

## «РОЗА И КРЕСТ» А. БЛОКА В СВЕТЕ РОЗЕНКРЕЙЦЕРСКИХ ТРАДИЦИЙ

© 2016 г. Л. Силард

Венгерская академия наук;  
Институт иностранных языков и литературы университета Сассари,  
Сардиния, Италия

*Дата поступления статьи: 15 августа 2016 г.*

**Аннотация:** Автор статьи обращается к исследованию мистической природы символов и лейтмотивной структуры драмы А. Блока «Роза и крест». Выбор Лангедока начала XIII в. в качестве основы хронотопа драмы свидетельствует: для поэта начало темы Розы и Креста, т. е. «розенкрейцества», связывается не с немецкими землями периода Лютерово́й реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), как в большинстве нынешних работ о розенкрейцестве, а с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси». Благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле, система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет глубинные уровни значений. Ведущим лейтмотивом в этой системе становится формула песни Гаэтана: «Радость — Странданье одно!» Пройдя через ряд осмыслений разными персонажами, она переживает смысловые модификации и в конце концов претворяется в философский вывод об амбивалентности и bipolarности как первоосновах нашего мира, реализуемых в структуре драмы как принцип контрапункта. Образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается в тексте так, что перед глазами читателя постепенно реконструируются перипетии рождения эмблемы розенкрейцества, ее оформления и перехода из сферы официально не оформленных слоев культуры в ее официально оформленные слои. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и производным визуальным формам не столько через опорные идеи розенкрейцества, сколько через музыкально-поэтическую комбинаторику символов и эмблем от банальных ассоциаций «ресторанного» контекста поэзии Блока до обращения к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило художественной системе поэта представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцества, указав на его истоки и напомнив о роли альбигойцев — тамплиеров — мартинистов в построениях этого пути. И тем самым — о напластованиях веков, культуры и их эмблем.

**Ключевые слова:** «Роза и Крест», А. Блок, розенкрейцество, символ, контрапункт, эмблема.

**Информация об авторе:** Лена Силард (Lena Szilard) — DSc, академический доктор филологии Венгерской академии наук. Széchenyi István sqg. 9, 1051 Budapest, Hungary; консультант Института иностранных языков и литературы университета Сассари (Сардиния, Италия). Via Macao n. 32 - 07100 Sassari, Italia. E-mail: szilard@uniss.it

---

# BLOK'S *ROSE AND CROSS* IN THE LIGHT OF ROSICRUCIAN TRADITIONS

Lena Szilard

Hungarian Academy of Sciences,  
Institute of Foreign Languages and Literature of the University  
of Sassari, Sardinia, Italy

*Received: August 15, 2016*

**Abstract:** The author explores the mystical nature of symbols and the leitmotif structure of Alexander Blok's drama *Rose and Cross*. The choice of the 13<sup>th</sup> Century Languedoc as the basis for the drama's chronotope shows that the poet related the origin of "Rosicrucianism" not to the German lands of Luther's Reformation (1517) and Valentin Andrea (1614), as most contemporary works about Rosicrucianism do, but to the territory and period of Albigensian Cathar "heresy". Thanks to the emblematically accentuated title that functions as the plot's counterpoint, the text's system of symbolic leitmotifs reveals deep levels of meaning. The main leitmotif in this system becomes a formula "Joy-Suffering" from Gaetan's song. In the course of its interpretations by the drama's characters, the formula undergoes semantic modifications and is eventually translated into a philosophical statement about the ambivalence and bipolarity as the foundations of our world, implemented in the drama's structure as a counterpoint principle. The text reconstructs the twists and turns of the birth of the emblem through the dynamics of symbolic imagery of Cross and Rose; the emblem of Rosicrucianism gradually moves from the realm of unofficial cultural layers to that of the officially recognized ones. This way, Blok's drama *Rosa and Cross* as if traces the birth of this generalized, philosophical emblem and its movement from the archetypal images to the notion and derivative visual forms not as much through the core ideas of Rosicrucianism but via musical and poetical combination of symbols and emblems. These symbols and emblems vary from trivial associations with the "restaurant" context of Blok's poetry to the symbols accessible to the few initiated. All this allows the poem represent a symbolic path of the emblem pointing at its origins and reminding us of the role of Albigensians – Tampliers – Martinists in building this path and – and, hence, about the strata of centuries, cultures, and their emblems.

**Keywords:** *Rose and Cross*, Alexander Blok, Rosicrucianism, symbol counterpoint, emblem.

**Information about the author:** Lena Szilard, DSc, Academic staff member of the Hungarian Academy of Sciences. Széchenyi István sqr. 9, 1051 Budapest, Hungary; consultant of the Institute of Foreign Languages and Literature of the University of Sassari (Sardinia, Italy). Via Macao n. 32 - 07100 Sassari, Italia. E-mail: szilard@uniss.it

«И Роза — колыбель Креста»<sup>1</sup>.  
*Вяч. Иванов*

Исходный импульс для моих размышлений — две известные записи А. Блока в «Дневнике» от 21 ноября и 1 декабря 1912 г. Первая: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточно духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных “для красы” только, только художественно, символах Розы и Креста» [4, с. 153–154]. Вторая: «Моя тема — совсем не “Крест и Роза” — этим я не овладею. Пусть будет — судьба человеческая, неудачника, и если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему — большее. Т. е.: моя строгость к самому себе и “скромность” изо всех сил могут помочь пьесе — стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [4, с. 157]. Однако не менее действенным побуждением послужило свидетельство о том, что замысел драмы, получившей столь красноречивое название (в контексте розенкрейцеровских интересов эпохи)<sup>2</sup>, с точки зрения жанра трансформировался: задуманное как балет (что означало ориентацию на визуальность и повышенную роль жеста), затем как опера, и только под конец как драма и поэма, творение прошло путь сложных переходов от одного рода искусства к другому, что, разумеется, зафиксировалось на всех уровнях его жанровой памяти. Особенно важной среди них представляется музыкальность, прежде всего как осуществление принципа музыкального контрапункта на всех уровнях поэмы-драмы-действия, включая визуально-сценически воплощаемые символы. Воздействие этого принципа можно ощущать и как контрапункт между установкой на создание произведения искусства, где символы «спутаны только художественно», «только для красы», и воспроизведением «мистических глубин», скрытых в тексте в силу заключенной в нем символики. И хотя Блок отметил, что он концентрируется всего лишь на психологической проблеме эпохи христианства, а о мистике «Розы и Креста» говорить не готов, надеясь, что его текст заговорит сам, текст его действительно заговорил об этих глубинах, и произошло это, полагаю, прежде всего благодаря контрапунктно усложненной сети символов, преданно

<sup>1</sup> См.: [11, с. 533].

<sup>2</sup> Другие названия («Бедный рыцарь» / «Рыцарь бедный», «Песня менестреля», «Сон Изоры», «Рыцарь-грядущее») были отброшены довольно быстро, хотя и сохранились подсудно как основа ключевых моментов пути протагониста.

воссоздающих «мистические глубины» лейтмотивной структуры творения.

Существенны, однако, с точки зрения явленности скрытых отсылок к процессу формирования «мистики Розы и Креста», и другие параметры, среди которых должен быть назван сам **выбор места и времени действия**. Как ни странно, но и некоторые современники Блока, да и весьма уважаемые авторы комментариев в издании 1961 г. считали, что «средневековая обстановка драмы была именно обстановкой — и только»<sup>3</sup>. Этих серьезных исследователей, кажется, не заставил задуматься хотя бы тот факт, что Блок буквально переполнил свой текст географическими и историческими деталями начала XIII в., которыми акцентировалось, что основное действие происходит близ Тулузы в 1208 г., т. е. в канун крестового похода против широко понимавшейся «альбигойской ереси»<sup>4</sup>. Подчеркнутость авторского указания на дату и место действия заметил В. М. Жирмунский, однако он, побуждаемый, видимо, общественно-историческими условиями эпохи Блока, тем более своей собственной, большее внимание обратил на социальные конфликты избранного Блоком хронотопа (восстание тулузских ткачей и т. д.), подкрепив свое объяснение ссылкой на сейчас уже широко известное замечание Блока: «Время — между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год» [10, с. 315]. Правда, В. М. Жирмунский отметил, что «эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым, склонным к социологическому анализу литературы» [10, с. 315], указав и на то, что роль Е. В. Аничкова была определяющей для Блока вследствие его профессиональных знаний в области романской филологии, мифопоэтики и фольклора, а также истинной погруженности в культуру Лангедока и Прованса, о чем свидетельствуют записи самого А. Блока<sup>5</sup>. Другое, о чем ни В. М. Жирмунский, ни записи А. Блока почти не свидетельствуют, но что нетрудно реконструировать, — это посвященность Е. В. Аничко-

<sup>3</sup> См. комментарии Л. К. Долгополова и П. П. Громова в: [5, т. 4, с. 563]. Ср.: «Средневековый же колорит пьесы — не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества» [9, с. 114]. И даже в статье Е. Эткинда говорится: «Подчеркнем мотивировку социальную: именно она прежде всего привлекала Блока» [23, р. 663].

<sup>4</sup> В тексте драмы это эксплицировано благодаря называнию в диалогах соответствующих топонимов, имен и даже цитат, например, знаменитейших слов папского легата Арнольда Амори, который на вопрос Монфора (предводителя атаки на городок Безье), как отличить еретиков от праведников, ответил: «Uccidetili tutti. Dio riposcherà i Suoi», что в тексте пьесы оформилось так: «Всех режьте! — Сказал легат: — Господь своих узнает» [6, с. 102].

