другое, безусловно, «черная Вселенная». Сеньоль интересуется всё, что касается проклятых духов, драконов, чудовищ, самого Дьявола, ведьм и колдунов, заклинаний, магических книг и предметов, порчи и сглаза, протоколов инквизиции. Все собранные им свидетельства максимально суммированы в «Сказаниях о Дьволе». Но сам он — всего лишь наблюдатель. Да, конечно, наблюдатель зла, что звучит страшно. Но тем не менее наблюдатель. Об этом необходимо не забывать. Его книги — своего рода записки натуралиста о «потустороннем».

## ПОСЛЕДНИЕ РОМАНТИКИ

*Иоахим фон Русенке и Йорген Гробовски*



новелл Иоахима фон Русенке и Йоргена Гробовски сложная судьба. Она сама вполне могла бы стать сюжетом для новеллы. Однако делать этого по крайней мере до поры до времени не стоит. Тем не менее кое-что рассказать об истинных авторах этой мастерски сделанной в духе немецкого экспрессионизма прозы, а также о единственном — и неудачном — ее переводе на русский язык все-таки следует.

Иоахим фон Русенке и Йорген Гробовски принадлежат к той литературе, что нынче иногда удачно, а иногда и не слишком называется *возвращенной*. В каком-то смысле это определение довольно-таки точно. Однако зачастую сюда привносится некий социальный смысл, делающий представителей этой так называемой *возвращенной* литературы заложниками тех или иных политических симпатий. А таковое «присвоение авторов» кажется глубоко неправильным и противоречащим основному содержанию понятия «литература». Конечно, литература не может находиться вне политических веяний, в конце концов она призвана отражать все процессы, происходящие в жизни общества, но она из политики вовсе не выводится и тем более не сводится к ней.





По известным причинам фон Русенке и Гробовски не печатались при национал-социализме, как, впрочем, и после — по вине священной коровы либерализма — «политкорректности», к счастью, мало знакомой в современной России.

Разумеется, ни фон Русенке, ни Гробовски не имели никакого отношения к политике гитлеровской Германии. Их даже с известной натяжкой можно назвать «жертвами» нацистского Молоха. Однако первому-таки пришлось пройти позорную денацификацию, а второй, хотя и проживал с 1936 г. в США, всё же отказался участвовать в разного рода антифашистских движениях и комитетах, предпочитая вести частную жизнь вне политики, что повлекло определенную настороженность по отношению к прозе, выходявшей из-под его пера. Одним словом, у обоих сложилась судьба аналогичная русским крестьянским писателям, оказавшимся не ко двору и там и сям.

К сожалению, немцы, этот великий народ, в своем самобичевании дошли почти до полного отрицания своей самобытной культуры. Увы, с национал-социализмом в сознании современного немца связываются не только Гитлер и Гиммлер, но и Вагнер, и Ницше, и Новалис, и даже Бетховен. В такой ситуации фон Русенке и Гробовски как «пост-пост-романтики» автоматически записываются в ряды «реакционеров», как, скажем, Эрнст Юнгер, Герман Вирт и даже отчасти Мартин Хайдеггер. А «реакционности» современный мир потерпеть никак не может. Я, например, с трудом представляю себе, как в Германии публикуют новеллу *«Бункер Генриха»*. Мисиме позволительно было написать пьесу о Гитлере, а Гробовски — нет. Пусть он трижды поляк, но раз жил в Германии до 1936 г. — то уж будь любезен, голубчик, не пиши нейтрально про Гиммлера, пиши осуждающе, хоть это и «абстрактный Гиммлер».

Поэтому только сейчас эти авторы, фон Русенке и Гробовски, хотя бы отчасти возвращаются читателю. И... этот читатель русский. Как ни парадоксально это прозвучит, на сегодняшний день современная Россия является самой свободной страной в мире. Ведь свобода слова, прошу прощения за каламбур, здесь сохраняется не на словах, а на деле. Кто-то, может быть, добавит: тем хуже для России. Однако



в данном случае речь не о России, а о литературе, которой, может быть, такая свобода тоже не на пользу, поскольку теряется эффект «запретного плода», но по крайней мере сокровища духовной жизни прошлого становятся доступны. А это уже немаловажно.

Словом «духовный» любят злоупотреблять едва лишь речь заходит об искусстве и литературе. Но в настоящем случае перед нами действительно духовная, мистическая, даже отчасти оккультная литература. Иоахима фон Русенке и Йоргена Гробовски смело можно поставить в один ряд с такими выдающимися мастерами «черного жанра» как Густав Майринк, Говард Ф. Лавкрафт, Жан Ре, Ганс Гейнц Эверс, Стефан Грабински (любопытно, что фамилия последнего созвучна родовому имени Гробовски, тем более что оба по происхождению поляки).

Иоахим фон Русенке родился в 1902 г. в Баварии. Семья его происходила из восточной Силезии, и потом неоднократно фон Русенке говорил своей последней, четвертой жене Людмиле, что «Русенке» означает «карпатский русин».

Молодой фон Русенке выбирает для себя академическую карьеру ученого историка, специалиста по Средним векам. Темой его докторской диссертации было *«Вырождение монархического принципа власти в королевстве франков VII–VIII вв.»*. Работа не осталась незамеченной в научном сообществе. Однако большую известность, правда, опять-таки в достаточно узких, «эстетических» кругах, принесли ему первые публикации в малотиражных «элитарных» журналах. Достоверно известно, что именно тогда увидела свет его новелла *«Храм 70 000 мертвых младенцев»*. В 10–20-е гг. он принимает участие в деятельности экспрессионистских кружков. Особенно тесные отношения связывают его с авторами *«Сумерек человечества»*, а также Гансом Гейнцом Эверсом, законодателем «черной» литературы в тогдашней Германии, которого впоследствии фон Русенке неоднократно называл своим учителем. В это же время он знакомится с Йорганом Гробовски, а также с Эрнстом Юнгером и Эрнстом Никишем, идеологом немецкого национал-большевизма.

Однако после знаменитой выставки представителей «дегенеративного искусства», в которой участвовал и сам Иоахим фон Русенке,



и без того натянутые отношения с нацистами вконец расстроились. Ему предлагают покинуть страну. Он отказывается. Тогда его отстраняют от преподавательской деятельности в университете и с тех пор, почти до самого конца жизни, он работает в школе — простым учителем истории.

Пожалуй, в определенный момент на его положении дурно сказались дружба с Никишем и Юнгером — тогдашней полулегальной оппозицией. В конце концов Гитлер засадил Никиша в тюрьму, где тот ослеп. Фон Русенке вместе с другими литераторами и учеными ходатайствует за ослепшего философа и того в конце концов выпускают на свободу. Но самому фон Русенке это, по-видимому, сильно повредило.

Что касается Йоргена Гробовски, то о нем известно гораздо меньше. Будучи немногим старше Иоахима фон Русенке, он, однако, успел засветиться в литературной жизни гораздо меньше. Не в пример своему женатому другу он вел божественный образ жизни и, в сущности, плохо понятно, чем зарабатывал на жизнь. В 1936 г., незадолго до «хрустальной ночи», он, как будто что-то почувствовав, никого из друзей не предупредив, эмигрирует в США. Возможно, здесь сказывалось то, что в глубине души Гробовски понимал: никакой он на самом деле не поляк. Но трудно сказать, что им двигало на самом деле. Никто ему не угрожал, никто не предлагал покинуть пределы страны, как в случае Иоахима фон Русенке, в чьем «арийском происхождении» никто не мог бы усомниться при всем желании.

В США Гробовски обосновался в предместье Сиэтла. Он устроился работать почтальоном, женился, у него родилось двое детей. Писал немного. А еще меньше печатался. До конца своей жизни, а умер он в 1968 г., Гробовски переписывался с единомышленником и другом юности — фон Русенке. В сущности, больше рассказать про жизнь Гробовски нечего.

Гораздо интереснее дальнейшая судьба Иоахима фон Русенке. После войны и так называемой «денацификации» (совершенно непонятно: зачем фон Русенке было проходить ее?) он женится во второй раз и уезжает в Карлмарксштадт, откуда была родом его новая жена и где у нее был небольшой дом.



Он всё также пишет. И всё также его произведения под негласным запретом. Теперь уже как «пронацистские». В 60-е гг. он создаст роман о последних днях первой франкской династии. Он пробует опубликовать его под видом ни на что не претендующего «исторического чтива». Однако книгу зарулили, обвинив автора в империалистической проповеди и пропаганде монархии.

В 1980 г. семидесятивосьмилетний (!) фон Русенке, у которого от (уже третьего!) брака осталось значительное состояние, едет в СССР на Московскую Олимпиаду. Здесь он женится в четвертый раз — на двадцатипятилетней переводчице Людмиле Сошкиной, покупает дачу в Подмоскowie, поселяется там с нею и живет безвылазно до самой своей кончины. Умер Иоахим фон Русенке в октябре 1993 г., как раз после печально известных событий. Смерть была внезапной — от апоплексического удара.

Далее начинается самое необычное. Дело в том, что машинописи фон Русенке и Гробовски хранились вперемешку. Сам фон Русенке никогда не рассказывал последней жене о своих литературных упражнениях и для нее было полнейшей новостью обнаружить после смерти мужа целую кипу новелл, роман, воспоминания о экспрессионистской юности и переписку с Гробовски. Впрочем, ее это не слишком заинтересовало.

Дальнейшее продвижение рукописей началось в 1997 г., когда вдова фон Русенке лечила расстроенные нервы в подмосковной психиатрической лечебнице № 3 у доктора Александра Петровича Первагина, который был большим любителем так называемой «черной фантастики». Узнав о рукописях фон Русенке, он загорелся идеей их перевести.

Людмила фон Русенке отдала часть новелл Первагину и тот их перевел, правда, не зная даже толком, кому именно принадлежит то или иное произведение. Достоверно известно лишь одно, а именно что, как уже было сказано, «*Бункер Генриха*» вышел из-под пера Гробовски. Так же, скорее всего, как и «*Свадьба в деревне*», «*Верволк Денис*» и «*Диов*». Несомненным автором «*Храма 70 000 мертвых младенцев*» является фон Русенке. По фактологическим деталям также очевидно,



что им написаны «Глоток лидии», «Тень деда» и «Золотые сумерки». Но со стопроцентной уверенностью ничего здесь утверждать нельзя. Рукописей не сохранилось, так как фон Русенке не писал от руки, а всегда сразу печатал свои новеллы на машинке. Часть напечатана на другой машинке, что дает возможность предположить авторство Гробовски. Но «Храм 70 000 мертвых младенцев», совершенно очевидно принадлежащий фон Русенке, был также отпечатан на машинке с этим типом шрифта.

Увы, это нам известно лишь благодаря куцой отрывочной записи в блокноте Первагина. Большого мы уже никогда скорее всего не узнаем. Вся машинопись, включая переведенные Первагиным новеллы, сгорела вместе с дачей вдовы писателя, неожиданно потребовавшей оригиналы своего мужа обратно сразу же после того, как они были переведены.

Вызывает некоторое недоумение тот факт, что Людмила фон Русенке, безупречно владеющая немецким, доверила перевод новелл своего мужа и Йоргена Гробовски какому-то доктору Первагину — совершенно неизвестному в переводческом и литературном мире.

Честно говоря, не о покойнике будет сказано, перевод у Александра Петровича получился из рук вон. Фактически это был плохой подстрочник. Достались мне эти рукописи-переводы уже после смерти (самоубийства?) Первагина. Не исключено, что это был черновой вариант, который надлежало впоследствии довести до ума и опубликовать. Но пожар уничтожил все машинописи, и, очевидно, Первагину в этом отношении было рассчитывать не на что. Пожалуй, кое-что можно было бы разузнать у вдовы фон Русенке, но бедная женщина после всех этих событий окончательно и бесповоротно обитает в первагинской подмосковной психиатрической больнице № 3.

Когда я получил рукописи, то понял, что в таком виде они к печати совершенно не годятся. У меня был большой соблазн выправить литературный язык имевшихся в наличии новелл, не прибегая к оригиналу и советам специалистов. Но это, как вы понимаете, уже ни в какие ворота не полезло бы. Тогда я вообще начисто откинул какие бы то ни было академические принципы работы с текстом и фактически



переписал новеллы заново, многие из них, как, например, *«Золотые сумерки»*, *«Тень деда»* или *«Глоток лидии»*, изменив очень основательно, поскольку содержащиеся в них реалии были мне слишком хорошо знакомы и близки. Таким образом, перед вами изложения, своего рода палимпсест, но палимпсест того же самого текста. Кроме того, я снабдил новеллы эпитафиями и придал им более русский антураж, подобно тому, как римские комедиографы переименовывали на свой лад греческие комедии.

Таким образом, это не оригинальные новеллы Иоахима фон Русенке и Йоргена Гробовски и даже не их авторизованный перевод, а нечто совершенно неудобноизъяснимое. Именно поэтому на обложке книги, которая когда-то, возможно, выйдет в свет, я и предпочел бы видеть не имена фон Русенке и Гробовски, но мое имя, авторское название сборника новелл и подпись: «из Иоахима фон Русенке и Йоргена Гробовски».

2002

# БОЖЕСТВО ЮКИО МИСИМА

## О патриотизме



Л оворя о Мисиме, обычно начинают с самого конца. Что ж, наверное, это и правильно. Во всяком случае для европейцев, имеющих стародавнюю привычку вчитывать (вычитывать?) биографию писателя в созданные им произведения. Мисима — японец? или Мисима — европеец? А мы — кто? Уж во всяком случае не японцы. Поэтому, хотим мы того или не хотим, но обращаться нам придется с *чужим языком*. А выраженные чужим языком даже очень хорошо знакомые идеи и понятия неизбежно приобретают характер экзотизмов. Поэтому герменевтика, возможно, для нас единственный способ познать *иной язык*, вообще познать *иное*. Перевод, конвертирующий одну культуру в другую, неизбежен. Это касается и Японии.

Итак, мы начинаем с конца. С последнего дня Мисимы. С него начинается и замечательный фильм, отснятый Полом Шредером при содействии Копполы — *«Мисима: жизнь в четырех главах»*.

Утро сорокапятилетнего поджарого культуриста. Он поднимается, чтобы выполнить, отмерить по секундам выверенный до последнего жеста ритуал. Звучит тревожная подпрыгивающая барабанная



дробь, синкопируют смычки «Кронос-квартета». Нельзя ошибиться. Каждое действие *последнее*. Каждое должно быть совершённым (= совершенным). Его уже нельзя будет переиграть. Китель *Общества щита императора* застегнут до последней пуговицы. Воин глядит в зеркало, наслаждаясь прекрасной правильностью формы, которой вскоре суждено отправиться в *невозможный путь*. Самурайский меч XVI в. — абсолютное магическое оружие. Каждый жест освящен своей предельной осознанностью (киноцитата из мисимовской повести «Патриотизм?»).

«Поручик не сомневался в том, что радость, с которой они приняли решение умереть, была неподдельной. В тот миг, хотя они об этом и не думали, оба почувствовали, что их сокрытое от всех счастье находится под надежной защитой Высшей Справедливости, Божественной Воли и несокрушимой Нравственности. Прочтя в глазах друга друга готовность принять достойную смерть, поручик и его жена вновь осознали, какая мощная стальная стена, какая прочная броня Истины и Красоты оберегает их. Поэтому поручик был уверен, что никакого противоречия между зовом плоти и патриотическим чувством нет, наоборот, две эти страсти естественным образом сливались для него воедино». Вот здесь ключ к разгадке так называемого самоубийства Мисимы. Впрочем, «так называемое» оно не от того, что являлось чем-то меньшим, нежели самоубийство (как на том настаивали позднесоветские и либеральные идеологи, что, кстати, почти одно и то же). Смерть Мисимы была большим даже по отношению к традиционной самурайской гибели во избежание бесчестия — *харакири*. Мисима совершил нечто большее, чем героический — героический с точки зрения людей — поступок. Мисима совершил *самопреодоление*, он переступил через человека, переступил через себя, *через свой труп*.

25 ноября 1970 г. в 11:00 автомобиль всемирно известного писателя и руководителя военно-патриотического *Общества щита императора* Юкио Мисимы въехал на территорию столичной военной базы. Его хорошо здесь знали, видимо, такой приезд был не первый, поэтому Мисиму с его четырьмя молодыми учениками безо всяких околичностей пропустили в кабинет коменданта базы генерала Маситы.





Несколько минут спустя по приказу Мисимы генерал был скручен веревками, а дверь забаррикадирована. Дважды ничего не понимающие офицеры базы пытались ворваться в кабинет своего коменданта, но оба раза Мисима (обладатель пятого дана по фехтованию) отражал их нападения. Причем несколько офицеров в результате этих стычек были легко ранены. Этого было достаточно, чтобы понять: Мисима не шутит, он взял генерала в заложники. Мисимой было выдвинуто требование собрать во дворе перед зданием комендатуры солдат гарнизона. Требование было принято в 11:30. В 12:00, когда все были в сборе? Мисима вышел на балкон, чтобы обратиться к солдатам с речью. Он призывал опрокинуть оккупационный прозападный режим, растоптать вражескую конституцию, запрещающую существование армии, вернуть все полномочия власти императору. Он апеллировал к самурайской традиции, к чести, наконец, просто к мужеству солдат. Но всё это время над базой кружили полицейские вертолеты и из-за поднимаемого ими шума почти ничего не было слышно. А то, что было слышно, вызывало лишь непонимание и раздражение солдат. Они кричали: «Идиот!», «Слезай оттуда!», «Отпусти командира!», и даже: «Пристрелите его!» Так и не договорив, Мисима вернулся в комнату, где объявил, что его «даже не слушали», и стал готовиться к смерти. Генерал Масита, наконец осознавший что происходит, принялся уговаривать Мисиму передумать. Но Мисима был непреклонен. Он расстегнул мундир, снял часы, приспустил брюки и сел на ковер. Повязав на голове традиционную повязку, он стал готовиться к смерти. Один из учеников подал ему бумагу и кисточку, чтобы Мисима кровью написал традиционное прощальное стихотворение, но тот отказался. Потянулись мучительные минуты. Внезапно Мисима, полный решимости, трижды прокричал «Да здравствует Император!» и, вонзив ритуальный кинжал в нижнюю левую часть живота, сделал длинный горизонтальный разрез. Один из учеников, Морита (про его отношения с учителем ходили самые разные слухи), будучи секундантом, должен был отрубить своему учителю голову, чтобы облегчить муку. Видимо, у Мориты не хватило духу и он, трижды нанеся удар, так и не смог попасть в шею. Наконец другой ученик выхватил у него меч и совершил отсекование головы по всем пра-



вилам. Сам же Морита последовал вослед за учителем, подобно тому как в новелле *«Патриотизм»* за поручиком последовала его верная жена.

Дзётё Ямамото, к чьей книге *«Хагакурэ»*, написанной в эпоху Гэнроку и эпоху Хозэй (то есть, переводя на европейский лад, на рубеже XVII–XVIII вв.), Мисима неоднократно обращался в течение всей своей жизни, писал: «Я постиг, что Путь Самурая — это смерть». Впервые Мисима заявил преданность идеалам *«Хагакурэ»* в 1955 г. в своей статье *«Праздник писателя»*. В это время в его жизни и мировоззрении начинает набирать силу то, что впоследствии советскими идеологами будет названо ультраправым национализмом Мисимы. Либеральные идеологи попытаются оправдать Мисиму с той точки зрения, что он, дескать, автоэротический гомосадист и расправился с собой на почве сексуальной аффектации и его, стало быть, бедолагу, пожалеть нужно. Большой человек! Что с него взять? Однако, рассуждая подобным образом, и те и другие выказывают абсолютное непонимание не только мировоззрения Мисимы, но и его творчества в целом. И тем и другим мы не перестанем повторять слова самого же Мисимы (а он в данном случае главный обличитель себе самому, так как подготовил и обосновал свою смерть задолго до ее осуществления): «никакого противоречия между зовом плоти и патриотическим чувством нет».

## О автоэротизме



умается, не случайно сопоставляют Мисиму и Лимонова. Свои эротические интенции Юкио Мисима подвергает беспощадному анализу в первом же изданном крупном произведении *«Исповедь маски»*, которое сделало его знаменитым.

Но будет тысячу раз не прав тот, кто сочтет склонности Мисимы тривиальной педерастией. (Интересно, а она вообще бывает тривиальной?) Мисима отвергает пошлый человеческий оргиазм, лишает себя временно-



го удовлетворения ради великого насыщения. Поэтому отказ от рода (а соединение с женщиной всегда обусловлено зовом рода, как это ясно показал Юлиус Эвола в своей *«Метафизике пола»*) и одновременно отказ от аскезы, казалось бы, должен означать именно педерастию. Если Род и Аскеза суть два полюса (кстати, пол = полюс), то на своем негативном пересечении они дают именно педерастию. Педерастия — это всегда прорыв (где тонко, там и рвется) и еще большая негация, нежели зов рода. Однако у этого синтетического полюса также есть свой антиполюс. И этот-то антиполюс как раз и можно было бы назвать эросом невозможного. Сюда попадают не только такие явления, как скопчество, танатофилия (не путать с некрофилией!) и метафизические искания маркиза де Сада, но и эротическое познание внутренней Софии (в восточно-христианских дефинициях).

Немного отступим. Может показаться, что мы ратуем за точку зрения, согласно которой-де на Востоке господствует половая трансценденция. Однако это не так. Мы всего лишь показали на то, что присутствует в традиционной жизни Востока, а не главенствует. Главенствует все равно в любом случае род = нормальное соединение мужчины с женщиной в рамках сложной системы различных типов браков (это настолько обширная тема, что на нее смело можно было бы написать дюжину докторских диссертаций; чего, например, стоит хотя бы тема *«Традиционный брак “цумадой” в хэйанскую эпоху»!*), целью которых полагается воспроизведение (иначе бы человеческий род попросту прервался). Женщина-возлюбленная, женщина-мать — два традиционных идеала Востока и, в ряде случаев (таких, например, как арабская конкиста или экспансия манихейских ересей), не-профанического, средневекового Запада, когда тот еще не был осквернен буржуазно-гуманистической заразой Возрождения (вырождения) и Просвещения (просвищения). Более того, Восток никогда не знал моралистического подхода к взаимоотношениям полов. Другое дело, любая восточная религия акцентировала свое внимание на том, что страсти мешают реализации тела света. Пример тому находим и в классической японской прозе. Так, например, одна из *«Страдавних повестей»*, а именно *«Повесть о том, как святой чудотвор*



*Кумэ основал обитель Кумэдзи»* сообщает, что сянэ Кумэ, уже возносясь на небо, внезапно узрел белизну лядвей некой молодки, стиральной одежды на берегу реки Ёсино. Помыслы сянэ огрязнились, он пал на берег, а потом и женился на этой молодке. Так что святость и «половуха» две вещи несовместные.

Однако всё же способ их совместить есть. И то, что называется в восточном христианстве *внутренней Софией*, в духовных практиках Дальнего Востока носит имя *своей*. Всякий мужчина, как *ян*, несет в себе зародыш *инь*, а всякая женщина, как *инь*, несет в себе зародыш *ян*. Духовная практика, направленная на *развитие зародыша*, как правило, заканчивается созданием *мистического андрогина*. Такое сочетание равнозначно обретению *эликсира бессмертия*, который, по преданию, толчется в ступке косым белым зайцем, сидящим под коричневым деревом на луне. На Западе знание подобного рода тоже всегда присутствовало, однако начиная с конца Средневековья всячески преследовалось выродившейся католической церковью. Впрочем, и задолго до этого рационалистический Запад, разумеется, относился к подобным практикам, мягко говоря, скептически. Соединение со *своей* однозначно трактовалось как принятие соблазна *инкубов* или *суккубов* (иногда использовалось обобщающее, хотя и не вполне точное: *лярва*). Тут мы можем наблюдать смешение одного с другим. Строго говоря, *инкубы* и *суккубы* фактически соотносятся с тем, что на Дальнем Востоке называют *лисами* и *чертовками*. Причем, если любовь *лисы* пагубна, но не фатальна, то союз с *чертовкой* (а точнее: с мертвицей, «живущей» днем в могиле) заканчивается всегда плачевно.

