

ПОЭТИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-126-143

С. Д. Титаренко¹

Санкт-Петербургский государственный университет

ФУНКЦИИ ВИЗУАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В ТРИЛОГИИ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «ХРИСТОС И АНТИХРИСТ»

Статья посвящена рассмотрению функций интермедиальности в символистских романах Д. С. Мережковского (трилогия «Христос и Антихрист»). Интермедиальность понимается как конструктивно-структурная основа произведений и принцип поэтики. Визуальные образы искусства отражают теургическую эстетику писателя и его концептуальные религиозно-философские идеи. Они являются основой мистериально-мифологического сюжета и выполняют функции символического «перехода» границ различных религий и культур. Делаются выводы, что на основе интермедиальности в структуре символистского романа создается медиамиф о почитательной функции искусства как метатекст.

Ключевые слова: Д. С. Мережковский, символистский роман, «Христос и Антихрист», гностицизм, мистерия, интермедиальность, визуальные образы, теургия, медиамиф, метатекст.

S. D. Titarenko

Saint Petersburg State University

FUNCTIONS OF THE VISUAL IMAGES IN OF CHRIST AND ANTICHRIST TRILOGY BY D.S. MEREZHKOVSKY

The article is devoted to the functions of intermediality in the symbolist novels by D.S. Merezhkovsky (*Christ and the Antichrist* trilogy). Intermediality is considered as a constructive and structural basis of the novels and the principle of poetics. Visual images of art reflect the writer's theurgical aesthetics and his conceptual religious-philosophical ideas. They are the basis of the mysteriological-mythological plot and perform functions of the symbolic "crossing" of various religions and cultures borders. The article concludes that intermediality in the structure of the symbolist novel creates media myth about sacred function of the art as a meta-text.

Keywords: D. S. Merezhkovsky, symbolist novel, *Christ and the Antichrist* trilogy, Gnosticism, mystery, intermediality, visual images, theurgy, media myth, meta-text.

Визуализация образов в словесном тексте происходит за счет интерсемиотических корреляций и определяется, как показали труды А. Ханзен-Лёве, полем культуры, в системе которого возникают имманентные искусству определенной эпохи теории интермедиальности, а также индивидуально-авторские стратегии. Как пишет исследователь, «в модернизме и символизме на рубеже XIX–

¹ Светлана Дмитриевна Титаренко, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург).

XX вв. еще преобладает характер космической и мифической «пан-аналогии», в значительной степени сформированной под влиянием (нео) платонизма или даже пифагорейства», то есть предполагаются вертикальные соотношения корреляций [Ханзен-Лёве, 2016, с. 22–23]. С этой точки зрения представляют большой интерес культуросцентричные историософские романы Д. С. Мережковского из его трилогии «Христос и Антихрист»: «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1895), «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900–1901), «Антихрист. Петр и Алексей» (1904–1905).

Их отличает от других символистских романов, например, А. Ремизова, Ф. Сологуба, А. Белого, некоторых романов В. Брюсова (исключение – «Огненный ангел»), насыщенность мотивами, сюжетами и образами мирового изобразительного искусства, которые образуют своего рода метатекст, определяя новаторский и гибридный характер романа. Анализируя неомифологическую природу символистских романов, З. Г. Минц указывала на то, что в роли «шифра», «раскрывающего значение изображаемого, выступают здесь всегда несколько мифов одновременно», отличительной чертой которых является «металитературность» и «метакультурность» [Минц, 2004а, с. 74]. Интермедийная природа текстов ею специально не анализировалась, вместе с тем было указано на то, что «образы искусства здесь не только определяют те или иные стороны строения текста, но и становятся его темой» [Минц, 2004а, с. 75], поэтому у Мережковского «тема, время и место действия, события и персонажи» имеют множество параллелей в западноевропейском искусстве [Минц, 2004б, с. 226]. Важные наблюдения в связи с этим были сделаны некоторыми исследователями [Суханова, 2014а; Суханова, 2014б]. Вместе с тем функции визуальных образов в раскрытии основного метасюжета романов и некоторые важные особенности религиозного экфрасиса Мережковского-художника требуют специального рассмотрения с точки зрения современных теорий интермедийного анализа.

В этом плане большой интерес представляют понятия «медиамифа» и «интермедийного поля», выделяемые А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве, 2016], и идеи иконологии У. Митчела как теории визуальных изображений [Митчелл, 2017]. Медиамиф создается при помощи интермедийных отсылок и может выступать как язык, позволяющий автору воплотить определенную религиозно-философскую концепцию через систему знаков культуры. А образ – «это не просто особая разновидность знака, но фундаментальный принцип», «общая идея», распадающаяся на множество подобий, аналогий, как считает Митчелл [Митчелл, 2017, с. 26–27]. Согласно феноменологии визуальности, изложенной М. Мерло-Понти в книге «Око и дух», видимое человеком позволяет ему приблизиться к невидимому, выйти за пределы себя, так как постижение невидимого – это один из механизмов мышления на пути к трансцендентному [Мерло-Понти, 2007]. На этом основано понимание феномена тела, постигаемого в пространстве его идеи, видимого и невидимого, внешнего и внутреннего.²

² См. анализ современных теорий визуальности в книге Е. Петровской «Теория образа»: [Петровская, 2010].

Теургическая эстетика Мережковского основана, как указывает В. В. Бычков, на «эстетически настроенном глазе» [Бычков, 2007, с. 101]. Включение в структуру его романов визуальных образов культуры и искусства (архитектурных и ландшафтных комплексов, античных и христианских храмов, скульптур богов, барельефов гробниц, росписей стен, картин различных художников, предметов культа и др.) формирует образно-мотивные ряды, определяющие сюжет «перехода» в мир искусства как вторую реальность. Эта функция мистического «перехода» чрезвычайно важна. Как писал Е. М. Мелетинский, «преломляя принятые формы жизни, миф создает некую новую фантастическую “высшую реальность”, которая парадоксальным образом воспринимается носителями соответствующей мифологической традиции как первоисточник и идеальный прообраз...» [Мелетинский, 2012, с. 153].

