

Рецепция посвяtitельного мифа в поэтическом цикле М.Волошина «Руанский собор». Статья вторая // Русская литература. Исследования: Сб. науч. тр. / Киев. нац. ун-т им. Тараса Шевченко; Редкол.: А.Ю. Мережинская (гл. ред.) и др. – К.: Логос, 2006. – Вып. 9. – С.14-22 (0,4 др.арк.).

Н.И.Ильинская

Рецепция посвяtitельного мифа в поэтическом цикле

М.Волошина «Руанский собор»

Статья вторая

В цикле «Руанский собор» актуализирован устойчивый для масонской традиции мотив ритуальной смерти, в транскрипции поэта – «экстаз, момент высшего восторга жизни» [4,235], космическое вознесение духа, освобождение от брeнности земного притяжения, поскольку «ценностным центром» выступает духовная вертикаль. Последняя персонифицирована вьющимися ввысь прозрачными ступенями «восхождения», выводящими в трансцендентное пространство, «надмирность» которого обозначена рядом символов: астральных («пламя белых звезд»; «пыль миров»); колористических, наиболее характерных для масонства – «лазорева твердь»; пространственной символикой, посредством которой реализована изоморфность макро – и микрокосмоса: посвяtitельный путь «в мирах по остриям соборов» («Я иду алмазными путями, / Жгут ступни соборов острия»), визуально проецируя горизонтальное и вертикальное передвижение, воссоздают архетипическую модель креста: «Вы, миры, – вы огненные гвозди / Вечный дух распявшие на крест». Иными словами, лирический субъект в поисках истины повторяет крестный путь Христа, как бы воплощая христианский догмат уподобления Спасителю («Людам была дарована Божья сила, позволяющая им участвовать в том, чего достиг Христос» – Эф.1:19-20). Показательно в этом смысле и следующее стихотворение цикла – «Воскресенье», в котором происходит слияние храма спасенной души со вселенской церковью в

планетарном масштабе: «Вижу я, идут отроковицами, / В светлых ризах, в девственной фате, / В кружевах, с завешенными лицами, / Ряд церквей – невесты во Христе», тем самым М.Волошин привносит в масонский универсализм национальную специфику, актуализируя укорененную в русской духовности категорию соборности, в духовно-интеллектуальном контексте Серебряного века трансформированную в идею всеединства.

Однако несомненной редукцией станет игнорирование оккультных токов, которые не менее характерны для религиозно-поэтического сознания М.Волошина. Уместно привести свидетельство С.Маковского об «убежденном оккультисте Волошине», для которого «умершие души пребывают вначале в «астрале», в некоем полубытии, параллельно земному, и лишь постепенно из этого подобия жизни восходят в высшие миры» [8, 169]. В неканонических религиозно-мистических теориях и практиках признается существование трех миров: духовного, астрального и материального, в которых астральный мир выступает в роли своеобразного медиатора. Промежуточный мир, в котором находится «астросом», служит, как сказано известным оккультистом С.Тухолкой, «посредником между духовным принципом и физическим телом, так как дух слишком различен от материи, чтобы мог влиять на нее непосредственно» [11,115]. Астральность как идеально-материальное состояние духа, полученное неофитом в результате мистической смерти, как один из этапов посвячительного пути к Идеалу («Дух горит... и дали без границ), находит яркое воплощение в поэзии М.Волошина. Стилистически это состояние предельно сакрализовано и эстетизировано одновременно за счет феерических образов огня в различных модификациях, выраженных посредством ряда приемов: метафорических эпитетов: «огненные гвозди»; «огненная Смерть»; «сияющие тени»; «сияющие грозди»; «алмазные пути; цветосимволизма: сочетания сакральных тонов – белого («белых звезд», «белых птиц), как известно, почти универсального символа посвящения, символизирующего переход в иное состояние [10,23], и лазоревого – коррелята лазурита, камня темно-синего цвета, символа божественных небесных сил [10,186].