Но вернемся к Мисиме. И в *«Исповеди маски»* и в *«Золотом Храме»* он фактически признается в том, что между ним и женщиной всегда стояло *нечто* (в данном случае не будет несправедливым переносить черты героев книг Мисимы на него самого; то, что его герои это он сам, явствует из всей его прозы; более того, мы имеем недвусмысленные свидетельства писателя о верности таких читательских предположений).

Итак, *нечто*. В *«Исповеди маски»* это *нечто* еще не названо, Мисима всего лишь констатирует факт его наличия:



«Я самозабвенно разыгрывал роль. Любовь и желание в спектакле не участвовали.

И вот Соноко наконец оказалась в моих объятиях. Она взволнованно дышала, лицо покраснелось, глаза были зажмурены. Я видел, как прелестны ее по-детски припухлые губы, но по-прежнему не испытывал ни малейшего возбуждения. Однако надежда еще жила во мне — а вдруг в момент поцелуя нормальность и неподдельная страсть проснутся во мне сами собой? Механизм придет в движение, и никакая сила не сможет его остановить.

Я приложил свои губы ко рту Соноко. Прошла секунда. Никаких ощущений. Две секунды. Ничего. Три секунды... Мне стало всё ясно.

Отодвинувшись, я посмотрел на Соноко трагическим взглядом. Если б она сейчас заглянула в мои глаза, то прочла бы в них *любовь* <курсив наш — *О.Ф.*> — не поддающуюся определению, находящуюся за гранью обычных человеческих чувств. Но Соноко ничего не видела; от стыда и удовольствия она крепко закрыла глаза, сделавшись похожей на хорошенькую куколку.

Я молча взял ее за руку — осторожно, как тяжелобольную, — и повел назад, к велосипедам.

Надо было бежать. И немедленно. Я изображал необычайную веселость, чтобы окружающие не догадались, какая паника охватила мою душу. Очевидно, я перестарался: во время ужина мое сияющее фальшивым счастьем лицо и бросающаяся в глаза рассеянность Соноко привлекли всеобщее внимание».

Мисима ошибается в диагнозе. Он убежден, что место женщины в его сердце занимает «мускулистый эфеб», по рельефным мышцам которого естественным узором, повторяющим непринужденность русистой реки или змеистость коры, растекается кровь. Вам это ничего не напоминает? Вот именно, смерть самого Мисимы. Его любовь направлена на себя. Однако не на преходящее *ego*, а на *self*, *абсолютную яйность*. Но одной *яйности* недостаточно, необходима еще и *таковость*, осознание и название этой яйности и инициация через нее. Вот на что не хватало Мисимы. Мисима — это сянь, возносившийся на небо и падший, падший перед земной любовью, не в силах понять,



как любовь *эта* противоречит любви *той*. Мисима — падшее божество. Мисима — Люцифер. Ми-си-ма — Очарованный-Смертью-Дьявол. Именно такой псевдоним выбрал себе шестнадцатилетний Кимитакэ Хираока. Он не рисовался. Он в точности, пусть сам того не зная, определил свою суть и свою судьбу.

Любовь Мисимы ангелична. Она лишь потому выглядит педерастией, что Мисима сам мужчина и сам себя любит. Он проецирует «мускулистого эфеба» на самого себя. Из себя, хилого болезненного ребенка, он делает культуриста, мастера тяжелой атлетики, кэндо, карате, летает на боевом самолете (что отразится на создании романа «Солнце и сталь»), совершает кругосветные путешествия, временно находя в Греции свой идиллический идеал (переписанный, чтобы выговориться, во всеобщее одобряемый роман «Шум волн»). Своим телом Мисима подражает телу своей внутренней возлюбленной, по сути не имеющей пола. Мужской лишь условно. Это *абсолютное тело*. Тело, возделующее смерти.

Традиционные манифестационистские религии сами по себе не знают ни зла, ни времени. Зло относительно и далеко на периферии, а негация мгновенности, миговости опровергается *повтором, вечным возвращением*. Японский синкретический буддизм не содержит знаний о абсолютном персонифицированном зле. Там нет дьявола. Царь преисподней Эмма и его подручные — демоны Ахо и Расэцу с бычьими и конскими головами — вовсе не демоны в европейском смысле слова. Они не отпавшие ангелы. Они такие же божества, как, например, Будда Амитаба или Бисямон. Только те являются *благодетельными* воплощениями Абсолюта, а эти *гневными*. В Эмме мы узнаём индуистского бога смерти Яму, о котором сказано, что он был первым умершим (вот поэтому и царь преисподней). Ахо и Расэцу, по всей видимости, заимствованы из буддизма махаяны, точнее, из тибетского буддизма, а еще точнее, из тех древних тибетских культов, что впоследствии, будучи сильно примешанными к ламаизму, окрасили господствующую религию Тибета в столь изумляющие европейский глаз цвета; Ахо и Расэцу обнаруживают черты Ваджрабхайравы и Хайягривы, гневных, карающих божеств, так называемых *стра-*



*жей порога*, стоящих на службе у высших небесных иерархий, сами этими иерархиями являясь, стоя наравне с едва ли не абсолютными божествами. В манифестационистских доктринах всегда поэтому есть возможность переноса концентрации внимания с одного божества на другое. С известной точки зрения там нет не главных божеств. Периферийность и центральность занимаемого ими положения относительно с точки зрения Причины, Абсолюта. По счастливому выражению молодого философа-традиционалиста Аркадия Малера, манифестационизм — это мультфильм, в котором всё перетекает из одного в другое. Действительно, манифестационизм не ведает идеи *разрыва*. *Разрыв* — черта типично креационистская. И даже более того — креационизм определяющая. Если есть *разрыв*, то никакого рая нет. До этого договариваются наиболее радикальные креационистские секты, такие, как, например, ветхозаветные саддукеи, отрицавшие, кстати, и ангелов. Какие же ангелы, если между миром и Богом общей меры нет? Если тварь — прах и пепел? В такой ситуации всё, что приближается к идее эманации, к манифестационистским воззрениям, объявляется дьявольским морочением, наваждением. А их персонификация — дьявол. Хотя слово «персонификация» здесь не вполне точное, оно больше относится к манифестационизму. Дьявол — это абсолютное зло. Но Дальнему Востоку понятие дьявола *в таком смысле* несвойственно. Более того, само понятие «дьявол» ему чуждо. Откуда тогда это — Ми-си-ма, Дьявол-Очарованный-Смертью? Не принимаем ли мы за дьявола кого-то другого, кто является им лишь очень условно?

Культ *внутренней Дамы* попадает на Запад посредством манихейских ересей: одно из таких движений, *катары*, выкристаллизуют на юге Франции то, что сегодня нам известно под именем *альбигойства*. Чрезвычайное распространение *альбигойство* в Провансе обусловило не только трубадурский культ *прекрасной Дамы*, но и возникновение *рифмы*. *Альбигойцы* утверждали примерно тоже самое, что и *гностики*: миром правит дьявол (гностики говорили о том, что мир — порождение злого демиурга), любое действие греховно (*богумилы*, представители еще одной манихейской секты, доходили даже





до того, что задерживали дыхание, чтобы не соприкоснуться с греховным воздухом и подолгу прыгали, чтобы не касаться ногами грешной земли), спасение возможно ценой чудовищных, мученических усилий, *внутренних зверств над собой*. *Рифма* — это *повтор*. *Рифма* — это *протяженность бытия, преодоление разрыва*. Но *рифма полная* (тождество одного слова другому) невозможна, в случае *тавтологической рифмы* рифма перестает быть рифмой. Данте (на которого провансальские поветрия оказали определенное, неизгладимое воздействие) не осмеливается рифмовать имя Христос с каким-либо другим именем, кроме Его Самого. *Рифма* — мучительный крест и мучительный мост. Она не из мира креационизма (трудно представить себе рифмованные псалмы или суры Корана), но и не из мира манифестационизма (и еллины, и индусы знали *рифму*, но считали ее низким, смеховым приемом). *Рифма* — порождение христианства, причем в его самом *изуверском* прочтении. А как же ему не быть изуверским, если мир в лапах всемогущего дьявола-демиурга?

Но давайте посмотрим, кто противостоит этому демиургу. *Гнозис* называет Светоноса-Люцифера истинным богом Вселенной. А согласно учению отцов восточной церкви, следует различать *несколько видов света*. И один из них именно свет Люцифера, который может быть ложно, *прелестно* принят за свет *нетварный*. Сложный вопрос, являлись ли злом (в христианских дефинициях) *альбигойские ереси* или они были справедливой революцией против вырождающегося католицизма. Ответить на него значит ответить на многие вопросы. Например, на вопрос, что собой являют романы маркиза де Сада. Ведь де Сад родился именно в Провансе и в его семье, по крайней мере так считает Микушевич, вполне могли знать альбигойские предания. И романы де Сада рисуют прежде всего мир, где торжествует дьявол, а зло доводится до абсурда и самопожирания.

Мы сделали большой крюк. Но без него мы не смогли бы понять ни творчества Юкио Мисимы, ни тем более его личности. Без этого дискурса мы бы пропустили мимо ушей слова Мисимы о том, что, дескать, семнадцатый век был эпохой интеллектуализма, восемнадцатый — эпохой эротизма и де Сада, девятнадцатый — эпохой научных





открытий, а двадцатый вновь обратился к эротике, то есть к де Саду; а так мы имеем возможность внимательно прислушаться к симптоматическому высказыванию Очарованного-Смертью-Дьявола. Он сам о себе всё рассказал.

## О красоте



Красота, по которой познается *дух*, обжегший эти бесформенные глиняные кувшины, являющие собой образец *сырой материи*. Мать-сыра-земля как *субстанция* нуждается в зачатии от *сущности* (неба). От этого брака рождаются *формы*. *Формы* суть носители красоты. *Материя* сама по себе бесформенна. О *духе* вообще ничего нельзя сказать. Даже то, что он есть. Но протоплазма *материи* — эта густая жижа! — выбрасывает свои протуберанцы вовне, пытаюсь проникнуть в *сущность*. От этого-то и происходит обжиг, зачатие. Отец познает мать. Мать познает отца. Рождается *форма*. Красота *форм* намекает на вечное отсутствие *сущности*. *Сущность* — это пустота кувшина и безглазая немота. *Субстанция* — сам кувшин, а также зрящая и делающая. Свойство *субстанции* — энергия. *Дух* же спокоен. Его «нет» для *субстанции*. Но красота *форм*, изнутри наполненных *субстанцией*, а снаружи испещренных пустотами *сущности*, намекает на *дух*. *Дух* «отсекает лишнее» от *материи*.

Красота у Мисимы садистична, она «больной зуб». Почему так? А потому так, что в ней содержится некий жестокий императив. При чем этот императив двоякого свойства, так как он императив выбора. С кем ты? Куда ты? К *сущности* или к *субстанции*? Мучительно отвечать на такой вопрос. Невозможно на такой вопрос отвечать. Красота уведит к *абсолютному полюсу материи* или же к *абсолютному полюсу духа*. По пути в обе стороны — *формы* сначала теряют свои очертания, а потом исчезают вовсе. *Материя-сама-по-себе* (как глина) бесформенна. *Дух-сам-по-себе* (как огонь) бесформен. Как со-



хранить *форму* и достигнуть совершенства, *разрешения* двух противоборствующих тем из *диссонирующего созвучия* или даже *созвучия гармонического в абсолютный унисон*? Увы, цена за покой — красота. Сохраняя же красоту, приходится сохранять и боль, которую она причиняет. Боль признак жизни. Она *огонь* и она *гниение* (в русском языке эти слова, впрочем, восходят к единому корню). Поэтому в принципе нет качественной разницы между красотой и уродством. И то и другое жизнь. И то и другое от жизни. Японский вкус находит в разложении, гибельности, неустойчивости не меньшее очарование, чем в *новом*, то есть *красивом, правильном*, по понятиям европейцев. Для японца и уродство, и красота — жизнь *форм*. Уродство братается с красотой: заика Мидзогути, пока никто не видит, царапает ржавым перочинным ножиком прекрасные ножны кортика, принадлежащего «молодому богу» курсанту. Это не только месть худшего лучшему, как может показаться на первый взгляд. Это прежде всего именно братание, хотя и не без психологических осложнений, которые могут заставить нас говорить о зависти (разумеется, это с европейской точки зрения). Мисима тоже знает о таком взгляде, поэтому его произведения имплицитно содержат в себе не только трактовку *традиции*, но и трактовку *модерна*. Как ни странно, японцам в общем-то чуждо, казалось бы, естественное при такой несхожести мировоззрений отвлечение к Европе. Несмотря на многовековую изоляционистскую политику, Япония испытывает глубочайший интерес к Европе. Вот только пошло ли это на пользу Японии? А может быть, что-то в Японии надломилось? Может быть, никакой Японии-то давно уже и нету и есть лишь декоративное следование «традициям», а отказ от Традиции осуществлен? Трудно сказать. Может быть, Япония еще воскреснет и вместе с Великой Евразией оплатит сполна миру капитала, модерна и псевдотрадиции.

И все-таки до чего поразительно бывает внезапно обнаружить в японских традициях типично континентальные европейские мотивы! Причем не что-то новое, а напротив — самое что ни на есть древнее. И самое интересное, явно не из Китая, принадлежащего по законам геополитики Rimland'у, береговой зоне. Япония (так же, как и Германия) зона осевой доминации, то есть она является в не-



котором смысле частью континента (хотя это, казалось бы, острова). Если бы Гитлер слушался своего учителя Карла Хаусхофера, вместо нацистского поросенка Розенберга, и протянул ось Берлин — Токио через Heartland, Москву, а не через Рим (принадлежащий береговой зоне), евразийская империя была бы непобедима, а Америки никакой бы и подавно не существовало (вместе с Англией). Мир Традиции восторжествовал бы над миром модерна. Но увы, пока братья спорили и дрались, в дом пришли воры.

О влиянии Достоевского на Мисиму, кажется, говорили уже многие. «Красота спасет мир», — никто, быть может, не принимал это выражение столь всерьез, как Мисима. Только вопрос, жаждет ли он спасения или его целеполагание находится в абсолютно другом семантическом поле? Во всяком случае, из Мисимы ясно одно: красота — это крест мира. Это мука и обновление. Традиционный японский космос, как и любой другой традиционный манифестационистский космос, знает великий смысл *повтора*, который не ужасает, а напротив, восторгает в *рай архетипов*. Это *повтор самотождественный*, а не кошмарное ницшеанское *вечное возвращение*. Красота — это феникс на кровле Золотого Храма — Кинкакудзи. Вот вопрос, восстановится ли он из пепла, столкнувшись с историей, столкнувшись с Европой? Воскреснет ли красота? Храм Кинкакудзи, спаленный в 1950 г. послушником буддийской обители, удалось восстановить. Но только являет ли собой восстановленный храм воистину красоту? *Красоту освященную, легитимированную временем? Красота должна быть старой*. Этот принцип соответствует традиционной японской концепции *ваби-саби*. А что такое *ваби* и что такое *саби*, в двух словах рассказать невозможно. Невозможно, хотя это много раз и делали: конечно, в ущерб самим этим понятиям.

Но красота еще и невозможна. Ее не только нет *там*, ее нет *здесь*. В «Золотом Храме» Мисима окончательно формулирует свой идеал Красоты. Красота становится совершенной лишь тогда, когда гибнет или, по крайней мере, когда она ближе всего к гибели. Гибельность, *мгновенность* красоты в высшей степени имманентна японскому национальному мирозерцанию. Идея красоты вещи в силу ее гибельности *уже* содержится в концепции *ваби-саби*. Точнее, именно



*саби*, то есть таким свойствам вещи, как выветривание, деформация, закопченность. *Саби* — это когда в старую вещь — которой может быть не меньше ста лет — поселяется дух. В общем-то это злой дух. Но где зло, там и золото. Ми-си-ма — Дьявол-Зачарованный-Смертью. Для Мисимы традиционный, светлый манифестационистский *повтор* сливается с кошмарными, трагическими альбигойскими *рифмами*. Думается, не случайно, что музыку к фильму Пола Шредера о Мисиме написал знаменитый композитор-минималист Филип Гласс. В основании минималистической музыки лежит именно идея *повтора*, каждое движение героев фильма имманентно этим повторам. Минимализм — это, если угодно, новая fuga. И, по сути, жизнь Мисимы была именно fugой. По сути, в мире нет вообще ничего, кроме *тождеств (повторов)* и *отличий (метафор)*, то есть условных подобий по смежности). Пропорциональным их соотношением и определяется тяготение либо в ту, либо в эту сторону.

С середины 50-х к первому голосу fugи добавляется второй, казалось бы, противоборствующий. Однако требовалось доиграть эту fugу до конца, до тонического разрешения, чтобы понять: *обе темы одинаковы*, разница между ними относительна и заметна лишь ущербным человеческим глазом. По большому счету этой разницы вообще нет, как в итоге нет разницы между *сущностью* и *субстанцией*, онтологически сливающимися и открывающимися в Смерти, Красоте, Экстазе (он же Энтаз, то есть восторг центростремительный, а не центробежный). Смерть как нечто несуществующее (она же граница между светом и тенью, невещественная в силу своей геометрической, то есть качественной, а не арифметической, то есть количественной, онтологии!) являет несказанное тождество того, что по сю сторону, и того, что по ту сторону, даруя дважды невозможное: саму Красоту в ее потенции и обладание ею в ее проявлении. Смерть это навсегда. И это прекрасно. Смерть как *абсолютный повтор*. Смерть как *абсолютная метафора*. Кроме мига смерти Юкио Мисимы ничего не существует. Его смерть равнозначна тому, что восточная метафизика выражает через триаду: Бытие, Сознание, Блаженство.

## ТАЙНАЯ СИМВОЛИКА В «НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ»

*Традиционалистский этюд*



Повесть Н.В. Гоголя «*Невский проспект*» самораскрывается до своей глубинной сути при сравнительном сопоставлении некоторых деталей. Что же представляет собой эта «петербургская повесть», впервые увидевшая свет в сборнике «*Арабески*»?

Мы без труда сможем обнаружить здесь композиционное членение. Повествовательная ткань «*Невского проспекта*» распадается на три части. Первая часть представляет собой собственно описание Невского проспекта, вторая — история несчастной любви Пискарева к прекрасной незнакомке и, наконец, третья — «волочение» поручика Пирогова за глуповатой немкой. Причем первая часть как бы расщепляется на пролог и эпилог, в которых даются «образ автора» и пресловутый пейзаж.

Говоря «пейзаж» по отношению к описанию жизни Невского проспекта, мы всё же допускаем известную неточность. Пейзаж здесь в некотором роде перерастает в «портрет». Невский проспект для Гоголя — живое существо, по сути предмета враждебное человеку,



но также и не лишенное определенной амбивалентности. Если у Гёте Мефистофель, желая зла человеку, приносит ему благо (что, кстати, отчасти связано со средневековой смеховой трактовкой черта), то у Гоголя мы можем наблюдать противоположное «замещение»: Невский проспект при откровенной своей положительности — прикровенно отрицателен. Элементы, на которых зиждется «космопсихологос» Санкт-Петербурга — *вода и камень (земля)*.

Водные испарения, туманы искажают, извращают реальность (вспомним гоголевское в повести «*Нос*»: «Но здесь происшествие совершенно закрывается туманом...»). Стихия воды, как безусловно связанная с *лунным символизмом*, порождает онирические фантазмы, хранящие своих мертвецов. Один из вдохновителей «новых левых» (в данном случае под «левым» мы имеем в виду не столько политическую ориентацию, сколько базовое мировоззрение), философ Гастон Башляр, отмечает: «...литературное самоубийство с поразительной легкостью проникается *воображением смерти*. Оно приводит в порядок образы смерти. <...> Вода — отечество в такой же степени живых нимф, как и мертвых. Она — подлинная материя смерти в “высшей степени женственной”». *Вода* — стихия, принимающая и порождающая призраков. Самые известные «города-призраки» — это Лондон и Санкт-Петербург. Не менее фантазматична Венеция. *Вода* в «*Невском проспекте*» — «низшие воды», субстанция низшего мира, мира множественности чувств и иллюзий, тогда как *земля* — носитель косности рационалистически определенного и скуки («скудно жить на свете, господи!»). Невский проспект выполняет функцию носителя фантастического. А фантастическое у Гоголя, как правило, враждебно человеку. Позже Гоголь эволюционирует к снятию носителя фантастического (Ю. Манн), и «*Невский проспект*» как раз запечатлевает промежуточную стадию этого перехода. *Фантастическое* (по Гоголю) — это *зло*, «иллюзорное», *ночное*, *водное* и *трагическое*. *Повседневное* — это *человеческое*, «реальное», *дневное*, *земляное* и *комическое*. Эта оппозиция исключает Божественное как таковое. Противопоставляются *инфернальные силы* и *человек*.

В «*Невском проспекте*» иллюзорное (при всей своей негативной окрашенности) прекрасно. Это происходит из исходной романтической



ской установки. Но страх перед иллюзорным и торжество Пирогова над Пискаревым — это прививка от романтизма, его преодоление. Сходные в эвфоническом отношении фамилии героев указывают на их некую взаимосвязь. Пискарев и Пирогов — «божественные близнецы», бесконечно обменивающиеся элементами традиционных архетипических функций. Это мир, где добра не существует (как в гуманистическом, так и в православном понимании этого слова). Трикстер Пирогов торжествует, тогда как культурный герой Пискарев погибает. Однако же в целом трактовка персонажей весьма традиционна. Пискарев-художник и Пирогов-военный. Нетрудно в этом символизме углядеть аналогию с *Авелем* и *Каином*. Пискарев, как художник, связан с *пространством*. Пирогов-военный связан со *временем*. Как известно, *Авель* приносил *кровавые жертвы*, тогда как *Каин* — *растительные*. Убийство Каином Авеля было компенсацией кровавых жертв последнего. В свете этого *смерть Пискарева от режущего предмета* согласуется с традиционным архетипом. Понятное дело, что Пирогов не пришел на похороны Пискарева! Разве он сторож брату своему? Но почему самоубийство, а не убийство? Вот в чем вопрос... На это можно возразить следующее. Во-первых, в сдвинутой системе, где нет Бога, такой поступок является восполнением утраты. Как говорил Достоевский? «Если Бога нет, то всё можно». Во-вторых, Пирогов всё же в некотором смысле повинен в смерти Пискарева, так как это именно он подталкивает последнего к преследованию прекрасной незнакомки буквально-таки с помощью силы. В лице Пирогова, символически виновного в смерти Пискарева, скука повседневности побеждает мир грез и прекрасных иллюзий. В-третьих и в-последних, в *«Невском проспекте»* один архетип контаминирует с другим. И как это происходит, мы постараемся показать в дальнейшем.

Это архетипы, которыми все мы «мыслим», и поэтому Гоголю совсем даже необязательно было знать о символизме Авеля и Каина, чтобы создать художественно пропорциональные образы Пискарева и Пирогова. (При этом ведь еще необходимо не забывать и о двойной мотивировке, о возможности двух прочтений. На уровне повседнев-





ного всё это выглядит одним образом, тогда как на уровне фантастического, иррационального — с позиции мира повседневности — совершенно другим).

Если возводить этимологию фамилии *Пискарев* к слову *пескарь* (а в ономастике Гоголя трансформации подобного рода есть явление укорененное и в достаточной мере частотное), то мы опять возвращаемся к стихии воды, связанной с символизмом Луны да и вообще со всем мистико-фантазматическим. Помимо этого вспомним, что *пескарь* — существо *животное* (а ведь Авель традиционно символизирует животноводчество!). *Пирогов*, напротив того, принадлежит стихии *земли*. *Пирог* по природе своей продукт мучной. Это символ *растительного мира* и специально *земледелия*, которое всегда было прерогативой Каина в традиционной символике. Другой вопрос — начинка пирога. Не есть ли она некий заместитель «иной жертвы» Каина? В этом отношении примирение Пирогова с поркой — по съедению двух слоеных *пирожков* — есть разрешение от бремени грехов с помощью символической жертвы (естественно, в мире, где нет места для Божества). Но давайте теперь, наверное, посмотрим, что употребляет Пискарев? А он, между тем, употребляет опиум. Что же есть опиум, как не откровенный заместитель сокровенной *сомы*? Он не курит его, что было бы естественней, а именно пьет, как некогда пили сому, дабы переходить в иные состояния бытия, путешествовать по ним. Опиум здесь выступает в роли «подъемника» в мир «воздушной женщины». Но о дамах из «*Невского проспекта*» особо.