Культурной ритуальной моделью «перехода» к высшей реальности для Мережковского мог быть посвященный миф, основанный на архетипе древнейшей формы мистерии, хотя очевидно, что Мережковский как художник учитывал и законы средневековой драмы-мистерии. Архетип мистерии играл большое значение, как известно, в творчестве Ф. Ницше и Р. Вагнера³. Реконструкция древних мифов, христианизация античной мифологии и мифологизация христианства объединяют поиски Ф. Ницше и Р. Вагнера и, на наш взгляд, эти поиски были присущи также Мережковскому. Историсофские романы Мережковского с точки зрения динамики жанровой формы долгое время считались эклектичными, исследователи, отказывая писателю в создании «принципиально новых художественных форм», считали, что его романы из трилогии «Христос и Антихрист» «должны быть помещены в иную систематику» – «систематику мистериальной историософии», высвечивающей «пласты религиозные, мистические, библейские, собственно исторические, социально-политические, пророческие, культурологические...» [Полонский, 2008, с. 56]. В связи с этим суждением, одна из интересных для нашего исследования точек зрения заключается в понимании романов Мережковского как «историко-“археологических”». Об этом пишет А. В. Лавров, рассматривая египетскую дилогию писателя. Он указывает, что герои Мережковского, начиная с его романа о Юлиане Отступнике, действуют как бы «по озарению», «не сами действуют, через них действует высшая сила», указывая на свидетельства современников (И. Ильина, А. Амфитеатрова и др.), которые отметили особый дар Мережковского, заключающийся во включении образов скульптуры, архитектуры и живописи в романы как «внешних» декораций развития сюжета [Лавров, 2000, с. 22–23].

Нас интересует проблема интермедальности как художественной стратегии и «внутреннего сюжета» у Мережковского. В связи с этим основная задача статьи – показать значение визуальных образов в трилогии «Христос и Антихрист» как отражение теургической эстетики писателя и определить в связи с этим своеобразие

³ О взаимодействии христианской мистерии и христианского мифа у Р. Вагнера и Ф. Ницше см.: [Пашенко, 2015].

различных форм экфрасиса (религиозного, философско-эстетического, культурно-исторического, поэтического)⁴. Писателем реконструируются архаические образы мифо-ритуальных, мистериальных и других религиозных культов (античного многобожия, раннего христианства, арианства, митраизма, гностицизма и др.). Это позволяет создать сакральные локусы, которые интересны как визуальные образы и не только как декорации для развития «внешнего» историософского сюжета, выполняющие функции стилизации, но и с точки зрения динамики «внутреннего» сюжета, направленного на раскрытие теургической тайны религиозного искусства, так как Мережковский пытается показать эстетическое бытие человеческого сознания в культуре как истинное и визуальный образ становится для него способом постижения человеком самого себя.

Мережковский создает экспериментальные романы в эпоху разрушения классического романа и формирования модернистских форм эпоса. Роман требовал больших тем, какой становится для писателя тема оправдания религиозной культуры в эпоху ее кризиса. О кризисе, который переживала культура на рубеже XIX–XX веков, Мережковский писал в статье «Мистическое движение нашего века» (1893): «Не должно окончательно забывать, что в слове “культура” есть древний латинский корень “cultus” – почитание богов. Кроме усовершенствования комфорта, техники и материальной стороны жизни во всех великих исторических культурах есть духовное, бескорыстное зерно, основание нового религиозного культа, установление новой связи человеческого сердца с божественным началом мира, с бесконечным» [Мережковский, 2002а, с. 34]. Воплощением «нового религиозного культа» стала для него религия «Третьего Завета» («Святого Духа»). Она имела основания в откровениях Ветхого и Нового Заветов, где открылась «власть Божия как истина» и «истина как любовь». В «Грядущем Завете», по его мысли, будет «любовь как свобода», и будет явлено миру новое, «не услышанное имя Господа Грядущего: Освободитель» [Мережковский, 1991, с. 27]. Вместе с З. Н. Гиппиус он был устроителем «Церкви Третьего Завета», где проводились богослужебные обряды как свидетельство потаенной религиозной жизни. Религиозная жизнь Мережковских во время написания трилогии «Христос и Антихрист» была связана с масонской традицией и изучением гностического христианства, мистической традиции офитов и западных мистиков. Как пишет М. М. Павлова, «в ритуалах Мережковских присутствует характерный для масонства синкретизм, стремление соединить христианство и пантеистическое мировоззрение, ввести в службу элемент языческой мистерии», а «места, в которых литургии проводились на природе, обычно приобретали ритуальное значение...» [Павлова, 2017, с. 182].

Для постижения сверхчувственного иррационального мира, как считал писатель, необходимо «внутреннее зрение», опыт переживания «иных миров», «весь мировой символизм», иначе для непонимающих все покажется просто «ахинеей», ведь «символизм есть возвращение искусства к религии»

⁴ О различных формах экфрасиса см.: [Геллер, 2002].

[Мережковский, 2002б, с. 101–102]. «Язык символов, – писал Мережковский, – язык религии. Все обряды и таинства не что иное, как символы. Нельзя говорить о Боге словами, о беспредельном – определениями: можно только знаками...» (там же, с. 101).

Визуальные символические образы культуры становятся в трилогии Мережковского (и прежде всего в романах «Смерть богов. Юлиан Отступник» и «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи») основой экспликации религиозной, философской и эстетической мысли. Подобный прием писатель использовал, например, в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Объясняя свое понимание природы символа, он приводит описание сохранившегося в Акрополе над архитравом Парфенона скульптурного барельефа с изображением юношей, укрощающих коней, указывая, что «вы смотрите на них, как на любопытный этнографический документ, так же, как на страницу современного экспериментального романа», так как это не просто сцена из жизни, но «целое откровение божественной стороны нашего духа» [Мережковский, 2002в, с. 45]. Подобный символизм, как считал Мережковский, определяет природу античного и христианского искусства. Писатель актуализирует различные формы религиозного опыта, чтобы показать мистическое воздействие искусства, перед которым человек испытывает потрясение от созерцания или прозрения некоей сакральной тайны.

Для объяснения священного образа или обряда древних времен используются понятия «символ», «мистерия» и «теургия». Завершение мистерияльного ритуала – созерцание божества. Созерцание образа осуществлялось в самом конце ритуала и становилось результатом прохождения инициации. Это было «созерцание святая святых, что являлось актом доставления высшего блаженства», как пишет Ф. Любкер, а «лежащие в основе культа идеи <...> представлялись символическим образом» [Любкер, 1884, с. 671]. В религиозной традиции христианства созерцание божества получило название «теофания» (богоявление). В истории религий оно утвердилось в расширительном значении как «иерофания». Иерофания обозначает «нечто священное, предстающее перед нами», как пишет М. Элиаде [Элиаде, 1994, с. 17]. В христианстве также созерцание религиозного образа, как писал Иоанн Дамаскин в «Словах в защиту святых икон» преследовало цель осуществить Божественное Откровение в образе, «так и через телесное созерцание приходим к созерцанию духовному»⁵.