«Влечение к эстетизированной образности» «декоративная цветопись», «избыточная «красивость» [6,267], «стремление переносить живописные принципы и открытия в поэзию» [16,248] – эти черты, не раз отмеченные литературоведами как дань молодого Волошина парнасскому канону, особенно ярко проявляются в главах «Лиловые лучи» и «Вечерние стекла» – своего рода «интродукции» к остальным четырём стихотворениям цикла «Руанский собор». Широко известна ироническая оценка И.Анненского, усмотревшего в стихотворении П.«Лиловые лучи» неуместное по отношению к христианским святыням эстетство, профанацию религиозных переживаний [1, 364]. Наблюдение, не лишённое определённого резона с позиций строго конфессиональных, может быть скорректировано в координатах религиозно-поэтического сознания М.Волошина. Как представляется, одним из «ключей» к прочтению поэтического текста является статья М.Волошина «Чему учат иконы?», в которой он проясняет основы своей цветосимволики. Она отражает мировосприятие поэта-художника, близкого по духовным исканиям, эстетическим принципам, «жизнетворческим» интенциям русским символистам, которые «верили в мистический смысл цвета, а в богословской полемике нередко прибегали к терминологии живописи» (Ж.Нива). Ярким тому примером является статья А.Белого «Священные цвета» [2]. В ней спроецированы мифопоэтические и метафизические представления поэта о «мире цветных символов», имманентные его религиозно-эстетическому сознанию и преломленные через теургическую модель мировосприятия и творчества. Исследователями высказывается предположение (правда, без конкретизации) о знакомстве М.Волошина со статьей теоретика символизма, но при этом акцентируется профессиональный (поэта-художника), в какой-то мере механистический, подход автора «Руанского собора» к цвету [7, 607]. Рассмотрим эти моменты несколько подробнее.

Как представляется, цикл «Руанский собор» включает интертекст А.Белого на нескольких уровнях, а именно: «свободной теософии» (в широком соловьевском понимании как «божественной мудрости, так и в узком значении теософского синтеза науки, религии и философии); метафизических основ

цветосимволики; на уровне аллюзивно-реминисцентных пластов, мотивных и образных переключек. Так, для цикла М.Волошина становится сквозной парадигматика мифологемы «свет» в ее традиционно высоком сакральном статусе как в Библии: «Бог есть свет, и нет в Нем никакой тьмы» (Ин.1:5), так и в масонской догматике и ритуалистике. Девиз вольных каменщиков: «Да будет Свет; и стал Свет» (лат. «Fiat lux et lux fit»), поскольку посвященные ищут «великий Свет истины» (срв. масонские гимны и песнопения: «Ты жизнь всегда творишь из тленья / Из тьмы рождаешь вечный свет»; «О мой Господь! О свет Светов, / Я с ним, я в нем, о жизнь! О сладость; «Сей свет тому, конечно, ясен, / Кто тьму внутри и вне узрел» [9,20,17]. Назовем ряд ее трансформаций у Волошина. Это «свет очей», «свет страданья», «алый свет, вечерний», оксюморонные формулы по типу хиастического переплетения: «темным светом», «сияющая тьма», включая знаковые для стилистики мифопоэтического символизма А.Белого и А.Блока «зори»: «Поздних зорь далекая Осанна». Аналогичный ряд наблюдаем в тексте статьи А.Белого (срв. «луч вечного света», «вечный свет», «ласковая заря», «заревая мечтательность»), в религиозном сознании которого свет сближается с белым цветом («виссон белый» «в луче белого цвета»), ассоциирующимся с Абсолютом. Однако существует и разница. В поэтической системе М.Волошина символика трансцендентного белого цвета сближается по семантике с фиолетовым: «О, фиолетовые грозы, / Вы – тень алмазной белизны»; «лиловый свет», физическая природа которого, «проникнутая чувство тайны, дает молитву. Лиловый, цвет молитвы, противопоставляется желтому» [3,293]. Факты внехудожественной реальности, описанные в письме к М.Сабашниковой: «Мы были в одном соборе, где каменные колонны были пронизаны фиолетовым светом... А.Р.Минцлова шептала: «Если долго смотреть в этот фиолетовый свет, то видишь все, все» [4,235], в цикле М.Волошина разворачиваются в ракурсе посвятительного ритуала для тех, «чей путь таинственно суров» (срв. мотив пути у А.Белого: «Восхождение к высшим сферам бытия требует внутреннего знания путей» [2, 116]). Инициация происходит в специально организованном пространственно-временном континууме –

сакральном пространстве готического собора, в котором актуализируются символические детали его архитектуры, например, окна-розетки – воплощение принципов света и эманации, карта мифического мира [14, 245]. Их принадлежность высшим сферам маркированы традиционным поэтизмом «горний» и графически: «Две аметистовые Розы / Сияют с горней вышины»). Семантика лилового цвета, разворачиваясь в исходном для М.Волошина значении молитвы, поклонения «намоленным» ступеням храма = «семи ступеням христианского посвящения», приобретает теософский подтекст в колористической оппозиции багровый / лиловый: «Дымится кровь огнем багровым / Рубины рдеют винных лоз, / Но я молюсь лучам лиловым, / Пронзивших сердце вечных Роз».

Семантическое поле символов цитируемого катрена охватывает спектр христианских и теософических значений. Так, в первом дистихе обращает внимание повышенная экспрессивность, которая создается путем концентрации лексем, содержащих колористику кроваво-красной гаммы (= багряной, красно-пурпурной): «кровь – огонь – багровый – рубин – рдеет– винный». Библейские коннотации значений очевидны – это аллюзии на греховность, inferнальность: «грехи... как багряное», «красны, как пурпур» (Ис.1:18); «огненное искушение» (I Петра 4:12); искупительную жертву («Кровь Иисуса Христа очищает от греха» – I Ин. 1:7); поведение толпы во время Страстей Господних («насмеялись над Ним, сняли с Него багряницу» Мф.27:28), которые в христианской картине мира принадлежат миру дольнему и соотносятся с представлениями о грехе как духовной смерти. Близкое к М.Волошину осмысление «священных цветов», в частности красного и его оттенков, наблюдается у А.Белого. Комментаторами отмечено, что, несмотря на стремление поэта-символиста следовать христианской символике цвета, толкование их значений располагается в теософской парадигме [2,509]. «Относительность, призрачность красного цвета» названа А.Белым «своего рода теософским открытием. Впечатление красного (курсив автора – А.Б.) создается отношением белого светоча к серой среде» [2, 509]. Как указано ранее, сакральным цветом, символом высшей духовности, адекватным по

трансцендентности белому, в мифопоэтике М.Волошина является лиловый. «Лучи лиловые», пронзившие «сердце вечных Роз» персонифицируют духовную вертикаль как знак Божественного присутствия в грешном мире. Эстетика цвета М.Волошина сближает по духовной наполненности синий и лиловый, связывая их актуализацию с эпохами, «когда преобладает религиозное и мистическое чувство» и тогда «красный становится пурпуром – лиловым цветом молитвы» [3, 293].

Сопоставление религиозно-эстетических рефлексий А.Белого и М.Волошина, посвященных цветосимволизму, выявляет интересные совпадения, которые могут быть истолкованы двояко: 1) более узко – как факт бесспорного влияния символистских и теософских теорий А.Белого на творчество М.Волошина и 2) более широко – как отражение общих для культурно-религиозного сознания эпохи тенденций. В пользу первой версии говорит выявленная нами типологическая близость двух текстов, еще одним аргументом в пользу которой считаем сравнение фрагмента из цикла «Руанский собор» с отрывком из статьи А.Белого «Священные цвета»: «От нашей воли зависит собственной кровью погасить пожар, превратить его в багряницу страдания. А то мы сгорим, и ветер помчит серый пепел (срв. у М.Волошина: «дымится») и будет лепить из него призраков. Молитва до кровавого пота поддержит нас в часы горений, разрушит чары красных ужасов» [3,115]. Обилие текстуальных совпадений, ключевых мифологем и лексем на образно-семантическом уровне позволяют считать, с одной стороны, текст М.Волошина парафразой прозаического высказывания А.Белого. Однако с другой, подобные совпадения не обязательно доказывают непосредственную преемственность или влияние теоретика символизма. Они могут рассматриваться в русле характерного для эпохи в целом интереса к внеконфессиональным мистическим доктринам и учениям, в которых важное место принадлежит масонско-розенкрейцерской теософии. Не вдаваясь в тонкости полемики об отношениях между тамплиерами, розенкрейцерством, средневековым и современным масонством, его месте в мистической традиции западной духовности [см. об этом: 4,5,8,], подчеркнем характерное для культуры

эпохи в целом, а также для религиозно-поэтического сознания и творчества поэтов Серебряного века восприятие трансцендентного единства религий, чувство «всеединства», позволяющие им постичь «идею Традиции» (Р.Генон), то есть сокровенную и нерушимую преемственность, восходящую, в конечном счете, к «первому из пророков» – праотцу человечества Адаму. По-иному, мистическую церковь на границах пространства и времени.

Представляется любопытным еще один аспект. Как известно, фундаментальными символами розенкрейцеров и тамплиеров являются крест и роза в различных конфигурациях и преимущественно красно-белых (святость и мученичество) цветовых решениях, хотя эмблематика розы сакрализована еще в архаике. Возможно, это «стилизация египетского и индийского цветущего лотоса с тем же самым значением, которое имеет этот более древний символ» [13, 507], то есть знак духовного развития и способности души к достижению божественного совершенства. Так, в розенкрейцеровском трактате «Химическая женитьба», устанавливающим процесс философского «творения», четыре красные и белые розы принадлежат Христиану Розенкрейцеру, который называет себя Братом Красной Розы и Креста [13, 508]. В алхимии красно-белая роза символизирует место рождения *filius phlosophorum* [12, 652]. В христианстве красный цвет розы говорит о крови Иисуса, символизирует сердце, эмблематика которого сопряжена с добродетелями любви и сострадания, то есть персонифицирована природой личности Христа. В цикле М.Волошина «Руанский собор» символика розы представлена следующим образным рядом: аметистовые розы; сердце вечных роз; алость роз, расцветших у креста (срв.: «Сердца мелькали алых роз» – «Реймская Богоматерь» М.Волошина). То есть в семантическом поле цикла зафиксированы соотносящиеся и сопрягающиеся, изоморфные культурно-теологические парадигмы, которые создают его многослойный смысл. Закономерно возникает вопрос – почему меняется модальность в третьем катрене главы «Лиловые лучи», в результате чего «рубины винных лоз» (аллюзия явно из христианского корпуса символов) противопоставляются (союз «но») «лучам лиловым, пронзившим сердце вечных роз», которым «молится» лирический

субъект? Каково смысловое наполнение данной антитезы? Как представляется, ответом на поставленный вопрос может служить разъяснение Р.Генона относительно случаев, когда экзотерическая и эзотерические области не отделены абсолютно, что мы и наблюдаем в тексте М.Волошина, и у автора возникает необходимость расставить акценты. Как видим, инициация, ее «внутренняя» область, степень совершенного духовного состояния, «зашифрованная» в духе «тайноведения», маркирована поэтом наиболее высоким статусом, поскольку «сам символ Розы и Креста обоими образующими его элементами выражает реинтеграцию существа в центр этого состояния и полный расцвет его индивидуальных способностей, исходя из этого центра; итак, он весьма точно обозначает ... завершение посвящения в «малые мистерии» [4, 496,568].

Таким образом, наличие масонско-розенкрейцерского кода и подтекста в поэзии Серебряного века во многом объясняется разновекторными религиозно-философскими исканиями эпохи модернизма, принципиально несводимыми к одной – христианской / православной парадигме. Актуализация масонской религиозности, розенкрейцерских тенденций в поэтическом пространстве кризисной эпохи вызвана прежде всего адогматическим характером, идеями вероисповедальной свободы, внеконфессиональной, надысторической, универсальной религиозностью, религиозно-философским синкретизмом этих мистических доктрин. Однако масонские идеи и символы, равно как и образность, принадлежащая другим типам религиозности, не становятся единственными или доминирующими, сливаясь поэтике модернизма в эклектическую модель. Окультизм-мистический код, просматриваясь на всех уровнях стихотворной структуры, отражает характерный для религиозно-философских исканий эпохи синкретизм, что и демонстрирует поэзия М.Волошина.

Литература

1. Анненский И. О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С.328-358

2. Белый А. Священные тона // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т.2 / Вступ. ст., сост. А.Л.Казин, – М.:Искусство, 1994 . – С.110-123, С.508-511(примечания)
3. Волошин М. Чему учат иконы? // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1989. – С.291-295
4. Волошин М. Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи / Сост. и авт. Вступ. ст. и коммент. З.Д.Давыдов. – Симферополь: Таврия, 1990
5. Генон Р. Заметки об инициации // Генон Р. Символика креста. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 357-661
6. Корецкая И.В. Максимилиан Волошин // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 2. ИМЛИ РАН. – М.: «Наследие», 2001. – С.263-285
7. Лепяхин В. Линия и цвет в иконе и поэзии. По стихам и статье М.Волошина «Чему учат иконы?» // Лепяхин В. Икона в русской художественной литературе. – М.: Издательство «Отчий дом», 2003. – С.601-617
8. Маковский С.К. Портреты современников // Серебряный век. Мемуары. (Сборник) / Составитель Т.Дубинская-Джалилова. – М.: Известия, 1990. – С.111-176
9. Соловьев О.Ф. Масонство. Словарь-справочник. – М.: Аграф, 2001.
10. Сахаров В. Русское масонство в портретах. – М.: ООО «АиФ Принт», 2004. – 512с.
11. Тресиддер Дж. Словарь символов / Пер. с англ. С.Палько. – М.:ФАИР-ПРЕСС, 1999.
12. Тухолка С.Оккультизмъ и магія // Оккультизмъ и магія. Издание второе. – С.Петербург: Издание А.С.Суворина, 1907. – С.81-337
13. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. М.Ю.Некрасова. – СПб., "Академический проект", 2003

14. Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск: Наука, 1997
15. Энциклопедия символов / Шейнина Е.Я.. – М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков: "Торсинг", 2001
16. Эткинд Е. Максимилиан Волошин. Поэзия истории // Эткинд А. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – СПб.: «Максима», 1995. – С.243-259