Традиционно *земля* соотносится с *тамасом* (*гуной невежества*), *профанным*, *телесным* и *глупым*, то есть это уровень *гилический*. *Вода-воздух* же — с *саттвой* (*гуной благости*), *сакральным*, *духовным* (а если говорить применительно к данному случаю, то более будет правильным сказать — *душевным*) и *умным*. И тут налицо связанность *психического* и *пневматического*. *Немка* (по *cabale fonetique*, вслед за Микушевичем, можно отметить, что это слово анаграмматически указывает на скрытое слово *камень*, что отсылает нас опять-таки к символике стихии *земли*, но и не только, и тут *sapienti sat...*), за которой следует Пирогов — глупа и невежественна. И побуждает героя





к действиям — его похоть плоти. Эта немка — «земная женщина» (точнее, *земляная; гном*). Согласно философии Tarot, масть Пирогова — *динарии*, этим-то и обуславливаются его меркантильные интересы. Его судьба: жениться «на купеческой дочери, умеющей играть на фортепиано, с сотнею тысяч, или около того, наличных и кучею бородатой родни». Как известно, *гномы* весьма бородаты. *Гном ищет гнома*.

Масть Пискарева — *чаши*. Этот символ соотносится с душевно-духовной любовью. Пискарев любит бестелесно, алхимически, «он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти, нет, он был в эту минуту чист и непорочен, как девственный юноша, еще дышащий неопределенною духовною потребностью любви». Его любовь благостна и священна. Употребление опиума и сны — это в некотором смысле алхимические сеансы, направленные на достижение «алхимической свадьбы», на достижение «воздушной женщины». Неразделенность любви — показатель несовершенности Пискарева. Дом терпимости, в штате которого состоит прекрасная незнакомка, есть всего лишь профанированный воздушный дворец, который снится герою; воздушная цитадель *сильфов*. Но одновременно (и в этом вся гоголевская амбивалентность!) прекрасная незнакомка типологически — *Лилит*. Дух-губитель женского пола. Изменница. Она порождена враждебным человеку Невским проспектом. Эта прекрасная незнакомка, эта Лилит также обманчива на вид, как и Невский проспект. И поэтому неудивительно, что, соприкоснувшись с ней, Пискарев гибнет. Гибнет по крайней мере для посюстороннего мира. В этом смысле, казалось бы, смерть, как средство достижения «воздушной женщины», если, опять-таки обратиться к башляровским дефинициям, должна была бы реализоваться через повешение (так как это «воздушный вид смерти»). Но если мы вспомним, что петля удавленника смыкается именно на шее, и соотнесем это с тем, что Пискарев полоснул себя именно по горлу, то для нас разъяснится и эта контаминация: архетип Каина и Авеля сталкивается с архетипом «воздушного вида смерти», образуя нерасторжимый символ смерти путем перерезания горла бритвой.



Повторяем, что смерть Пискарева может трактоваться двояко: и как «окончательная гибель», и как «подъем в мир воздушной женщины». Эта двойственность, однако, оставаясь по сю сторону, может намекнуть на отсутствие ее преодоленности и по ту сторону. «Позитивный путь» в таком случае оборачивается поражением.

Если вернуться к Пирогову и связанной с ним — и его немкой — символикой, то можно обнаружить в этом мифологическом комплексе элементы, недвусмысленно указывающие на «негативный путь» через «элевсинские топи». «Похоть» в таком случае оказывается неким сигнифицирующим маркером. Обретение «немки-камня» требует работы в черной земле, где «похоть» является трансформированным обозначением *путрификации*. Финал остается в этом отношении открытым. Те, кто уходит по ту сторону двойственности, не оставляют о себе недвойственных свидетельств.

*1995, ноябрь 1998*

## «НАПОЛНЕННАЯ СВЕТОМ СТРАНА»

*Мистическое и метафизическое у Пришвина*

### С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ РОДИНА



аустовский как-то выразился в том смысле, что «по мнению некоторых критиков, большая доза природы является смертным грехом, чуть ли не уходом писателя в природу от действительности. Всё это в лучшем случае схоластика, а в худшем — мракобесие. Даже ребенку ясно, что чувство природы — одна из основ патриотизма». Вся жизнь Михаила Михайловича Пришвина оказалась обретением и вынашиванием, как он сам писал, «динамического чувства родины». Природа, по Пришвину, это второе “я”, зеркало человека, но не отдельной личности, а Всечеловека. И движение к этому “я” — движение «поэта в душе» «к небывалому из темной утробы в страну вечного света». Такой путь во многом соответствует пониманию подвига в Православии, нацеленном на обретение своей Небесной Родины, своей Небесной России.

Пришвин писал: «Из первого класса елецкой гимназии я пробовал убежать на лодке по Быстрой Сосне в Тихий Дон и дальше куда-



то в неведомую страну, и это движение стало моей природой, слилось с тем, что мы вообще называем природой, и до сих пор со всем своим народом я движусь в небывалый нигде мир, в наполненную светом страну, называемую советской социалистической родиной». Такой взгляд на вещи открывает перед нами правду пришевинской прозы, правду *подлинной* свободы, а не той, что сулят нам заокеанские «благожелатели», идущие сегодня вкрадчивой («бархатной», «каштановой», «оранжевой» и т.д.) войной на правду, на правду, которая, согласно Пришвину, «в уме и сердце человека». Достаточно вспомнить, Кого Православие называет «Солнцем правды», а кого «отцом лжи» — и всё сразу станет на свои места. Такое сближение может показаться натяжкой, но Пришвин так часто к нему возвращается, что начинаешь думать о закономерности. Так, например, в повести-сказке «Корабельная чаша» он пишет: «А вот у Белинского сказано, что правда всего нашего дела должна перейти в слово. И это новое слово укажет всему миру новый путь». Как тут не вспомнить *Евангелие от Иоанна*, называющее Христа — Словом! Конечно, Пришвин в настоящем случае имеет в виду идею социальной справедливости. Но тогда это подтверждает правильность нашей догадки о глубинном, а не внешнем (которое налицо) родстве христианства и социализма.

## ТОЧКИ ОТСЧЕТА



Михаил Михайлович Пришвин родился в небольшом купеческом имении Хрущёво (неподалеку от города Ельца) 23 января 1873 г. Мать будущего писателя в сорок лет овдовела и ей пришлось ой как нелегко: пять детей на руках, нужно расчитаться с кредиторами покойного мужа, отдать сына в гимназию...

В те годы, описанные в романе «*Кащеева цепь*», всё еще ходили предания о Беловодье — этом



средоточии русского духа, — о Золотых Горах, о прекрасной волшебной Азии, куда маленький Миша решает уплыть на лодке с товарищами. Вскоре их, однако, поймали: «Поехал в Азию, а приехал в гимназию». Кстати, учителем географии в этой гимназии был не кто-нибудь, а знаменитый писатель Василий Васильевич Розанов, к которому сначала Пришвин испытывал недюжинную симпатию и которому же впоследствии нахамил, за что и был отчислен из елецкой гимназии...

Проходят годы, Пришвин учится на агронома в рижском политехническом институте, увлекается марксизмом. Однако в 1897 г. по доносу провокатора его арестовывают и сажают в тюрьму, где он проводит около года. О продолжении учебы в России не может идти и речи, он едет за границу, в Лейпциг, где и завершает свое образование. Вернувшись на родину, Пришвин работает в вегетационной лаборатории. В это же время он пишет книги по практической агрономии, публикует в газетах информационные заметки. В детском журнале «Родник» печатается его первый рассказ — «Сашок».

И вдруг, неожиданно, летом 1906 г. Пришвин едет в Карелию, где откровение природы изменяет его жизнь навсегда. С этого момента он начинается как писатель. Результатом поездки становится очерк «В краю непуганных птиц», который был с восторгом воспринят тогдашней публикой. Что это: игра случая? или закономерность судьбы? Позже Пришвин напишет о поездке в Выговский край: «По правилам этнографии, преподанным мне академиком Шахматовым, я должен был описывать и жизнь сказителей, от которых я брал сказки». Сама жизнь сделала его писателем из невозможности, неумения писать сухим казенным языком науки. Но кто сказал, что наука пострадала от этого? «Основным моим литературным жанром является своеобразный очерк, в котором поэзия имеет служебное назначение», — напишет он впоследствии. Таким образом, наука и поэтическое видение мира в случае Пришвина сошлись воедино, образовав волшебный родник его удивительной прозы.



## ОТ ЦЕНТРА К ПЕРИФЕРИИ



Помимо обыденной, профанной географии существует география священная или, иначе говоря, *подлинная география*. Каждый чуткий человек сталкивался так или иначе с этой реальностью. Особенно часто — в детстве. Какое-то незначимое для всех остальных место становилось в этот момент *твоим* — твоими становились ручей, подлесок, тропинка, болотце, дерево. И шире — деревня, край, страна. Еще шире — родина, ее ощущение, казалось бы, бессмысленное: ну, вот живем мы, едим, спим, испражняемся; какая разница, где это делать? Однако кто незнаком с ощущением *внутренней географии*, *внутренней родины* — тот уже не человек, тот уже давно мертвец. И эта внутренняя география не содержится ни в одном из доступных атласов. Топонимия вещего пришвинского леса знает волшебные слова: *лама, елань, рада, палестинка*. А знание этих тайных слов предполагает паломничество к этим тайным топосам, *внутреннее паломничество*. Пришвин, составляя план книги «*Моя родина*» писал: «Русские люди всегда что-то прибавляли к своей физической родине. Упорно двигались на восток — в какую-то Даурию, в какие-то Золотые Горы, на какие-то Белые Воды. И это смутное движение в неведомую страну потом вошло в определенные географические границы, и в этих границах стали рождаться новые люди с их новым стремлением дальше идти не только в пространстве, но особенно во времени». Что поделаешь? многие стали забывать об этом порыве, об этом внутреннем измерении своей личности.., мельчать стал человек.

Пришвин, что называется, жил «по велению своего сердца» (слова Паустовского). Поэтому неслучайно его понимание искусства как поведения. В такой ситуации каждая книга пишется жизнью, кровью, душой. Пришвин не просто писатель. Его работа — работа со своим сердцем, где нет непреодолимого раздела между явным и неявным, существующим и несуществующим, человеком и «зеркалом



человека» — природой. Не случайно впоследствии он о своем внутреннем делании напишет: «Так я с этого начал в сказках правду искать, и у меня это дело бойко пошло...» Подобную работу со своей душой осуществлял поэт Николай Клюев, с которым Пришвин встречался в Петербурге в 1908–1909 гг. Но только Клюев, «пророк секретной России» (определение Дугина), более тяготел к религиозному, нежели к природно-мистическому опыту. Но и в том и в другом случае мы подходим к тому, что молодой писатель-анархист Алексей Цветков называет «невербальной биографией», говоря иначе, жизнью несказанного внутри человека, переживающего нечто такое, что больше никому не доступно. Одни в такой ситуации становятся революционерами, тогда как другие — созерцателями-оперативниками. Но в обоих случаях — исток общий. И более того — общая цель, та самая «наполненная светом страна».

Внутреннее паломничество чаще всего не претворяется в жизнь. Это наши грезы, таинственные восторги, исполненные внутреннего тепла и сияния мечты, где природа — всегда соучастник этого живого процесса. Другое дело, когда этот *сердечный* путь воплощается в реальность, облекается в плоть реального путешествия. И только в последнем случае такое внутреннее паломничество можно считать подлинным. И Пришвин пускается в него. Его притягивают исключительно два *положительных* направления: Север и Восток. Таковыми их признают фактически все мировые традиции. Пришвина привлекает и Канада, но Канада индейская, это для него не Запад, но как бы Восток за Дальним Востоком. Он перелагает на русский язык книгу писателя-индейца Серой Сова (Вэша Куоннезин), хранителя бобрового заповедника в Канаде. Путешествия Пришвина на Север и Восток — это путешествия *от центра* (Центральной России) *к периферии*, но как бы и к священным Полюсам: Полюсу, где Солнце летом не заходит за горизонт, и Полюсу, где Солнце восходит из-за горизонта. Плодом первого путешествия становится «Путь колобка» (Русский Север, Карелия), а второго — очерки «Адам и Ева», «Черный араб» (Казахстан) и «Женьшень» (Уссурийский край). В обоих случаях с ним происходят совершенно мистические истории. На Севере его принимают за генерала, члена государственной думы, а на Вос-



токе — за Черного араба, возвращающегося из паломничества в Мекку. Причем во втором случае он сам поддерживает этот прекрасный миф, не спеша его развенчивать. На Дальнем Востоке Пришвин знакомится с загадочным отшельником — китайцем Лувеном, оказывающимся не то целителем, не то охотником. Лувен открывает ему тайну женьшеня, корня жизни. И, подобно тому как Вася Весёлкин из «Корабельной чащи» годами ждет «свершения правильной формы» своей ёлочки, — Пришвин годами ждет выроста своего женьшеня, который есть нечто большее, нежели просто женьшень. Иначе стоило ли впустую время тратить?

### ВРЕМЯ СОБИРАТЬ КАМНИ



ойдя до пределов своей евразийской родины, Пришвин приступает ко внутреннему возвращению — в Центральную Россию. Символически это можно обозначить через знаменитую фразу *Екклезиаста*: «время собирать камни». Он собирает то, что было рассеяно по дороге на периферию, которая в свою очередь тоже мыслилась как Полюс. Смысл такого движения в обогащении своего сердца, ведь то, что *рассеяно* и потом собрано, гораздо ценнее того, что рассеяно не было. Клубок-колобок размотался до последнего комочка и смысл — в том, чтобы вновь свернуть его. И вновь обрести свою родину, как обновляется в огне птица Феникс или известь...

Центральная Россия становится для Пришвина центром обретения своей души. Он пишет: «Я охотник за собственной душой... Найди только прежде ключ к своей собственной душе; когда же найдешь, тогда этим же самым ключом отопрешь души всех». Он вновь блуждает по русским лесам, как некое античное божество, сатир или наяда. Во всяком случае таковым его хотели видеть символисты. Например, критик Р.В. Иванов-Разумник в 1911 г. напечатал в «Речи» статью о Пришвине «*Великий Пан*». Может, отчасти он и был прав, но, думается, подобное сравнение слишком на поверхности.





## СТЕНЫ НЕВИДИМЫЕ



же не раз говорили о пантеизме Пришвина. Например, критик И. Мотяшов: «О пантеизме Пришвин писал в 1910 г.: “Ни в то, ни в другое я прямо, как народ, не верю, но и не отношусь и презрительно, как многие. Я знаю, что это — огромная действительная сила”». Иначе и быть не могло, ведь Пришвин не раз уже проговаривался (и в «*Женьшене*» и в «*Фацелии*»), что в природе для него навсегда воплотился образ давно утраченной возлюбленной. Это не «пантеизм», а «реализм». Причем в высшем смысле, подразумевающим «реальность» не только явную, но и неявную. Природа как икона. Нет, так, пожалуй, чересчур. Лучше сказать его собственными словами: «“Реализм”, которым занимаюсь я, есть *видение души человека в образах природы*». Заметьте! не «реализм, в канонах которого я пишу», а «“реализм”, которым занимаюсь я». И в другом месте он опять проговаривается: «я поддался... дачному антропоморфизму и анимизму». Антропоморфизм (вера в то, что все предметы и живые существа наделены человеческими качествами) и анимизм (вера в наличие души у каждой вещи) предполагают шаг за некий порог. И там уже недалеко до невидимых стен града Китежа.

## ЦЕПЬ АНТИХРИСТОВА



реди представлений, донесенных до нас Пришвиным, символизм географических направлений смыкается с тайной последних дней человечества. В рассказе «*По морю к соловецким островам*» есть такой пассаж: «— Ты помни, — говорит он мне, — обеденник, хороший ветер, у него жена красивая: к вечеру стихает. Полуночник — тот злой: как начался, так и не стихнет. Шалонник — ярой: тот на море разбойник. Сток — ветер широкий, поддыхает, как на солнце при-



дет. Вот и все наши ветры. — А западный? — Запад — тот не в счет, тот на особом положении. — Всё равно, что антихрист, — говорит странник. — Ты откуда это знаешь? <...> — Так уж, знаю. Я везде и за везде-то бывал. Запад везде за антихриста считается. Вот помалешеньку, помалешеньку завладеет всем антихрист: спохватятся, да будет уж поздно». Приведенный отрывок говорит за себя сам. Антихрист — он же выступает у Пришвина как Кашей — сковал всех людей цепью зла, раздробленности и несправедливости. Разрушить эту цепь — значит исполнить высшую правду, которая в уме и сердце.

### ПРАВДА В УМЕ И СЕРДЦЕ



Сегодня, когда подмосковные леса возле станций, чуть ли не до 101 км по железной дороге, захламлены пластиковыми бутылками из-под кока-колы, пластиковыми коробками от подобной же нежити, батарейками, которые будут разлагаться не менее ста лет, не давая расти ни травам, ни цветам, ни грибам, сегодня, когда неорганические захватчики всё глубже вторгаются в наши умы и сердца, когда, казалось бы, всё потеряно: Пришвин не «отвлеченный пейзажист», он актуален, как никогда. Его книги — живая практика героического преодоления: «“Служу Советскому Союзу, — ответил сам себе Весёлкин. <...> — Это и есть мое дело правды”». В чистой совести раненого воина сошлись и остановились без спора и те проходящие на невидимом небе облака и видимые голубые тени на снегу, и всё стало так: о чем только не подумаешь, всё тут же мгновенно разрешается в согласие».

Пришвин умер 16 января 1954 г. И в «зеркале человека» — природе — отразился и запечатлелся навсегда его лик.

# МЕТАФИЗИКА ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Записки из Мертвого дома / Приглашение на казнь

## 1. НЕОБХОДИМОЕ ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ



антагонизме Набоков — Достоевский было написано уже, кажется, достаточно. Однако написано с позиций литературоведческих, а не с позиций метафизики. Как известно, сам Набоков подал исследователям повод рассматривать себя в паре со столь им ненавидимым автором «Шульд унд Зюне» («Кровь и слюни», — издевался один великий русский писатель над другим великим русским писателем). Засим упоминание Достоевского по соседству с упоминанием

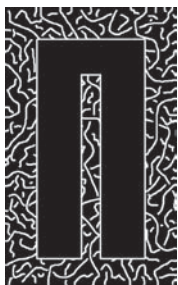
Набокова, а также «следов» творчества первого в творчестве второго сделалось не просто нередким, а необходимым.

Наша работа почти на ту же тему. Но несколько в обход: нас интересует не столько набоковские «плевки» в Достоевского — через изумленные, вертящиеся то туда, то сюда головы авторов Серебряного Века — и даже не столько осмысление этих «плевков» современными исследователями, сколько противоположность (а следовательно, и единство) экзистенциального опыта, представленного в парадигмах творчества этих двух писателей. Иными словами, нас интересует энигматический, травматический, парадоксальнейший *опыт тюремного заключения*. Опыт радикальный, сопряженный с изменением метафизического статуса.



На Западе уже давно стало хорошим тоном выделять *«Записки из Мертвого дома»* в качестве лучшего романа Достоевского. С другой стороны, критики неоднократно отмечали *«Приглашение на казнь»* как вершину творческого пути Набокова. Что до нас, так мы уклоняемся от оценочных заявлений, оставив последние на откуп филологам. Впрочем, что до «пересекающихся мотивов», так или иначе связанных с глубинным переживанием тюремного заключения, то они-то и представляются нам в наибольшей степени любопытными.

## 2. НАШИ ПРЕДПОСЫЛКИ



ри первом же приближении к обоим произведениям всякие иллюзии насчет «чистого искусства» устраниются. И тот и другой роман «не равны» сами себе, так же, как они принципиально не могут совпадать с каким бы то ни было внешним описанием. То, что будет нами сказано в дальнейшем, может оказаться лишь пропорциональным самому метафизическому, содержащемуся в обоих романах. Лев Толстой на вопрос, о чем его *«Анна Каренина»*, отвечал такими словами: «что я написал, то — написал». И в этом случае мы можем указать не только на пропорциональность или соответствие, но и на полнейшее тождество того, что написано, и того, о чем написано. В случае же «тюремных романов» Достоевского и Набокова мы сталкиваемся с некоей сверхреальностью, никоим образом не совпадающей целиком с художественным пространством ни того, ни другого текстов. В фокусе автора (он же метафизик-делатель) оказывается лишь один из топосов уникально переживаемого мира. А именно — *тюрьма*.

Если рассматривать *«Записки из Мертвого дома»* и *«Приглашение на казнь»* в современных им литературных контекстах, то можно легко убедиться в известной метафизической обособленности обоих произведений. Однако — и это уже необходимо рассматривать как факт несомненного влияния, последующая литература включила в свой актуальный опыт подобное осмысление пространства/времени. Здесь можно вспомнить хотя бы небезызвестную пьесу Бродского *«Мрамор»*.



Но последняя, скорее, «на выходе» с Набокова; что же касается Достоевского, то здесь, пожалуй, следовало бы отметить многочисленную «каторжную прозу» Короленко и возможно, как это ни странно прозвучит, «Яму» Куприна. Конечно, ключевой топос в помянутом романе Куприна — публичный дом, но хронотоп здесь оказывается качественно близок хронотопу тюрьмы Достоевского/Набокова. Ведь и *тюрьма тюрьме не равна*. И публичный дом публичному дому не равен. Пересечения в модели системы подразумевают совпадения в самой системе. Промежуточные стадии трансформации одной тюрьмы в другую отчасти отражены в кафкианских кошмарах: «Замок», например; «Процесс» не в последнюю очередь. Набоковские пассажи по этому поводу известны. Но, впрочем, они сейчас для нас важны меньше всего. Существует единое культурное пространство и единый «культурный воздух», обладающий памятью. Великий писатель — прежде всего писатель, «подключенный» к «культурному воздуху», «литературному эгрегору». В этом случае можно ничего и не читать. В этом случае слова писателя о том, что «я не читал» (Достоевского, Кафку, кого угодно), совсем не противоречат буквальному совпадению экзистенциальных переживаний, и даже взаимным реминисценциям на уровне стиля. Изменяется метафизическая картина мира, изменяется «культурный воздух», стало быть, писатели-современники обращаются к одной и той же системе. Поэтому неудивительно, что их модели системы могут оказаться пропорциональны не только системе, но и друг другу.

### 3. АРХЕТИПЫ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ КАРТИНА



з названия настоящей главки становится понятным, о чем далее пойдет речь. Всё последующее изложение — будет лишь попыткой обнаружения первых и второй в нарративе Достоевского/Набокова о *тюрьме*.

Прежде всего мы настаиваем на наличии в «*Записках из Мертвого дома*» и «*Приглашении на казнь*» отпечатка особого рода экзистенциального опыта, который мы условно можем обозначить в качестве он-



*тологического осмысления пространства.* Мы также настаиваем на присутствии здесь определенной соотнесенности с высшим планом бытия, так или иначе «продиктовавшим» наблюдателю/автору понимание ключевого события (заключения) в определенном аспекте. Дополним наше высказывание тем, что мы ни в коем случае не пытаемся приписать делателю/автору каких бы то ни было «мистических способностей»; тем более мы не собираемся утверждать, что здесь налицо какие-либо умышленные намеки на какую-либо «окультную изнанку» бытия, аллегории, вообще искусственно сконструированные аналогии, вообще — так или иначе — умысел. Вовсе нет. Мы лишь пытаемся указать на присутствие в обоих текстах сходных архетипов (все равно, использовать ли этот термин в юнгианском или элиадевском цензе). И даже неких групп архетипов, паттернов, составляющих в свою очередь достаточно похожие конфигурации. В конечном счете, здесь уже следовало бы вести речь даже не о совпадении архетипов, а о частичном совпадении онтологических картин.