Именно в этом значении (*от телесного к духовному*), как нам представляется, чаще всего используются многие визуальные образы в романах Мережковского, хотя видение божественного предстает у него и как результат десакрализации объекта искусства в связи с борьбой христиан против языческих идолов или в русской секуляризованной культуре эпохи Петра I. Покажем это явление лишь на некоторых примерах из трилогии Мережковского и прежде всего на основе анализа романа «Юлиан Отступник», где визуальные образы играют конструктивную

⁵ Цит. по: [Успенский, 1989, с. 17].

роль в развитии мистериально-мифологического сюжета. Мистериальный архетип развивается в романах на основе гностической философии, основной тезис которой – получение высшего гнозиса как основания пути к спасению. Для этой цели важно формирование духовного человека, причем, как утверждают исследователи, Мережковский считал гностицизм разновидностью христианства⁶.

Одна из особенностей первого и самого важного в развитии мифологического сюжета романа «Юлиан Отступник» – создание сакрального пространства, важного для сознания героя. Поэтому в основе романа, как и всей трилогии, как нам представляется, лежит мистериальный архетип и мифопоэтика сюжета о лабиринте и пещере. Мистериальный архетип лабиринта, как и пещеры, в древности был связан с идеей подземного странствия души. Образ лабиринта находит символическое отражение в аллегории пещеры Платона (диалог «Государство»). Как пишет Р. Генон, в глубокой древности представления о пространстве пещеры и лабиринта были связаны с погребальными обрядами, а затем они были перенесены в ритуалы инициации, а сама инициация, по его мысли, является переходом от символической смерти ко «второму рождению», подобному «переходу от мрака к свету» [Генон, 2004, с. 219]. Образ лабиринта, таким образом, ассоциируется с прохождением испытания. Кроме того, он соотносится с идеей выхода, но выхода не в профанное пространство, а к поиску «света», то есть познания божественного или сакрального времени и пространства, а пещера – это и место символической смерти, как это мыслится в христианстве, и место «второго» рождения как воскресения души.

Начало романа «Юлиан Отступник» вводит нас в пространство лабиринтного существования героя. Юлиан вместе со своим братом Галлом содержится в крепости Мацеллум. Это бывший дворец каппадокийских царей, с его «черным мраком» каменных сводов и «крытых ходов». Юлиана преследует страх, «он ждал смерти со дня на день», он привык к страху. Выходом является уединенная пещера, в которой герой читал сочинения Платона, завернутые в «Послания Апостола Павла», и где «стоял козлоногий Пан, игравший на свирели и маленький жертвенник» [Мережковский, 1990, т. 1, с. 43]⁷.

Многие архитектурно-ландшафтные пространственные образы таят в себе «лабиринтное» чувство страха перед непознаваемым и ведут к просветляющему образу. «Арианская базилика св. Маврикия построена была почти целиком из камней разрушенного храма Аполлона, – пишет Мережковский. – Священный двор, “атриум”, окружали с четырех сторон ряды столбов» (т. 1, с. 44). Здесь покоились мощи святого и совершались обряды исцеления. Стены базилики как сакрального пространства смерти и воскрешения представляли росписи сцен мученической смерти св. Евфимии и изображение страшных орудий пыток, на

⁶ Анализ источников гностицизма в творчестве Д. С. Мережковского см.: [Осьминина, 2018, с. 225–239].

⁷ Далее произведения Д. С. Мережковского цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы в круглых скобках после цитаты.

противоположной стене изображены были грешники, горящие в аду. В сознании Юлиана возникают образы Апокалипсиса как символы лабиринтного страха и ужаса. Они подкрепляются непостижимым и грозным образом: «Мальчик взглянул вверх, на огромный полукруг мозаики между столбами свода: это был арианский образ Христа – грозный, темный, исхудалый лик в золотом сиянии и диадеме, похожей на диадему византийских императоров, почти старческий, с длинным тонким носом и строго сжатыми губами; десницей благословлял он мир; в левой руке держал книгу; в книге было написано: “Мир вам. Я свет мира”» (т. 1, с. 46–47).

Арианство как одно из раннехристианских движений выдвигает образ Боготца как центральный, арианами отрицалась идея богочеловека Христа. Юлиану дороги другие образы, которые он созерцает внизу, на мраморном барельефе гробницы первых веков христианства. Это «маленькие нежные Нереиды, пантеры, веселые тритоны; и рядом – Моисей, Иона с китом, Орфей, укрощающий звуками лиры хищных зверей, ветка оливы и, голубь и рыба – простодушные символы детской веры; среди них – Пастырь Добрый, несущий Овцу на плечах...» (т. 1, с. 47). Источниками подобных образов и символов были, как свидетельствуют исследователи раннехристианского искусства, языческие памятники. Из них «голубь», «рыба», «лира» являются основой христианского символизма. «К тому же источнику относится изображение *пастыря доброго*...», «а из античной живописи взяли изображение *Орфея*», – как пишет А. С. Уваров [Уваров, 1908, с. 103–104]. Причем эти образы трансформировались уже в раннем христианстве.

Мережковский использует *дуальный архетип* как основу символического изображения. Единый визуальный образ Христа распадается на два изображения, что ставит героя перед выбором. Например, арианский образ Христа внушает Юлиану лабиринтный страх, вселяет надежду другой образ – «Доброго Пастыря»: «Образ босоногого юноши, Доброго Пастыря, уходил в неизмеримую даль, но все еще смотрел на Юлиана с вопросом. И сердце мальчика сжималось не от благоговения, а от ужаса перед этой тайной, которую во всю жизнь не суждено ему было разгадать» (т. 1, с. 47). Двойственность мышления – свойство гностической философии. Визуальным образом спасения и преображения души становятся косые лучи солнца: «В это мгновение, упав из окна, косые лучи солнца задрожали столбом в облаке ладана; и тихо колеблясь, как будто подняло оно вспыхнувший золотым сиянием грозный, темный лик Христа» (т. 1, с. 47). Визуальный образ косых лучей вызывает явление *фотодосии* – свечения лика внутренним светом (важный принцип византийской эстетики, нашедший отражение в христианской живописи). Явление фотодосии заронило искру просветления в душе героя и направило его по пути поиска разгадки. Образы косых лучей солнца – один из важнейших образов в поэтике Ф. М. Достоевского. Они имеют богословскую традицию их толкования. Например, П. А. Флоренский в книге «Столп и утверждение истины» (1914), рассматривая этот образ у Достоевского, пишет, что это метафизический «символ тихого умирания, перехода в другой мир», намечающий связь человека с другим миром [Флоренский, 1990, т. 1, с. 659].