<sup>5</sup> «Аничков дал мне много полезных указаний и книг» [4, с. 125]. Записано так, несмотря на первоначально неприязненное отношение к Аничкову, см. [4, с. 66].

ва в эзотерические проблемы «Розы и Креста», поскольку Аничков был активным масонским деятелем, сведущим также в истории розенкрейцераства<sup>6</sup>. Правда, критика не раз обращала внимание на то, как в драме «Роза и Крест» соотнесены юг и север формирующейся Франции, Лангедок и Бретань [5, т. 4, с. 527]<sup>7</sup>, однако, в сущности, она пока что не оценила проницательности взгляда поэта на соотношение глубинных мифопоэтических основ «катаро-альбигойской» культуры с культурой Бретани, которую Блок возводил, по крайней мере в записях, к «друидической», опираясь на советы «потомственного» масона М. И. Терещенко<sup>8</sup>. Так строение хронотопа «Розы и Креста» позволило автору сопоставить горизонты культур севера и юга будущей Франции, вводя в диалог с культурой Лангедока наследие «кельтских» мифов Бретани.

Выбор Лангедока начала XIII в. в качестве основы хронотопа «Розы и Креста» свидетельствует также о том, что для Блока начало темы Розы и Креста, т. е. «розенкрейцераства», к которому с провоцирующей прямолинейностью отсылает название пьесы, связывается не с немецкими землями периода Лютеровой реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), как в большинстве нынешних работ о розенкрейцерастве, но с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси». Судя по всему, Блок обращает особое внимание на роль «проторозенкрейцераских» корней розенкрейцераства в истории западного Средиземноморья с прочно укоренившимся в нем «неортодоксальным наследием», в частности, культом Богини-Матери. Выбор эпохи подавления «альбигойской ереси» в качестве хронотопа драмы говорит о том, что именно там и тогда, т. е. в начале XIII в., видел Блок истоки исходных обстоятельств, положивших начало движению «Розы и Креста»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Е. В. Аничков был посвящен в масонство в Парижской ложе «Космос» 20-го (по другим сведениям, 17-го) июня 1905 г. [16, с. 62]. В Белграде Аничков стал членом масонской ложи «М. Ковалевский», куда вошел и Голенищев-Кутузов. См. также главу «Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий» в: [7, с. 332–339].

<sup>7</sup> Анализ этого дан в статье В. М. Жирмунского «Драма Александра Блока “Роза и Крест”» [10]. Литературные источники, историко-культурный и мифологический комментарий см.: [14; 6].

<sup>8</sup> Идея, которой Аничков, судя по записям А. Блока, не поддерживал, ср.: [4, с. 124].

<sup>9</sup> Письма Блока Андрею Белому свидетельствуют о том, что в Блоке с ранних лет была действенной интуиция касательно роли Богини — Матери Земли и дочери Неба в Средиземноморье, обусловившей многие аспекты культуры этих мест (что отметила Д. М. Магомедова): «Это — Ее время — история (так сменялась Она в истории — отдыхала в греческих мраморах и разметала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее — пространство — догма (так сменяется Она пространственно — здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь — легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность — женское,

Почему, на мой взгляд, позволительно допустить это предположение? Прежде всего потому, что, благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле (но не к сюжету), система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет те глубинные уровни значений, которые приглушены другими смысловыми напластованиями<sup>10</sup>. Иначе говоря: благодаря осцилляции между полюсами смыслов, маркированных названием, и мерцаниями этих смыслов в ходе развития действия и диалогов драмы, создается напряжение, призванное побуждать зрителя-сотворца к «верифицирующей» проверке, которая устремляет к поиску скрытых связей в развертываемой перед ним символической системе мотивов.

Ведущим лейтмотивом в этой системе становится зов песни Гаэтана, о которой речь идет уже в первом монологе драмы, представляющем собой замечательную «двухголосую» и двоякозначашую завязку. С одной стороны, это монолог протагониста драмы, которого Блок называет «рыцарем-несчастье» и делает продолжателем восходящей к «Дон-Кихоту» российской литературной традиции «Рыцаря бедного» (персонажей А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского и т. д. — вплоть до Андрея Белого с его стихотворением «Lumen Coeli — Sancta Rosa», вошедшим в «Золото в лазури» [15, с. 80–83]). С другой стороны, в монологе Бертрана звучит «зов Гаэтана» — «рыцаря-грядущее» — автора песни, которой Бертран не может забыть. Слова песни Гаэтана:

Ставь же свой парус косматый.  
Меть свои крепкие латы  
Знаком креста на груди —  
Для Бертрана:

---

а не Женственное)», цит. по: [12, с. 126]. В этой связи, полагаю, уместно напомнить, что в Будапештском цикле лекций (3–12 июня 1909 г.), посвященных духовной науке розенкрейцества, а также в докладе, прозвучавшем 31 мая 1909 г. на Будапештском Конгрессе Теософского Общества, будущий создатель Антропософского Общества по крайней мере трижды подчеркнул, что школы духовной науки розенкрейцества сформировались в XII и XIV вв., указав и на назначение Матери ложи в этом движении [44, р. 8–9]. (Я намеренно отсылаю к венгерскоязычному изданию, поскольку оно снабжено необходимыми примечаниями.) Ср.: Steiner R. Die Theosophie des Rozenkreuzers (4. Vortrag vom 28.5.1907 des Zyklus 2). Dornach, 1962. В докладе на Конгрессе Теософского Общества и в специальных лекциях Р. Штайнер акцентировал также концепт биполярности, интерпретируемый в качестве одного из протоисточников розенкрейцества и масонства (см.: [44, р. 123–127]).

<sup>10</sup> В этом сказывается характерный для Блока прием «ложных подходов» (термин Н. Берковского): вспомним, к примеру, отзвук «Божественной комедии», запрятанный в глубинах «Балаганчика» [19]. Д. М. Магомедова пронизательно отмечает также склонность Блока «превращать философеми в мифологеми» [12, с. 74].

«Странная песня о море  
И о кресте, горящем над вьюгой» [6, с. 14].

Она не дает ему покоя и требует осмысления. Потребность осмыслить, постичь, уразуметь кульминирует в сознании Бертрана всякий раз, когда ему вспоминается откristаллизованная в этой песне «формула» Гаэтана:

**Сердцу закон непреложный –  
Радость – Странанье одно!** [6, с. 16]

Эта «формула» лейтмотивом проходит через все действие драмы, и персонажи, удостоившиеся приближения к ней, по-разному пытаются осознать ее смысл: Бертраново размышление («Как может странанье радостью быть?» [6, с. 16]) в мире Изоры оборачивается не только преследующим ее рефреном [6, с. 22, 28, 52, 168], не только снами о ее создателе – странном Страннике с «черной розой – чернее крови / горящей /на светлой груди» [6, с. 50, 58], но и вопросом, обращенным к «наперстнице» Алисе: «...и странанье – радость с милым!.. Не так ли, Алиса?» [6, с. 22]; после цепи перипетий формула Гаэтана утверждается в сознании Изоры так:

Да... Радость, радость... любить...  
Странанье... не знать любви!.. [6, с. 140]

Показательно, что и поэт – «сеятель формулы» – как бы оценивает ее, рассматривая с разных сторон и взвешивая варианты причинно-следственных связей и последовательностей:

Не верь безумию любви!  
За радостью – странанье!  
За радостью – странанье! [6, с. 68]

Однако, помня завет вскормившей его феи («Странником в мире ты будешь! / В этом – твое назначенье, Радость – Странанье твое!» [6, с. 94]), Гаэтан снова точно воспроизводит завещанную ему формулу:

Сердцу закон непреложный –  
Радость – Странанье одно! [6, с. 164]

Через сходные стадии размышлений проходит и Бертран, вопрошая создателя текста о возможности «опрокинутого порядка»:

Что ж эта песня значит? Объясни мне,  
Как радостью страданье может стать? [6, с. 134]<sup>11</sup>

Только в финале драмы, в итоге перипетий жизненного пути, понятого как рыцарское служение госпоже — Прекрасной Даме и обусловленного этим служения неправому делу, Бертран осознает смысл формулы Гаэтана. Во всяком случае только в итоге жизненного пути Бертран воскликнет: «Я понял, понял...» [6, с. 198]. Читателю-зрителю драмы, путь которого сквозь перипетии драмы явился путем посильного для него посвящения в эту формулу, остается лишь предполагать, насколько глубоко проникла мысль Бертрана в парадоксальность его судьбы, «неудачливо» завершившейся не столько даже содействием пошляку (из числа «квадратных», по устойчивому определению Блока), сколько гибелью в роли защитника интересов духовно чуждого ему хозяина-господина, от руки, вероятней всего, близкого ему (по крайней мере социально) повстанца-«альбигойца»-«ткача».