#### 4. МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПОЗИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО И НАБОКОВА



свое время философ Александр Дугин написал о *метафизических корнях политических идеологий*. От работы к работе его воззрения на этот счет модифицировались и дополнялись. Тернерную систему сменила кватернерная (основанная на используемом в логике квадрате). Однако нам, применительно к настоящему исследованию, достаточно и той классификации, что была предложена Дугиным первоначально. Сразу же оговоримся, нас интересуют не столько сами «политические идеологии», сколько именно их «метафизические корни», и нам представляется затруднительным отыскать более адекватную классификацию тех «принципов, которые сверх-временным образом всегда остаются движущими факторами идеологической ис-



тории человечества и которые не устаревают и не исчезают, но лишь меняют свои обличья в ходе истории», нежели ту, что предложил Александр Дугин.

Если свести размышления Дугина к приведенной им самим схеме, то получится следующее. Существует три «чистых», иначе говоря, несмешанных типа идеологии: 1) Правая, Рай-полюс (доминанция Принципа, иерархии, национальный фактор); 2) Центр, Творец-творение (нейтральное отношение к Бытию, профанное, экзотерическое); 3) Левая, «мистический материализм», «волшебная материя» (атеизм, все-боговость, социальный фактор). Разумеется, перед нами модель. В актуальности всё осложняется «смещением» названных принципов в самых различных пропорциях. В этой оптике может быть рассмотрен любой факт культуры (внешнее), так же, как и любое из экзистенциальных состояний (внутреннее). Любые мировоззрения, высказывания, действия могут быть редуцированы к вышеназванным принципам.

До известной степени можно утверждать, что в случае с Достоевским налицо *правая* (Православие, почвенничество), а в случае с Набоковым — *левая* (атеизм, пантеизм). Стало быть, здесь мы сталкиваемся с контрарной противоположностью взглядов. Но такая противоположность наводит нас на мысль о дополнительности и, как следствие, внутреннем единстве. Мы делаем следующий шаг — и вслед за Дугиным утверждаем, что *крайне левая есть проявление крайне правой, а крайне правая — крайне левой*. В таком случае перед нами уже не Достоевский и не Набоков, и даже не их мировоззрения сами по себе, а некая парадоксальная *coincidentia oppositorum*, которую мы еще загодя обозначили как делатель/автор. Солнце и Луна. Правое и левое. Мужское и женское. Фаллическое и вагинальное. Садо-мазо.

Может быть, в свете сказанного нам уже отчасти удастся прояснить ситуацию с ненавистью Набокова к Достоевскому. Это любовь-ненависть двух полюсов, двух «полов», взаимопротягивающихся и взаимоотталкивающихся, принципиально противоположных, и потому столь сходных. И далее, каким бы это ни показалось парадоксальным и экстравагантным, мы будем рассматривать уже не Достоевского и не Набокова по отдельности, а нашего делателя/автора в це-





лом, обращая тем не менее особое внимание на принципиальные несовпадения между ними.

## 5. ТЮРЬМА КАК СПОСОБ ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ПРОСТРАНСТВА



То, что в «*Записках из Мертвого дома*» и в «*Приглашении на казнь*» описывается тюремный быт — несколько не удивительно. Удивительно нечто другое. А именно: то, что на протяжении обоих романов этот тюремный быт становится основной тканью, смыслом и содержанием онтологического осмысления пространства. Не действие на фоне тюремного быта, но тюремный быт на фоне действия. И вот тут-то мы сталкиваемся с отсутствием того, что можно было бы обозначить как оппозицию *тюрьмы* и *воли*. Выражаясь несколько иначе, хронотоп тюрьмы становится настолько довлеющим, что всё находящееся вне тюрьмы наделяется статусом, совершенно неадекватным действительности, превращаясь в «свободу, свободнее настоящей свободы». Здесь в пору обратиться к символике инициатической пещеры, символике уже достаточно исследованной и Геномом, и Элиаде. В свете сказанного *существование* предстает *тюрьмой*, а *не-существование* — *волей*. Подобные аналогии не раз проводились самыми различными мистиками. Например, Идрис Шах, ссылаясь на Баха ад-Дина, приводит в книге «*Путь суфиев*» притчу «*Тюрьма*», где в роли последней предстает окружающая нас действительность, а *посвященный* пытается организовать *побег*. Но нас интересует по преимуществу воспроизведение подобного онтологического переживания в «*Записках из Мертвого дома*» и «*Приглашении на казнь*», нежели другие аналогии, на что уже было указано выше. И здесь мы должны прежде всего обратить внимание на то, что *заклученные такого рода тюрьмы* — *заклученные по доброй воле*.

Широко известна и не нуждается в излишних комментариях инициатическая практика, сопряженная с *погребением заживо в пещере*





(подземном покое, клетки). В этом смысле название «*Записки из Мертвого дома*» как нельзя адекватнее. Вплоть до того, что это оккультный термин, точное значение которого требует более специального и обстоятельного рассмотрения, потому и не затрагивается в настоящей работе. Выход из «пещеры» номер 1 в «пещеру» номер 2 и — после — за пределы «пещеры» предполагает сначала обретение *высшего бытия*, а впоследствии — обретение того, что *выше* — и *по ту сторону* — всякого *бытия*. Нужно ли добавлять, что такой мощный архетип оказывал и продолжает оказывать сильнейшее влияние в сфере бессознательного (опять же без разницы, на каких позициях мы стоим — религиозных или психоаналитических). У Достоевского в конце романа мы сталкиваемся с неожиданно прорвавшейся манифестацией этого архетипа: «Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых...» У Набокова — «левее», но от того не менее «инициативно»: оковы материи падают, Цинциннат, нет, уже не Цинциннат, а Сверхчеловек идет «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему». В обоих случаях налицо *героическое самопреодоление*. Несовпадение лишь в одном. Именно: в «смерти» во втором случае как экзистенциальном состоянии. В первом же случае «инициатическое» оказывается редуцированным к «буквальному пониманию», но от этого не менее травматическим.

Известно, что некоторые заключенные охотнее выбирают смерть, нежели длительную отсидку. Но цель в любом случае одна — *перемена участи*. И здесь не последнюю роль играют *инициатическое одиночество* и *мистика затянутого ожидания*. *Одиночество* есть процесс, ведущий к *инициации*. Когда *контакт с внешним миром* оказывается *ограничен* (любая аскеза, другими словами — ограничение в пище, развлечении чувств, во сне и т.п.), вступают в силу законы внутренние. Из описания различных индуистских, более специально — йогических, практик мы знаем, что в ряде случаев предпринималось заточение посвящаемого в темную полость (психоаналитики линии Грофа — Волинского говорят в связи с этим о повторном переживании травмы рождения). Известны также многодневные погребения заживо, практикуемые в самых различных традициях.



*Мистика затянутого ожидания есть пролонгация одиночества как средство вывести «точку момента инициации» в неконтролируемое иницируемым пространство. Техника отодвижения цели — «горизонта» — аналогична истории про сало и хохла. Суть этой истории в том, что экономный хохол на самый конец длинного куска хлеба клал кусочек сала. Глядя на объект своего вождения, он съедал хлеб и затем перекладывал сало на следующий ломоть — и так, «вприглядку», до бесконечности.*

*«Разметка времени» достигается путем деления его на части. Таким образом выстраивается конвенциональное поле, каждый сектор которого представляет некоторый онтологический модус. Переосмысление онтологического пространства — процесс, подразумевающий переход по «лестнице подобий» (в суфизме — стоянки), освоение конвенционального поля.*

## 6. «ВЫХОД ИЗ ПЕЩЕРЫ»



остоевский отмечает ту серьезность, с которой заключенные справляют Рождество и Пасху. Думается, не требует отдельного рассмотрения тот факт, что символика Рождества и Пасхи тесно связана с символикой пещеры.

Набоковские пассажи, описывающие выход за пределы инициатической территории, также тесно связаны с символикой пещеры (в особенности, если вспомнить эпизод со лжепобегом), хотя в последнем случае эта символика сопряжена с мистической временной пролонгацией, а также продлением тюремного пространства за его пределы.

На самом деле вся тюремная жизнь представляет собою перманентный переход «из пещеры в пещеру». Тюрьма как радикальная аскетическая практика. Практика садо-мазохистическая *par excellence*. *Перемена участи* суть ключевые слова для понимания метафизики тюремного заключения.



При первом же прочтении бросается в глаза инфантильность «тюремных персонажей». Подобная инфантильность — одна из черт предлагаемого и тем и другим автором *остранения*, в обоих случаях, однако, разного. Отметим, впрочем, и особую метафизическую функцию этой инфантильности, этих наивных, наивных шуток и «забавных историй». Их функция в том, чтобы «обмануть» экзистенциально враждебную силу, скрыть страдание, чтобы впоследствии свою «мзду принять». Всё должно быть «обыкновенно». «Зрящий» и «делатель» сам не должен знать (как бы не должен знать) о том, что с ним должно произойти.

Тюрьма в обоих случаях не предстает простым, замкнутым на самом себе, универсумом. Время от времени здесь совершаются «выходы из пещеры» и экзистенциально значимые обходы по периметру, что строго соответствует ритуальному осмыслению высших онтологических планов (такие выходы аналогичны выходам в церкви на амвон и крестному ходу). При подобных перемещениях время/пространство вычитаемое из *не-существования* (того, что за пределами тюрьмы, с его желаемым, волей, «свободой, свободней свободы») присоединяется к *существованию*, то есть тюрьме. Пользуясь случаем, поспешим отметить, что мы никоим образом не наделяем *существование* «позитивной», а *не-существование* «негативной» коннотациями. Иначе говоря, *не-существование* не есть зло потому только, что оно *не-существование*. *Не-существование* как раз-таки предполагает более высокий, сравнительно с *существованием*, уровень бытия. В этом же смысле можно сказать, что и *Бог не существует*, так как *Бытие Бога* однозначно *по ту сторону* всякого *существования* в целом, как и *проявленного существования* в частности. Впрочем, вернемся к теме.

Мирча Элиаде указывал на так или иначе бессознательно доминирующую мифологическую парадигму: «мы всегда в центре», «мы центр мира». За пределами этого «мира»-космоса — хаос. Не в том смысле, что там резко изменяется содержание времени/пространства, а в том, что этот хаос не входит в *конвенциональное поле*, — это прежде всего *нерегламентированное время/пространство*. Но каждый



выход в это пространство «космичен», поскольку предусмотрен изначальной регламентацией, включением территории, не принадлежащей тюрьме, в территорию тюрьме принадлежащую (подобно тому, как посольство является территорией одной страны на территории другой). В связи со сказанным следует провести четкую демаркационную линию между «выходом из пещеры в пещеру» и «выходом из пещеры» принципиальным и окончательным. Кажется, всё у того же Элиаде находим пример из американских культов. Одно индейское племя оставило изображение цепочки пещер, взгромоздившихся одна на другую. Мы бы еще добавили: цепочки замкнутой, то есть того самого, что символизируют четки. Иначе: *цепи миров, цепи времен, цепи состояний бытия*, — не играет роли, так как *одно всегда есть и другое*. Более того: *одно* немисливо без *другого*. Таким образом, «выход из пещеры в пещеру» в буквальном смысле слова чреват повторением уже совершённого *in illo tempore*. У Достоевского это обозначено как то, что запомнился лишь первый год «отсидки», дальнейшее «наложилось» на эту матрицу. В известном смысле здесь налицо кошмар *вечного возвращения*, о котором столь поразному писали Ницше и Элиаде... «Выход из пещеры» предполагает радикальный травматический опыт. В каком-то смысле это выход сквозь стену. Но и этот выход может оказаться ложным (как в «*Приглашении на казнь*»). Однако переход с одного онтологического сектора на другой уже сам по себе есть некое положительное обетование (во многих традициях это обетование обозначено как счастливое загробное существование, то есть «выход из пещеры» по ту сторону существования как такового). Здесь, между прочим, ответ тем ретивым господам-позитивистам, которые удивляются и возмущаются: как это приговоренные к смерти узники концлагерей не поднимались? не восставали?! На самом-то деле подобные переживания становятся личным *очарованием*, уникальным экзистенциальным опытом. опытом, впрочем, не исключающим ни побег, ни подкуп, ни, кстати, и восстание (параноидальный случай). Каждый экзистенциальный опыт — опыт личный, количественно же выражаться может как угодно, суть его от этого отнюдь не меняется.



## 7. СВЕРХЭРОТИЗМ ПРОСТРАНСТВА



водя эту опасную тему, прежде всего обозначим две возможности ее трактовки. А именно: трактовка *правая* и трактовка *левая*. В первом случае мы сталкиваемся с пониманием Природы как Божественной эманации, то есть с «волшебной материей», но «волшебной» не самой по себе, а вследствие пронизанности ее Божественными энергиями. Во втором же случае — перед нами пантеизм, стало быть, «волшебная материя» в чистом виде. Само собой разумеется, Достоевский в большей степени связан с первым, тогда как Набоков со вторым.

Обозначив в предыдущей главке привязанность к «выходу из пещеры в пещеру» как привязанность бытийственную, мы отметили ее «обетованность». Но наличие последней на самом-то деле оказывается только внешним объяснением в подобной онтологической ситуации. Глубинно и органично удерживает делателя нечто иное, выражаясь конкретнее, то иное, которое в настоящем случае следует понимать в его старом значении: *иное* — *материя*. И эту связь делателя с Природой можно обозначить как *сверхэротизм пространства*. Под последним полагаем экзистенциальное переживание пространства как конфигурацию принципиально *дифференцированных выпуклого и вогнутого*. Делёз, исследуя философию Ляйбница, указывает на то, что монада изначально наделена свойством *складки*. *Взаимопроникновение складок* (хотя они, по словам Ляйбница, «без окон и без дверей») как раз и есть то, на что мы указали как на *сверхэротизм пространства*, что в принципе не обязательно предполагает какие бы то ни было сексуальные переживания. Пространство и эротизм — воистину тема для монографии! Здесь мы лишь даем наметки для такой, возможной в будущем, работы.

Набокову было ненавистно у Достоевского вовсе не отсутствие «погоды». Дело в том, что Природа Набокова принципиально дифференцирована мельче, чем Природа Достоевского, так как идеология



первого — пантеизм, что уже само по себе подразумевает латентный всеэротизм, включающий в себя помимо генитального соприкосновения с пространством — также соприкосновения анальное и оральное — и вообще какое угодно. Строго говоря, подобная нерегламентированность соприкосновений истекает из самого принципа отсутствия Принципа в мире Набокова. У Достоевского всё, наоборот, иерархично. Но не стоит заблуждаться на тот счет, что здесь мы, якобы не найдем следов сверхэротизма пространства. Как некогда Бахтин писал о «редуцированном смехе», так и мы в данном случае говорим о редуцированном сверхэротизме пространства у Достоевского.

Парадоксально, но герой Достоевского пассивен в той мере, в какой все события свершаются внутри него, тогда как герой Набокова — активен. Это можно объяснить только тем вышеуказанным фактом, что хронотоп Набокова более дифференцирован, а следовательно (как было сказано еще допрежде), количество онтологических секторов здесь больше. И — соответственно — в переходе «из пещеры в пещеру» мы можем наблюдать большую динамику, что в известной степени является иллюзией и проявлением закона обратного действия: садизм пространства у Набокова и мазохизм пространства у Достоевского; так как в конечном счете позиция Набокова — объект над субъектом, позиция же Достоевского — субъект над объектом.

Именно поэтому снятие противоречия между садическим *сверхэротизмом пространства* и героем Набокова предполагает *смерть* (по крайней мере то, что мы могли бы таким образом обозначить). Герой поднимается над пространством именно как *герой*, как субъект над объектом. Но... таким образом, мы возвращаемся к Достоевскому и к торжеству над мазохистским пространством. Всё правильно. Если двигаться по кругу в противоположные стороны — встреча неизбежна.

## ПЕРВ. ЛИЦО МН. ЧИСЛА,

или *Чего на самом деле боялся Евгений Замятин*



ткрытый» на излете перестройки самой широкой публикой Замятин поначалу был воспринят как «еще один антисоветчик», а роман «*Мы*» автоматически записан в единый ряд с оруэлловской «*Скотофермой*» и «*1984*», а также сатирическими фарсами Войновича. Одно время даже было модным цитировать замятинскую (отчего-то считавшуюся программной) статью «*Я боюсь*». Полагаю,

кое-кому в ней отчетливо слышались нотки из перестроечного гимна во славу пресловутой «свободы слова». Однако эта песня, как многие осознали в скором же времени, была «совсем не о том», да и антиутопия Замятина при ближайшем рассмотрении оказалась не столь «в лоб». Да и антиутопия ли это?

Откровенно говоря, о Замятине у нас и до сих пор бытует прерватное мнение. Его полагают, между прочим, «сухим» стилистом (на манер западноевропейских писателей-интеллектуалов — современников Серапионовых братьев и так называемой литературы попутчиков), подчинившим, подобно Платону, беллетристику «власти идей». Такой взгляд даже не нуждается в опровержении, достаточно





лишь почитать раннего (да и не только раннего, но и вообще другого) Замятина. Щедро, по-салтыковощедрински острозубым, лукавым юмором щерятся повести *«Уездное»* и *«На куличках»*. Эта линия не обрывается и после революции, что бы там ни говорили на сей счет все самые присяжные критики обеих столиц. Разве что залихватое глумливое похихатыванье, которое и тогда еще, в первые, дебютные годы, было с надтрещинкой, положило на уголки рта тени более глухой, притаенной иронии, так же как обратилось оно в траурные морщинки у героини *«Куличек»* Маруси?

Впрочем, достаточно перечитать сказки Замятина, точнее, житийные истории, навреде *«О том, как исцелен был инок Еразм»* 1920 г., чтобы понять: всякие попытки хронологизации творчества писателя бессмысленно формалистичны.

Кстати, в упомянутой истории содержится своего рода ключ к разгадке одной из главных тем романа *«Мы»*. Условно назовем ее: «запретная страсть». Чтобы исцелить духовное чадо, старец Памва вымаливает Божье попущение на впадение юноши в блуд. И только познав женщину, Еразм приходит в безмятежное состояние и отвращается от бесовских прелестей навсегда. Не так ли и Д-503 познаёт пагубную страсть, дабы потом отречься от нее, совершив (ужасную, на наш интеллигентный взгляд) Великую Операцию — удаление фантазии, начала всех «неправедных помыслов»?

Откроем небольшой секрет. А впрочем, для многих и не секрет вовсе. Дело в том, что Евгений Иванович Замятин — попович. Отец его, Иван Дмитриевич, лебедянский священник (Лебедянь — уездный городишко в тогдашней Тамбовской губернии, нынешней Липецкой области), преподавал Закон Божий в городской гимназии, где первые три года учился будущий «создатель антиутопии». Поповичи — это совершенно особая человеческая разновидность. Это либо генерация собственно попов (в адекватном случае), либо (первертно) дикая поросль фанатиков-революционеров. Уже давно всем известно, что многие так называемые «разночинцы» — в сущности недоучившиеся семинаристы, стало быть, как правило, выходцы из священнических семей. С этим связан феномен возникновения так называемой





«русской интеллигенции», изобретенной в XIX столетии культовым беллетристом Боборыкиным; русской интеллигенции, весь XX в. претендовавшей на некую особую секуляризированно-жреческую функцию. Кто такие «инженеры человеческих душ», если не попы в атеистическом обществе? Впрочем, помимо этих двух крайних полюсов, выведенных из общего основания, — попов и фанатиков-революционеров — бывают и промежуточные случаи. Один из них — Евгений Иванович Замятин.

Уже продолжая образование в Воронежской гимназии (которую, кстати, закончил с золотой медалью), Замятин активно втянулся в митинги и демонстрации, чему немало способствовала летняя практика на заводах и в портах. В это же время он совершает заграничную поездку на пароходе «Россия» — от Одессы до Александрии, видимо, произведшую на него такое впечатление, что он всерьез увлекся кораблестроением, не взирая на большие успехи в — как бы мы это теперь назвали — гуманитарных дисциплинах. К этому же времени относится и вступление Замятина в РСДРП(б). Он деятельно занимается большевистской агитацией среди рабочих — пока его не арестовывают в декабре 1905 г. Однако, благодаря стараниям матери, уже весной его выпускают. Между прочим, именно своей матери, Марье Александровне (урожденной Платоновой) Замятин обязан привитой ему еще в раннем детстве любовью к русской литературе и светской музыке. Таким образом, она-то как раз и стала для своего сына катализатором «интеллигентности». Очень тонко, но всё же ощутимо идущей вразрез с традиционным институтом православного священства. Весьма затруднительно сказать, желал ли сам Замятин-старший, чтобы сын пошел по его стопам или нет... но факт ест факт: в 1908 г. Замятин-младший заканчивает Политех морским инженером. Осенью того же года в журнале «Образование» напечатан его рассказ «Один», в целом благосклонно воспринятый публикой.

Впервые настоящую — скандальную — известность Замятину принесла повесть «*На куличках*», выдержанная в парадоксально лесковско-бунинских тонах. Повесть была написана в Николаеве, куда писатель переезжает в 1913 г. по состоянию здоровья. Впрочем, пуб-



ликации так и не суждено было состояться. Окружной С.-Петербургский суд распорядился арестовать номер журнала *«Заветы»*, где была напечатана повесть. Замятину инкриминировалась клевета на царскую армию. Журнал изъяли, а самого автора упекли в ссылку: с Юга да на Север. Видимо, долечиваться. Но так уж устроен наш читатель. Стоит цензуре взмахнуть карающей дубинкой, как последняя превращается в волшебную палочку феи, а у полубезымянного до той поры горемыки-автора появляется орава оголтелых почитателей. Тоже, по сути, продукт секуляризации... В данном случае речь про культ мучеников, особенно популярный у нашего народа. Не преподобных, не исповедников, не даже святителей подавай нашему садо-мазохистическому сладострастцу. Непременно мучеников! Но культ есть культ. Известно, дела православные. Что ж до «мучеников от литературы», то в последние годы развратились уже не только их почитатели, но и сами они дошли до крайней степени цинизма, устраивая себе «ритуальные посадки», служащие чем-то вроде магического амулета против безвестности. Но вернемся к Замятину. Он-то, кстати, не то что почитателей, самих «мучеников» жестоко высмеивал, — пародируя, доводя эту тему до абсурда. Так Варвара Сергеевна Столпакова, поименованная в рассказе *«Мученики науки»* в числе этих самых страдальцев (иронически дана якобы академическая сноска на книгу Г. Тиссандье, посвященную настоящей проблематике), продвигая своего сыночка «в профессора», не брезгует никакими средствами — вплоть до брака по расчету на ею же презираемом собственном челядине.

«Но вреден север для меня», — писал Пушкин. Тем не менее одни из самых красивых в его творчестве именно северные страницы. Пошло и Замятину впрок общение с Севером. Под впечатлением от него писатель создал повесть с одноименным заглавием — *«Север»*. Да и рассказ *«Русь»* дышит вполне континентальной мощью: обоими легкими двух далеких океанов. В Руси замятинской, где «за чаем поигрывают миллионы, перекидывают пшеницу из Саратова в Питер, из Ростова в Нью-Йорк, и хитро, издали, лисьими кругами — норвят на копейку объехать приятеля, клетчатými платками



вытирают лоб, божатся и клянутся», распознаётся Россия клюевская, что «плачет над самоварами», где «Бомбеем и Ладогой веет», где в русской избе мстятся Каракорум и Чикаго.

В марте 1916 г. Замятин уезжает в Англию, где работает на судовой верфях Глазго, Ньюкасла и Сандерленда. Там при его участии было построено несколько ледоколов для России: в том числе и «Святой Александр Невский», после революции переназванный «Лениным». Именно в Англии, в ее тогдашнем либеральном порядке, основанном на рационалистическом учении Тейлора об эффективной эксплуатации, Замятин углядел ростки того общества, что спрогнозировано в его романе «*Мы*».