У Мережковского этот теургический принцип возникает при создании визуального образа как символа «перехода» границ реального и нереального, видимого и невидимого. Например, храм Афродиты предстает в романе как сакральный центр эллинистической религии многобожия и выход из лабиринта, озаменованный катарсическим переживанием образа: «Юлиан робко поднял глаза, прислонившись к стене, притаив дыхание, – и замер. Это была она. Под открытым небом стояла посредине храма только что из пены рожденная, холодная, белая Афродита-Анадиомена, во всей своей нестыдящейся нагоде. Богиня как будто с улыбкой смотрела на небо и море, удивляясь прелести мира, еще не зная, что это – ее собственная прелесть, отраженная в небе и море, как в вечных зеркалах» (т. 1, с. 52–53). Образ Афродиты «пеннорожденной», – прославленного изображения Апеллеса, увековеченного Праксителем, становится в трилогии архетипическим символом «обожженной плоти», иконической идеей которого является улыбка божества.

В видении Юлиана Афродита космозофия и отражается в зеркалах моря и неба – это созерцание красоты в мистериальной теофании просветления. Теофания вызывает трансформацию сознания героя: «Душа его освобождалась от земной любви. То был последний покой, подобный амброзийной ночи Гомера, подобный сладкому отдыху смерти...» (т. 1, с. 53). Описание мистической смерти – «святых объятий» – переживание утраты страха и хаоса в душе. Показательно, что мотив духовного рождения сочетается со сновидением. Сновидение дается как переход за границы реальности и выход к просветляющей красоте оживающего религиозного визуального образа: «Чистая Афродита-Уrania как будто сходила от звезд на землю» (т. 1, с. 54).

Поэтика визуального образа основывается у Мережковского на введении формы иерофании на основе мотива *солнечного свечения* (иногда мотива *косых лучей*), мотива *оживления изваяния*, мотива *улыбки божества*.

Мережковский обосновывает созерцание религиозного образа как путь к теургической тайне искусства учениями древности. Например, Юлиан учится эллинской мудрости в городах Малой Азии – Никомидии, Пергаме, Смирне. В Эфесе он постигает мудрость у Ямвлиха – ученика неоплатоника Порфирия. Учение Порфирия, как и философия Платона, носило посвященный характер. По наблюдениям исследователей, изучавших мистериальные культы, Ямвлих также стремился постичь идею Единого «сверхдуховного бога, который, будучи выше творца, является царем всего», а за ним «следуют телесные божества...» [Лауэнштайн, 1996, с. 21]. Именно его теологию, как пишет исследователь, – «смесь неоплатонизма и язычества, где мистерии именуются “теургиями” (“боготворчеством”), – перенял император Юлиан (Отступник), правивший и писавший в 361–363 годах» (там же, с. 21). О муках пятидесятилетнего поиска истины в религии Юлиану говорит и Ямвлих (в романе он назван Ямвликом), сетуя, что «Бог не приходит и уходит. Он только является.<...> Он ничто. Он все», и нужен свет солнца, просветляющий душу (т. 1, с. 66), чтобы сказать: «Он будет» (т. 1, с. 69). Ямвлих, по словам Мережковского, трижды пережил слияние

с божеством, и опыт постижения божественного для него, как и для Юлиана, становится неизреченной тайной. Монологи Ямвлиха, размышляющего о Боге и божественном, воплощают религиозно-философские искания Мережковского. А. Ф. Лосев пишет, что в представлении Ямвлиха, «все составные части теургии направлены на достижение одной цели – полного или хотя бы частичного соединения с божеством» [Лосев, 1988, с. 257]. Основой этого является мистериальное учение о символах. Оно было основано на представлении, что «определенные предметы, картины» – это «сокровенные невидимые и тайные вещи, подобные тому, как в чувственной природе можно разглядеть отражения невидимых идей», поэтому символ – «главное связующее звено между человеком и богом» (там же, с. 258).

Пространство античного города Эфеса в романе «Юлиан Отступник» служит образом десаκραлизации античного многобожия, здесь разрушаются священные храмы и уничтожаются скульптуры богов и реликвии культа. Вслед за этим Мережковский воссоздает картины уничтожаемого христианами памятника эллинской религии – Алтаря Зевса в Пергаме, на котором была изображена в форме скульптурного горельефа Гигантомахия – борьба олимпийских богов с титанами. Сакральные центры, к которым отсылает писатель, – это храмы Артемиды Эфесской, подземные храмы, скульптуры Скопаса, Праксителя, церкви, гробницы, катакомбы и пещеры служителей культа бога Митры. Герой живет в страхе на фоне вакханалии разрушения христианами сакральных образов культуры языческого многобожия.

Желание преодолеть страх ведет его к мистериальному таинству. Он принимает посвящение у Максима Эфесского. Посвятительный обряд, представленный в романе, воспроизводит реальный и мистический путь по ступеням лабиринта вниз (нисхождение) к состоянию созерцания (света) в помещении, напоминающем пещеру, в которой он пережил видение Титана («Великого Ангела» – «Ангела Денницы»), во имя которого должен отречься от Христа. Выход из подземелья-лабиринта (восхождение) венчается созерцанием архитектурно-космического локуса, ждущего освещения солнцем. Юлиан ощущает себя слабым и больным, так как нет единой правды, есть «две истины».

Визуальные образы религиозного искусства античности и христианства выполняют функцию «перехода границ» времени и пространства. Они возникают на основе различных типов экфрасиса. В качестве символа часто используется скульптурный экфрасис богини, как, например, посвянительный образ «святой плоти» Артемиды-Охотницы или Афродиты/Венеры. Арсиноя красотой тела напоминает мраморную скульптуру Фидия или Праксителя. Юлиан видит ее много раз как символ божественной плоти, особенно важен он перед его пострижением в монахи в Афинах. Он приходит на место священных мистерий, где видны скалы Акрополя и очертания Парфенона, чтобы читать диалог Платона «Федр». Это посвянительный диалог, в котором, как известно, философ описал восхождение души к состоянию высшего созерцания божественных идей. Арсиноя напоминает собой скульптуру Афродиты Книдской Фидия и является «ожившим» ее образом.