Этот финал позволяет читателю-зрителю осознать контрапунктность в пути протагониста: с точки зрения прагматической Бертран — действительно неудачник, что крайне подчеркнуто его жестом, на котором Блок настаивал, утверждая, что Алискан должен будет подняться в окно Изоры по плечам Бертрана. Однако на уровне ценностных представлений о бытии Бертран — победитель, и озарение, пережитое им в момент побратимства с Гаэтаном [6, с. 96], свидетельствует о том, что он с достоинством осознает это. В процессе осознания внутренней контрапунктности собственного жизненного пути реализуется его путь посвящения, который обернулся путем прозрения и выхода за пределы горизонтов его мира. В начале драмы центром его мира была любовь к Изоре, поэтому и мысль о радости-страданье соотносилась только с ней:

О, любовь, тяжела ты, как щит!  
Одно страданье несешь ты,  
Радости нет в тебе никакой! [6, с. 16]

Но именно желание служить Изоре оказалось причиной встречи Бертрана с миром Гаэтана и импульсом к постижению смысла формулы, которая станет лейтмотивом драмы: «Радость — Страданье одно».

Каковы истоки этой формулы, которая, в отличие от широко распространенной морализаторской сентенции, обещающей расплату за

---

<sup>11</sup> Следует, видимо, обратить внимание и на то, что в разных строфах «Розы и Креста» афоризм фигурирует в разных написаниях, ср. [6, с. 22, 28, 52, 94, 164, 168, 198], пояснение к этому см.: [6, с. 267].



упоение радостью<sup>12</sup>, с конца XVIII — начала XIX вв. вдруг стала необыкновенно популярной в литературах Европы?

Наиболее точное указание на это, кажется, можно найти у Артура Эдварда Уэйта (1857, США — 1942, Англия), известнейшего историка масонства, розенкрейцерства, мартинизма. А. Э. Уэйт считается первым, кто попытался систематически изучить историю западного оккультизма.

В своей книге “The Brotherhood of the Rosy Cross” Артур Эдвард Уэйт, на мой взгляд, убедительно показал, что эту формулу сделал широко известной в узких кругах Мартинес де Паскуалис (Martinez de Pasqually: 1727? — 1774)<sup>13</sup>, может быть, уже в 1760 г., т. е. в тот период, когда он, по словам Уэйта, впервые появился в Тулузе со своими «иероглифическими картами», якобы восходящими к Марку Аврелию [48, р. 500–501; 47, р. 287; 24; 41]. Учитывая хронотоп драмы Блока и многократные упоминания в ней «толозанской дороги» (via Tolosana), связь де Паскуалиса с этой областью не могла пройти незамеченной поэтом<sup>14</sup>. В России работа мартинизма в обоих его вариантах (т. е. и в начатом непосредственно де Паскуалисом, и в модификациях, введенных Сен-Мартеном и его истолкователями) привлекла внимание уже в эпоху Новикова. А, как известно, изучение эпохи Новикова было предметом блоковских штудий в университетские годы [20, с. 271–371]. Что же касается начала XX в., то, особенно благодаря активной деятельности Папюса, истории этого ордена было посвящено несколько монографий, а также немало газетных статей, кроме того, как всегда в таких случаях, циркулировали и легенды<sup>15</sup>.

А. Уэйт иронически комментирует интерпретацию формулы де Паскуалиса «собратьями по ордену»: «...the Rose in union with

<sup>12</sup> Так, «Песнь о Нибелунгах» завершается мотивом расплаты: «За радость испокон веков страданьем платит мир» (Перевод В. Тихомирова, А. Корсуна, Ю. Корнеева), см.: [3, с. 181].

<sup>13</sup> Эзотерический деятель XVIII в., продолжатель гнозиса Валентина, наставник Сен-Мартена (1743–1803), теоретический основатель мартинизма, приобретший известность с момента основания ложи в Париже и знакомства с Сен-Мартеном (1771). На решительное влияние де Паскуалиса в теософских кругах Франции указывает также Г. Шолем, подчеркнув, что идеями де Паскуалиса была представлена, в частности, поздняя фаза христианской каббалы: [43, р. 200–201].

<sup>14</sup> Напомню, что и Гарвей Спенсер Льюис, основатель АМОРКа, получил посвящение в Тулузе, в 1909 г.

<sup>15</sup> Из монографий назову: Папюс. Орден мартинистов. СПб.: Изд-е В. Л. Богусhevского, 1910. 272 с.; Авчинникова-Архангельская В. Вселенское масонство и обновленное Розенкрейцерство. СПб.: Северная скоропечатня, 1911. 47 с.; Антошевский И. Орден мартинистов. СПб.: Тип. В. Я. Мильштейна, 1912; Леман Б. А. Сен-Мартен, неизвестный философ, как ученик дома Мартинеца де-Пасквалис. Опыт характеристики первого периода его творчества и его первого произведения «О заблуждениях и истинах». М.: Духовное знание, 1917. 116 с.

the Cross signified the mixed joys and pains of life, “indicating that our pleasures, to be lasting, should have delicacy, and that they are of short duration when delivered over to excess”». Прежде всего к этому мнению «собратьев по ордену» относится насмешливое примечание Уэйта: «I think better of Pasqually than to believe that these puerilities entered unto the highest Grade of his Rite» [48, p. 501]<sup>16</sup>.

Для нас этот пассаж Уэйта красноречив, поскольку и у Блока, как мы видели, формула Гаэтана, пройдя через ряд ее осмыслений привлеченными к ней персонажами, переживает смысловые модификации и в конце концов утверждается не как моральное поучение, а как философский вывод об амбивалентности и биполярности, явленных в качестве принципа, лежащего в основе нашего мира (подобно свету и тени). Как мы могли убедиться, посвятельный путь Бертрана отмечен в драме подчеркнутым различием между стадиями осознания им этой формулы в начале драмы и в ее финале, так что и этот процесс можно интерпретировать в качестве пути посвящения Бертрана в смысл афоризма, закрепившего идею взаимодействия противоположностей. Философски эта идея была сформулирована Николаем Кузанским, унаследована Джордано Бруно, а затем и их последователями в качестве принципа *coincidentia oppositorum*. Впрочем, идея эта подспудно присутствовала во многих вариантах гностицизма, да и в алхимии, и, как концепция взаимодействия света и тени, у Р. Фладда [17]<sup>17</sup>, соответственно унаследованная и Гете, и М. Булгаковым («Мастер и Маргарита»).

В структуре драмы Блока закон *coincidentia oppositorum* реализовался как принцип контрапункта. Уже тот факт, что Блок называл Гаэтана «рыцарем-грядущее», обеспечил ему контрапунктную позицию по отношению к «рыцарю-несчастье», что подчеркивалось

<sup>16</sup> С точки зрения нашей темы важно также, что А. Уэйт напомнил и о дававшей о себе знать в ходе веков редукции смыслов, которыми располагала эмблема Розенкрейцера и входившие в ее состав символы: [48, p. 439–482]. См. также популяризаторский пересказ в: [38, p. CXXXIX].

<sup>17</sup> Кстати, в несколько иных вариантах эта идея оформляется уже у Вергилия («Ubi mel, ibi fel»: «где мед, там и желчь»), она сказывается и в фольклоре («нет ни пчелы без жала, ни розы без шипов»), откуда, по всей вероятности, она проникла и в «Фелицианский цикл» Г. Р. Державина (хотя, как известно, в христианской традиции существует «роза без шипов» — это Дева Мария). Наконец, еще один вариант концепции «взаимодействия противоположностей» сказался в размышлении В. Г. Фон Хохберга (W. H. Von Hohberg, 1612–1688), немецко-австрийского поэта эпохи барокко, который, ссылаясь на то, что нет розы без шипов, пришел к обобщению, что в этом проявляется универсальный закон: “mit Boesensind vermischt die Frommen” (Приближенный перевод — «со злом смешивается благое»). Цит. по: [29, s. 366–367], который у Жуковского сформулировался как «Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый / Свежий сплетает венок Промысел тайной рукой» (Жуковский В. А. Избранное. М.: Правда, 1986. С. 120). Наконец, припомним и тот факт, что уже в рунах знаки «счастье-несчастье» связывались и соотносились по принципу амбиграмм.

многими записями Блока, поддерживающими различия типа: Гаэтан — «летучий», Бертран — «земля»<sup>18</sup>, Бертран — «человек», а Гаэтан — «гений» [4, с. 200], «Бертран — человек, униженный», а Гаэтан — «гениальный безумец» [4, с. 202].

Контрапунктность рыцарей-протагонистов (в определенном смысле — ипостасей самого Блока, на что не раз указывала критика) позволяет осознать и другие «контрапунктные пары» драмы, в числе которых особенно выразительны:

1. Контрапунктность в жизни Слова и созданного творцом текста открывает ряд опосредований, организующих цепь коммуникации, представляя собой сообщение о пути Слова, поскольку в завязке «зов-голос Гаэтана»<sup>19</sup> предстает «внутренним голосом» Бертрана, хотя приходит этот «зов» к нему как песня-творение неизвестного Странника, растиражированная трубадурами, менестрелями и жонглерами, от них проникающая в сон Изоры, а от нее, несомая любовью к ней («песня любимой Изоры»), она входит в душу и память Бертрана<sup>20</sup>.

2. В аспекте историко-культурологическом драма заостряет проблему соотносимости альбигойской и кельтско-галльской традиций, которая в связи с Гаэтаном эксплицирована тем, что он — из Бретани, и его рассказом («легендами трувера») о том, как воспитала его фея, упоминанием имени амбивалентной целительницы Короля Артура феи Морганы и даже тем, что у него три петуха (кельты по многим причинам были для римлян петухи-галлы), и рядом других деталей<sup>21</sup>. Однако эта связь усложнена подчеркнутым намеком на возможность проблематичной сопричастности его также тамплиерству, поскольку на груди его — знак креста, однако он, по его словам, «не плавал в Землю Святую» (и о форме креста на его груди читатель ничего не знает).