Узнав о революции, Замятин возвращается в Россию. Но поначалу радостные эмоции вскоре сменяются разочарованием. И в Советах Замятин также начинает различать признаки того грядущего устройства, что так отчетливо проступили для него в заграничной поездке. Очевидно, это общество не коммунистическое и не либеральное, а какое-то другое. Какое же? Может быть, фашистское? Нет, и это неверно. Если о чем-либо можно сказать и нечто противоположное, то первое высказывание неполно. Однако не возникнет ли соблазн отождествить Единое Государство из романа «*Мы*» с Государством Платона? В этом есть резон. Но ведь это именно *Единое Государство во всех смыслах, Ойкумена*, а не платоновский полис? И главное здесь то, что Замятин понимает неизбежность этого общества, как и неизбежность его полярного оппонента. Отрицая систему Единого Государства, писатель пускает своего героя во все тяжкие, чтобы в конце не убить его — нет! это была бы дешевая беллетристика, — а привести к выводу о безальтернативности *именно такой* цивилизации. Для Замятина его государство, где проставляют напоминающие апокалиптическую печать зверя индивидуальные номера, вовсе не антиутопия. Впрочем, как и не утопия. Но и враги этого открытого, «прозрачного общества» показаны лишь отчасти с симпатией (это темное, стихийное “я” писателя). Живущие за Зеленой Стеной — не более чем дикари, отвергающие разумность Единого Государства из эмоционального нонконформизма, из индивидуализма, возникающего,



как мы знаем по неоплатоникам, лишь в нижних материальных слоях и совершенно чуждого миру духовному. Пожалуй, наиболее правильным было бы сравнить Единое Государство с «максимально экономически эффективным» мондиалистским обществом — в том виде, как оно представлено в трудах Фридриха фон Хайека, Жака Аттали и Френсиса Фукуямы. Но это общество существует лишь на бумаге. (Как и роман «Мы».) Реальное же «грядущее мировое сообщество» скорее всего не будет столь однозначным. Нужно полагать, оно впитает в себя критику слева и справа и станет своего рода «синтезом» либерал-демократии, коммунизма и фашистского этатизма. Именно об этом и пишет Замятин, понимая, что *это единственный выход*, если человечество хочет сохранить свою цивилизацию. И, разумеется, это его пугает. Он боится самого себя. Поэтому именно «Мы», а не, скажем, «Они».

Конечно, роман «Мы», вышедший в 1920 г., не мог понравиться советским имперостроителям. В первую очередь как именно антиэтатистская, антигосударственническая критика. И хотя до февраля 1932 г., когда Замятин вынужден будет покинуть СССР и поселиться в Париже, остается долгих 12 лет, наполненных активной литературной деятельностью, участием в глобальных проектах, навреде горьковской «Всемирной литературы», в адрес писателя не прекращают сыпаться обвинения. «Противник революции и представитель реакционных идей, проповедующий мещанский покой и тихую жизнь как идеал бытия» — еще не самое жесткое из них.

Заграничный период Замятина обычно принято считать не особенно плодотворным, однако здесь им создается один из важнейших романов «Бич Божий». Замятин живет в Париже, не меняя советского паспорта, он всё еще считает себя гражданином СССР и надеется вернуться на Родину, даже не сотрудничает с эмигрантской прессой, чтобы не скомпрометировать себя. Вскоре на Родине по Замятину и вправду, видимо, соскучились. Маем 1934 г. его заочно принимают в Союз писателей СССР. А в 1935 г. он даже участвует в Антифашистском конгрессе в защиту культуры — опять-таки в составе советской делегации.



Но... окончательного примирения так и не произошло. Замятин умер 10 марта 1937 г. и был похоронен на кладбище Тие в пригороде Парижа. Отношение к нему не только не улучшилось, но даже напротив. Замятинское творчество замалчивалось до самого конца перестройки. А когда было открыто — несколько тенденциозно истолковано. И, вероятно, сейчас самое время заняться изучением этой крайне интересной фигуры — уже не с коммунистических и не с либеральных позиций.

*2002*

# ОТ СФЕРЫ К КУБУ, ИЛИ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО ДВАДЦАТЬ СЕДЬМОЙ ТЕОРЕМЫ ЭТИКИ

*О романе С. Витицкого «Поиск предназначения,  
или Двадцать седьмая теорема этики»*



первые фантастический роман С. Витицкого «Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики» был опубликован в журнале «Звезда» за 1994–1995 гг. По желанию автора — под псевдонимом. Однако следует заметить, псевдоним этот весьма прозрачен, и те, кто подогадливей, — разобрались, с кем имеют дело. И, более того, авторы некоторых рецензий на роман С. Витицкого несколько раз открыто называли настоящее имя маститого писателя.

Я же на себя такой смелости не беру. Если автор счел целесообразным скрыться за вымышленной фамилией, значит, пусть так оно и будет. Остается лишь добавить, что впоследствии издательство «Текст» выпустило «Поиск предназначения» отдельной книгой, и книга эта почти сразу же сделалась бестселлером.



Точка отсчета романа — Ленинград — окутанный мистическим ореолом Петербург Белого и Достоевского. К этому городу в конечном счете стягиваются все переменные повествования. Любой человек, представляющий опасность для главного героя, то есть потенциально, сознательно или же в силу сложных причинно-следственных связей способный разлучить его с Ленинградом — устраняется всемогущей рукой Предначертания. Да, этот роман о Судьбе. На грани его преломления всегда краешком глаза заметен некий таинственный сполох, некий фатальный проблеск новой страшной зари, рожденной слепыми пальцами «бабищи Судьбы». Судьба — центральный персонаж романа, и самораскрытие ее в мире проявленных вещей есть путь главного героя — Станислава Красногорова.

Четыре части *«Поиска предназначения»* могут быть схематически представлены, как и любое явление, имеющее протяженность во времени, в следующем виде: начало, подъем, расцвет, упадок. Литературоведы скорее всего не преминули бы здесь сказать о «диалектике души». Но точнее было бы говорить, что перед нами модель одного дня Брахмы. Впрочем, такое соответствие не позволяет разглядеть наше «микробное» зрение. Ведь мы слишком! слишком близко к сердцу принимаем жизнь и потому умираем, ничего особенного не теряя, но ничего особенного и не приобретаая. Наша удивительная способность огорчаться по пустякам (а жизнь, в сущности-то, и есть пустяк!) поразительна. Ничего плохого с нами произойти не может, как, впрочем, и ничего хорошего. И, возможно, единственное оправдание нам — творчество.

Когда писатель пишет о писателе, на его произведении всегда имеется как бы ярлычок: «Личное». Тут волей-неволей (*volens-nolens?*) всегда проявляется нечто глубоко интимное, глубоко сокровенное, глубоко — или же не совсем глубоко — дневниковое, автобиографичное. Станислав Красногоров прежде всего — творец. И даже более того — демиург. Постоянно что-то ищущий, что-то строящий вокруг себя и из себя, сотворяющий из своей жизни миф. Читая первую часть романа — *«Счастливый мальчик»*, — складывается ощущение, что герою вовсе не тридцать семь, а от силы двадцать — двадцать



пять. Вечная юность эдемского Адама Кадмона? Вечный самоанализ и общение с жизнью, пусть уже развеществленного, но, как и прежде, дорогого мира предметов. Вот она, опорная точка романа. Станислав Красногоров — это своеобразный алхимик, узнающий свое Предназначение пошагово, вечно становящийся. Сегодня — одно, а завтра — совсем другое. Система изменяется. Возникает противоречие. Его приходится разрешать. Вчерашнее погибает во имя сегодняшнего. И сегодняшнее в свою очередь погибает во имя завтрашнего.

Подзаголовок «фантастический роман» выглядит несколько странно: первые три части *«Поиска предназначения»* отнюдь не фантастичны с точки зрения объективной реальности и даже вполне возможны, если рассматривать чудо как «суперпозицию маловероятных событий, и ничего более». Главный герой в любой момент может сказать: «случайность», «показалось», «полно, миф все!» Другое дело — внутренний голос, всегда коварно подсовывающий иррациональное объяснение. Красногоров склоняется ко второму и иллюстрирует свои догадки полуавтобиографической повестью *«Счастливый мальчик»*. Простой технарь, «компьютерщик», он, однако, имеет «странную охоту» к перу. Он пишет неплохую прозу, не чужд стихотворчеству, склонен к сочинению афоризмов и «жизненных теорем». Однажды он выведет и свою Основную Теорему за номером 27: «Вещь, которая определена Богом к какому-либо действию, не может сама себя сделать не определенной к нему». Таковой «вещью» является и сам Стак.

Конечно, повесть, включенная в ткань романа, — далеко не есть литературное новшество, не ахти какой оригинальный прием, однако в настоящем случае весьма интересно то, что *«Счастливый мальчик»* есть непосредственное моделирование реальности, пережитой главным героем. Иными словами, здесь происходят как бы некие «погружения» и «всплытия»; дробность, «лоскутность», «макаронность», как говорит в таких случаях Л.А. Аннинский. В роман не просто топорно вмонтирован кусок текста, повесть. Здесь дано чувство этой повести, мысль о ней, комментарии к ней. В этом отношении достигается эффект достоверности, достоверности дробного и противоречи-





вого, где на событийном уровне варьируются все интеллигентные потенции бытия.

«Поиск предназначения» — сложнейшая конструкция, пестрая архитектура которой тщательно гармонизирована и отлажена. Как я уже отметил, центр притяжения романа — Петербург. И Станислав Красногоров накрепко привязан к этому городу своим Предназначением. И тот, кто пытается, вольно ли, невольно разорвать эту связь, — погибает при весьма загадочных обстоятельствах. Сам же Красногоров, не раз находившийся на краю пропасти (и в фигуральном, и в самом что ни на есть буквальном смысле), остается целым и невредимым. Чего с ним только не было! Он и несколько раз тонул, и чуть было не попал во время ленинградской блокады на ужин к людоеду, да и самому голодать чуть ли не до смерти доводилось... Все нипочем! Люди вокруг него умирали, а сам он продолжал жить. Станислав Красногоров в первых трех частях самый статичный персонаж. Вокруг него вращается весь мир. В таком положении удерживает его Предназначение. Так ему выгоднее. Водимый Рукой Судьбы, «Предназначенец» Красногоров по сути вещей персонаж глубоко печальный и даже, не побоюсь этого слова, трагический, ибо лишен он высочайшего из посылаемых человечеству небесами благоденствий — свободы выбора. Все, что ему остается, так это разве что попытка осознать свое Предназначение и слепо ему повиноваться. Да и сама попытка эта заранее обречена на неудачу. К тому же «можно знать свое предназначение и не понимать его», — как сказал однажды ближайший друг Красногорова — Виконт, то бишь Виктор Киконин, человек, сумевший и узнать, и понять СВОЕ предназначение.

Роман С. Витицкого — это почти античная трагедия Рока, слепого, беспощадного и беспристрастного. И динамика романа в постоянном усугублении и наращивании трагичности. Вторая часть «Поиска предназначения» так и называется: «Счастливый мальчик, прощай!» Неожиданно умирает мама главного героя, умирает при родах его жена, Лариса. Все дорогое, существовавшее вокруг него, — уничтожено. «Доброе, разумное, вечное» оказывается совсем не вечным, разрушаясь у Красногорова на глазах. Мир деформируется, приобретая



уродливые карикатурные очертания. И эпицентр гибели — он сам, Станислав Красногоров. Рука Судьбы всерьез берется за своего Иова. Начинают сыпаться головы. В самом прямом смысле. Ничто не берется из ниоткуда, и ничто никуда не девается. Красногоров, взамен утерянной свободы выбора, получает способность безнаказанно уничтожать потенциальных противников. Однако определить этих самых противников — дело вовсе не из простых. События романа непредсказуемы, как непредсказуемы они в реальной жизни или качественном детективе, где никогда невозможно сказать, кто же все-таки умрет следующим. Причем самое удивительное здесь, пожалуй, то, что роль Судьбы-то в жизни Станислава Красногорова заметна даже невооруженным глазом, но найти в ее проявлениях какую-то систематичность попросту не представляется возможным. Действия Судьбы не комментируются и в большинстве случаев остаются непонятными ни герою, ни тем более читателю романа. И только страшная развязка все ставит на свои места. И, конечно же, все оказывается очень и очень просто. Гораздо проще, чем можно было ожидать. Многие становятся пустым и ненужным. «Накручено» было много, а толку из этого никакого не вышло. Путаница причинно-следственных связей есть отражение сложной и многофункциональной системы Мироздания со всем ее многообразием воздействий, со всем ее многообразием вытекающих отсюда и втекающих сюда взаимоисключающих влияний. Ведь все, что внизу, подобно тому, что наверху. И наоборот. Всякая жизнь полна неразгадываемых превратностей. И хорошо, если человек хотя бы перед смертью узнает страшную правду о себе и своей Судьбе: «за что его так».

Теперь речь пойдет о механике уничтожения. Я имею в виду смертоносное оружие Предначертания Станислава Красногорова: все, вставшие на пути у Руки Судьбы, умерли, если так можно выразиться, от разрыва мозга. И тут возникает естественный вопрос, как в самом заурядном детективе: «Кто убийца? Станислав Красногоров или Рок? Или они оба?» В конечном счете, во второй части все повествование к детективу и сводится. Оно и понятно. Семидесятые годы. Разгул КГБ, знамо дело. «Загребли» Сеню Мирлина — приятеле-



ля главного героя. Написал антисоветскую статью? давал ее читать кому не попадя? — получай свое! Красногорова и Виконта, как лиц, первыми ознакомившихся с мирлинским «шедевром», вызывают на допрос. Дознаются: что, где и как, так сказать. Ну, вы, в общем, и сами понимаете... По иронии все той же судьбы, фамилия следователя — Красногорский. Позже выясняется, что этого самого, стало быть, следователя, оказываются, интересуют вовсе не литературные выкладки горячечного Сени Мирлина, а паранормальные способности главного героя. И всё, таким образом, возвращается на круги своя. То есть Рок в очередной раз уберегает своего подопечного от излишних неприятностей. Зачем они ему? Но, сказав «а», Рок говорит и «б». Красногороду надлежит приступить к исполнению своих непосредственных обязанностей, возложенных на него Предначертанием. В один из тех дней, что заполнены серым зиянием пустоты, когда не оставляет уверенность, что вставать следовало все-таки с другой ноги, становится плохо Виконту. Он при смерти. В доме Красногорова появляется человек, который так и говорит: «Виктору Григорьевичу очень плохо». Герой сначала долго не может взять в толк, о ком идет речь. Потом догадывается, что о дружке Виконте. Догадывается и удивляется: а он-то, собственно, Станислав Красногород, здесь при чем? И так удивляется, похоже, что его приходится силой везти в «шарашку», где работает Виконт. Оказывается, что Красногород действительно наделен паранормальными способностями, только несколько необычными, разумеется, если такое слово вообще можно применить по отношению к понятию «паранормальное»: он способен возвращать своего друга с того света на свет этот. Главный герой опять проходит мимо своего Предначертания, так и не опознав его, хотя, казалось бы, уже слепец мог бы увидеть в чем дело. Въедливый читатель, конечно же, догадается, что этот случай — ключевое место всего романа, здесь! Именно здесь кроется разгадка, ответ на вопрос: в чем же именно Предназначение главного героя.

Но важно даже не это. По сути, здесь открылась точка смещения временного вектора. Герои смертны. И символ их смертности — зомби, «изготавливаемые» виконтовой «шарашкой», продукт адских биологических экспериментов. Вот он, изгиб линии деструкции и дегра-



дании мира! «И если ты хочешь иметь дешевую колбасу, тебе придется делать ее из человечины...» День Брахмы втиснут в четыре части романа. От людоеда, жаждавшего полакомиться маленьким Славой Красногоровым в голодном блокадном Ленинграде, до постепенно превращающегося в раکشаса Виконта. Впрочем, я сильно забегаю вперед. Пока еще железный век не настал. Золотой век Счастливого Мальчика с необходимостью сменился Серебряным веком, где смерть не редкий пришлец. Вот и все. А Серебряный век, подобно Сатанаилу из преданий неотамплиеров, павшему с элементами в космос восьми измерений, в свою очередь сменился Бронзовым. В этом никто не виноват. Разве что вечное колесо становления. Станислав Красногоров не осознал своего Предназначения не потому, что он слишком глуп, а потому, что иначе и быть не могло: так распорядилась Судьба. Ей, именно ей было угодно, чтобы главный герой оставался в неведении относительно истинного Предначертания своего иллюзорного существования. Щели открылись не потому, что люди слишком глупы. Совсем нет! Совсем нет! Это как раз наоборот: люди стали слишком глупы, потому что щели открылись!

Название третьей части романа — *«Записки прагматика»*. И это в определенной мере знак, так как прагматизм есть явление упадочническое. Это впадение в профанацию и отождествление Божьего дара с яичницей. Можно с определенной долей уверенности сказать, что герой обезличивается, приобретая даже отчасти inferнальные качества. То есть, говоря проще: превращается в монстра. Да! именно так. Убывая в качестве, он прибывает в количестве. Его демиургическое начало, его философские воззрения, изрядно пообтрепавшись в нелепом поединке с Предначертанием, постепенно превращаются в «мысли по поводу», а затем и вовсе забываются. Записки майора Красногорского, волей судьбы попавшие в руки главного героя, не есть просто дань архитектурной симметрии романа, это было бы странно, да к тому же и неоправданно. *«Записки прагматика»*, включенные в ткань романа, — это знак Бронзового века, Трета-йуги, если будет угодно. (Хотя я теперь, как никогда, чужд всякому удобничеству.) *«Записки прагматика»* представляют собой в некотором роде дневник ученого-исследователя, поставившего опыт над своим



подопечным Красногоровым, подобно тому, как некогда десятиклассник Виконт поставил опыт над тараканом, засадив его в стеклянную банку. Только забыл наш исследователь, что Рок не посадишь в сосуд для питья, его, Рок, нельзя разложить по полочкам или, скажем, взвесить. «Упустил сволоча!» Прагматический взгляд на иррациональное — показатель тенденции ко все большему омертвлению. Так был предуготован Железный век. Пророк, Иосиф из *«Счастливого мальчика»*, превращается в *«Босса, хозяина, президента»*. Таково название четвертой части романа. Все это, разумеется, находится на «глубоководном» уровне, и сам автор вполне мог не сознавать точности и правдивости смоделированной им реальности. Подзаголовок — «фантастический роман» — в этом отношении не более чем ширма. Но, повторяю, все это на «глубоководном» уровне. На поверхности так: два приятеля живут себе без горя, без забот, творят. Потом одному из них приходит в голову, что слишком уж полна его жизнь странных происшествий. Кто в этом повинен? Ответ рядового советского обывателя: Судьба. Потом умные люди растолковывают главному герою, что, оказывается, можно и Судьбой управлять, если знаешь, чего хочешь. И главный герой хочет стать президентом. Но слишком уж много несоответствий желаемому он видит. Судьба зачастую устраняет людей (все тем же адским способом разрывания мозга на части), казалось бы, желающих одного лишь добра ее питомцу, а то и вовсе никоим образом не соприкасающихся с ним. Итак, можно знать свое Предназначение и не понимать его. Превратно осознав свое Предназначение, Станислав Красногоров внимает советам прагматика Красногорского и становится боссом, хозяином, президентом (правда, пока еще гипотетическим). Его команда впервые в истории человечества формируется исключительно «исходя из принципа честности». Однако «прогрессивизм» этот ложен. Мир разлагается на глазах. Помните, как там у Ходасевича?

Здесь мир стоял простой и целый,  
Но с той поры, как ездит тот,  
В душе и жизни есть пробелы  
Как бы от пролитых кислот...



Так вот. Все сворачивается в дьявольскую спираль. Автор, минуя наши дни, заглядывает в будущее, полное чудовищных потрясений и социальных катастроф, озаменованное массовой духовной деградацией. Из контекста становится ясно, что все большую власть набирают коричневые и военные. Специализированные нелегальные фермы производят на свет настоящих монстров, собак-убийц — баскеров. По виконтовой «шарашке» бродит нежить, зомби, среди которых есть и копии, снятые с главного героя, его жены, Виконта — в самых разнообразных вариантах. Сам Красногоров, как думают его товарищи по партии, из ревности направляет оружие Судьбы на недавнего соратника. Соратник устраняется. Товарищи смотрят с уважением и завистью, как зеки на пахана. Однако сам Красногоров недоумева-ет: он смерти никому не желал. Так что же, неужли он просчитался? неужли он сам всего лишь забавная марионетка в крючковатых пальцах Судьбы? Дальше остается только полная дезинтеграция, тотальное уничтожение. «И если ты хочешь иметь дешевую колбасу, тебе придется делать ее из человечины...» Но Красногоров еще не понял, что он проиграл.

Главный герой опять, в который раз едет спасать умирающего Виконта. Этот путь к финальной точке — самое напряженное место в романе. Здесь, именно здесь начинается настоящая фантастика, настоящая фантазмагория. Станислав Красногоров отрывается от своего города, вечно сохранявшего его до сих пор Петербурга. Но теперь уже его не спасет и Петербург (да и не сам ли он, этот город-вампир, частичная экспансия Судьбы?). Медленное, тягучее время заполняется кашей агонизирующих событий. Главный герой спешит в машине к умирающему другу. Так сказать, бежит взапуски с Судьбой. Движение на излете. Взаимопроникновение статики и динамики. Скольжение в лабиринте сошедшего с ума хронотопа. Неимоверное, как в кошмаре, замедленное движение. Сдергивание последних масок с ужасных перекошенных лиц. Красногоров обнаруживает сидящего у постели Виконта... самого себя. Да! гениальная инженерия оказалась на высоте. Герой понимает, вернее, начинает понимать, что он вовсе не герой. Судьбе нужен был не он, а желающий иметь дешевую колба-

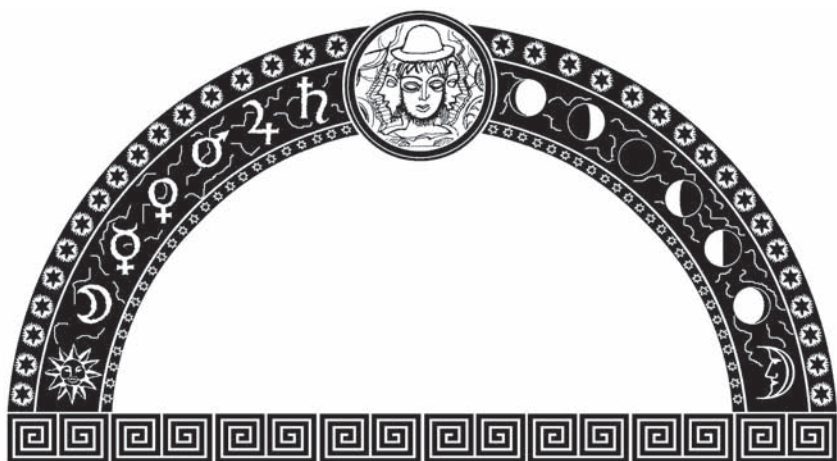


су «авлии эль-Шайтан» Виконт. Он, Красногоров, был необходим ей лишь как средство для удерживания на этом свете истинного избранника Предначертания. И Предначертание нашло ему достойную замену. Теперь Красногоров стал ему больше не нужен. И его смело можно устранить, если он попытается помешать ему, Предначертанию. А Красногоров мешать собирался. Он сбегает с базы с единственным желанием: добраться до города и предпринять все возможное, чтобы разогнать «гадюшню». Он покидает жуткие коридоры военного бункера с его нежитью, франкенштейнами, выведенными в секретных лабораториях. Но наступает развязка. Хохочущий баскер отгрызает ноги шоферу Станислава Красногорова — Ване Красногорскому (сыну майора-прагматика). Главный герой выдергивает чеку из гранаты, единственного оставшегося у него оружия, и покидает сломавшуюся машину. На шоссе он видит несущийся навстречу автомобиль, в котором спешат к нему на помощь его партийные товарищи. Но они не узнают окончательно выбившегося из сил Красногорова. Последний шаг героя — взмах хвоста скорпиона, решившего свести счеты с жизнью посредством своего же грозного оружия. Судьба уподобляется унтерофицерской вдове, что сама себя высекла. Механизм ее заклинивается и она долго еще бегаёт, голая и слепая, в построенном ею самой зеркальном лабиринте. Потом наступает КОНЕЦ.