Прием ожившей скульптуры как принцип создания визуального образа показателен. Он является лейтмотивным. Ее появление герой воспринимает как символическое видение – иерофанию в лучах солнца (трансформация *мотива косых лучей*): «... солнце скользило по голому телу ниже и ниже. Она стояла чистая, облеченная светом как самую стыдливой из одежд»; «она заслонила одной рукой грудь, другой чресла вечным, стыдливым движением, как Афродита Книдская» (т. 1, с. 99). Ее красота становится символом античной телесности и уподобляется Парфенону: «Ему стоило только закрыть глаза, чтоб увидеть голое прекрасное тело Артемиды-Охотницы; а когда он открывал их, мрамор Парфенона под солнцем казался живым и золотистым, как тело богини» (т. 1, с. 100). Переживание визуального образа Артемиды /Афродиты-Венеры становится архетипическим и лейтмотивным в структуре этого романа и последующих. С ним связана тема катарсического просветления или ее профанации.

Военные победы императора Юлиана сопровождаются языческими посвятельными обрядами. Мережковский создает визуальный образ подземного святилища (пещеры), где Юлиан проходит посвящение в языческое таинство – «кровавый» обряд митраистской тавроболии. Визуальный образ пещеры основан на культовых изображениях. «Это был храм Митры, где совершались таинства», «в голых каменных стенах изваяны были таинственные знаки Зороастровой мудрости – треугольники, созвездья, крылатые чудовища, переплетающиеся круги» (т. 1, с. 172). Индоарийский бог Солнца Митра был соперником Христа в течение трех столетий. Митраизм имел свою теологию и систему изображений, некоторые из них воссоздаются в романе, например, серебряное изваяние бога Митры-Гелиоса, которое припаивают к дереву знамени, что вызывает именование Юлиана Антихристом. Как пишет Ф. Кюмон, «Юлиан “Отступник”, последний язычник, восседавший на троне цезарей, был горячим приверженцем этого бога-охранителя, культ почитания которого он не замедлил восстановить в своем дворце в Константинополе» [Кюмон, 2000, с. 119]. Анализируя исторические источники, Кюмон пишет, что Юлиан рассматривал себя как духовного сына Митры, которому он был обязан спасением в юности и победами в военных походах (там же, с. 261–262).

Приняв языческое посвящение бога Солнца Митры, Юлиан устраивает в Константинополе вакхическое шествие, прообразом которого является для него визуальный образ праздничного шествия афинян – «древняя эллинская феория», изображенная на сломанном древнем барельефе. Но вакхическое действие вызывает отвращение героя как профанная и разрушающая сознание церемония. Противоречие профанного/сакрального разрешает мраморное изваяние Диониса в храме как образ нетленной и божественной телесности. Он вызывает понимание дионисийского как начала свободы. «Верь мне, – говорит Юлиан собеседнику, – новое только в старом, но не стареющем, в умершем, но бессмертном, в поруганном – в прекрасном!» (т. 1, с. 192).

Желание постичь тайну Бога движет им, он объявляет свободу вероисповедания. Поэтому собирает церковный собор в атриуме, центром которого

является скульптурное изваяние Афродиты, ее «влажный мрамор серебрился, как живое тело» (т. 1, с. 204). Здесь встретились сторонники различных точек зрения и вероисповеданий. Речь шла о поиске истинной веры и о гностических аспектах религии Премудрости. Гностическая философия дает метафизический путь познания и не ведет к выходу из лабиринта. Лабиринтный спуск вниз и выход в монастырский сад завершаются для Юлиана снова видением божественной телесности: Арсиноя-монахиня предстает как скульптура богини, тело ее, залитое солнцем, опять вызывает в сознании героя визуальный образ Парфенона. Таким же изваянием нетленной красоты язычества является и скульптура Аполлона Дальномечущего. Визуальный образ может завершать многочисленные споры о тайне бога, как в сцене посещения Юлианом священной рощи в Антиохии, где скульптурное изваяние Аполлона Дафнийского возникает как видение и трансформируется в процессе созерцания в обряд, посвященный Матери-Земле: «Озаренное солнцем, исполинское изваяние Аполлона Дафнийского возвышалось посередине храма: тело – слоновая кость, одежда – золото, как у Фидиева в Олимпии. Бог, слегка наклоняясь, творил из чаши возлияние Матери-Земле с мольбой о том, чтобы она возвратила ему Дафну» (т. 1, с. 249). Здесь также используется мотив ожившей статуи, так как Юлиану кажется, что бог наклоняется и принимает «последнюю жертву последних поклонников» (там же).

Видение бога Аполлона сменяется картинами разрушения храма Аполлона. Эти картины создают лейтмотивную орнаментальную композицию романа (путь в лабиринте – восхождение (созерцание-просветление) – пещера (новое рождение) – сомнение – спуск в лабиринт (картины разрушения) – новый поиск.

В книге «Л. Толстой и Достоевский» Мережковский наметил метафизическую связь визуальной образности романа «Юлиан Отступник» со следующим романом трилогии «Леонардо да Винчи», указав на идею преодоления «чистого» искусства религией будущего. Он писал: «В столь неумелом, детском, но уже символическом, соединяющем лепете христианской катакомбной стенописи снова завязывается порванная связь искусства с религией и становится все живее, осязательнее – от первых подземных базилик, от галилейских сказаний о Добром Пастыре – до уходящих в небо готических игл средневековых соборов, до “священных действий”, мистерий, из которых вышла новая драма. Итальянское Возрождение как будто опять разрушило, – на самом деле, оно только *переродило* эту связь» [Мережковский, 2000, с. 183]. Античная телесность становится символом трансцендентной и непостижимой красоты духовности в человеке. «У всех созданий Леонардо – писал Мережковский, – “тела духовные”, доведенные до такой степени тонкости, прозрачности, что, кажется, горящий в них дух насквозь просвечивает; – тела как будто вовсе не видно, виден только дух ...» (там же, с. 185).

В романе «Леонардо да Винчи» репрезентируются образы живописи Синьорелли, Пинтуриккьо, Боттичелли, Леонардо да Винчи и других художников эпохи Возрождения. Образом святой плоти является Венера Праксителя («Белая дьяволица»), вызывающая потрясение и ужас у нашедших ее изваяние: «Богиня медленно поднималась. С той же ясною улыбкой, как некогда из пены волн

морских, выходила она из мрака земли, из тысячелетней могилы» (т. 1, с. 329). Мережковский здесь также использует мотив оживления изваяния. Ее прообраз как в зеркале отражается во многих полотнах Леонардо. Прежде всего – это картина «Леда и лебедь», визуальный образ которой также оживает в восприятии ученика Леонардо Джованни Бельтраффио. Леда улыбается ему улыбкой Венеры. Другое изображение – улыбающейся Джоконды – настолько одухотворено художником, что реальная мона Лиза кажется Джованни менее действительной, чем изображенная на картине. Ее улыбка видится ему во многих полотнах. Сам художник думает, что «у живой отнял он жизнь, чтобы дать ее мертвой», что «тайна мира была тайной моны Лизы» (т. 2, с. 195, 196). Поэтому ее изображения, возникающие в процессе созерцания учителя, говорят о «переходе» границ реальности в образе женщины. Лейтмотивны и в этом романе архетипические образы просветляющей и губительной красоты. Они дуалистичны как трансформация архетипа «белой дьяволицы»: Венера/Афродита – это «внутренняя форма» божественной красоты Девы Марии. Для ученика же ее образ разрушителен: «Белая дьяволица – всегда, везде. Будь она проклята! Последняя тайна – два едино. Христос и Антихрист – едино <...> Лучше смерть...» (т. 2, с. 235).

Митчелл при классификации видов визуальности, выделяет понятие «вербальный» образ (основанный на описании), «ментальный» (на идее), «оптический» (зеркальный), графический (изобразительный), «перцептуальный» (основанный на чувственных данных) [Митчелл, 2017, с. 25]. Визуальный образ как художественная стратегия у Мережковского многогранен, и в его основе лежит мистериальный архетип трансформации сознания. Он определяет контаминацию различных типов экфрасиса. Изображение воссоздается в процессе созерцания героя как переживание, вызывающее двойственное чувство (страх и восторг). Поэтому визуальный образ является неким метаобразом, выражающим концептуальные идеи писателя. Разграничивая понятия «образ» и «изображение», Митчелл, например, пишет, что «изображение, это материальный объект... Образ – это то, возникает в изображении и переживает его разрушение – в памяти, в нарративе, копиях и следах на других носителях» [Митчелл, 2017, с. 10]. Он выделяет понятие «метаизображения», это «изображение, в котором возникает образ другого изображения» как приема для размышления (там же, с. 12). Например, Иоанн Предтеча возникает у Леонардо из образа Вакха. Поэтому образ носит дуалистический характер, а экфрасис становится поэтическим: «Оставив неоконченным Вакха, Леонардо начал другую картину, еще более странную – Иоанна Предтечу. <...> Глубина картины напоминала мрак той Пещеры, возбуждавшей страх и любопытство, о которой некогда рассказывал он в моне Лизе Джоконде. <...> И, подобно чуду, но действительно все, что есть, подобно призраку, но живее самой жизни, выступало из этого светлого мрака лицо и голое тело женоподобного отрока» (т. 2, с. 265).

Каждое произведение искусства в романе – это мифологический код, создающий образ религиозной культуры языком визуального: от архитектурно-

ландшафной среды до ритуальных изображений и предметов культа. Возникает интермедиальная структура образов, художественное пространство организуется многочисленными экфрасисами архитектурных, скульптурных, живописных и многих других артефактов. Медиамиф о творящей природе искусства – это символическое пространство трансформации души человека. В связи с этим интермедиальность расширяет границы художественного образа и становится конструктивным принципом формирования метасюжета символистского романа и системы композиционных «точек зрения». Например, центральный образ романа Мережковского «Леонардо да Винчи» – образ Джоконды возникает в сознании нескольких персонажей как точка зрения, например, в сознании подмастерья Джованни как иерофания тайны, подобно божественным религиозным образам, в сознании Леонардо он загадка тайны природы – «Пещеры».

Роман «Петр и Алексей» Мережковского начинается с праздника Венеры в Летнем саду («славном огороде Версальском»), когда ее привозят из Рима в Петербург. Визуальный образ Летнего сада напоминает ретроспективные «версальские» картины художников объединения «Мир искусства». Некоторые сцены воспроизводят полотна А. Бенуа, например, «Летний сад при Петре Великом» (1902). Летний сад с его изваяниями скульптур как «белых чертей», в восприятии царевича Алексея, близок искаженным образам этой картины Бенуа. Летний сад в воссоздании Мережковского основывается на архетипе «темного лабиринта», здесь говорят о Богородице, ниспровергнутой Петром, на место которой воздвигает он «блудотворную икону Венус». Образ античной скульптуры становится иконическим образом или «фигурой мысли», которая, как пишет Митчелл, «множество раз возникает в истории культуры» [Митчелл, 2017, с. 9]. Мережковский пишет: «И опять, точно также, как двести лет назад во Флоренции, выходила из гроба воскресшая богиня», «все такая же невинная и сладострастная, нагая и не стыдящаяся наготы своей» (т. 2, с. 339).

В романе создается профанное пространство церемониала в Летнем саду. Происходит карнавализация мистериальной церемонии посвящения, ракеты, фейерверки, картины-транспоранты, воздушные шары сопровождают празднество. Появляется незаконченное ваение, изображающее древнюю Русь; статуя была похожа «на богиню Венус – новую Россию; ваятель был Петр» (т. 2, с. 339). Сгоревшая скульптура-симулякр, которую никто и не заметил, говорит о профанации действия. Показательно, что, празднества напоминают сцены средневековой драмы-мистерии, которая родилась из балагана и церковных служб. Здесь божеством празднования становится античная скульптура, символизирующая эпоху рождения России новой, а ряженные боги – Бахус, Нептун поклоняются ей как шуты: «Богиня, казалось бы, безгневно смотрела на эти кощунственные маски богов, на эти шалости варваров. <...> И озаренная этим пламенем, богиня улыбалась мудрою улыбкой» (т. 2, с. 343). Даже эти немногочисленные примеры говорят о лейтмотивности визуального образа на основе мотива оживления скульптуры. Образ «мудрой улыбки» богини, как и в романах «Леонардо да Винчи» и «Юлиан Отступник» имеет символический

смысл. Он внушает надежду на спасение и софийное просветление. В гностицизме, как писал В. С. Соловьев, анализируя учение Василида, абсолютное «не есть что-нибудь, оно неизреченное» как «благоухание Духа Святого, бессознательно присущее материальному миру» [Соловьев, 2000, с. 13–14].

Таким образом, в структуре символистского романа Мережковского наблюдается трансформация художественного образа за счет его визуализации. Описательные типы экфрасиса уступают место перцептивным и ментальным. Возникает религиозный экфрасис, основанный на символической и эстетической функциях визуального образа. Мережковский использует форму гностического философствования для того, чтобы создать систему амбивалентных образов на основе артефактов произведений искусства. Они должны были выразить прозрение героя (веру в богов/веру в Христа) как таинство озарения, показать воплощение дуалистической идеи (человека/Бога, Диониса/Христа, Афродиты/Девы Марии, божественной плоти/трансцендентного духа). Писатель хотел доказать, что искусство должно стать новой религией, показывая поворотные этапы развития истории, поэтому визуальные образы воплощают концептуальные идеи его философии, а гностицизм используется как способ философствования и «внутренняя» основа образа, который непостижим.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бычков, В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – Москва: Ладомир, 2007. – 743 с.

Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва: Изд-во «Мик», 2002. – С. 5–22.

Генон, Р. Символы священной науки / Р. Генон. – Москва: Беловодье, 2004. – 480 с.

Кюмон, Ф. Мистерии Митры / Пер. с франц. / Ф. Кюмон. – Санкт-Петербург: Евразия, 2000. – 320 с.

Лавров, А. В. История как мистерия. Египетская диалогия Д. С. Мережковского / А. В. Лавров // Мережковский Д. С. Рождение богов. Тутанкамон на Крите. Мессия. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 5–27.

Лауэнштайн, Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. / Д. Лауэнштайн. – Москва: Энигма, 1996. – 368 с.

Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн. 1 / А. Ф. Лосев. – Москва: Искусство, 1988. – 414 с.

Любкер, Ф. Реальный словарь классической древности. Полн. пер. с нем. / Под ред. проф. В. И. Модестова / Ф. Любкер. – Санкт-Петербург; Москва: Изд-во «Вольф», 1884. – 1208 с.

Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. Мелетинский. – Москва: Академ. проект, 2012. – 331 с.

Мережковский, Д. С. Собр. соч.: в 4 т. Т. I / Д. С. Мережковский. – Москва: Правда, 1990. – 591 с.; Т. II / Д. С. Мережковский. – Москва: Правда, 1990. – 764 с.

Мережковский, Д. С. Грядущий хам / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Больная Россия. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1991. – С. 13–45.

Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Д. С. Мережковский. – Москва: Наука, 2000. – 588 с.

Мережковский, Д. С. Мистическое движение нашего века / Д. С. Мережковский // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1 / Сост. и примеч. Н. А. Богомолов. – Москва: Изд-во «Олимп»; Изд-во «Аст», 2002а. – С. 33–41.

Мережковский, Д. С. Балаган и трагедия / Д. С. Мережковский // Критика русского символизма: в 2 т. – Т. 1 / Сост. и примеч. Н. А. Богомолов. – Москва: Изд-во «Олимп»; Изд-во «Аст», 2002б. – С. 94–105.

Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1 / Сост. и примеч. Н. А. Богомолов. – Москва: Изд-во «Олимп»; Изд-во «Аст», 2002в. – С. 41–61.

Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти // Эстетика и теория искусства XX века. – Москва: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 112–121.

Митчелл, У. Дж. Иконология: Образ. Текст. Идеология / У. Дж. Митчелл. – Москва; Екатеринбург: Изд-во «Кабинетный ученый», 2017. – 240 с.

Мицц, З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / Мицц З. Г. // Мицц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. – Санкт-Петербург: Искусство, 2004. – Кн. 3. – С. 59–96.

Мицц, З. Г. О трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / З. Г. Мицц // Мицц З. Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: в 3 кн. – Санкт-Петербург: Искусство, 2004. Кн. 3. – С. 223–241.

Осьминина, Е. А. Гностическое наследие в прозе Д. С. Мережковского / Е. А. Осьминина // Д. С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель. Сб. ст. – Москва, 2018. – С. 225–239.

Пашенко, М. В. «Русский Ницше» и «Русский Вагнер» / М. В. Пашенко // Вопросы философии. – 2015. – № 6. – С. 100–110.

Петровская, Е. Теория образа / Е. Петровская. – Москва: РГГУ, 2010. – 281 с.

Полонский, В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века / В. В. Полонский. – Москва: Наука, 2008. – 285 с.

Павлова, М. М. К истории неохристианской коммуны Мережковских (на материале дневников Т. Н. Гиппиус). Статья 2 / М. М. Павлова // Русская литература. – 2017. – № 4. – С. 166–194.

Соловьев, В. С. Василид / В. С. Соловьев // Философский словарь Владимира Соловьева. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Феникс», 2000. – С. 12–15.

Суханова, И. А. Сквозной образ Афродиты (Венеры) в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / И. А. Суханова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. Т. 1. – № 1. – С. 128–134.

Суханова, И. А. Отображение иконографического типа «бородатого» Вакха в трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» / И. А. Суханова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. Т. 1. – № 2. – С. 151–155.

Уваров, А. С. Христианская символика. Ч. I / А. С. Уваров. – Москва: Типография Лисснера, 1908. – 212 с.

Успенский, Л. А. Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – Москва: Изд-во зап.-европ. Экзархата. – Московский патриархат, 1989. – 475 с.

Флоренский, П. А. Столп и утверждение истины / П. А. Флоренский // Флоренский П. А. Сочинения: в 2 т. Т. 1 (II). – Москва: Изд-во «Правда», 1990. – 837 с.

Ханзен-Лёве, А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду / А. Ханзен-Лёве. – Москва: РГГУ, 2016. – 450 с.

Элиаде, М. Священное и мирское / Пер. с фр. / М. Элиаде. – Москва: МГУ, 1994. – 144 с.

REFERENCES:

Bychkov, V. V. Russkaya teurgicheskaya estetika / V. V. Bychkov. – Moskva: Ladomir, 2007. – 743 s.

Eliade, M. Svyashchennoe i mirskoe / Per. s fr. / M. Eliade. – Moskva: MGU, 1994. – 144 s.

Florenskij, P. A. Stolp i utverzhenie istiny / P. A. Florenskij // Florenskij P. A. Sochineniya: v 2 t. T. 1 (II). – Moskva: Izd-vo «Pravda», 1990. – 837 s.

Geller, L. Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisе / L. Geller // Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma. – Moskva: Izd-vo «Mik», 2002. – S. 5–22.

Genon, R. Simvoly svyashchennoj nauki / R. Genon. – Moskva: Belovod'e, 2004. – 480 s.

Hanzen-Lyove, A. Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: Ot simvolizma k avangardu / A. Hanzen-Lëve. – Moskva: RGGU, 2016. – 450 s.

Kyumon, F. Misterii Mitry / Per. s franc / F. Kyumon. – Sankt-Peterburg: Evraziya, 2000. – 320 s.

Lavrov, A. V. Istoriya kak misteriya. Egipetskaya dilogiya D. S. Merezhkovskogo / A. V. Lavrov // Merezhkovskij D. S. Rozhdenie bogov. Tutankamon na Krite. Messiya. – Sankt-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2000. – S. 5–27.

Lauenshtajn, D. Elevsinskie misterii / Per. s nem. / D. Lauenshtajn. – Moskva: Enigma, 1996. – 368 s.

Losev, A. F. Istoriya antichnoj estetiki. Poslednie veka. Kn. 1 / A. F. Losev. – Moskva: Iskusstvo, 1988. – 414 s.

Lyubker, F. Real'nyj slovar' klassicheskoy drevnosti. Poln. per. s nem. / Pod red. prof. V. I. Modestova / F. Lyubker. – Sankt-Peterburg– Moskva: Izd-vo «Vol'f», 1884. – 1208 s.

Meletinskij, E. M. Poetika mifa / E. Meletinskij. – Moskva: Akadem. proekt, 2012. – 331 s.

Merezhkovskij, D. S. *Sobr. soch.:* v 4 t. T. I / D. S. Merezhkovskij. – Moskva: Pravda, 1990. – 591 c.; T. II / D. S. Merezhkovskij. – Moskva: Pravda, 1990. – 764 c.

Merezhkovskij, D. S. *Gryadushchij ham* / D. S. Merezhkovskij // Merezhkovskij D. S. *Bol'naya Rossiya.* – Leningrad: Izd-vo LGU, 1991. – S. 13–45.

Merezhkovskij, D. S. *L. Tolstoj i Dostoevskij* / D. S. Merezhkovskij. – Moskva: Nauka, 2000. – 588 s.

Merezhkovskij, D. S. *Misticheskoe dvizhenie nashego veka* / D. S. Merezhkovskij // *Kritika russkogo simvolizma:* v 2 t. T. 1 / Sost. i primech. N. A. Bogomolov. – Moskva: Izd-vo «Olimp»; Izd-vo «Ast», 2002a. – S. 33–41.

Merezhkovskij, D. S. *Balagan i tragediya* / D. S. Merezhkovskij // *Kritika russkogo simvolizma:* v 2 t. – T. 1 / Sost. i primech. N. A. Bogomolov. – Moskva: Izd-vo «Olimp»; Izd-vo «Ast», 2002b. – S. 94–105.

Merezhkovskij, D. S. *O prichinah upadka i o novyh techeniyah sovremennoj russkoj literatury* / D. S. Merezhkovskij // *Kritika russkogo simvolizma:* v 2 t. T. 1 / Sost. i primech. N. A. Bogomolov. – Moskva: Izd-vo «Olimp»; Izd-vo «Ast», 2002v. – S. 41–61.

Merlo-Ponti, M. *Oko i duh* / M. Merlo-Ponti // *Estetika i teoriya iskusstva XX veka.* – Moskva: Progress-Tradiciya, 2007. – S. 112–121.

Mitchell, U. Dzh. *Ikonologiya: Obraz. Tekst. Ideologiya* / U. Dzh. Mitchell. – Moskva, Ekaterinburg: Izd-vo «Kabinetnyj uchenyj», 2017. – 240 s.

Minc, Z. G. *O nekotoryh «neomifologicheskikh» tekstah v tvorchestve russkikh simbolistov* / Z. G. Minc // Minc Z. G. *Blok i russkij simvolizm: Izbrannye trudy:* v 3 kn. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2004. – Kn. 3. – S. 59–96.

Minc, Z. G. *O trilogii D. S. Merezhkovskogo «Hristos i Antihrist»* / Z. G. Minc // Minc Z. G. *Blok i russkij simvolizm: Izbrannye trudy:* v 3 kn. Sankt-Peterburg: Iskusstvo, 2004. – Kn. 3. – S. 223–241.

Os'minina, E. A. *Gnosticheskoe nasledie v proze D. S. Merezhkovskogo* / E. A. Os'minina // D. S. Merezhkovskij: pisatel' – kritik – myslitel'. Sb. st. – Moskva, 2018. – S. 225–239.

Pashchenko, M. V. «Russkij Nicshe» i «Russkij Vagner» / M. V. Pashchenko // *Voprosy filosofii.* – 2015. – № 6. – S. 100–110.

Petrovskaya, E. *Teoriya obraza* / E. Petrovskaya. – Moskva: RGGU, 2010. – 281 s.

Polonskij, V. V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoj literature konca XIX-nachala XX veka* / V. V. Polonskij. – Moskva: Nauka, 2008. – 285 s.

Pavlova, M. M. *K istorii neohristianskoj kommuny Merezhkovskikh (na materiale dnevnikov T. N. Gippius).* *Stat'ya 2* / M. M. Pavlova // *Russkaya literatura.* – 2017. – № 4. – S. 166–194.

Solov'ev, V. S. *Vasilid* / V. S. Solov'ev // *Filosofskij slovar' Vladimira Solov'eva.* – Rostov-na-Dony: Izd-vo «Feniks», 2000. – S. 12–15.

Suhanova, I. A. Skvoznoj obraz Afrodity (Venery) v trilogii D. S. Merezhkovskogo «Hristos i Antihrist» / I. A. Suhanova // YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2014. – T. 1. – № 1. – S. 128–134.

Suhanova, I. A. Otobrazhenie ikonograficheskogo tipa «borodatogo» Vakkha v trilogii D. S. Merezhkovskogo «Hristos i Antihrist» / I. A. Suhanova // YAroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2014. T. 1. – № 2. – S. 151–155.

Uvarov, A. S. Hristianskaya simbolika. CH. I / A. S. Uvarov. – Moskva: Tipografiya Lissnera, 1908. – 212 s.

Uspenskij, L. A. Bogoslovie ikony pravoslavnoj cerkvi / L. A. Uspenskij. – Moskva: Izd-vo zap.-evrop. Ekzarhata. – Moskovskij patriarhat, 1989. – 475 s.