2. Соотнесенность Бертрана с Гаэтаном говорит также об аспекте «космотворческом», сопоставляющем твердь и воды, землю и море и

<sup>18</sup> По замечанию Ремизова (согласно записи А. Блока), см.: [4, с. 178].

<sup>19</sup> Как известно, многие современники отождествляли Гаэтана с Блоком, а сам он, очевидно, превращал Гаэтана в «парадигму» поэта (подспудно возводя ее к Вл. Соловьеву), см. цитаты из объяснительной записки Блока Художественному театру, а также комментарии автора статьи: [1, т. 2, с. 335]. Ср.: Ремизов: «Вы, закованный в латы с крестом» [1, т. 1, с. 406].

<sup>20</sup> Эта цепь указывает также на пути воздействия и проявления символов: Творчество → «артефакт» → тиражирование → закреплённость в подсознании реципиента → закреплённость в сознании и душе реципиента.

<sup>21</sup> Правда, эзотерики соотносят петушиную голову с изображением Абрассаса. Соблазнительно также припомнить, что в комнате, где приготавливаемый к масонскому посвящению должен погрузиться в раздумья, перед его взором находится изображение петуха. Следует также учесть комментарии Р. Штайнера, в которых предания кельтов связываются с преданием о гибели Атлантиды. В начале XX в. эти комментарии нашли широчайшее распространение во всякого рода эзотерической литературе. Ср.: [35, р. 72–74].

бури над ними, так как альтернативой земле (что есть сущность Бертра) выступает море-океан и «роза ветров» Гаэтана — воплощения динамики стихий мира странных странников (как и напоминание о путях по морю в святые земли).

3. Примечательны также «контрапунктное удвоение» и своего рода «билокусность» креста, поскольку крест (по слову Бертра, а также согласно комментарию Блока [4, с. 184]) видится и «над вьюгой», и как выцветший от времени (и как пугающий Изору) «знак креста на груди» Гаэтана. Именно этот знак, прежде всего, отмечает особое положение его носителя. Симптоматично, что Гаэтан говорит как *власть имеющий* [4, с. 184]<sup>22</sup>, т. е. как прямой выразитель высшей воли, предполагающей не посредников-предшественников, но «последователей»-сеятелей. В этой его роли трудно не видеть очередного авторского кивка в сторону храмовников-тамплиеров с их установкой на непосредственную связь с высшей волей, сказавшейся в известной формуле, которая вызвала нарекания со стороны церкви: посвященный становился «другом Господа, который мог говорить с Господом, если хотел». Другим «кивком» в сторону вероятной близости Гаэтана к храмовникам можно считать его решительное заявление о том, что он не намерен участвовать в походе на альбигойцев: как известно, многие тамплиеры были близки альбигойцам-катарам, чем объясняется «странное почти неучастие тамплиеров» в походе на альбигойцев, что служит предметом полемики в современной медиевистике. Теперь этот факт — особенно в свете недавно обнаруженных документов в связи с уничтожением ордена тамплиеров — объясняется многоаспектным родством тамплиеров и альбигойцев. Не забудем, что большая часть создателей Ордена тамплиеров была из Лангедока и Прованса, часть которого входила в майорат Тулузы. Сделав сочувственным альбигойцев галла, воспитанного друидической феей, одинокого, никому не подвластного, одержимого морем и бурями странника-рыцаря с крестом на груди, Блок приблизил его к тамплиерам. Однако замечание о том, что он не плывал в Землю Святую, размывает подчеркнутость этой связи, переместив смысловой акцент на контаминацию качеств, которыми располагает «рыцарь-грядущее» — воплощение «чистого зова» — поэт. Контаминация эта вполне приемлема, даже как известного рода реконструкция, не перемещаемая непременно в категорию «неомифологизма», особенно с точки зрения уясняемого сейчас генезиса идей, подтверждающего связь тамплиеров с альбигойцами (в частности, в том, что касается почитания женского принципа — *Anima Mundi*, а также взгляда на Христа-Логос, который вечен, следовательно, не рождался и не умирал, чем обусловлено их

---

<sup>22</sup> См. также примечание на [4, с. 396], где указывается на соответствующее выражение из Евангелия от Матфея (7: 29) и от Марка (1: 22).

«еретическое» отношение к распятию, установки на синкретизм монотеистических религий<sup>23</sup> и т. д.) и отчасти уже выявленного наследования их идей розенкрейцерами (ср.: [31; 36; 33; 40]).

В этом отношении особенно выразительна в драме представленная взаимодействием сюжета и мотивной структуры судьба формирования эмблемы, которая в конечном итоге закрепились в сознании европейской культуры как эмблема розенкрейцера, обсуждаемая преимущественно в связи с геральдикой Лютера, В. Андрея и ее позднейшими вариациями. В драме Блока образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается так, что перед глазами читателя-зрителя постепенно реконструируются перипетии рождения столь значимой эмблемы, ее оформления и перехода из сферы официально не оформленных слоев культуры (или же «житейских жанров») в ее официально оформленные слои<sup>24</sup>. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и связанным с ними визуальным формам. Вместе с тем диалоги персонажей выявляют, «как слово трется о чужое слово и о внесловесную среду» (пользуюсь терминологией М. Бахтина): достаточно заметить злоупотребление словом «роза» и его производными в монологах таких обывателей, как Алискан, Капеллан, Алиса, для которых — хотя и по-разному — роза банально связывается с соловьями, что к тому времени закрепились уже в «куртуазной традиции». В связи с Алисканом, надеющимся попасть в тогдашний центр куртуазности Аррас, текст насыщен легкой иронией, несмотря на авторское следование в других случаях соловьям и розам Фета и несмотря на его собственный «Соловьиный сад»<sup>25</sup>, где впрочем аспект банализации учитывается и обыгрывается.

<sup>23</sup> Подспудным откликом на идею единения трех религий может быть роль «Романа о Флоре», который возник приблизительно сразу после 1170 г. Изора читает его, по словам капеллана, вместо молитвенника, вызывая тем самым его возмущение. Как известно, роман этот повествует о в конце концов благополучной любви сарацинского принца Флора к христианской пленнице Бланшефлер. (На эту тему — «Принцесса Греза» Ростана в переводе Щепкиной-Куперник была опубликована в 1896 г. и шла в СПб.) Тамплиерская идея единения трех монотеистических религий и «братание с сарацинами» были, вероятней всего, унаследованы розенкрейцерским преданием от обучения К. Розенкройца «восточной мудрости».

<sup>24</sup> Пользуюсь терминологией М. Бахтина, ср.: «Житейский жанр — часть социальной среды: праздника, досуга, общения в гостиной, в мастерской и пр. Самый тип совершения этих маленьких жизненных жанров определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово» (Волошинов В. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1930. С. 98–99). Работа Блока 1906 г. «Поэзия заговоров и заклинаний», как и труды Анненкова-медиевиста, свидетельствуют о внимании их авторов к процессам переходов из «простонародных» сфер культуры в «официально оформленные», обуславливающим соответственные трансформации смыслов.

<sup>25</sup> С. Соловьев («Воспоминания о Блоке») говорит о раннем Блоке: он «Во всем подражал Фету... Писал стереотипные стихи о соловьях и розах» [1, т. 1, с. 112].

И даже Изора, которую в драме все сравнивают с розой и имя которой вбирает в себя простейшую анаграмму этого слова, на что критикой не раз указывалось, погружена в чисто природную «розовость», однако она предрасположена к естественной ониромантии<sup>26</sup>, поскольку во сне видит черную, практически не известную природе розу и слышит зов Странника с его «странной песней о море», сыгравшими столь важную роль в пути посвящения Бертрана.

«Розовость» в зачине текста связывает в плотный сгусток символы драмы вокруг их средоточия Изоры-розы, которая здесь — уже силою языка — оказывается центром природно-растительно сконцентрированного образа. Я имею в виду слово, обращенное Бертраном к **стволу** старой **яблони**<sup>27</sup>:

Чем ты, старый, ответишь тогда  
Ручьям и птицам певучим?  
Лишь две-три бледно-розовых ветви протянешь  
В воздух, омытый дождями,  
**Черный**, бурей измученный **ствол!** [4, с. 14, 16].

Самим актом называния бледно-розовых весенних ветвей и контрастной к ним **черноты** ствола яблони, с которым Бертран отождествляет себя, Бертран утверждает свою принадлежность дереву, земле, и ее черному цвету (Блок, как мы знаем, не раз комментировал это в своих записках, так что символично-метонимическая цепь: **земля — черный ствол — черная роза — черная кровь** — здесь значима и ясно заявит о себе в финале драмы).

Динамика связей Креста и Розы эксплицирует этапы пути, названия которых в предварительных набросках драмы получали маркированный статус именовании всего текста:

1) **Бедный рыцарь**: Первым монологом Бертрана оформляется завязка и сюжета, и мотивной структуры, в ходе которых разворачиваются соотношения Розы и Креста,

2) **Сон** 17-летней Изоры, являя дар естественной мантики, рисует образ черной розы на груди неизвестного Странника:

**черная роза — чернее крови**  
Горит на светлой груди...  
Странник! Странник! — вскрикнула я... [6, с. 50]

При свете дня, однако, Изора видит всего лишь:

<sup>26</sup> См.: Цицерон. О дивинации.