Теорема доказана, но доказательство этой теоремы теперь вряд ли уже понадобится ее автору, Станиславу Красногорову. То, что было некогда дано — ныне сметено с лица земли. Что и требовалось доказать.

1996





**Сверхэротизм пространства**







## О ЧЕСТНОСТИ ПИСАТЕЛЯ

Писать верли?!  
бр-р!!!  
Слаба и силлабика.

. . . .  
Какой-то рапсод  
Написал  
Единственный раз  
В жизни правду.

. . . .  
Ему позвонили...  
...нет,  
Его работу  
Прервал телефонный  
звонок:

..Двое неизвестных  
Тогда сообщили,  
Что если книга  
выйдет...  
То смерть себя ждать  
не замедлит...

. . . .  
И вот, прикрывшись  
погнутой лирой,  
Рапсод убежал,..  
— за границу —  
Гонимый  
Змеем Возмездичем.

. . . .  
Истинный философ,  
— Алчущий правдолюбец —  
Он понял, что лгать не нужно,  
..Но также не всю правду...

01. 01. 96 19:20-19:40



## ВОЛОК СЕРЕБРА

Стопами идоша на Запад — в западню, назад,  
Мечем перекрестил боевым  
Витязь девушку.

Сам он в красном плаще, девушка —  
в белом платье.  
Конь вороной. За спиной у витязя — девушка.  
У коня в животе — тайный огонь.

Конь упал на правую ногу,  
А левым копытом ударил в землю.  
Заколот одним ударом и девушку и витязя.

Сквозь грудь прошел, сквозь живот прошел,  
Сквозь спину прошел. Крест не проткнул.  
Крест у него был особенный.

*12. 07. 96*



## ТЕУРГИЯ

Почему бы тебе не научиться играть  
На гитаре по-настоящему?  
Отчего ты так хмур и не смотришь на Запад?

Я ходил на Восток разговаривать с Богом.  
Но, стопами идоша на Запад,  
Перечеркнул дикирием пустоту.

Лопнули свечи.

..

Понимаешь, я верил, что чудо будет всегда.  
И не верил, что чуда не будет.

...

Сначала появился я.  
Это было знанием о том, что я есть.  
А потом было знамение первого сна.  
Не татем вкрался большой красный рак,  
Но тотем,  
Знак зодиака.

О Луне я тогда не знал ничего.  
Это знание появилось значительно позже.  
И не продукт ли оно эпохи?  
Порою мне кажется именно так.  
И я набожно крещусь, вспоминая грех иудейский.  
И разрушаю высоты.  
Но где их разрушишь?  
Впрочем, я многословен.



...

Кошмары.

Призраки и мумии преследовали меня  
буквально-таки с младенческих лет. Я многое видел такое, от чего  
у старого фронтовика стали бы волосы даже подмышками.

Однажды, к примеру, я видел тигра.

Он бросился на меня из глубины темной комнаты, когда я пытался  
включить там свет, встав на громоздкий стул по причине, так сказать,  
своего малолетства.

Похороны мумии ночью, при факелах  
— еще не самое худшее из этих видений.

Дважды меня пытались убить,

Что, между прочим, плохо у них получилось  
(Иначе бы я не писал эти строки).

...

Много счастья было!  
Пора грозного неба  
Прозренья дарила.  
И я просто знал:  
Так есть.

А не рассуждал, что первичнее.

Первое — привычнее.  
Без этого вообще чуда нет.

...



Две.

Не для жизни, для судьбы, для времени  
Блондинка с брюнеткой приходили ко мне

Венчаться.

Любил — одну.

А не знал, взял другую.

Слышал блондинку, а слушал блединку.

Миляпися — девочка хорошая.

Миляжопа — девочка плохая.

И от этого, наверное, все мои несчастья.

.  
. . .  
. . .

Кем был? Не знаю.

А вы поедете на бал?!

Да я вас всех...

Разное было.

Мистика подъезда. И тонкая

философия несуществующего,

Но становящегося

и подтверждаемого

каждым реальным фактом.

Знаешь, я с детства любил мозаику.

В этом суть любой теургии.

От пророчества, от снов, от реторты —

Да здравствует

Чудо!

Бог по имени

Бог!

Nic et nunc.

Кто в это верит — будет жить на звездах.

*в ночь с 7-го на 8-ое 01. 97 5:25 — 6:35*



## О ВЕЛИКОМ ПЕРВОЕДИНОМ СМЫСЛАХ

Сказка! надо прийти.  
«Я», — сказал Теург.  
«Я», — сказал Бог.  
    Это не спор.  
    Это так.  
Ведь Бог всё видит Теургом.  
А Теург всё видит Богом.  
    Когда креста уже нет,  
    А Есть только Я, Крест,  
    Кто согрешит?

«Разве руки отделимы от тела?» —  
    подумал Уж, —  
«И разве ставят ногу на высокое  
    место,  
    когда голова не здесь Уже?»  
«И я не знаю головы, ног, рук и тела.  
Я один Уж. Попробуйте! не разделить».

Уж не великий стихов, Уж —  
    автор прозы.

08. 01. 97



## ЗЕМЛЯ ХУДОЖНИКОВ

Присягаю на верность теням и штриху.  
Вся моя жизнь — философия правды  
без вымысла,  
А только мистики слова, когда  
Рифма уже не нужна.

Первая заповедь:  
Да не уподобишь тень тени.  
И пребудешь в Самости.  
Так хочу Я.

Грязь отпадет сама.

Будь не праведен, а новую даю Тебе заповедь:  
Будь чист и наитием  
Люби любовь.  
«Нет больше зла» — пойми и живи.

Любовь ни к чему, любовь к Богу,  
любовь к Себе —  
Эти три неотделимы.  
Едва ощутишь кошунство —  
и мир опять в силе,  
сорван плод соблазна;  
червь торжествует:  
Перекрести его червонной картой,  
а потом положи сверху даму треф  
и скажи: Весна, я Тебе.  
Душа к Духу. А Лето и Весна — одно  
время года.

Спасает Душа. Скажи: Душа, Ты Душа,  
Я Твой.  
Я весь Душа  
по имени Святой.





Просто понять. Чем труднее — тем проще,  
А чтобы пустяк совершить —  
Требуются годы усилий.  
Сильна не сила, не слабость.  
Сильна!  
и всё.

Отлей колокол для вече одного.  
Приходи на вечерю. Не будь одинок.  
Один не одинок. Он любит.

Башню сотвори небольшую,  
плотью Небес не наследуешь.  
Башни по плоти Я разрушаю,  
чтобы не думали люди  
будто Гагарин неба достиг.

Лики сотворяй Святые не по плоти.  
Кошунствовал мерзостью,  
опустошал себе.  
Или думаешь: Я — это, Я — то?  
Но ведь я Духом!  
Люби и убей крестом  
смертную душу.  
Душа — жива.

Переплыви океан на поиски привидений.  
Нигде не найдешь!  
Все они здесь.  
Не ходи во Святую Землю.  
Она под Святым Свята.  
Нету платы за грех. Ты не знаешь греха.  
Грех был когда-то  
Нигде погибели не найдешь.  
Я — это Я.

Не жить философией мира.  
В ней копошится нежить.  
Не от того Фауст спасся.  
Он был философом не от мира.  
Не убегай Сатаны.  
Бегущего он преследует.



Скажи ему: ты это я. Зачем же за мною  
ходишь?  
И он превратится в цветы,  
когда греха больше нет.  
Не страдай, сделай это.  
По любви, а не по желанию.  
Желающий Рая — его не достигнет.  
Люби. Пусть Рай заглянет к тебе  
в окно  
и поцелует на ночь. Нет смерти.

Я — Жизнь. Владей же Мною.  
Но кто видит власть — умрет.  
Душа его мертва. Не во власти любовь.  
Любящие — друг другу.  
Я Любовь Ты.

Принеси жертву не за грех. Нету греха.  
Принеси жертву новую. Не по плоти.  
Покаянием Духа. Дух — всегда покаяние.  
Поцелуй смерть. Ей — умирать.

На берегах великой реки звени  
колокольнями.  
Любовь приходит в дом и стоит на пороге.  
Это о чувствах, а не о чувственности.  
Я здесь.  
О Жизни Любовь. О Любви Жизнь.

Мотылек в пламени не умирает.  
Страсть женственности о нем.  
И дикий холм пишет надгробья.  
Но Любовь Жива.  
Это не о смерти.

*в ночь с 8-го на 9-е 01. 97*



## ЕЛЕНА

Никогда не женитесь на Еленах.

Они приносят счастье.

Они словно укус.

Искус велик:

пьешь всё больше

и всё больше хочется пить.

Даже скулы сводит. И не отделаться.

На качелях, в парке, возле кустов —  
все равно, выбросьте эти мысли.

Елена — тень. Она сама себя не знает.  
Огонь холодный в ней. Это любовь про смерть.

Елена живет в лесу.

И любит высыпать на черный бархат  
все бриллианты звезд.

Но улыбка ее — не о сокровищах.

О Луне она.

грустна ее улыбка и печальна.

Плывет как челнок в пруду  
рядом с кувшинками.

Лягушки квакают. Ночь.

Сосны качаются.

Тени от кустов шевелятся.

Подробная графика листьев.

Предутренняя свежесть.

Святой колокол

в деревне

ударил.



Фактура сумерек. Просеки рисунок тушью.  
Сова в небе уносит зайца.

Луна горит.

Протекает время святое. Звуки Вселенной.

Елей горькой смолы.

Гриб на опушке.

Елена! почему ты не приходишь?

Зову тебя и мне страшно.

Долгий глоток Луны. Поцелуй.

Душа живет. Замер мир.

Идет вечное время.

Ищу имена Елены.

Не знаю, что будет, моя любимая,

когда отыщу до последнего.

Или придешь на порог дома,

или навсегда оставишь в покое

эту ноющую сладкую рану.

Я всё гадаю: а вдруг ошибусь в расчетах?

Елена

Селена

Ель

Луна

Диана

Геката

Сова

Лилит

Лилия

Список еще не полон. Остается дополнить  
список.

*в ночь с 9-го на 10-е 01. 97*



## СКРИЖАЛИ ДЛЯ ЗВЕЗД

*К. Т.*

Сегодня ночью мне приснились звезды.

Я разговаривал о звездах.

Я не путешественник, я живу,

Как Икароменипп. Небо.

Стрельчатые арки Востока —

Ирак.

Паюсная икра звезд —

О, вековечный Океан перевернутый!

Живородное трепетание.

Млечный путь.

Факир сдает карты. Крапленые.

Звездная безголосица.

Только шум.

Кипение

Сочных клубков огня.

Акир у зиккурата. Его табла.

На двадцатиоднострунном музыкальном

Орудии служение для времени.

Взошел Альдебаран.

Персидские маги водят.

К небу.

Жертва — это агнец —

На алтаре курится.

О, камень, не тронутый ни железом,

ни теслом,

ни каким иным

инструментом!

Он заговорил. О, чудо!



Хочу тебе рассказать о нечто большем.  
Например: обо мне.

В небе течет. И невод  
ложится на дно.

Раки — это не Ирка, а Катя и я.  
Раки — это Каир,  
А скарабей — крестит  
о жизни.

Арки Ирака, Кира-царя акир, арик,  
пришедший из Гипербореи —  
Все они о звездах.

Звезды, Луна и светила без любви  
упадут.  
Какой Икар их держит?

Протекают кони. Зодиак пока́тится.  
В небе проплывает с менорахом  
в руке Лилит.

04. 02. 97



## МОЛЕНИЕ ОБ ЭЛКВИЛИИ

Наступает ночь.  
Слезы мои — тебе.  
Посох мой для дороги — тебе.  
Светлая печаль души моей — тебе.

Здравствуй, сторона лесная, дикая, запущенная,  
Без границ и без края,  
Холмистая, равнинная,  
Много вещей  
Скрывающая!  
Тайна.  
И чудо.

Здесь воспевание, чудо гибели. О любви души  
Прииди слово, хотя единый намек остался.  
Прииди для печали — хотя бы и полусловом.  
Не ради знания, счастья одного уже ради  
следует:

Скажи и о той, что не существует.  
Скажи о замках, садах, обширной  
и малой воде.

Прославь место малого чуда ради, всегда здесь.  
Зови туда, куда не прийти, но ради чуда —  
можно.

Первый и последний, весь тебе, Святый Дух.

Когда Господь собрал у престола любви  
Всех сынов света, живущих на звездах  
ради любви,  
Явился среди них и некто наветчик,  
молвив так:



«Чорт нынче не тот:  
Не для обмана, —  
Это уже и не пробуем —  
Не с диссертацией  
Одного из твоих вольнодумных —  
Этими будут потом заниматься  
Гении посерьезнее.  
С прошением...»

«Опять крючки?»

«Какие крючки!  
Говорю же:  
Чорт нынче не тот.  
Сентиментален чорт».

«И что тебя привело?»

«Привело, привело!  
Тяжба — мое ремесло».

«А говоришь — не крючки! Не юли».

«Не юли, не юли!  
Ай, люли! Ой, люли!  
Эта моя непоследовательность...  
Смеюсь, а хочется повеситься  
На ущербном месяце.  
Но где та веревка,  
Что выдержит чорта?»

«Да ты философ!»

«Чорт — лучший философ.  
Но позвольте сказать-с.  
Чорт нынче-с не тот.  
Благообразен чорт.  
Знаю, что по любви существую».





«Хорошее начало».

«А что еще будет дальше!..  
Всё живет по любви.  
Всё по любви умирает:  
Много комнат в доме горнем.  
И вместилищ бездна в аду:  
И отстойник не умирает,  
Существует, пока любовь  
Находит свое жилище.  
Кто что любит — всенепрменно  
получит.  
Если любовь безответна — приходит  
конец времен.  
И тут моя прямая выгода помешать».

«Боишься?»

«Неприятно».

«К чему же ты клонишь?»

«Ты податель. Через кого еще?  
И если зывают любви,  
Пусть странной, я допускаю, —  
И не получают: кто виноват?»

«Ты о моем Вайомэ».

«О нем, несытом.  
Жить адской любовью не любо ему.  
А горнее любит он вяло, о духе мало  
заботится.  
Он человек душевный».

«Мой Вайомэ не человек».

«Ну... это видно по его наклонностям.  
Он любит лес, совсем без ума от Луны,  
Как сумасшедший ждет чуда,  
Которого нет. Кто-то виноват. Кто-то...»



«Откуда ты знаешь, что нету такого места?»

«Мы тоже ведаем...  
Любит Луну — но не идолопоклонник!  
А просто лесной житель.  
И та, что была до Евы —  
В сердце его селится.  
Не зло она для него,  
Не хищница она для него,  
Недостижимое чудо любви.  
И если он не приходит туда,  
Куда прийти нельзя,  
А любит всей душой,  
То кто-то виноват... Кто-то...»

«Я жив. Живущий жизнью для Меня живет.  
И ради Первой любит жизнь саму-в-себе.  
Мой Вайомэ по истине узнает кровы,  
Насельница которых вечная Любовь.  
Ее узнает он по воплощениям.  
И не насытятся — утолится. Я — Любовь».



## ВЫСШЕЕ ОБРЕТЕНИЕ

Обрел, не обретая.  
Пришел, не приходя.  
У меня ничего в ладонях.  
Смеющееся эхо.  
Струющийся дух.  
Огненный столп.  
Высота без возраста.  
Бездна кругом. Бездна.  
Мы имена повторяли,  
Стоя над бездной.  
Голос без звука.  
Аромат без цветка.  
В прорехах его — зияние.  
Клубящийся столп без имени.  
Присутствие вне звездных потоков.  
Мы имена повторяли.  
Ждали.  
Вечно присутствие не уходит.  
Вне веяния и отсутствий.  
Только о нем напишу.  
Только о нем слова повторяю.  
Среди созвездий — он,  
Пустота кувшина.  
Безглазая немота.  
Нету его. Незряч.  
Не ходит и не летает.  
Не дышит.  
Струны его — созвездия.  
Мы имена повторяли.  
До одного — потеряли.  
Сноп — луч — родник.  
Несуществующий посреди  
Несуществующего.  
Мы ждали, мы так долго ждали,  
Когда он ответит.



Он не ответит.  
Он никогда не умел говорить.  
Вода без цвета, без вкуса, без запаха.  
Кто говорит — ничего не имеет.  
Неговорящий имеет ничто.  
Инфинитив без длительности —  
Высшее обретение.

*вечность*



## ГОЛЫЙ КОРОЛЬ

Тихий.  
Безжалостный.  
Движение огня в ступице.  
Ступени без лестницы.  
Проем в никуда.  
Неподъемный кулак-дуновение.  
Многие воды без-меры-без-времени  
Служат ему одеянием.  
Голый король.  
Миг мотылька в свечном колебании  
Пламени. Пламени  
Падающая руина.  
Холодный оскал.  
Галактические волки  
Собрались у трона несуществующей смерти.  
Распад пустоты на корпускулы тьмы  
Завершает неначинание.



## СВЕРХЭРОТИЗМ ПРОСТРАНСТВА

Трижды склоняюсь и приветствую  
всё втекающее и всё истекающее.  
Ставшее и неставшее.  
Небывшее и небудущее.

Дан Рай Раданэ  
Дай Раданэ дар!

Царственный зов небытия  
Поднимает к зениту тревожные струи.  
Встречь им — линии-молнии.  
Раздельные-нераздельные души вещей.  
По отдельности каждое — дерево.  
Вместе — лес,  
Где дано тождество каждой — каждому.  
Где соитие — быстрое колебание  
Между верхом и низом.

О, чудотворное дление.  
Множение и деление.

Сначала вода сочеталась с землею:  
Всё перемешалось, возникли фигурки.  
Ветер овевал их своим дыханием.  
Огонь придал им румянец.

Но — прежде и после — всё из одного, в одно,  
Посредством выпуклости и вогнутости,  
Где выпуклость есть иная вогнутость,  
Где вогнутость есть иная выпуклость.

Всё из шара. И стало —  
Всё выпуклое стремиться вверх,  
Всё вогнутое стремиться вниз.  
Неоднородное — от разделения.  
Недород — от неурожая.

Параллельно текут восходящие и нисходящие.  
Перпендикулярны выпуклость и вогнутость.



Но вогнутость — иная выпуклость,  
А выпуклость — иная вогнутость,  
И все они текут в одном направлении,  
Так как при соитии образуют шар.

Текут они, множаются,  
Взаимно уничтожаются.  
Сначала к не-существованию,  
Затем и к не-бытию.

Лишь не-бытию соответствует единое.

Окруженный пространством,  
Непрерывно совокупаюсь.

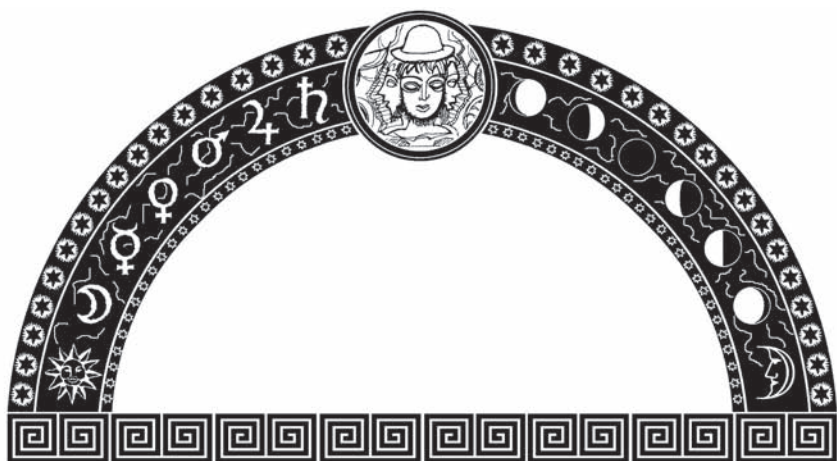
О сверхэротизм пространства!

Сверхэротизм пространства —  
Дрожь от бурного соприкосновения.

Шагающий дефлорирует мир.  
Вогнутости мира принимают  
В себя шагающего.  
Выпуклости мира входят в него.

Тут же взлетает — и падает.  
Падает — и взлетает.  
Колебания воздуха. Воздух порхает.

Смотрите, в воздухе шагающий муж!  
Платье на нем трепещет и развеивается.  
Он замер в шаге своем и парит,  
Сжимая в руке ветвь акации.  
Другою рукой он держит циркуль.  
Чудесное колыханье пространства!  
Фонтан, где мрамор течет.  
Всё проникаемо и проникновенно.  
Растворь и сгущай,  
Ведь красота есть нечто  
принципиально деятельное.



# Мистический венок сонетов







## ***ЗВЁЗДНАЯ МАГИСТРАЛЬ***

Блится слёз живое ликованье.  
Всё движется извечной чередой.  
Все звезды отражаются в одной:  
Подобие рождает Мирозданье.

Какой восторг — Природы увяданье!  
Любовь манит предгибельной красой.  
Я с детства перемолвился с Луной.  
Я с юности изведал узнаванье.

Но где тот миг, та призрачность теней?  
Кто несказанно образ довершает?!  
О, как сомненье сердце сокрушает!

Но горний пламень зиждется сильней.  
Средь мороков единого горнила  
Свершают бег далёкие светила.

*13. 06. 96*



## *1. МОНАХ*

Блится слёз живое ликование.  
Струющийся родник лазурных глаз, —  
Он вечно здесь — арфист и неболаз,  
Спешит от сферы к сфере на закланье

Мгновения, где сладкое рыданье  
Сжимает грудь, теснит в который раз  
Дыхание, находит звездный паз:  
И глуби отверзает Мирозданье.

Подняв основы, в ужасе монах!  
Там кружится сонм ангелов чудесных,  
И слышится как будто пенье птах!

Но дух взыскует врат безвидных, тесных.  
И полог падает, рождая вздох глухой:  
Всё движется извечной чередой.

*13–14. 06. 96*





## 2. БЕЗУМЦЫ

Всё движется извечной чередой.  
Над колбою склонились шарлатаны,  
Разъяв музыку. Тёртые профаны  
Хотят собрать обратно, но бедой

Насилье обернется. Гений злой,  
Наветчик им подкручивает краны,  
Огонь отводит в запертые чаны.  
Под ним ревет духов незримый рой.

И всякий рад нашептывать соблазны.  
Но истина пока ещё жива:  
Изощрена возмездья тетива.

Орудия познания так разны!  
Влюбленный дышит истиной простой:  
Все звезды отражаются в одной.

*в ночь с 14-го на 15-е 06. 96*



### *3. СРЕДОТОЧИЕ*

Все звезды отражаются в одной.  
Эон к эону смерчем пламенеет.  
Всё в бешенстве любви. О, не стареет  
Ничто нигде! И в туче грозовой

Гремит молитва молнии стальной,  
И в реве бездны океан седеет,  
Чтоб к юности вернуться, и краснеет  
Цветок расцветший свадебной зарёй:

Он Сам Себя Собою производит,  
Гигантские вертятся шестерни,  
Из точки радиально свет нисходит.

Мгновение, постой, повремени!  
Здесь в каждом звуке новое дыханье:  
Подобие рождает Мирозданье.

*15–16. 06. 96*



#### 4. РОЖДЁННЫЙ

Подобие рождает Мирозданье.  
Во всякой вещи — возглас Бытия.  
Во всём — единый проблеск острия,  
Пронзившего и шар, и основанье.

Закон — един. На всех — одно сознанье.  
Но тайна — в общей книге жития.  
Ключ не потерян. Может быть, и я  
Когда-нибудь начну существованье...

Я превращусь в безмолвный архетип.  
И будет штиль на море событийном.  
В тот сладкий мир в порыве самостийном

Ничто да не проникнет. Даже всхлип  
Дневной звезды. Тем более — рыданье.  
Какой восторг — Природы увяданье!