<sup>27</sup> К мифопоэтике яблока — яблони ср.: [36, р. 80–81].

...старые, **черные** ветви  
В небе дождливом, как **крест** [6, с. 48]

3) **Песня менестреля**: Вера в вещей сон и противоречие между сном и явью побуждают Изору поручить Бертрану отыскать Певца в стране снегов и туманов, а знаки его:

**Странник** — имя ему...  
**Черной розой** отмечена грудь...  
Так открылось мне в вещем сне [6, с. 58]

Именно благодаря поручению Изоры, которая, таким образом, совершенно бессознательно оказывается «водительницей», Бертран вступает в новый для него мир и обретает брата — в «союзе, заключенном в звоне мечей».

4) **Рыцарь-Грядущее**. Когда Гаэтан появляется в «лунном луче», Изора узнает его песню-«зов», но видит, что на груди его — не **роза**, а **крест**, что вызывает ее бурный протест:

Странник! — Где роза твоя? —  
На груди твоей — **крест горит!**..  
О, не пугай **крестом суровым!**  
Мать учила молиться меня,  
Но песнь твоя не о том... [6, с. 138]  
Возьми эту розу!  
Так черна моя кровь, как она! —  
.....  
Дай **страшный** твой крест  
**Черною розой** закрыть!.. [6, с. 140]

Так заостряется в тексте ряд проблем, требующих особого внимания:

- Почему крест на груди Гаэтана **страшен** Изоре?
- Что значит желание Изоры **закрыть крест «черной розой»?**
- Что может означать явленное на сцене событие, когда сорванная в окне роза (из сада, где черных роз не было) оказывается черной розой? Во всяком случае Бертран ее видит, глядя на спящего в «розовой заросли» Гаэтана:

Что чернеет  
На кресте у него? —  
Роза! — Черная роза! [6, с. 146]

Отметить «чудесное» в появлении «черной розы», непохожей на розы «реального окружения» Блоку, видимо, было важно, поэтому и в «Записках Бертрана, написанных им за несколько часов до смерти», Блок выделяет этот момент: «Наутро, когда я пришел будить Гаэтана, он бредил во сне, а на груди его лежала черная роза, непохожая на все те красные, которые цвели над ним» [6, с. 237]<sup>28</sup>.

### Энигмы креста

Что касается отношения Изоры к кресту, то актрисе Гзовской Блок, по ее словам, пояснил это тем, что, будучи естественной, непосредственной дочерью народа, Изора хочет не молиться, а «просто любить». Однако не слишком ли упрощенно это пояснение, тем более, что до нас оно дошло лишь в пересказе актрисы? [1, т. 2, с. 126, 124, 131]<sup>29</sup> Кажется, Блок сознательно оставил открытой возможность других интерпретаций, особенно в свете известной настороженности по отношению к кресту в среде, затронутой идеями катаров и альбигойцев. Не случайно Бертран, который, в противоположность Изоре, принял крест на груди Гаэтана уже в минуты их встречи и побратимства в Бретани, в финале, после того как настал момент прозренья (отмеченный им словами: «Смерть, умудряешь ты сердце») позволил себе, обращаясь к Даме Сердца, перейти к языку порицания и пророчества:

О, как далек от тебя, Изора,  
Тот феей данный,  
Тот выцветший крест [6, с. 242].

Храни, Изора, душу младую  
На черные дни [6, с. 242].

Здесь становится очевидной динамика формирования эмблемы, соединившей Розу и Крест, как это предстало в драме Блока: эта динамика выявляет перипетии в соотношении ее элементов: розалии Лангедока (как и — шире — Средиземноморья с господством в нем

<sup>28</sup> Правда, среди «наблюдений» Изоры есть и вполне «прагматическое»: «Вчерашний бледный бутон сегодня стал черным, как кровь» [6, с. 128]. Однако оно не тождественно явленному ей во сне, в свете лунного луча, видению, которому «странно и сладко молиться» и которым подчеркивается одна из самых распространенных «дуальных формул»: «И черная роза — чернее крови — Горит на светлой груди...» [6, с. 50]. Ср.: [45].

<sup>29</sup> К сожалению, мне неизвестны карикатуры на Изору и Бертрана, которые рисовал А. Блок и которые упоминает Нолле-Коган [1, т. 2, с. 367]. Невольно напрашивается параллель с теми вариантами гностических мифов, согласно которым Душа мира ведет человека ввысь, однако она, будучи «материей Божества» (Вл. Соловьев), опасается вершин пути восхождения, хотя природно-инстинктивно тоже стремится к ним. В учении Р. Штайнера эти мифы отразились как проблема «черных женщин» — стражей порога при Распятии (ср. финал «Котика Летаева» Андрея Белого).



женского культа), подобно Изоре с розами, укоренены в естественно-природной жизни и подняться над ней дано лишь в случае приобщения к иному, высшему, «сновидческому» пространству. Гаэтан — с крестом, помеченным ветрами и снежными бурями, — не прикреплен к земле и потому исчезает, однако он остается зовом в слове и в душах тех, кто слышал его слово. Только в пути Бертрана крест и роза соединяются, поскольку Бертран, будучи «стволом дерева», укоренен в земле, но и устремлен ввысь. Посвятительный путь Бертрана скрепляет линии времени и вечности, связывая феноменальное с ноуменальным: Роза для него — знак верности и Мадонне, с именем которой он идет на смерть («Святая Роза!»), и «Даме его сердца», несмотря на ее страх перед крестом и предвидение ожидающих ее вследствие этого «черных дней». Что же касается Креста, то и в этом видении для Бертрана феноменальное соотносится с ноуменальным, поскольку он не только принимает крест на груди побратима-Гаэтана, но видит и крест в снежной буре над его головой, не видимый, кажется, Гаэтану, однако видимый бретонским рыбакам<sup>30</sup>.

Финал драмы в аспекте ее сценического, т. е. визуально-динамически оформленного воплощения открывает простор целой системе вопросов:

1) Какой формы, какого размера, какого цвета, как и где именно расположен крест на груди Гаэтана? Только на основе этих характеристик можно уточнить символику Креста.

В статье М.Альтшуллера, посвященной масонским мотивам «второго тома», упоминается начертанная Блоком фигура, которая «представляет собою треугольник, обращенный вершиной вниз. В середине треугольника начертан крест» [26, р. 607]. К сожалению, рисунок Блока не воспроизведен и в новейшем издании «Розы и Креста», а предложенное М.Альтшуллером описание дает лишь приблизительные ориентиры.

2) Какой формы Крест, видимый в снежной буре, и как он расположен? Насколько мне известно, и это современными Блоку театральными работами не зафиксировано.

3) Как расположилась поверх креста черная роза? Рукой Изоры брошенная на крест на груди Гаэтана, но затем рукой Гаэтана отданная Бертрану и рукой альбигойца пронзенная вплоть до сердца Бертрана:

Прямо в розу на груди  
Тот удар меча пришелся [6, с. 180]<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Ср. комментарий Блока: «Крест над вьюгой — видение бретонских рыбаков» [6, с. 214].

<sup>31</sup> Иванов-Разумник в своей статье «Роза и Крест» анализирует эту сцену довольно подробно. В творчестве Блока он видит эту эмблему как «крест, увитый розами»,

Кажется, эта последовательность жестов указывает на последовательность соотношений Розы и Креста, т. е. на путь креста Гаэтана в Лангедок, где на крест ложится черная роза Изоры, которая в итоге оказывается на груди Бертраана, «прикрепленной» мечом «великана-альбигойца-дельфиноносителя»<sup>32</sup> к его окровавленному сердцу, окрасившему черную розу кровью Бертраана.

А какова форма розы? А число и расположение лепестков? На фоне этих, видимо, намеренно подобранных неопределенностей, допускающих возможность различных толкований, возлагаемых на разных реципиентов, т. е. и простых зрителей и читателей, и режиссеров-постановщиков, восприимчивых Слова, призываемых таким образом к пробуждению, становится особенно очевидной структурно-композиционная определенность строения драмы. Она дает о себе знать не только благодаря ясно очерченному пути посвящения Бертраана, что становится стержнем сюжета, но и благодаря тому, что рельефная обрисовка этого пути дана в оправе отчетливой «кольцевой» структуры, на которую обращает внимание давняя работа Микаэлы Беминг [30, p. 67].

Правда, я бы назвала этот тип структуры, излюбленной в творчестве Блока, «квазикольцевой», так как в ней, как правило, финал «опрокидывает отношения» зачина, подобно тому, как это происходит в решительный момент мебиусообразного движения Данте — странника по загробью, совершившего поворот на шкуре Люцифера [21; 18].

Кольцевая (мебиусообразная) оправа эксплицируется благодаря тому, что мотив черноты, явленный, как мы видели, в зачине Бертраана («черный ствол»), акцентируется в концовке благодаря нарастающему повтору мотива черной розы, черной, как кровь Изоры. Именно здесь подспудно оформляется цепь ассоциаций, ведущих Изору-Розу «черной крови»-Изиду к «Черной Мадонне», о которой речь пойдет ниже. А если иметь в виду, что уподобляемая стволу дерева вертикаль пути восхождения Бертраана пересекается с горизонталью пути его бессознательно-интуитивной водительницы Изоры-Розы-Изиды, станет очевидной ассоциация с образом **креста внутри кольцевой оправы, наподобие О.**

---

и в то же время, имея в виду не только «Розу и Крест», но и «Осеннюю любовь» и др., заключает: «Роза и крест покрывают друг друга в его творчестве, определяют его поэзию...» (Иванов-Разумник Р. А. Блок — А. Белый. Letchworth: Herts, 1971. С. 35); «...роза и крест это — драма жизни самого А. Блока» (Там же. С. 37). Видимо, Блок не соглашался с выводами Иванова-Разумника: этим, по мнению А. Л. Гришунина, мотивирована дарственная надпись «дорогому врагу», которую А. Блок сопроводил даримую им Р. Иванову-Разумнику книгу [6, с. 402].

<sup>32</sup> Ср.: [13, т. 2, с. 393]. У этрусков и римлян дельфин символизировал путешествие души через море смерти в землю обетованную. Для нас важно, что и Изиды иногда изображалась с дельфином.

### Энигмы черной розы

Черная роза, практически неизвестная в природе, но популярная в фольклоре и квазифольклоре как «роза печали»<sup>33</sup>, почти неизвестна и в алхимии. Однако есть случаи, где ее появление соотносится с чернотой корней как результат успешного преобразования *materia prima* — «первичной земли» алхимиков — общеизвестного начала «Opus Magnum». Показательно, например, изображение центральной из трех роз, выросших из одного черного корня, в «Пандоре» Иеронимуса Ройснера: помещенная между белой и красной розами, она могла бы быть названа синей или голубой, что справедливо ведет некоторых комментаторов к «голубому цветку» Новалиса и его традиции [48]<sup>34</sup>. Но, так как голубой-синий цвет в алхимии не имеет самостоятельной значимости, его рассматривают как цвет материи в состоянии влажности, которая постепенно приобретает «свинцово-черный» цвет, означающий в этом случае высокую одухотворенность и сокровенные знания<sup>35</sup>.

Это толкование не противоречит замечанию Папюса о том, что черный цвет первой залы, где начинается путь масонского посвящения, указывает на начало восхождения к духовности и согласуется с выводами, в частности, Р. Грейвса о том, что во многих дохристианских верованиях чернота была знаком мудрости и это сказалось в традициях «черных богинь» [34]. Не противоречит этому и вывод В. М. Жирмунского о том, что Изора в какой-то степени символизирует Розу то в чувственном, то в сверхчувственном аспектах [10, с. 284]. В самом деле, несгармонированность «дневного» и «ночного» сознаний Изоры акцентирована: во сне ей чудится зов Гаэтана и видится черная роза на его груди, превращая ее в невольную «водительницу» на пути посвящения Бертрана, однако, проснувшись, она, правда, не без меланхолии, но и не становясь «квадратной», живет по житейским законам ее окружения, о чем свидетельствуют ее фраза и жест, завершающие драму. «Двоемирие» Изоры делает ее будущее неопределенным, что заостряется комментарием Блока 1915 г., указывающим на открытость концовки драмы, последнее слово которой — слова Изоры: «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. Может быть, они слу-

<sup>33</sup> Ср. «фольклорно»-ресторанные песни с упоминаниями «черной розы в бокале», по поводу которой существуют известные воспоминания о Блоке.

<sup>34</sup> Откликом на «голубой цветок» Новалиса явилось название известной выставки российских художников «Голубая роза» (1907), представлявшей собой своего рода ответ на саратовскую выставку 1904 г. «Алая роза». Примечательно, что Н. П. Рябушинский, оказавшись в эмиграции, сохранил название «Голубая роза» для открытой им в Ницце художественной галереи.

<sup>35</sup> Reusner H. Pandora. Basles, 1582. Ср.: [24, р. 26–27, 135–136]. См. также комментарий к иллюстрации номер 3 в: [25].

чайны, и она скоро забудет о них; может быть, и она приблизилась к пониманию Радости-Страдания; может быть, наконец, ее судьба — совсем не сходна с судьбою человека, который любил ее *христианской* любовью и умер за нее как *христианин*, открыв для нее своей смертью новые пути» [6, с. 238]. Объяснительная записка для Художественного театра, составленная Блоком год спустя, в марте 1916 г., вновь завершается размышлением над судьбой Изоры: «... одна Изора остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли ей сужденным» [6, с. 252]. Очевидно, открытость финала крайне волновала автора, и, кажется, не только по биографическим причинам, весьма занимавшим критику, и не только как удачная драматургическая находка, а, кажется, особенно потому, что в судьбе Изоры, как в зеркале, отразились сложнейшие проблемы путей европейской культуры. Недаром Блок снабдил биографию Изоры выразительными подробностями, поместив свою героиню (родом из Толозанских мук, что в 60 км от Тулузы, где жило в те времена немало разных народов) в хронотоп событий, узловых с точки зрения грядущего Европы. Эта дочь швей-испанки (а об отце ее ничего не известно!) оказалась непонятливой 17-летней свидетельницей религиозно мотивированного события, которое теперь справедливо называют первым случаем геноцида на территории Европы. Вместе с тем на уровне символично-мотивной структуры драмы, организованной посредством метонимически-метафорической цепи связей: Изора — лунный луч — Песня Странника — черная роза — черная кровь Изоры — и абсолютной весомости символа Розы как знака Мадонны — Изора предстает простодушно-земным отражением Черной Мадонны («Черной Девы из Лангедока», «Черной Девы Прованса»), культ которой не только в Тулузе и ее окрестностях, но и по всему северо-западному Средиземноморью (включая острова) активен до сих пор, напоминая о себе не только в местах паломничества.

Как интерпретируется явление этого весьма своеобразного культа Черной Мадонны? К нашему времени в связи с ним появилось немало самой разнообразной по качеству литературы с самыми разнообразными толкованиями и пересказами легенд (ср.: [29; 8, с. 172–179, 194]). Однако, несмотря на всю разногласию, можно обнаружить некоторые моменты «созвучий» между рядом пояснений. К примеру, на вопрос: «Почему эта Мадонна черная?» — простые люди, как правило, отвечают: «Потому что эта прибыла к нам из Палестины»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Обычно это говорится в тех местах, где в соборе или церквушке «сотрудничают» две Мадонны — белая и черная, каждая со своим кругом «обязанностей». Таких мест несколько, в частности, на Сардинии, но с недавнего времени и в Соборе Матиа-

И этот ответ не противоречит интерпретациям культурологов, которыми утверждается:

1) «Черная Мадонна из Палестины» представляет собой напоминание о библейской смуглянке<sup>37</sup>;

2) Черная мадонна прибыла в европейские земли и на западные острова Средиземноморья благодаря тамплиерам [32, р. 74–75].

Сверх того археологи, как и историки, располагая своими доказательствами, поясняют, что многие церкви северо-западного Средиземноморья возникли на местах храмов, посвященных Изиде (*templum Isidis*), культ которой, особенно в эллинистический период, был распространен чуть ли не по всей территории Римской империи, о чем говорят и легендарные, и археологически подтвержденные свидетельства [39, р. 250, 264, 298, 420–423, 428–479, 482, 544; 22, с. 184–185]. Показательно, что именно в местах поклонения Черной Мадонне-Моренетте (в частности, в Пиринеях) находят — чаще всего в пещерах, связанных с остатками *templum Isidis*, — «черные статуэтки» — изображения этой древнеегипетской богини. Правда, черными изображались многие Богини Земли: Кибела, Иштар, Диана Эфесская (напоминая о древнейшей идее *Virgo paritura*, т. е. черной безжизненной земли, которую призвано оживить солнце, этот концепт был унаследован алхимией). Вместе с тем и Павзаний упоминает об Афродите *Melainis* (Pausania, 2, 24), черными изображались и лунарные богини, и связанная с их традицией «Лунная София», чей символизм нашел отклик в разных вариантах мариологии, акцентирующей таким образом тесную связь символики Луны с образом Матери-Земли. Все это значит, что культ Черной Мадонны-Моренетты хранит память о своем дохристианском происхождении, и черный цвет в этом случае соотносится с поклонением Матери-Земле, с чем согласны, в сущности, все писавшие о Черной Мадонне. Примечательно, что, несмотря на крестовый поход против альбигойцев-катаров, Черная Мадонна в северо-западном Средиземноморье и поныне остается предметом почитания, несмотря на возражения отдельных священников. Может быть, устойчивость культа Черной мадонны в северо-западном Средиземноморье объясняется также влиянием сведений о том, что ей поклонялся Бернард Клервоский, решительно способствовавший, как известно, общему расцвету Мариологии, во всех ее вариантах. С точки зрения нашей темы стоит вспомнить и о существенном для затронутого Блоком региона событии, о котором Блок, по всей

---

ша в Будапеште, который играет также роль музея, находятся три Мадонны — белая, черная и «голубая».

<sup>37</sup> «...черна я и красива, как шатры Кидарские» (в некоторых переводах союз «и» ошибочно замещается союзом «но»: Книга Песни Песней Соломона 1: 5–6).

вероятности, знал: 11 сентября 1881 г. папа Лев XIII провозгласил Черную Мадонну Монсеррата (Morenetta) Покровительницей Каталонии (Virgen Negra Patrona di Catalonia)<sup>38</sup>.

Судя по множеству деталей, Блок был хорошо информирован о подробностях культа Черной Богини в избранном им локусе, как и об его истоках, и его реликтовых проявлениях в повседневной жизни много веков спустя, и о сохранности его элементов на символическом уровне. В драме их можно отметить и в деталях майского праздника, и, разумеется, в самом имени Изоры, отсылающем, как и ряд некоторых частных, к Изиде, чья власть над розой описана Апулеем и чье «дневное-ночное» бдение манифестировано изображением Богини, увенчанной солнечным диском в объятиях двух «рогообразных» полумесяцев<sup>39</sup>. Любопытно, что Андрей Белый с восторгом первооткрывателя писал о деревянных статуях «Мадонны (с луной под пятой)», которые бросились ему в глаза на Сицилии [2, с. 146]. Что же касается Блока, то в его поэзии, как на это не раз указывалось, представлена своего рода философия «неуловимой связанности» Луны с Землей. В драме «Роза и Крест» эта философия дает о себе знать в той самой символично-метафорической цепи, которая составляет основу ее мотивной структуры: Изора в своей «ночной ипостаси» оборачивается явлением Лунной Черной Мадонны, поскольку не только видит в лунном свете Странника — носителя «странного зова», но и «материализует» Черную розу через окно, связывающее два пространства, чтобы закрыть ею крест на его груди. Так возникает зримый дар утешения Бертрану, который не только видит черную розу, но и ощущает ее на своей груди, в то время как Алисе доступно видеть вместо черной розы всего лишь черное пятно.

Возвращаясь к финалу драмы: если, несмотря на «житейскую сценку» в концовке, согласиться с признанием «кольцевого» макро-строения драмы, подчеркнутого на уровне мотивики, в нем можно видеть напоминание о той форме розоне-розетты, которую Андрей Белый столько раз пояснял в письмах и рисунках, а Блок безмолвно отметил, послав открытку с видом часовенки из Бретани.

Вместе с тем Блок, следуя своей эстетике сочетания определенных намеков и явных недосказанностей, намеренно оставил целый ряд вопросов открытыми, устремляя читателя-зрителя к сотворчеству, соответственно концепциям символистов, именно на этой ос-

---

<sup>38</sup> О том, насколько действительно это событие до сих пор, свидетельствует тот факт, что 9 февраля 2012 г. в городе Альгеро на Сардинии, где живет и каталанское меньшинство, Монсерратский аббат благословил капеллу, посвященную «Моренетте» («Черной Деве» — «Черной Розе апреля»), копии Virgen Negra Patrona di Catalonia, принесенной в дар этому городу.

<sup>39</sup> Соблазнительно припомнить и имя Ysa, фигурирующее в легендах о тамплиерах и соотносимое с Изидой.

нове отличающих эстетическую коммуникацию от прагматической и религиозной [44]. Поскольку «Роза и Крест» не трактат о принципах розенкрейцерства, хотя во многом и основывается на его формирующих признаках, Блок действительно свободно контаминировал генетически не смешанные образы-символы, предполагая их самые разные осмысления<sup>40</sup>. В результате в «Розе и Кресте» дают о себе знать не столько опорные идеи розенкрейцерства, сколько музыкально-поэтическая комбинаторика символов и эмблем, основанная на интуиции, на «скромности изо всех сил», но и на весьма серьезной филологической подготовленности автора. При этом Блок виртуозно сочетал опору на банальные ассоциации «ресторанного» контекста его поэзии, напоминающие о «черной розе в бокале» и «черной крови», с обращением к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило его символической системе и ситуациям его творения представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцерства, указав на истоки розенкрейцерства, напомнив о роли альбигойцев — тамплиеров — мартинистов в построениях этого пути и тем самым — о напластованиях веков, культур и их эмблем. Все это позволяет видеть в авторе «Розы и Креста» не только большого поэта, но и философа культуры, следуя в этом определению Андрея Белого: «...подлинными философами культуры бывали те люди, в которых существовало сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории, этнографии... Блок говорит: "...факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор". Это утверждение сделало бы из Блока подлинного философа культуры, если бы Блок захотел им стать» [2, с. 254].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 А. А. Блок в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1980. 550+527 с.
- 2 *Белый А.* Путевые заметки. М.; Берлин: Геликон, 1922. Т. 1. 308 с.
- 3 Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975. 751 с.
- 4 *Блок А. А.* Дневник. М.: Сов. Россия, 1989. 512 с.
- 5 *Блок А. А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961.
- 6 *Блок А.* Роза и Крест. М.: Центр книги Рудомино, 2013. 320 с.

<sup>40</sup> О «полигенезисе» образов Блока говорит В. М. Жирмунский [10, с. 304]. Хотелось бы также напомнить «рискованное» (Д. Магомедова) предположение о том, что «секрет блоковской популярности — в соединении “элитарного” эзотерического языка символистской школы с демократическим жанровым репертуаром, о чем писал еще Ю. Тынянов, во введении сложнейших символов в злободневный современный контекст» [12, с. 138]. Судьба читательского восприятия «черной розы в бокале» и «Розы и Креста» красноречиво свидетельствует о справедливости этого вывода исследовательницы.

- 7 *Вайсхонф М.* Влюбленный демиург. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 692 с.
- 8 *Грейвс Р.* Белая богиня. Избранные главы. СПб.: Амфора, 2000. 382 с.
- 9 *Долгополов Л. К.* Александр Блок. Личность и творчество. Л.: Наука, 1978. 176 с.
- 10 *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. 405 с.
- 11 *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. 807 с.
- 12 *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 221 с.
- 13 Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2. 720+671 с.
- 14 *Приходько И. С.* Мифопоэтика Блока. Владимир: ВГПУ, 1994. 133 с.
- 15 *Рогачева И. В.* В поисках утраченного... Две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М.: Эко-Пресс, 2002. 182 с.
- 16 *Серков А. И.* История русского масонства. 1845–1945. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 1997. 477 с.
- 17 *Силард Л.* Андрей Белый — розенкрейцер (к проблеме символизма и розенкрейцерства в России // Россия и гнозис. Труды международной научной конференции. Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга. Москва, 15–17 октября 2012 г. Т. II. СПб., 2015. С. 204–225.
- 18 *Силард Л.* Андрей Белый и Флоренский (Мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством) // *Studia Slavica Hung*, 1987, no 33, pp. 227–238.
- 19 *Силард Л.* Символика круга у Блока // *Atti del symposium “Aleksandr Blok”*. Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981, Università degli studi di Milano, pp. 683–702.
- 20 Утренний свет Николая Новикова: сб. / отв. ред. А. Л. Рычков. М.: Центр книги ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2012. 316 с.
- 21 *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М.: Лазурь, 1991 (переиздание публикации 1922 г.). 96 с.
- 22 *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с англ. М.: Крон-пресс, 1996. 656 с.
- 23 *Эткнд Е.* Французское Средневековье в творчестве Александра Блока // *Revue des études slaves*. 1982. Т. 54, № 54 (4). P. 649–669.
- 24 *Abraham L.* A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XXII+249 p.
- 25 *Alchimia. I testi della tradizione occidentale.* Milano: A. Mondadori ed., 2007. CXXXVI, 1566 p.
- 26 *Altshuller M.* Масонские мотивы «второго тома» (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов // *Revue des études slaves*. Paris, 1982. Т. 54, F. 4. S. 511–607.
- 27 *Ambelain R.* Templiers et Rose-Croix. Paris: Éditions Adyar, 1955. 133 p.
- 28 *Begg E.* The Cult of the Black Virgin. Arkana, an imprint of. Routledge & Kegan Paul, Boston, 1985. 289 p.
- 29 *Biedermann H.* Knaurs Lexikon der Symbole. München: Droemer Knaur Verlag, 1989. 591 s.



30 *Boeming M.* La simbologia di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell'opera poetica di Aleksandr Blok // Atti del symposium "Aleksandr Blok". Milano – Gargnanodel Garda, 6–11 settembre 1981.

31 *Bonvicini E.* Templari fra storia e leggende. Foggia: Bastogi Editrice Italiana, 1997. 144 p.

32 *Cerinotti A.* Il Graal. Colognola ai Colli: Demetra, 1998. 91 p.

33 *Cerrini S.* La rivoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo. Milano: A. Mondadori ed., 2007. 248 p.

34 *Graves R.* Mammon and the Black Goddess. London: Doubleday, 1965. 164 p.

35 *Gsanger H.* Atlantis – Der Beginn der Mysterien. Freiburg: Published by Verlag die Kommenden, Freiburg i. Br., 1975. 135 s.

36 I templari: La storia e la leggenda. Milano: Giunti, 2005. 128 s.

37 *Keyserling Arnold und Wilhelmine.* Das Rosenkreuz. Innsbruck: Verlag der Palme, 1956. 185 s.

38 *Manly P. Hall.* The Secret Teachings of All Ages. Los Angeles: The Philosophical Research Society, 1977. CXXXIX p.

39 *Mastino A.* Storia della Sardegna antica. Nuoro: Edizioni Il Maestrale, 2005. 583 p.

40 Militia Christi e Templari in Sardegna. A cura di Massimo Rassu. Selargius: Domus de Janas, 2010. 262 p.

41 *Оболенска Д.* Имагинация голубого цветка. Драма А. Блока «Роза и Крест» // Europa Orientalis, 29. Salerno, 2010, pp. 79–98.

42 *Peuckert W.E.* Das Rosenkreuz. Berlin: Erich Schmidt, 1973. 408 p.

43 *Scholem G.* Kabbalah. New York: Dorset Press, 1987, pp. 200–201.

44 *Steiner R.* Ròzsakeresztes szellemtudomány. Budapesti előadások. Budapest, 1991.

45 *Szilard L.* La poesia russa del XX secolo. A cura di Alessandra Cattani. Edizioni R&R. Sassari, 2002, pp. 9–13.

46 *Teillard A.* Il Simbolismo dei Sogni. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1951. 274 p.

47 *Waite A.E.* A New Encyclopaedia of Freemasonry. Combined Edition, two volumes in one. New York: Weathervane Books, 1970. MCMLXX.

48 *Waite A.E.* The Brotherhood of the Rosy Cross. New York: Barnes & Noble Books, 1993. 650 p.

## REFERENCES

1 *A.A. Blok v vospominaniikh sovremennikov: v 2 t.* [Alexander Blok in contemporary memoirs]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1980. 550+527 p. (In Russ.)

2 *Belyi A. Putevye zametki* [Travel notes]. Moscow, Berlin, Gelikon Publ., 1922. Vol. 1. 308 p. (In Russ.)

3 *Beovulf. Starshaia Edda. Pesn' o Nibelungakh* [Beowulf. Old Edda. The Song of the Nibelungs]. Moscow, Khudozh. lit. Publ., 1975. 751 p. (In Russ.)

4 *Blok A.A. Dnevnik* [Diary]. Moscow, Sov. Rossiia Publ., 1989. 512 p. (In Russ.)

5 *Blok A.A. Sobr. soch.: v 8 t.* [Coll. of works: in 8 vols.]. Moscow, Leningrad, GIKHL Publ., 1961. (In Russ.)

6 *Blok A. Roza i Krest* [Rose and cross]. Moscow, Tsentr knigi Rudomino Publ., 2013. 320 p. (In Russ.)

- 7 Vaiskopf M. *Vliublennyi demiurge* [Demiurge in love]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012. 692 p. (In Russ.)
- 8 Greivs R. *Belaia boginia. Izbrannye glavy* [White goddess. Selected chapters]. St. Petersburg, Amfora Publ., 2000. 382 p.
- 9 Dolgopolov L. K. *Aleksandr Blok. Lichnost' i tvorchestvo* [Alexander Blok: personality and work]. Leningrad, Nauka Publ., 1978. 176 p. (In Russ.)
- 10 Zhirmunskii V. M. *Teoriia literatury. Poetika. Stilistika* [Literary theory. Poetics. Stylistics]. Leningrad, Nauka Publ., 1977. 405 p. (In Russ.)
- 11 Ivanov Viach. *Sobr. soch.: v 4 t.* [Coll. of works: in 4 vols.] Brussel', Foyer Oriental Chrétien Publ., 1974. Vol. 2. 807 p. (In Russ.)
- 12 Magomedova D. M. *Autobiograficheskii mif v tvorchestve A. Bloka* [Autobiographical myth in Blok's work]. Moscow, Martin Publ., 1997. 221 p. (In Russ.)
- 13 *Mify narodov mira. Entsiklopediia: v 2 t.* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia]. Moscow, Sov. Entsiklopediia Publ., 1982. Vol. 2. 720+671 p. (In Russ.)
- 14 Prikhod'ko I. S. *Mifopoetika Bloka* [Blok's mythopoetics]. Vladimir, VGPU Publ., 1994. 133 p. (In Russ.)
- 15 Rogacheva I. V. *V poiskakh utrachennogo... Dve redaktsii «Zolota v lazuri» Andreia Belogo* [In search of the lost... Two editions of "Gold in Azure" by Andrei Bely.] Moscow, Eko-Press Publ., 2002. 182 p. (In Russ.)
- 16 Serkov A. I. *Istoriia russkogo masonstva. 1845–1945* [History of Russian Freemasonry]. St. Petersburg, Izd-vo im. N. I. Novikova Publ., 1997. 477 p. (In Russ.)
- 17 Szilard L. Andrei Belyi — rozenkreitser (k probleme simvolizma i rozenkreitserstva v Rossii [Andrei Bely as a Rosicrucian: on the problem of symbolism and Rosicrucianism in Russia]. *Rossii i gnozis. Trudy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Sud'by religiozno-filosofskikh iskaniy Nikolaia Novikova i ego kruga. Moskva, 15–17 oktiabria 2012 g. T. II* [Russia and gnosis. Proceedings of international academic conference "The fate of religious and philosophical quests of Nikolay Novikov and his circle. Moscow, October 15–17, 2012]. St. Petersburg, 2015, pp. 217–219.
- 18 Szilard L. Andrei Belyi i Florenskii (Mnimaia geometriia kak vstrecha novykh kontseptsii prostranstva s iskusstvom [Andrei Bely and Florensky : Imaginary geometry as an encounter of new concepts of space and art]. *Studia Slavica Hung*, 1987, no 33, pp. 227–238.
- 19 Szilard L. Simvolika kruga u Bloka [Symbolism of a circle in Blok]. *Atti del symposium «Aleksandr Blok»*. Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981, Università degli studi di Milano, pp. 683–702.
- 20 «*Utrennii svet*» *Nikolaia Novikova: sb.* ["The Morning light" by Nikolay Novikov: coll.], ed. A. L. Rychkov. Moscow, Tsentr knigi VGBIL im. M. I. Rudomino Publ., 2012. 316 p. (In Russ.)
- 21 Florenskii P. *Mnimosti v geometrii* [The imaginary in geometry]. Moscow, Lazur' Publ., 1991 (pereizdanie publikatsii 1922 g.). 96 p. (In Russ.)
- 22 Khol' Dzh. *Slovar' siuzhetov i simvolov v iskusstve / per. s angl.* [A dictionary of plots and symbols in art] / Moscow, Kron-press Publ., 1996. 656 p.
- 23 Etkind E. *Frantsuzskoe Srednevekov'e v tvorchestve Aleksandra Bloka* [Medieval France in Alexander Blok's work.] *Revue des études slaves*, 1982, vol. 54, no 54 (4), pp. 649–669.

24 Abraham L. *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998. XXII+249 p.

25 *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*. Milano, A. Mondadori ed., 2007. CXXXVI, 1566 p.

26 Altschuller M. Masonskie motivy “vtorogo toma” (Universitetskie shtudii A. A. Bloka i ikh otrazhenie v lirike 1904–1905 godov [Freemasonry motifs of the “second volume”: Blok’s university studies and their reflection in the poetry of 1904–1905]. *Revue des études slaves*. Paris, 1982. T. 54, F. 4. S. 511–607.

27 Ambelain R. *Templiers et Rose-Croix*. Paris, Éditions Adyar, 1955. 133 p.

28 Begg E. *The Cult of the Black Virgin*. Arkana, an imprint of. Routledge & Kegan Paul, Boston, 1985. 289 p.

29 Biedermann H. *Knaurs Lexikon der Symbole*. München, Droemer Knaur Verlag, 1989. 591 s.

30 Boeming M. La simbologia di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell’opera poetica di Aleksandr Blok // *Atti del symposium “Aleksandr Blok”*. Milano – Gargnanodel Garda, 6–11 settembre 1981.

31 Bonvicini E. *Templari fra storia e leggende*. Foggia, Bastogi Editrice Italiana, 1997. 144 p.

32 Cerinotti A. *Il Graal*. Colognola ai Colli, Demetra, 1998. 91 p.

33 Cerrini S. *La rivoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo*. Milano, A. Mondadori ed., 2007. 248 p.

34 Graves R. *Mammon and the Black Goddess*. London, Doubleday, 1965. 164 p.

35 Gsanger H. *Atlantis — Der Beginn der Mysterien*. Freiburg, Published by Verlag die Kommenden, Freiburg i. Br., 1975. 135 s.

36 *I templari: La storia e la leggenda*. Milano: Giunti, 2005. 128 s.

37 Keyserling Arnold und Wilhelmine. *Das Rosenkreuz*. Innsbruck, Verlag der Palme, 1956. 185 s.

38 Manly P. Hall. *The Secret Teachings of All Ages*. Los Angeles, The Philosophical Research Society, 1977. CXXXIX p.

39 Mastino A. *Storia della Sardegna antica*. Nuoro, Edizioni Il Maestrale, 2005. 583 p.

40 *Militia Christi e Templari in Sardegna. A cura di Massimo Rassu*. Selargius, Domus de Janas, 2010. 262 p.

41 Оболенска Д. Imaginatsiia golubogo tsvetka. Drama A. Bloka «Roza i Krest» [Imagination of the blue flower. Blok’s drama “Rose and Cross”]. *Europa Orientalis*, 29. Salerno, 2010, pp. 79–98.

42 Peuckert W. E. *Das Rosenkreutz*. Berlin, Erich Schmidt, 1973. 408 p.

43 Scholem G. *Kabballah*. New York, Dorset Press, 1987, pp. 200–201.

44 Steiner R. *Ròzsakeresztes szellemtudomány*. Budapesti előadások. Budapest, 1991.

45 Szilard L. *La poesia russa del XX secolo. A cura di Alessandra Cattani*. Edizioni R&R. Sassari, 2002, pp. 9–13.

46 Teillard A. *Il Simbolismo dei Sogni*. Milano, Fratelli Bocca Editori, 1951. 274 p.

47 Waite A. E. *A New Encyclopaedia of Freemasonry*. Combined Edition, two volumes in one. New York, Weathervane Books, 1970. MCMLXX.

48 Waite A. E. *The Brotherhood of the Rosy Cross*. New York, Barnes & Noble Books, 1993. 650 p.