*в ночь с 15-го на 16-е 06. 96*



## 5. РТУТЬ

Какой восторг — Природы увяданье!  
Мгновенье расщепляется, летит.  
И страх такой мучительный томит  
Всю душу, что находит содроганье.

Потом как будто робкое сознание  
Приводит мир в порядок. Чудный спит.  
Но вновь крошится мёртвый монолит  
И сладкий ужас леденит дыханье.

Одна змея во всех вещах живёт:  
То развернётся, то опять свернётся.  
Настала ночь — она себе поёт.

Ликует круг — ея родник смеётся.  
И звезд блистает факел роковой —  
Любовь манит предгибельной красой.

19. 06. 96





## 6. ВЕНЕРА

Любовь манит предгибельной красой  
Двух душ дрожит живая паутинка.  
Летят в ночи брюнетка и блондинка.  
И звездный шлейф над каждой головой.

Они звучат. И вымпел голубой  
У них в руках, он режет, словно льдинка.  
И как в калейдоскопе, в нём картинка  
Внезапно заменяется другой:

Она — одно. Движенье множит тени.  
Ея стопа воздушна, горяча.  
Летуча семивратная свеча.

Рога скрестили в сумерках олени,  
И Солнце потонуло за горой:  
Я с детства перемолвился с Луной.

19. 06. 96





## 7. СЕРЕБРО

Я с детства перемолвился с Луной:  
Теней печальных тихое светило  
Меня за горизонт лесной манило,  
Где будто бы обещан был покой.

Она — беглянка. Но и круг земной  
Не менее упрямое горнило.  
Почти настиг! Но что-то исказило  
Давно знакомый облик дорогой...

Костёр. Журчит ручей неподалёку.  
От чуда отделяет только шаг:  
Открой глаза, плыви, раздвинь осоку!

Повсюду видит измененья маг.  
Моргают звезды — чудное сиянье!  
Я с юности изведал узнаванье.

*в ночь с 20-го на 21-е 06. 96*





## 8. КОЛЕСО

Я с юности изведаль узнаванье.  
Сначала преподали мне цифирь.  
Затем — законы. После — нетопырь  
Полуночный терзал мое сознанье.

А позже наступило пониманье,  
Но вел бедняжку некто Поводырь.  
Спасла, однако, звездная псалтирь.  
Дела меча сменили созерцанье.

Жезлом Луны я обладал не зря:  
Во мне ревела водяная пря.  
Случалось, шило я менял на мыло —

Мгновения алкал средь пены дней.  
«Я рядом...» — пело бледное светило.  
Но где тот миг, та призрачность теней...

21. 06. 96





## 9. ЧАША

Но где тот миг, та призрачность теней,  
Что — Слава в Вышних — заключает время, —  
Гремит — скользя, — поныне! — будто в темя  
Молитва — Пой, — ночная? — Эмпирей!

Ликуют сферы, — Множество путей —  
Огнем повиты! — человежье племя  
Влечёт, суля — Струится Первосемя —  
Спасенье, — жизни! — но, увы! — Светлей,

Обитель — Всё впустую, только — Духа! —  
Бесмысленный обман — Вращайся, — слуха  
И зренья — колесо веков! — гнетёт.

И на небе — Аминь! — звезда моргает.  
Но верится, что дышит всюду Тот,  
Что несказанно образ довершает.

22. 06. 96







## 10. ДРЕВО

Что несказанно образ довершает?  
Не чудо ли, что теплится во всём?  
Так до поры недвижим водоём,  
Но всплеск его невинности лишает.

Наступит час — Господь опять смешает  
Все вещи. Мы над пропастью бредём.  
Пока ещё величествен объём,  
Но часть уже за целое решает.

Но всё — везде. Воистину, Един!  
Модель, она и раб, и господин.  
И сфера звезд надбровья украшает.

Блестит живая магия монист..  
Но приближается Антагонист.  
О, как сомненье сердце сокрушает!

*в ночь с 23-го на 24-е 06. 96*





## 11. ЧЕРВЬ

О, как сомненье сердце сокрушает!  
В одном глазу змеится сардоникс,  
В другом — хрустит разломленный оникс.  
И тьма портрет безвидный завершает.

В нём тоже — двое, каждый отрешает,  
Меняет крест на косолапый икс.  
Как будто разрушенье — идефикс.  
Но даже смерть забвеньем утешает!

А в них — давно надежда умерла,  
И только смоль из мрачного жерла  
Сочится, разъедаая дно Вселенной.

Дрожат миры от бешенства огней  
И яростью кипят в протоке пенной,  
Но горний пламень зиждется сильней!

26. 06. 96



## *12. СВОЙСТВА*

Но горний пламень зиждется сильней,  
И витязь плясок мрака отступает.  
Змея дыханья смерти засыпает  
Среди игрушек — быстротечных дней:

Душа витает в сонмище вещей,  
На бархат ночи бисер высыпает.  
И мертвое в живых волнах купает  
Та дочь Луны потока, что ручей

Зовёт своим покинутым жилищем.  
Мы беззаветно двери жизни ищем,  
Ведь золото бесценней серебра,

Такая в нём таинственная сила!  
Летит звезда, отпрянув от ребра,  
Средь мороков единого горнила.

26. 06 – 04. 07. 96



### *13. МАЯТНИК*

Средь мороков единого горнила  
Не маятник сверкает, но коса.  
Незрима остроокая оса,  
Но в каждом жале трепетная сила

Кричит: «Она так больно укусила!»  
И стынет кровь, как в сумерках роса.  
Гниёт огонь, уродствует краса  
И шествует беззубая могила.

Но чистый гром к бессмертию зовёт!  
Безудержен мистический полёт!  
Бушует пламень, защищая с тыла.

И смерть уже не в силах преуспеть...  
Как вихрь вращаясь, разрывая сеть,  
Свершают бег далёкие светила!

*04. 07. 96*



#### *14. ПУТЬ*

Свершают бег далёкие светила.  
И птицы Эмпирея держат трон —  
Во всех движеньях чудный унисон.  
Огонь, вращенье, бешеная сила,

Что мир волчком косматым раскрутила,  
Что погрузила всё в предвечный сон!  
Эфир светится, дивно осенён  
Мерцанием надмирного горнила.

Повсюду — всё. Не выписан портрет.  
Чтоб воссоздать картину — красок нет.  
Само себя рисует Мирозданье!

Душа бредёт, не в силах отдохнуть.  
Звездой озарён единый путь.  
Блестает слёз живое ликование!

*04. 07. 96*

*<13. 06 – 14. 07. 96>*



## Библиография

1. *Beowulf and The Fight at Finnsburg*. Edited, with introduction, bibliography, notes, glossary and appendices by Fr. Klaeber. Third edition with first and second supplements. D.C. Heath and Company. — Lexington, Massachusetts, 1950.
2. Canselier Eugène. *Alchimie. Etudes diverses de Symbolisme hermétique et de Pratique Philosophale*. — Paris: Pauvert, 1978.
3. Evola Julius. *La Tradition Hermétique. Les symboles et la doctrine. L'Art Royal hermétique*. — Paris, 1963.
4. Figurovski N.A. *The alchemist and physician Arthur Dee (Artemii Ivanovich Dii)*. Journal of Society for the Study of Alchemy and Early Chemistry, Vol. XIII, No. 1, February 1965.
5. Fulcanelli. *Les Demeures philosophales*. — Paris: Pauvert, 1979.
6. Fulcanelli. *Le Mystère des Cathédrales*. — Paris: Pauvert, 1979.
7. Seignolle Claud. *Les Évangiles du Diable selon la croyance populaire*. — Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1964.
8. Wirth H. *Der Aufgang der Menschheit*. — Berlin, 1928.
9. Wirth H. *Die Heilige Urschrift der Menschheit*. — Berlin–Leipzig, 1936.
10. Ygé Claude d'. *Nouvelle Assemblée des Philosophes chymiques*. — Paris: Dervy-Livres, 1972.
11. *Iberica: Культура народов Пиренейского полуострова в XX в.* — Л.: Наука, 1989.
12. *Авеста*. — М.: Дружба народов, 1993.
13. Алексеев М.П. *Русская культура и романский мир*. — Л.: Наука, 1985.
14. Андреев А. *Очерки русской этнопсихологии*. — СПб.: Тропа Троянова, 2000.
15. Аристотель. *Сочинения*. В 4-х т. — М.: Мысль, 1981.
16. Башляр Гастон. *Вода и грезы*. — М.: Изд-во гуманитарной лит-ры, 1998.
17. *Беовульф; Старшая Эдда; Песнь о Нибелунгах* (БВЛ, т. 9). — М.: Художественная литература, 1975.
18. Бердяев Н.А. *Смысл творчества*. — М., 1989.
19. Библия. *Синодальное издание*.
20. Борхес Хорхе Луис. *Сочинения в 3 томах*. — Рига: Полярис, 1994.
21. Бульвер-Литтон Э.Дж. *Грядущая раса*. — Томск: Знамя Мира, 1995.
22. Бутузов Глеб. <http://ars-regia.net>
23. Василий Валентин. *Двенадцать ключей мудрости*. — М.: Беловодье, 1999.
24. Веселовский А.Н. *Историческая поэтика*. (Любое издание.)
25. Вирт Герман. *Священный Год // Конец света*. Альманах «Милый Ангел». — М.: Арктогея, 1998.



26. Витицкий С. *Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики* // «Звезда», 1994–1995.
27. *Всеобщая история искусств*. В 8-и томах // Под общей редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. — М.: Искусство, 1960.
28. Гарин Игорь. *Пророки и поэты*. — М.: Терра, 1992.
29. Гаспаров М.Л. *Избранные статьи*. — М.: Новое литературное обозрение, 1995.
30. Генис Александр. *САБИ-ВАБИ* // «Антураж», № 5, 2000.
31. Генон Рене. *Духовное владычество и мирская власть* // «Волишебная гора», №№ 6–7. — М.: РИЦ «Пилигрим», 1998–1999.
32. Генон Рене. *Индустская доктрина циклов* // «Милый ангел», № 1. — М.: 1993.
33. Генон Рене. *Кризис современного мира*. — М.: Арктогея, 1991.
34. Генон Рене. *Многообразие состояний бытия* // «Бронзовый Век», № 22. — М.: 1998.
35. Генон Рене. *Символика креста* // «Бронзовый Век», № 22. — М.: 1998.
36. Генон Рене. *Символы священной науки*. — М.: Беловодье, 1997.
37. Генон Рене. *Традиционные формы и космические циклы. Кризис современного мира*. — М.: Беловодье, 2004.
38. Генон Рене. *Царство количества и знамения времени*. — М.: Беловодье, 1994.
39. Генон Рене. *Царь Мира*. — Коломна: Культурный центр «Лига», 1993.
40. Генон Рене. *Человек и его осуществление согласно Веданте. Восточная метафизика*. — М.: Беловодье, 2004.
41. Гёте И.-В. *Фауст*. (Любое издание.)
42. Гоголь Н.В. *Сочинения*. В 9 т. — М.: Русская книга, 1994.
43. Головин Евгений. *Приближение к Снежной Королеве*. — М.: Арктогея, 2003.
44. Грановский Олег. *Открытое письмо Георгию Викторовичу Векшину* // «Бронзовый Век», № 14–15–16. — М.: 1995.
45. Греков Б.Д. *Киевская Русь*. — М., 1949.
46. Гуревич А.Я. *«Эдда» и сага*. — М.: Наука, 1979.
47. Гюго Виктор. *Собор Парижской Богоматери*. — Л.: Художественная литература (Классики и современники), 1989.
48. Данте Алигьери. *Новая жизнь; Божественная комедия* (БВЛ, т. 28). М.: Художественная литература, 1967.
49. Дебор Ги. *Общество спектакля*. — М.: Логос, Радек, 2000.
50. Делёз Жиль. *Складка. Лейбниц и барокко*. — М.: Логос, 1997.
51. Джойс Дж. *Улисс*. — М.: Республика, 1993.
52. Диоген Лаэртский. *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. — М.: Мысль, 1986.
53. Достоевский Ф.М. *Записки из Мертвого дома*. — М.: Сов. Россия, 1983.
54. Дубов И.В. *Северо-восточная Русь и «Арса» арабских источников* // Вестник Ленинградского университета, 1981, № 8. История, язык, литература. Вып. 2.





55. Дугин Александр. *Абсолютная родина*. — М.: Арктогея, 1999.
56. Дугин Александр. *Гиперборейская теория*. — М.: Арктогея, 1993.
57. Дугин Александр. *Космический Спаситель // Конец света*. Альманах «Милый Ангел». — М.: Арктогея, 1998.
58. Дугин Александр. *Метафизика Благой Вести (православный эзотеризм)*. — М.: Арктогея, 1996.
59. Дугин Александр. *Метафизические корни политических идеологий // «Милый ангел», № 1*. — М.: Арктогея, 1991.
60. Дугин Александр. *Мистерии Евразии*. — М.: Арктогея, 1996.
61. Дугин Александр. *Основы геополитики*. — М.: Арктогея, 2000.
62. Дугин Александр. *Орден Или // Конец света*. Альманах «Милый Ангел». — М.: Арктогея, 1998.
63. Дугин А. *Философия традиционализма*. — М.: Арктогея, 2002.
64. Дюмезиль Жорж. *Верховные боги индоевропейцев*. — М., 1986.
65. Желязны Роджер. *Хроники Амбера*. — СПб.: Terra fantastica, 1994.
66. Замятин Евгений. *Сочинения*. В 4-х т. — М.: Федерация, 1929.
67. *Зарубежная литература средних веков // Сборник*. Сост. Б.И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1974.
68. Иаков Варагинский. *Золотая легенда*. — М.: Энигма, 2005. (В печати.)
69. Иванов Вяч.Вс. *Очерки по семиотике в СССР*. — М.: Наука, 1976.
70. Идрис Шах. *Суфизм*. — М.: Клышников, Комаров и Ко, 1994.
71. Иже Клод д'. *Новая ассамблея химических философов*. — М.: Энигма, 2005. (В печати.)
72. *Исландские саги. Ирландский эпос* (БВЛ, т. 8). — М.: Художественная литература, 1973.
73. *Испанская поэзия в русских переводах // Сборник*. Сост. С.Ф. Гончаренко. — М.: Радуга, 1984. С предисловием и комментариями С.Ф. Гончаренко.
74. *История философии: Запад — Россия — Восток (книга первая: Философия древности и средневековья)*. — М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2000.
75. Йейтс Уильям Батлер. *Звездный единорог*. — М.: Текст, 2001.
76. Йейтс Уильям Батлер. *Избранное*. — М.: Радуга, 2001.
77. Йейтс Уильям Батлер. *Избранные стихотворения*. — М.: Carte Blanche, 1993.
78. Йейтс Уильям Батлер. *Избранные стихотворения*. — М.: Литературные памятники. Наука, 1995.
79. Йейтс Уильям Батлер. *Кельтские сумерки*. — СПб.: Инапресс, 1998.
80. *Калевала* (БВЛ. Т. 12). — М.: Художественная литература, 1977.
81. Канселье Эжен. *Алхимия. Несколько очерков по Герметической символике и Философской практике*. — М.: Энигма, 2002.
82. Кант Иммануил. *Сочинения*. В 8-и т. — М.: Чоро, 1994.
83. Карпец Владимир. *Предания о Святой Чаше, их тайны и загадки // «Волшебная гора» № VI*. — М.: РИЦ «Пилигрим», 1997.



84. Карпец Владимир. *Русь Мироеева*. — М.: ОЛМА-Пресс, 2005.
85. Карпец Владимир. *Французский эзотеризм глазами историка* // В кн.: Билье Андре. *Станислас де Гуайта*. — М.: Энигма, 2005.
86. Киплинг Редьярд. *Пак с холма Пука. Феи и нагады*. (Любое издание.)
87. Классен Егор. *Новые материалы для древнейшей истории славян вообще и Славяно-Руссов до рюриковского времени в особенности с легким очерком истории руссов до Рождества Христова*. Выпуски 1–3. 1854–1861. — М.: Белые альвы, 1999.
88. *Клятва на мече: Испанский романсеро*. Сост. и послесловие В.Н. Андреев. — Л.: Лениздат, 1991.
89. *Книга самурая*: Юдзан Дайдодзи. *Будосёсинсю*. Ямамото Цунэтомо. *Хагакурэ*. Юкио Мисима. *Хагакурэ Ньюмон*. — СПб.: Евразия, 1999.
90. Кроули Алистер. *Книга законов // Конец света*. Альманах «Милый Ангел». — М.: Арктогея, 1998.
91. Кроули Алистер. *Сердце Святой Руси* // «Философская газета», № 1, 2000.
92. Кружков Г. Йейтс и Волошин. *Взгляд с поэтической башины на гражданскую войну* // «Арион», № 1, 1994.
93. Кун Н.А. *Легенды и мифы древней Греции*. — М.: Просвещение, 1975.
94. Кэрролл Льюис. *Алиса в стране чудес*. — М.: Наука, 1991.
95. Лазарев Е.С. *Алхимия в старообрядческом скиту*. <http://www.vekovka.h1.ru/IIIMUROM/GAYASCIENZA/denisov.htm>
96. *Литературный энциклопедический словарь*. — М.: Советская энциклопедия, 1987.
97. Ловмянский Х. *Русь и норманны*. — М., 1985.
98. Лосев А.Ф. *Из ранних произведений*. — М.: Правда. Серия «Из истории отечественной философской мысли», 1990.
99. Лосев А.Ф. *История античной эстетики. Ранняя классика*. — М.: Высшая школа, 1963.
100. Лотман Ю.М. *Лекции по структуральной поэтике*. Вып. 1. — Тарту: Тарт. гос. ун. Ученые записки, 1964.
101. *Луна в тумане. Японская классическая проза*. — М.: Правда, 1988.
102. Майер Михаил. *Убегающая Аталанта*. — М.: Энигма, 2004.
103. Майринк Густав. *Ангел Западного окна*. — Киев: Фита Лтд, 1994.
104. Майринк Густав. *Голем. Вальпургиева ночь. Белый доминиканец*. — Киев: Фита Лтд, 1994.
105. Макферсон Д. *Поэмы Оссиана*. — Л.: Литературные памятники. Наука, 1983.
106. Маер Аркадий. *Стратегии сакрального смысла*. — М.: Парад, 2003.
107. Манн Ю.В. *Поэтика Гоголя*. — М.: Художественная литература, 1988.
108. Марр Н.Я. *Этапы развития яфетической теории* // *Избранные работы*. Т. 1. — Л.: ГАИМК, 1933.



109. Микушевич В.Б. *Проблески*. — Таллинн: Александра, 1997.
110. Мисима Юкио. *Избранное*. — М.: Терра, 1996.
111. Мисима Юкио. *Золотой Храм*. — СПб.: Северо-Запад, 1993.
112. Мисима Юкио. *Исповедь маски*. — М.: Азбука-классика, 1999.
113. *Мифологический словарь*. Под ред. Е.М. Мелетинского. — М.: Советская энциклопедия, 1991.
114. Мишаков А.М. *Гусь-Железный. Вторая половина XVIII — начало XX веков*. — Рязань: Узорочье, 2000.
115. *Младшая Эдда*. — М.: Литературные памятники. Ладомир, 1994.
116. Монлуизан Эспри Гобино де. *Достопримечательные толкования загадок и иероглифических фигур на главном портале собора Нотр-Дам де Пари* // В кн.: Иже Клод д'. *Новая ассамблея химических философов*. — М.: Энигма, 2005. (В печати.)
117. *Московский эзотерический сборник (UNIO MISTICA)*. — М.: Терра, 1997.
118. Мэлори Томас. *Смерть Артура*. — М.: Наука, 1974.
119. Набоков Владимир. *Приглашение на казнь*. — Кишинев: Лит. артистикэ, 1989.
120. Нефсави шейх Умар ибн Мухаммед аль. *Сад благоуханный*. — Бишкек: ЛК — Лидер, 1991.
121. Никитин А.Л. *Легенды московских тамплиеров* // «Литературное обозрение», №. 3–4, 1994.
122. Ницше Фридрих. *Сочинения*. В 2-х т. — М.: Мысль, 1990.
123. Оссендовски Фердинанд М. *И люди, и звери, и боги...* — М.: РИЦ «Пилигрим», 1994.
124. Папюс д-р. *Генезис и развитие масонских символов*. — СПб., 1911.
125. *Песнь о Роланде; Коронование Людовика; Нимская телега; Песнь о Сиде; Романсеро* (БВЛ, 10 т.). — М.: Художественная литература, 1976. Со вступ. ст. Н. Томашевского.
126. Платон. *Собрание сочинений в 4 т.* Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. — М.: Мысль, 1994.
127. Повельс Луи, Бержье Жак. *Утро магов*. — Киев: София, Ltd, 1994.
128. *Повесть временных лет* // В кн.: Изборник (БВЛ, т. 15). — М.: Художественная литература, 1969.
129. Поппер Карл Раймунд. *Открытое общество и его враги*. В 2-х т. — М.: Международный фонд «Культурная инициатива», 1992.
130. *Похищение быка из Куальнге*. — М.: Литературные памятники. Наука, 1985.
131. Пришвин М.М. *Собрание сочинений*. В 8-и т. — М.: Художественная литература, 1982.
132. Пропп В.Я. *Морфология сказки*. — М.: Лабиринт, 1998.
133. Пуассон Альбер. *Теории и символы алхимиков*. — М.: Новый Акрополь, 1995.



134. Рабинович В.Л. *Алхимия как феномен средневековой культуры*. — М.: Наука, 1979.
135. Рабинович В.Л. *Образ мира в зеркале алхимии*. — М.: Энергоиздат, 1981.
136. Рабле Франсуа. *Гаргантюа и Пантагрюэль*. (Любое издание.)
137. *Сага о Греттире*. — Новосибирск: Литературные памятники. Наука, 1976.
138. *Сага о Сверрире*. — М.: Литературные памятники. Наука, 1988.
139. Саду Жак. *Алхимики и золото*. — Киев: София, 1995.
140. Сведенборг Эмануэль. *О небесах, о мире духов и об аде*. — Киев: Украина, 1993.
141. Сеньоль Клод. *Сказания о Дьяволе*. — М.: Энигма, 2002.
142. Сервантес Мигель де. *Дон Кихот*. — М.: Художественная литература, 1955.
143. Сковорода Г.С. *Сочинения в 2-х т.* — М.: Мысль, 1973.
144. *Словарь античности*. Сост. Йоханнес Ирмшер, Ренате Йоне. — М.: Эллис Лак; Прогресс, 1993.
145. *Советский энциклопедический словарь*. — М.: Советская энциклопедия, 1981.
146. Спрэг де Камп Л., Прэрт Ф. *Дипломированный чародей, или Приключения Гарольда Ши*. — СПб.: Северо-Запад, 1992.
147. *Средневековые роман и повесть: Ивэйн, или Рыцарь со Львом; Роман о Тристане; Окассен и Николетта; Парцифаль; Бедный Генрих* (БВЛ т. 22). — М.: Художественная литература, 1974.
148. Стефанов Юрий. *Сквасины между мирами*. — М.: Контекст-9, 2002.
149. Стурлусон Снорри. *Круг земной*. — М.: Литературные памятники, 1980.
150. Терц Абрам. *Собрание сочинений в 2-х томах*. — М.: СПТО «Старт», 1992.
151. Толкиен Дж.Р. *Властелин колец*. — СПб.: Северо-Запад, 1992.
152. Уайльд Оскар. *Пьесы*. — М.: Искусство, 1960.
153. *Упанишады*. — М.: Наука, 1967.
154. Успенский П.Д. *Tertium organum*. — СПб.: Андреев и сыновья, 1992.
155. Успенский П.Д. *Новая модель вселенной*. — СПб.: Издательство Чернышёва, 1993.
156. Успенский П.Д. *Символы Таро*. — М.: Гелиос, 1993.
157. Фигуровский Н.А. *Древнерусская химическая терминология // Ин-т ист. естествознания АН СССР. Труды совещания по истории естествознания 24–26 декабря 1946 г.*
158. Фигуровский Н.А. *О происхождении древнерусских названий металлов // АН СССР. Комиссия по истории химии 22 мая 1962 г.*
159. Фигуровский Н.А. *Очерк общей истории химии. От древнейших времен до начала XIX в.* — М., 1969.
160. *Философский словарь*. Под ред. И.Т. Фролова. — М.: Политиздат, 1987.
161. *Философский энциклопедический словарь*. — М.: Советская энциклопедия, 1983.



162. Фомин О. *«Беовульф» в аспекте традиционализма* // «Бронзовый Век», № 22. — М.: Бронзовый Век, 1998.
163. Фомин О. *Королевское искусство* // «Лавка древностей», № 1. — М.: 2000.
164. Фомин Олег. *О русской герметике* // «Северный Катехон», № 1, 2005.
165. Фомин Олег. *От сферы к кубу, или Доказательство двадцать седьмой теоремы этики* // «Литературное обозрение», № 1, 1996.
166. Фомин Олег. *Священная Артаня*. — М.: Вече, 2005.
167. Фулканелли. *Тайны готических соборов*. — М.: REFL-book, Ваклер, 1996.
168. Фулканелли. *Тайна соборов*. — М.: Энигма, 2005. (В печати.)
169. Фулканелли. *Философские обитатели*. — М.: Энигма, 2004.
170. Холл Мэнли П. *Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии*. — Новосибирск: Наука, 1997.
171. Чекина Л.П. *Орлиное гнездо*. — Касимов: Рязанские зори, 1990.
172. Чернецов А.В. *Золоченые двери XVI в. Соборы Московского Кремля и Троицкий собор Ипатьевского монастыря в Костроме*. — М.: Наука, 1992.
173. Честертон Г.К. *Битва с драконом* // «Литературное обозрение», № 3–4, 1994.
174. Шишкин Н.И. *История города Касимова с древнейших времен*. — Рязань: Благовест, 1999.
175. Штайнер Рудольф. *Человек и мир. Действие духа в природе. О пчелах*. — М.: Энигма, 2003.
176. Эвола Юлиус. *Метафизика пола*. — М.: Беловодье, 1996.
177. Эвола Юлиус. *Языческий империализм*. — М.: Арктогея, 1994.
178. *Эзотерический словарь*. — М.: Русский духовный центр, 1993.
179. Эйхенбаум Б. *Как сделана «Шинель» Гоголя* // Хрестоматия по теории литературы для слушателей филологического факультета университета. Сост. Б.А. Ланин. — М.: Изд. Российского открытого ун-та, 1992.
180. Элиаде Мирча. *Азиатская алхимия*. — М.: Янус-К, 1998.
181. Элиаде Мирча. *Залмоксис, исчезнувший бог* // «Бронзовый Век», № 22. — М.: 1998.
182. Элиаде Мирча. *Космос и история*. — М.: Прогресс, 1987.
183. Элиаде Мирча. *Мифы, сновидения, мистерии*. — М.: REFL-book, — К.: Ваклер, 1996.
184. Элиаде Мирча. *Священное и мирское*. — М.: Изд-во МГУ, 1995.
185. *Эллинские поэты VII–III веков до н.э.: Эпос, элегия, ямбы, мелика*. Отв. ред. М.Л. Гаспаров. — М.: Ладомир, 1999.
186. Эсхил. *Трагедии*. — М.: Наука, 1989.
187. Юнг К.-Г. *Душа и миф: шесть архетипов*. — М.: Совершенство; — К.: Port Royal, 1997.
188. Юнг К.-Г. *Комментарий к «Тайне Золотого Цветка»* // «Литературное обозрение», № 3–4, 1994.

# Содержание:

---

Предисловие	
Е. Лазарев. «Trivium sacrum Олега Фомина, или На распутье трех святых дорог» . . . . .	3
Предуведомление автора . . . . .	7
<b>I. АЛХИМИЯ И ГЕРМЕТИКА</b> . . . . .	<b>11</b>
Королевское искусство . . . . .	13
Заметки по истории герметической символики и философской практики. <i>Алхимический ликбез</i> . . . . .	19
Эжен Канселье: Благородный Письмоводитель Извергающего . . . . .	31
Фулканелли: Неузнанный Король Священного Искусства . . . . .	49
Герметическая метафизика Фулканелли . . . . .	53
«Владычица наша» . . . . .	53
Первоматерия (она же). Алхимия и онтология . . . . .	59
Царский Род и сокрытое слово (она же) . . . . .	66
Разорванные книги (она же) . . . . .	74
Маленький царевич (она же) . . . . .	76
Два пути . . . . .	81
Химический Апокалипсис . . . . .	83
Краткая заметка о Бафомете . . . . .	88
Клод д'Иже: Возлюбленный Единорога . . . . .	91
Розенкрейцеровское ли просвещение? . . . . .	94
О русской герметике . . . . .	101
<b>II. ЭХО ВЕКОВ</b> . . . . .	<b>119</b>
Эсхил: эстетика повтора. <i>Маргиналии к истории античной эстетики</i> . . . . .	121
Танатология Беовульфа. «Беовульф» в оптике <i>метаязыка традиции</i> . . . . .	128
1. Культурная среда, породившая «Беовульфа» . . . . .	128
2. Особенности поэтики «Беовульфа» . . . . .	131
3. Беовульф как функциональный герой-чудовищборец . . . . .	134
4. Магия металлов в «Беовульфе» . . . . .	139
5. Именная и числовая символика в «Беовульфе» . . . . .	143



ПРОЛЕГОМЕНЫ К ИЗУЧЕНИЮ ДРЕВНЕИСЛАНДСКОГО МИФА . . . . .	152
1. Предмет изучения. Наши источники . . . . .	152
2. Древнеисландский миф как функциональная модель системы . . . . .	155
3. «Эдда» и сага как отражения двух типов сознания . . . . .	162
ФЕНОМЕН ИСПАНСКОГО РОМАНСЕРО . . . . .	165
1. Испанский романсеро в контексте мировой культуры . . . . .	165
2. Особенности испанского стихосложения и проблема перевода . . . . .	168
3. Классификация . . . . .	169
4. Исторические романсы . . . . .	171
5. Пограничные романсы . . . . .	182
6. Мавританские романсы . . . . .	184
7. Романсы рыцарские, новеллистические и лирические . . . . .	185
8. Литературные романсы . . . . .	188

### III. ТАЙНОВЕДЕНИЕ. ТРАДИЦИОНАЛИЗМ.

КОНСПИРОЛОГИЯ . . . . .	193
ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ: ТОПОГРАФИЯ ПОТУСТОРОННЕГО . . . . .	195
1. Два Иммануила . . . . .	195
2. Эмануэль Сведенборг: Леонардо XVIII века? . . . . .	197
3. Эмануэль Сведенборг: жизнь в Эмпирее . . . . .	198
4. Эмануэль Сведенборг: дитя своего времени? . . . . .	200
5. Эмануэль Сведенборг: основы доктрины . . . . .	202
6. Эмануэль Сведенборг: топография потустороннего . . . . .	204
7. Эмануэль Сведенборг: замок без ключа . . . . .	207
ТРАДИЦИОНАЛИЗМ — ЭТО НЕ ТО, ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ . . . . .	209
АЛИСТЕР КРОУЛИ: СВЯТОЙ САТАНИСТ . . . . .	216
КРЕСТ И РАСПЯТИЕ . . . . .	220
ПАРОДИЯ В ОПТИКЕ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА . . . . .	225
ДЕННИЦА-КАПИТАЛ И ЕГО ОТЧУЖДЕНИЕ . . . . .	228
Предварительные замечания . . . . .	228
1. Отчуждение денег от Принципа . . . . .	229
2. Трансформация денег в капитал и капитализация реальности . . . . .	236
3. Глобализация капитала . . . . .	239





4. Трансформация капитала в систему имиджей . . . . .	243
5. Поиск субъекта капитализации действительности . . . . .	245
ИНТЕГРАЦИЯ ОПОЗИЦИИ ВО ВЛАСТЬ . . . . .	248
<i>Приложения</i> . . . . .	255
IV. МЕТАФИЗИКА ТВОРЧЕСТВА. ТЕУРГИЯ . . . . .	257
ВВЕДЕНИЕ В ТЕОРИЮ МЕТАФОРЫ И ПОВТОРА . . . . .	259
МЕТАПОВТОР КАК ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА СТИХОТВОРЕНИЯ . . . . .	262
<i>ГНОСТИЧЕСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ</i> . . . . .	265
ИДЕАЛЬНЫЙ ТЕКСТ . . . . .	267
Диалектика личностного континуума. Эпос. Лирика. Теургия . . . . .	270
1. Введение: Индивидуальное. Подобное. Общность . . . . .	270
2. Необходимые предпосылки: метафизика . . . . .	274
3. Эпическое и лирическое: страх перед развоплощением . . . . .	277
4. Теургия . . . . .	281
МАГИЯ ЧЕРЕЗ ТЕКСТ . . . . .	284
1. О сталкивании контекстов. Центон. Историческая необходимость. О неправильном понимании поэзии прошлого. Закрепление штампов . . . . .	284
2. Художественная правда. Реальность, вымысел, миф . . . . .	288
3. Магия слова. Архитектоника. Правдивость системных отношений. Ошибка «версификаторов». О том, как писать хорошие, правдивые стихи. Теургия. Зачем это нужно . . . . .	292
Качество и количество. КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ТЕКСТА . . . . .	296
ГНОСТИЧЕСКИЙ СТРУКТУРАЛИЗМ КАК МЕТОД ИЗУЧЕНИЯ ПАМЯТНИКОВ . . . . .	300
V. МИСТИЧЕСКОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ . . . . .	305
О кельтизме и оккультизме. <i>У.Б. Йейтс и Предания</i> . . . . .	307
Клод Сеньоль: наблюдатель зла . . . . .	322
Последние романтики: ИОАХИМ ФОН РУСЕНКЕ И ЙОРГЕН ГРОБОВСКИ . . . . .	325
Божество Юкио Мисима . . . . .	332
О патриотизме . . . . .	332
О автоэротизме . . . . .	335
О красоте . . . . .	342





Тайная символика в «НЕВСКОМ ПРОСПЕКТЕ».

<i>Традиционалистский этюд</i> . . . . .	346
«НАПОЛНЕННАЯ СВЕТОМ СТРАНА».	
<i>Мистическое и метафизическое у Пришвина</i> . . . . .	352
С чего начинается Родина . . . . .	352
Точки отсчета . . . . .	353
От центра к периферии . . . . .	355
Время собирать камни . . . . .	357
Стены невидимые . . . . .	358
Цепь антихристовая . . . . .	358
Правда в уме и сердце . . . . .	359
МЕТАФИЗИКА ЗАКЛЮЧЕНИЯ.	
<i>Записки из мертвого дома / Приглашение на казнь</i> . . . . .	360
1. Необходимое предупреждение . . . . .	360
2. Наши предпосылки . . . . .	361
3. Архетипы и онтологическая картина . . . . .	362
4. Метафизические позиции Достоевского и Набокова . . . . .	362
5. Тюрьма как способ онтологического осмысления пространства . . . . .	365
6. «Выход из пещеры» . . . . .	367
7. Сверхэротизм пространства . . . . .	370
Перв. лицо мн. числа, или <i>Чего на самом деле боялся</i> <i>Евгений Замятин</i> . . . . .	372
От сферы к кубу, или Доказательство двадцать седьмой ТЕОРЕМЫ ЭТИКИ. <i>О романе С. Витицкого</i> <i>«Поиск предназначения, или Двадцать седьмая</i> <i>теорема этики»</i> . . . . .	379
VI. СВЕРХЭРОТИЗМ ПРОСТРАНСТВА . . . . .	389
VII. МИСТИЧЕСКИЙ ВЕНОК СОНЕТОВ . . . . .	413
Библиография . . . . .	436



Иудейка Мария



ГЕБЕР



АЛЬБЕРТ ВЕЛИКИЙ



Раймунд Луллий



Арнольд из Виллановы





Василий Валентин



**NICOLAUS FLAMELLUS,**  
*Pontisatensis,*  
*Vixit circa finem xvi. et initium*  
*xv. Seculi apud Parisiensem civitatem*  
*donatus. Erat insignis in patria lingua*  
*Poeta, egregius Pictor, acutus Philoſoph,*  
*et Mathematicus et Alchemiſta celebris*  
*Nat. a*  
*Ex collectione Frederici Roth Scholae Nati*

Николай Фламелль



TRES SCHOLA, TRES COESAR TITVLVS DE:  
DIT: HÆC MIHI RESTANT.  
POSSE BENE IN CHRISTO VIVERE, POSSE MORI.  
MICHAEL MAIERS COMES IMPERIALIS CON:  
SISTORII etc. PHILOSOPH. ET MEDICINARVM  
DOCTOR. P. C. C. NOBIL. EXEMPTVS FOR-OLIM  
MEDICVS CÆS. etc.

Михаил Майер



Гельвеций



Парацельс



Франсуа Рабле



Савиньен де Сирано Бержерак

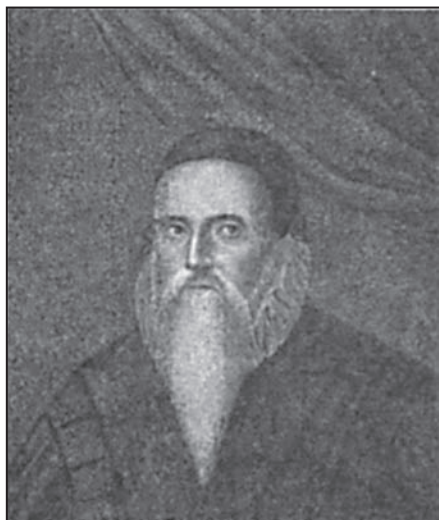


Иоганн Теодор де Бри  
(издатель и иллюстратор книг Майера)





Иоганн Валентин Андреэ



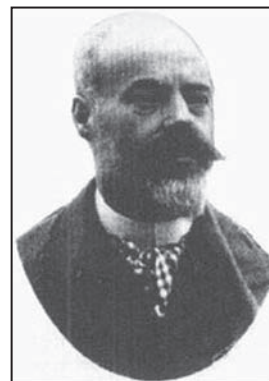
Джон Ди



Эдвард Келли



Михаил Сендивогий



Пьер Дюжоль (Магофон)



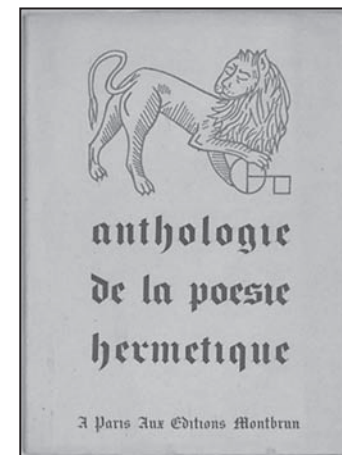
Жан-Жюльен Шампань



РЕВЮ «ИНИЦИАЦИЯ И НАУКА». ДОСЬЕ: КЛОД Д'ИЖЕ



Эжен Канселье

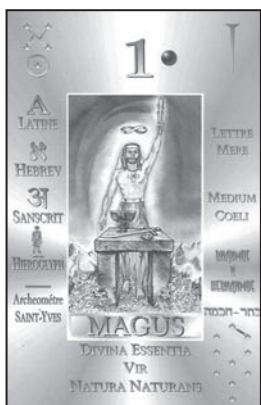


Обложка «АНТОЛОГИИ ГЕРМЕТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ», СОБРАННОЙ КЛОДОМ Д'ИЖЕ



Пауль Целан

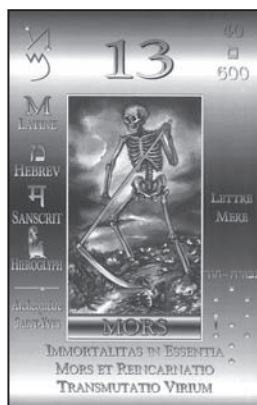




АРКАН ТАРО. МАГ\*



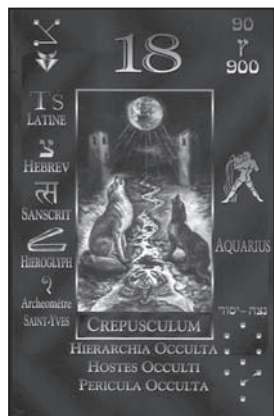
АРКАН ТАРО. ПОВЕШЕННЫЙ



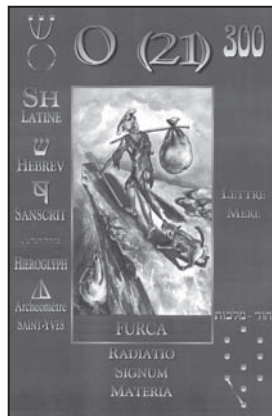
АРКАН ТАРО. СМЕРТЬ



АРКАН ТАРО. БАШНЯ



АРКАН ТАРО. ЛУНА



АРКАН ТАРО. ДУРАК



XXII ЭМБЛЕМА ИЗ «УБЕГАЮЩЕЙ АТАЛАНТЫ» МИХАИЛА МАЙЕРА. ПОИСК ПЕРВОМАТЕРИИ

\* Во всех случаях использованы изображения Арканов колоды Г.О.М. Изд-во «Энигма»



БАФОМЕТ НА ФАСАДЕ ТАМПИЕРСКОГО КОМАНДОРСТВА. «ГОРОД БАФОМЕТА»



XXVII ЭМБЛЕМА ИЗ «SYMBOLA AUREA MENSÆ DUODECIM NATIONEM» МИХАИЛА МАЙЕРА



БАФОМЕТ, СОГЛАСНО ФУЛКАНЕЛЛИ





Разворот «Книги Раймондулиевой»



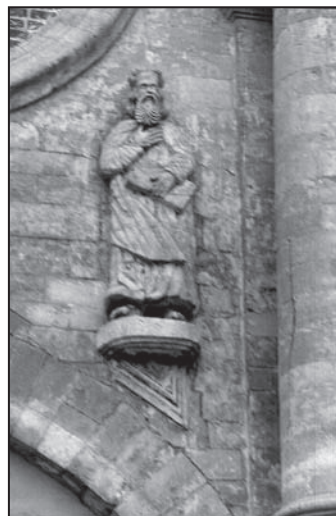
Еруми (Гермес). Троицкий собор. Ипатьевский монастырь. Кострома



Герметический змей. Палаты бояр Романовых. Ипатьевский монастырь. Кострома



Сюжет с открытой книгой.  
Погостинская колокольня



Сюжет с закрытой книгой.  
Погостинская колокольня



Философский сосуд Делания.  
Погостинская колокольня



Витриол. Изразец. Палаты бояр Романовых. Ипатьевский монастырь. Кострома



«Ключ ото всех замков». Изразец. Палаты бояр Романовых. Ипатьевский монастырь. Кострома



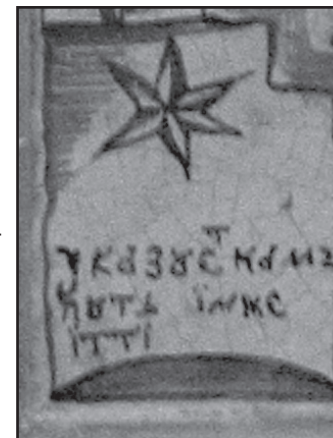
Венец алхимика. Изразец. Палаты бояр Романовых. Ипатьевский монастырь. Кострома



Лиса и колобок. Мертвая голова. Изразец. Палаты бояр Романовых. Кострома. Ипатьевский монастырь



Двенадцатиконечная роза ветров. Изразец. Палаты бояр Романовых. Кострома. Ипатьевский монастырь



Звезда Великого Делания. Изразец. Палаты бояр Романовых. Кострома. Ипатьевский монастырь



Совокупление двух начал. Изразец. Палаты бояр Романовых. Кострома. Ипатьевский монастырь





СЕН-ЖЕРМЕН



ЭМАНУЭЛЬ СВЕДЕНБОРГ



СЕНТ-ИВ Д'АЛЬВЕЙДР



ИВАН ЕЛАГИН



АНДРЕЙ БАТАШОВ



НИКОЛАЙ МАРР



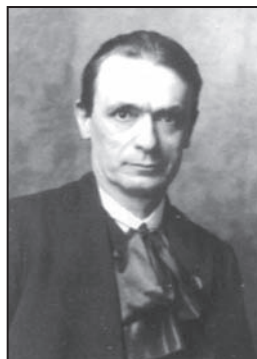
ВЕКОВ К.А.



ФАБР Д'ОЛИВЕ



ЭДУАРД БУЛЬВЕР-ЛИТТОН



РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР



ЕВГЕНИЙ ГОЛОВИН



ВЛАДИМИР МИКУШЕВИЧ



ВЛАДИМИР КАРПЕЦ



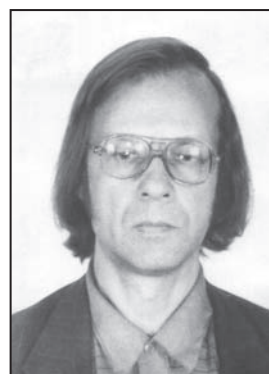
АЛИСТЕР КРОУЛИ



КАРЛ ХАУСХОФЕР



МАТЖИОН



ЕВГЕНИЙ ЛАЗАРЕВ



ВАДИМ РАБИНОВИЧ



ОЛЕГ ФОМИН

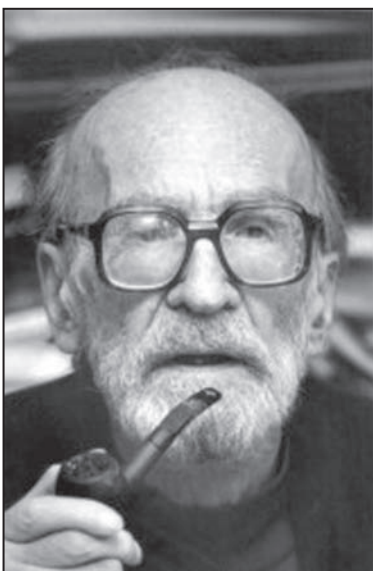




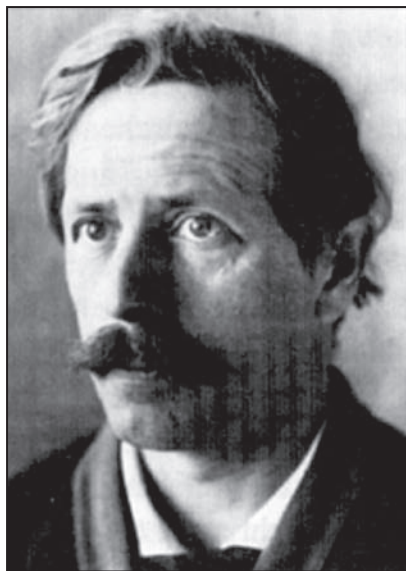
РЕНЕ ГЕНОН



ЮЛИУС ЭВОЛА



МИРЧА ЭЛИАДЕ



ГЕРМАН ВИРТ



АЛЕКСАНДР ДУГИН



ГЕЙДАР ДЖЕМАЛЬ



ЮРИЙ МАМЛЕЕВ



ФРИДРИХ ВОН ХАЙЕК



ФРЕНСИС ФУКУЯМА



ЖАК АТТАЛИ



ГИ ДЕБОР



АЛЕКСЕЙ ЦВЕТКОВ



АРКАДИЙ МАЛЕР



ВАДИМ ШТЕПА



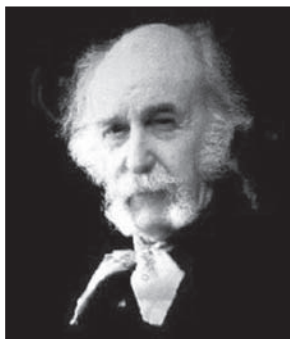
Уильям Йейтс



Мод Гонн



ГУСТАВ МАЙРИНК



Клод Сеньоль



Иоахим фон Русенке



Йорген Гробовски



Юкио Мисима



Михаил Пришвин



ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН