

Надруковано: Вишницкая Ю.В. Семантика верха в повестях Н. С. Лескова «Гора» и «Запечатленный ангел» / Ю. В. Вишницкая. // ЛЕСКОВИАНА: Творчество Н.С. Лескова: проблемы изучения и преподавания: Международный сборник научных трудов. – Т.2./ Науч. ред. Д.В.Неустоев. – М.: НИП «ВФК», 2009. – 276 с. – с. 31-46. **міжнародне видання**

Вишницкая Юлия Васильевна,
кандидат филологических наук,
доцент кафедры мировой литературы
Гуманитарного института
Киевского университета имени Бориса
Гринченко

Семантика верха в произведениях Николая Лескова.

Статтю присвячено дослідженню універсального поняття «шляху» на матеріалі повістей М. Лескова «Гора» та «Запечатленный ангел». У текстах присутні образно-символічні, сюжетні та мотивні паралелі з прецедентним текстом – Біблією. Місцем вищої сакральності є гора Адер, що символізує труднощі й уособлює духовне сходження/падіння, тому шлях на гору – своєрідна ініціація. Мотив дороги актуалізовано образом ангела.

Ключові слова: антитеза, знак, ізоморф, імпліцитний локус, міфологема, мотив, опозиція, передвісник, сакральний, семантика, символ, експліцитний.

Статья посвящена исследованию универсального понятия «пути» на материале повестей Н.Лескова «Гора» и «Запечатленный ангел». В текстах обнаруживаются образно-символические, сюжетные и мотивные параллели с прецедентным текстом – Библией. Местом, удостоверяющим высшую сакральность, является гора Адер, символизирующая трудности и олицетворяющая духовное восхождение/падение, поэтому путь на гору – своего рода инициация. Мотив дороги актуализирован путеводительной ролью ангела.

Ключевые слова: антитеза, знак, изоморф, имплицитный, локус, мифологема, мотив, оппозиция, предвестник, сакральный, семантика, символ, эксплицитный.

The article discusses a universal concept of “path” on the basis of M.Leskov’s novels “Gora” (The mountain) and “Zapechatlenniy angel” (A stamped angel). The novels contain image-symbolic, plot and motive parallels with a precedent text, the Bible. The place of the highest sanctity is the mountain of Ader that symbolizes hardship and personifies spiritual ascent/descent; that is why the path to the summit is a peculiar initiation. The motive of road is maintained by the character of angel-guide.

Keywords: antithesis, sign, isomorphs, implicit, locus, mythologeme, motive, opposition, precursor, sacred, semantics, symbol, explicit.

1. Ороморфная модель в контексте христианского вероучения (на материале «Египетской повести» «Гора»)

*Она мне открывается мало-помалу и не
всегда во мне равномерна: порою она
едва брезжит – как мерцание рассвета,
а порою ярко горит и тогда все мне
осветит*

Лесков Н. «Гора»

*...если сколько-нибудь можешь веровать,
все возможно верующему*

Евангелие от Марка, 9: 23

Не бойся, только веруй

Евангелие от Марка, 5: 36

В мифопоэтической и религиозной традиции существует **универсальное понятие «пути»**, ставшее центральным в христианстве. Путь – это «образ связи между двумя отмеченными точками пространства <...>, то есть то, что связывает – в максимуме условий – самую отдаленную и труднодоступную периферию пространства с высшей сакральной ценностью, находящейся в центре <...>» [Топоров 1997: 487]. Так, путь соединяет некие точки: начало и центр, периферию и ядерную, сакрально отмеченную, точку пространства [см. об этом: Топоров 1997: 485; Текст: семантика и структура 1983]. Такими «полярными точками» являются безверие и вера, маркируемые соответственно негативно-позитивной семантикой. Безверие (отсутствие веры) понимается как потьма, блуждание и т.п. Поэтому религиозно-мифологический контекст «безверья» включает его в парадигму «кривого, изогнутого пути» и **символику круга как безысходности, мятущегося духа**.

Именно в круги такого «блуждания в потемках» и входит главная героиня «Египетской повести» «Гора» Николая Лескова: «одна молодая и чрезвычайно красивая вдова, по имени Нефора» (с. 7), «которая своей роскошью и увлекательностью затмевала собою всех иных прекрасных женщин...» (с.7). Не случайно, что именно в этой женщине, избалованной, не знающей меры своим прихотям и не переносящей никакого возражения и отказа, нашло себе почву зерно безверия. Именно «гнев» и «безумие» заставили Нефорис отправиться в путь, который оказался с «поворотами и распутьями» (с.8).

Глава третья повести начинает «одиссею» Нефорис.

Характерно, что в самом начале пути Нефора еще очень далека от «центра» пути (да и не догадывается даже о необходимости его постичь). Поэтому-то путь Нефоры к Зенону с целью «*принудить художника сделать для нее самую красивую золотую диадему с самыми тонкими и изящными цепочками, скованными легко и усаженными перлами одной величины и одного цвета*» (с.8), - не прямой, извилистый, напряженный и отмеченный

палящим солнцем и невыносимым зноем путь. Нескромность и гордыня Нефоры («укрась ты Нефору, приложи красоту убора к ее красе – палестра забудет ристанье, а заплечет моей красоте и твоему искусству, художник» (с.13); «я, самая первая красавица и богатая вдова Нефорис...» (с.14)), её безудержная страсть («Я томлюсь желанием...», «К тебе, Зенон, к тебе, мой художник, влечет меня сердце и страшная сила рокочущей крови <...> Дай мне любви, дай мне лобзаний, забвенья и счастья, или я потеряю рассудок» (с.23)) – всё это испытания, которые необходимо преодолеть Нефоре. «Блуждание в потемках» эксплицируется **библейским мотивом десяти заповедей**: «И если глаз твой соблазняет тебя, вырви его: лучше тебе с одним глазом войти в Царствие Божие, нежели с двумя глазами быть ввержену в геенну огненную» (Евангелие от Марка 9: 47) // «Зенон почувствовал, словно море зашумело в его ушах и будто пламя блеснуло у него перед глазами: его клонило в ее объятия, как клонит трость под дыханием бури, но вдруг на корме пробудился повелевающий волнам и буре. Зенон увидал его, отстранил от себя страстные руки Нефоры, рванулся к столу, и теперь Нефоре как будто блеснуло между нею и Зеноном... что-то как нож и кровавое пламя, а Зенон уже стоял и шатался, держась сзади руками за стол. По лицу его струилась кровь, а в глазу его стремилась рукоятка ножа. Лезвие было в глазу, а другой глаз глядел на Нефору с тихим укором, а уста, бледнея, шептали кому-то, но только не ей:

- Благодарю тебя, что ты не погнушался мной и явил свою власть над моей страстной природой. Мой глаз едва не соблазнил меня, но я сделал то, что ты повелел, и... теперь нет этого глаза» (с. 25). На сюжетном уровне это «блуждание впотьмах» завершается «темнотой», «грязью и угольной пылью» как маркерами нечистого, «запятнанного» пути и – как следствие – ненавистью Нефоры и желанием «мести всем христианам».

Итак, попав в один круг пороков, Нефора словно спроектировала другие, всё более и более отдалённые от сакрального «центра»: баба Бубаста, мемфит Пеох, «глупый сын правителя, толстолобый Дуназ» (с. 44), жрецы, бунты александрийской черни – подготовили христианам ультиматум: «Если христиане добры, то пусть они для спасения всех умолят своего бога, чтобы Адер сошла с своего места и, погрузившись в Нил, стала плотиной течению. Тогда воды Нила подымутся вверх и оросят изгоревшие нивы. Если же христиане не сделают так, чтобы стронулась гора Адер и загородила течение Нила, это им будем вина. Тогда всякому видно станет, что или вера их – ложь, или они не хотят отвратить общего бедствия и тогда пусть пронесутся в Александрии римские крики: «Christianos ad leones!» (с. 38-39), «чтобы из этого вышло торжество вашей веры или стыд. Если гора пойдет и река поднимется, народ оценит помощь, какую вы окажете всей стране этой услугой» (с.49).

«Гора Адер» и есть тот **сакральный центр**, с которым связываются «невозможно трудные метафизические проблемы: начало и конец во времени и пространстве, простота и сложность, свобода и несвобода воли, бытие или небытие Божие» [Ноосфера и художественное творчество 1991: 105].

Так, путь Нефоры как круговращение, блуждание, саморазрушение страстью, мезтью и ненавистью одновременно – это путь «вокруг центра» - вокруг горы.

Центр пути можно соотнести с предельными понятиями, так как, будучи локализованным, он – «растянут» в сакрализованном им пространстве: это центр, который направлен на предельную космологизацию сущего и тем самым «на описание космологизированного *modus vivendi* и основных параметров вселенной – пространственно-временных, причинных, этических...» [Цивьян 1990: 5] (которые объясняются в разных кодовых системах). Кроме собственной космологической ориентации, центр сам «делает возможной *orientatio*», и к нему, к этому сакральному локусу в мире профаническом, устремлены все неверующие: *«От города до Адера, по направлению к Канопскому гирлу Нила, было день пути. Путь этот совершали как прогулку для большого удовольствия <...> По дороге люди подвигались бесконечною вереницей... Шли старцы и взрослые мужчины и женщины. Последние тащили с собой нагих детей <...> Так весело шли, подвигаясь к горе Адер, несметные толпы всякого рода жителей Александрии, поспешавшие стать у Канопского гирла Нила накануне дня, за которым должна наступить последняя водная ночь»* (с.64-66), *«<...> туда собираются цветочницы, певцы и фокусники, там будет множество веселых шатров с цветами, питьем и едой, а послезавтра, утром на ранней заре, там будет все население Александрии, чтобы смотреть, как эти смешные люди с их верою в распятого бога будут сдвигать с места гору и поведут ее в Нил»* (с.57).

В мирском пространстве («возле горы», к которой – «день пути»), где моделируется «центр», все идущие к нему обладают «космологической валентностью» [Элиаде 1994: 46] и становятся семантическим подобием этого центра. Поэтому главным условием приближения к центру для идущих является наличие в них некой «космологической импликации», «роднящей» их с «точкой концентрации священного в пространстве». Вот поэтому-то по пути к центру «отсеиваются» те, в ком такое «родство» - мнимое: все знатные прихожане убежали ночью: *«<...>заразительно и быстро распространялся страх и влечение к побегу, начатое знатными, имевшими наготове мулов и колесницы, и дома за городом, и друзей, и родственников в Саусе и Пелузе, и свои корабли во всех семи нильских гирлах. Зато черный народ: все ткачи, шерстобиты, кирпичники и стекольные выдувальщики были по-прежнему на дворе<...>»* (с.54).

К горе доходят лишь сильные духом, те, что слабее, - сворачивают с пути или останавливаются: *«Отряд христиан шел, так сказать, истаивая. От самых Канопских ворот, через которые они вышли из города, число следующих за епископом все уменьшалось, а число отстающих все увеличивалось. Одни падали на землю и говорили, что не могут дальше идти от боли в ногах или от рези в желудке, а другие просто садились и плакали. Не было никакой возможности заставить их идти далее. Шерстобит Малафей подал мнение, чтобы для страха другим пришибить притворщиков»*

камнем, но Зенон за них заступался и говорил, что никого не надо неволить. Он говорил, что дело не во множестве людей, а в силе духа, который движет ими, приводил в пример, как Гедеон оставил всех пивших пригоршнями, а взял с собой только одних лакавших воду по-пёсьи» (с.87). Таким образом, путь к горе сопряжен с испытаниями на истинность веры и на отсутствие страха: «<...> нужно только, чтобы руки молящихся были чисты от корысти, а душа - свободна от всякого зла и возносилась бы к небу с мыслью о вечности. Тогда в ней исчезает страх за утрату кратковременной земной жизни и... гора начинает двигаться...» (с. 90).

Безусловно, очень открыто в тексте обнаруживаются образно-символические, сюжетные и мотивные параллели с прецедентным текстом повести – Библией. Восхождение Зенона на гору Адер – прямая аллюзия с восхождением Иисуса Христа на Голгофу [см.: Библейская энциклопедия 1991: 167]: «Сам же Зенон тихо отделился от толпы, скрываемый темнотою египетской ночи, пошел к вершине горы.

Отойдя так далеко, как можно сильною рукою перебросить швырковый камень, он сел на землю и, обняв руками колена, стал призывать в свою душу необходимое в решительную минуту спокойствие. Он вспоминал Христа, Петра, Стефана и своего учителя, как они проводили свои предсмертные минуты, и укреплял себя в решимости завтра ранее всех взойти одному на гребень горы, призвать мужество в душу свою, стать на виду собравшегося народа и ожидать, что будет» (с.90). // «И, выйдя, пошел он по обыкновению на гору Елеонскую, за Ним последовали и ученики Его. Придя же на место, сказал им: молитесь, чтобы не впасть в искушение. И Сам отошел от них на вержение камня, и, преклонив колени, молился, говоря: Отче! о, если бы Ты благоволил пронести чашу сию мимо Меня! Впрочем, не Моя воля, но Твоя да будет. Явился же Ему Ангел с небес и укреплял Его» (Евангелие от Луки: 22:39-43).

Выбор горы для уединенного размышления не случаен, так как в мировой религии она является местом пребывания мудрецов и отшельников, локусом, наиболее подходящим для медитации: погружения в себя и единения с Богом. Отсюда – ритуальное предназначение горы для отправления культа. Гора находится на пересечении двух точек пространственной вертикали: земли и неба. Поэтому именно в этой точке более всего концентрируются высшие, божественные силы, что является благодатной почвой для сооружения там храмов, святилищ, алтарей [см. еще: Словарь символов и знаков 2006: 35-36; Шейнина 2006: 49-51] и «увеличивает надежду быть услышанным богами» [Елисова 2006: 93].

В контексте обозначенной вертикали верха и низа гора в то же время соединяет две противоположности: тьму и свет, смерть и жизнь. Не случайным в тексте повести можно назвать **«локусное распределение персонажей»**: внизу (у подножия горы) остались те, кто слеп духовно («тьма»), или слабые духом; на самой горе оказались лишь духовно просветленные, наполненные верой и любовью («свет») Зенон и Нефора.

Соотношение подножия горы с «низом» подтверждается на текстовом уровне посредством мотивов. Одним из «профанических мотивов» можно считать **мотив «пляски смерти»**, усиленный мотивами веселья, беззаботности, пира, разгула и «разрешенный» «предельными состояниями» - убийства и смерти: *«Портовый международный город выдвинул весь свой пестрый сброд, и все это, вместе с сверканием огней, конским ржанием и с криками разгулявшегося на просторе народа, производило опьяняющее впечатление. Все это поднималось и рдело, как воспаленный нарыв, которому нужно где-то прорваться. Ночь улетала в диком разгуле; многие, упившись вином, спали у догоравших костров, другие еще не спали, но и не замечали, как на небе несколько раз скралась луна. Надо было еще что-нибудь, чтобы совсем отвести глаза в темный угол. И вот это случилось. Под шелковую палаткой одной из цветочниц послышался раздирающий вопль, и вслед за тем что-то тяжелое рухнуло между палаток. Это один человек могучею рукой убил другого и выбросил на землю его мертвое тело <...> Беспощадно убиваемые люди падали под ударами эллинских ножей и еще больше под ударами тупых египетских кольев» (85-86).*

«Пляске смерти» у подножия горы противопоставлено медиативное погружение в свой внутренний мир и в постижение сути Божьего мира взошедших на гору Зенона и Нефоры. Если Зенон - изначально показан в повести как «уже состоявшийся» христианин с огромной силой воли, духа и веры, то Нефоре, прежде чем взойти, нужно было много раз упасть. Оба прошедшие инициацию утвердились в вере, за что *«и были людям полезны и Богу любезны»* (с. 102).

Обладея способностью соединять точки вертикали, гора «пронизывает» все сферы бытия: небо, землю и подземный мир. Это служит основанием в различных мировых культурах для понимания горы как, во-первых, «смыслового синонима» Мирового Древа, Мировой Оси, Лестницы, Пула Земли. Все эти универсальные символы схожи не столько структурно, сколько семантически, поэтому являются изоморфами. Чаще всего в мировых мифологиях гора рассматривается как подобие Мирового Древа. «Как правило, оба образа мирно сосуществуют, не вытесняя друг друга, а накладываясь один на другой. Мировое дерево, простирающееся в небеса, нередко помещается на вершине гигантской горы в центре вселенной. И то, и другое служит выражением одного понятия – священной оси мироздания» [Елисова 2006: 93; см. еще: Евсюков 1988: 159]. На изоморфизм горы и Мировой оси указывает их центровое расположение: гора находится там, где проходит ось мира (*axis mundi*) [см. далее: Мифы народов мира. Т.1 1997: 311-315].

Итак, местом, «удостоверяющим высшую его сакральность» [Из работ московского семиотического круга 1997: 486], в тексте повести является гора Адер.

Изоморфизм горы и мировых универсальных образов, её месторасположение, медиативная функция соединения точек вертикали и горизонтали – все это подтверждает **доминантную символику горы Адер**.

Гора – символ духовного возвышения, концентрации божественной силы. Предчувствие постоянного присутствия теистического верха сакрализирует этот образ. Именно этим и объясняется импликация мифологемы пути в повести Лескова «Гора»: к ней, к горе как олицетворению духа, нужно идти, путь – труден, опасен, сопряжен с множеством испытаний и потерь. Этот путь – своего рода инициация: взобравшиеся на гору (читай: достигнувшие духовного просветления, духовного познания и понимания) чувствуют в себе божественные силы для решения нечеловеческих задач: *«Гора идет!.. Гора идет!! Велик бог христианский! Сдвинул гору художник Зенон-златокузнец!»* (с.97).

Одновременно гора в тексте повести символизирует трудности и, на первый взгляд, нерешенные (и нерешаемые) проблемы: их преодоление зависит от степени веры и силы духа: *«<...> чтобы идти этим путем... надо верить, Нефора, - надо сдвинуть в жизни что тяжелее и крепче горы, и для того надо быть готовым на все, не считая, сколько нас: один или много»* (с.93).

2. Семантика иконописного образа в повести Николая Лескова «Запечатленный ангел»

О сакрализации пути в другой повести Лескова «Запечатленный ангел» свидетельствует ключевая **библейская мифологема «ангел»**. Слово это на древнегреческом и еврейском языках означает «вестник» [см.: Библейская энциклопедия 1990: 47], что указывает на «ведущую» роль этих духовных субстанций: ангелы «ведают» Божьим знанием (и «вещают» о нем – передают людям) и – как следствие – «ведут» (направляют) их: *«Всякого спасенного человека не эфиоп ведет, а ангел руководствует»* (с. 90). *«Божие благословение»* (с. 91), как называют ангела за его «вестничество» слов Божиих, является символом служения, высшей духовности, чистоты, заступничества. Не случайно ведь ведомость ангельская – не видима, чаще всего не осознаваема: *«...ангельский путь не всякому зрим...»* (с.90).

С ангелами связывают такие свойства, как силу, энергию, благо, чистоту: *«Сей ангел воистину был что-то неопишное. Лик у него, как сейчас вижу, самый светлосветный и этакий скоропоможный; взор умилен; уши с тороцами, в знак повсеместного отовсюду слышания; одеянье горит, рясны золотыми преиспещрено; доспех пернат, рамена препоясаны; на персях младенческий лик Эмануилов; в правой руке крест, в левой огнепалый меч. Дивно! Дивно!.. Власы на головке кудреватые и русые, с ушей повились и проведены волосок к волоску иголкой. Крылья же пространны и белы как снег, а испод лазурь светлая, перо к перу, и в каждой бородачке пера усик к усика. Глянешь на эти крылья, и где твой весь страх денется: молишься «осени», и сейчас весь стихаешь, и в душе станет мир. Вот эта была какая икона!»* (с. 91-92). Иконописный образ ангела в тексте повести четко канонизирован и относительно атрибутов: так, **крылья** символизируют полет, движение, мысль, воображение, одухотворенность [см. Словарь символов и знаков 2006: 93], возвышенную и духовную природу ангелов,

являются атрибутом аллегорических изображений божественного правосудия [см. там же: 93]; **крест** – символ высших сакральных ценностей: жизни, вечности [см. там же: 90] – актуализирует идею центра, из которого исходят направления (семантика истинности, центричности пути); **меч** – как орудие защиты праведных и наказание нечестивых [см. там же: 6], символ духа и слова Божия [см. там же: 114].

Служа Богу, ангелы указывают людям направление. Их считают «путеводителями». Центральная для христианской культурной традиции **мифологема «пути»** входит в текст повести Лескова несколькими мотивами.

Мотив дороги (появившийся сначала в экспозиции повести с помощью образов проезжих и постоялого двора, а потом - в завязке: *«По сиротству моему я сызмальства пошел со своими земляками в отходные работы и работал в разных местах, но при одной артели, у нашего же крестьянина Луки Кирилова. Этот Лука Кирилов жив по сии дни: он у нас самый первый рядчик. Хозяйство у него было стародавнее, еще от отцов заведено, и он его не расточил, а приумножил и создал себе житницу велику и обильну, но был и есть человек прекрасный и не обидчик. И уж зато куда-куда мы с ним не ходили? Кажется, всю Россию изошли, и нигде я лучше и степеннее его хозяина не видал. И жили мы при нем в самой тихой патриархии, он у нас был и рядчик и по промыслу и по вере наставник. Путь свой на работах мы проходили с ним точно иудеи в своих странствиях пустынных с Моисеем, даже скинию свою при себе имели и никогда с нею не расставались: то есть имели при себе свое «божие благословение»...»* (с. 91)) актуализирует **путеводительную роль ангела**, изображенного на иконе: *«Все те иконы <...> мы в особой коробке на коне возили, а эти две даже и на воз не поставляли, а носили: владычицу завсегда при себе Луки Кирилова хозяйка Михайлица, а ангелово изображение сам Лука на своей груди сохранял. Был у него такой для сей иконы сделан парчовый кошель на темной постряди и с пуговицей, а на передней стороне алый крест из настоящего штофу, а сверху пришит толстый зеленый шелковый шнур, чтобы вокруг шеи обвесть. И так икона в сем содержании у Луки на груди всюду, куда мы шли, впереди нас преходила, точно сам ангел нам предшествовал. Идем, бывало, с места на место, на новую работу степями, Лука Кирилов впереди всех нарезным сажнем вместо палочки помахивает, за ним на возу Михайлица с богородичною иконой, а за ними мы все артелью выступаем, а тут в поле травы, цветы по лугам, инде стада пасутся, и свирец на свирели играет... то есть просто сердцу и уму восхищение!»* (с. 92).

И именно с места, куда привел ангел работников (*«под большой город, на большой текучей воде, на Днепре-реке»* (с. 92)), и начинаются *«дивные дивеса от ангела»* (с. 92). *«Чудный пейзаж: древние храмы, монастыри святые со многими святых мощами; сады густые и деревья таковые, как по старым книгам в заставках пишутся, то есть островерхие тополи»* (с. 92), *«открыл все сердца людей...»* (с. 93): *«Глядишь на все это, а самого за сердце словно кто щипать станет, так прекрасно!»* (с. 92-93). *«Доброе место»* (с. 93), к тому же, насыщалось *«мирственным духом»* (с. 93):

молитвами, песнопением, иконами. **Сакральный локус** одновременно заряжен некой потенцией поиска «истинного пути». Предвосхищение событий («*Да можно ли было думать, что мы как-нибудь, по какому ни есть случаю, сей нашей драгоценнейшей самой святыни лишимся? А между тем такое горе нас ожидало, и устроилось нам, как мы после только уразумели, не людским коварством, а самого оногo путеводителя нашего смотрением. Сам он возжелал себе оскорбления, дабы дать нам свято постичь скорбь и тою указать нам истинный путь, пред которым все, до сего часа исхоженные нами, пути были что дебрь темная и бесследная*» (с. 92)) эксплицирует **интенцию «перехода», «выхода», «поиска»**. На текстовом уровне она представлена **мифологемами моста и лестницы**.

В мифологической традиции **мост**, подобно лестнице, является медиатором между двумя мирами, символом достижения «иного берега» («*Пришли мы для больших работ под большой город <...> чтобы тут большой и ныне весьма славный каменный мост строить. Город стоит на правом, крутом берегу, а мы стали на левом, на луговом, на отложистом...*» (с. 92)) и – как следствие – изоморфом пути и перекрестка. Сближаясь с мифологемой пути, мост реализуется в мотиве поиска и перехода; семантически уподобляясь перекрестку, мост выступает как опасный, негативно заряженный локус [см. об этом: Словарь символов и знаков 2006: 100]. Именно во время строительства моста и начинаются поиски истинного пути, сопряженные с испытаниями духа: «*<...> вдруг узрели мы, что есть посреди нас два сосуда избрания божия к нашему наказанию. <...> Вот в сих двух сосудах и забродила вдруг оцетность терпкого питья, которое надлежало нам испить*» (с. 93-94). То есть, фактически соединяя «два берега» по горизонтали, мост имплицитно смыкает «ложный» и «истинный», «сакральный» и «профаный», «божественный» и «дьявольский» - так называемые «вертикальные» антитезы.

С вертикальными уровнями Вселенной связывается в мифологиях народов мира и **образ лестницы**. Восхождение – нисхождение, небо – земля, верх – низ – эти универсальные бинарные пары реализуют семантику святости, совершенства, знания – с одной стороны, и – деградации, несчастья – с другой [см. об этом: Словарь символов и знаков 2006: 100]. Кроме того, лестница отражает представление о том, что весь космос есть путь восхождения к духу, ведущий от ступени к ступени» [см. об этом: там же: 100]. Путь, явленный через образ лестницы, представляет собой поэтапный, последовательный, ступенчатый процесс восхождения / нисхождения: «*...вымоли человек первее всего душе своей дар страха божия, она сейчас и пойдет облегченная со ступени на ступень, с каждым шагом усвая себе преизбытки вышних даров*» (с. 109).

Именно по аналогии с лестницей можно рассматривать внутреннее устройство храма. По законам христианского миропредставления организовано и «святое место» старообрядцев: «*В горнице поставили всю свою святыню, как надо, по отеческому закону: в протяженность одной стены складной иконостас раскинули в три пояса, первый поклонный для*

больших икон, а выше два тябла для меньшеньких, и так возвели, как должно, *лествицу* до самого распятия, а ангела на аналогии положили, на котором Лука Кирилов Писание читал» (с. 93).

Амбивалентная семантика образов-медиаторов разворачивает **текстовую парадигму «чудес»**, совершаемых «всемогущею силою Божиею» [см.: Библейская энциклопедия 1990: 789-791]. «*Божие благословение*» (с. 95) проявляется и в «дивесах» мирских, совершаемых «по заказу» барыни (с. 95): «*Заказ за заказом стала давать Пимену, и он ей уже выхлопотал у бога и здоровья, и наследство, и мужу чин большой, и орденов столько, что все на груди не вмещались, так один он в кармане, говорят, носил. Диво, да и только...*» (с. 95). Явление «ухода» (буквально – падения иконописного ангельского образа с аналогия (особого узкого столика с наклонной поверхностью)) рассматривается как **божье предзнаменование, как предвестник бед, несчастий, как знак небесной кары**. В тексте повести «*падение*» иконы сопровождается сюжетным нагнетанием тревоги и предчувствия того, что что-то должно случиться («...*всем что-то в ту ночь не спалось, и было как будто жутко и беспокойно...*»), и вещим сном Михайлицы: «...*вдруг вижу во сне пожар, большой пожар: будто у нас все погорело, и река золу несет да в завертах около быков крутит и в глубь глотает, сосет...*» (с. 98-99). Весь сон построен на семантике разрушения, гибели, которую актуализируют **образы из колоративно-зооморфно-пироморфных моделей: пожар, огненный столб, петух...** Контекстуальное нанизывание образов, символизирующих и предвещающих несчастье, здесь подчеркивается глаголами из лексико-семантической группы «разрушения, уничтожения, насилия»: «*все погорело*», «*река золу несет да... крутит и в глубь глотает, сосет*» и абстрактными существительными, передающими психологическое состояние страха, тревоги, жути: «... *стала вокруг Михайлицы тишь и такое в воздухе тощенье, что Михайлице страшно сделалось и продохнуть нечем...*» (с. 99). Не случаен и «огненный» контекст предзнаменования, ведь в библейской традиции отражено представление об огненной природе ангелов [см.: Библейская энциклопедия 1990: 48; Словарь символов и знаков 2006: 6]: «их сродство с огнем молнии и очистительным огнем жертвоприношения» [Мифы народов мира. Т. 1: 76]. Кроме того, в религиозных текстах существует много упоминаний об очистительной природе огненного столба, в котором поднимается ангел [см. об этом: там же: 77].

Интересно, что «столб» (изоморф лестницы, Мирового Древа) в контексте сна играет роль предвестника беды («...*против нее, на том берегу, стремится высокий красный столб, а на том столбе небольшой белый петух и все крыльями машет. Михайлица будто и говорит: «Кто Ты такой?» - потому что чувствами ей далось знать, что эта птица что-то предвозвещает. А петелок этот вдруг будто человеческим голосом возгласил: «Аминь», и сник...*» (с. 99)), а за пределами мифосна – столб выполняет очистительно-ритуальную функцию:

« - Принесите сюда двенадцать чистых плинф нового обожженного кирпича.

Лука Кирилов сейчас это принес, а Марой осмотрел плинфы и видит, что все они чисты, прямо из огненного горна, и велел Луке класть их одна на другую, и возвели они таким способом столб, накрыли его чистой ширинкой, вознесли на него икону, и потом Марой, положив земной поклон, возгласил:

- Ангел господен, да пролиются стопы твоя аможже хоцещи!» (с. 99).

«Восхождение» ангела на аналой совершается в молитве прощения коленопреклоненным дедом Мароем. Не случаен здесь и **мотив ритуального омовения** с помощью «двенадцать чистых плинф нового обожженного кирпича» (с. 99). **Ритуальное воздвижение «лестницы»**, по которой «вознесли» икону, насыщено символикой божественных, сакральных чисел «двенадцать» и «три», а также «очистительными» колоративами «огненный» и «чистый» (тройное контекстуальное дублирование свидетельствует о семантической доминанте «священного действия»). Таким образом, «сошествие» («падение») ангельской иконы и ее «восшествие» на прежнее место (поднятие на аналой) сопряжены с предвестническими и знаковыми смыслами.

Именно из ритуала очищения, в котором молящиеся просят прощения у ангела, начинается своего рода **функциональная «замена»**: если раньше ангельская икона охраняла староверов («Все шло нам прекрасно, и дивная была нам в каждом деле удача: работы всегда находились хорошие; промежду собою у нас было согласие; от домашних приходили все вести спокойные; и за это благословляли мы предходящего нам ангела...» (с. 92)), то теперь функцию оберега, охранителя принимают на себя староверы: «...сам Лука уже навстречу мне бежит, а за ним вся наша артель, все вскрамолились, и кто с чем на работе был, кто с ломом, кто с мотыкою, все бегут свою святыню оберегать... Кои не все в лодку попали и не на чем им до бережка достигнуть, во всем платье, как стояли на работе, прямо с мосту в воду побросались и друг за дружкой в холодной волне плывут <...> все выпретенную горячую верой одушевленные, и все они плывут по воде, как тюленьки, и хоть их колотушкою по башкам бей, а они на берег к своей святыне достигают, и вдруг, как были все мокренькие, и пошли вперед, что твое каменье живо и несокрушимое» (с. 102).

«Мирские дивеса» - видимое благословение Божие – и послужили причиной «святотатственных бесчинств»: «А чиновники тем временем зажгли свечи и ну иконы печатать: один печати накладывает, другие в описи пишут, а третьи буравами дыры сверлят, да на железный прут иконы как котелки нанизывают. Марой на все на это святотатственное бесчиние смотрит и плечами не тряхнет, потому что, рассуждает, что так, вероятно, это богу изволися попустить такую дикость», «...все, что видел из божественных изображений, в скибы собрал, и на концы прутьев гайки наворачивали и припечатывали, чтобы, значит, ни снять, ни обменять было невозможно <...> солдаты взяли набранные на болты скибы икон на плечи и понесли к лодкам<...>» (с. 103). Наибольшее же надругательство произвели

над иконой ангела-хранителя: «<...>накопивши сургучную палку, прямо как ткнет кипящею смолой с огнем в самый ангельский лик!

<...> я и пробовать не могу описать вам, что тут произошло, когда барин излил кипящую смоляную струю на лик ангела и еще, жестокий человек, поднял икону, чтобы похвастать, как нашел досадить нам. Помню только, что пресветлый лик этот божественный был красен и запечатлен, а из-под печати олифа, которая под огневою смолой самую малость сверху растаяла, струила вниз двумя потеками, как кровь в слезе растворенная...» (с. 104).

И снова текст трижды выдвигает ключевое слово, отражающее духовную природу ангела и иконы: как в «ритуально-очистительном» контексте «возвращения» иконы на ее «горнее» место, так и здесь: **семантизируется «лик»** - слово «высшего ранга» в словообразовательно-смысловой цепочке «личина – обличье – лицо – лик». Ангел занимает высшую степень в ряду творения [см.: Библейская энциклопедия 1990: 48], поэтому энергетическим центром духовности является его лик, «пресветлый, божественный», и именно он принимает на себя удар «святотатственного бесчиния».

Светлый ангельский лик «запечатывается» «кипящей смоляной струей». Огонь здесь (как и далее по тексту «вода») проявляет свою разрушительную силу: «опаленный чистый лик», «огнесмольное запечатление», «огневое клеймо» (с. 106), «огневая струя», «кровь» (с. 104) – «огонь» актуализируется на мифологическом срезе психологических ассоциативов «ад», «смерть», «наказание», «возмездие».

С этого момента текст вводит **лейтмотив слепоты**, который семантически дробится на ряд производных от него мотивов:

1) **мотив поглощения света тьмой**, в мировой мифологической традиции соотносимый с космогоническим и – одновременно - эсхатологическим мифами: из хаоса рождается космос; космос «заглатывается» хаосом. Столкновение двух универсальных символов «света» и «тьмы» объясняет контексты лингвокреативных реализаций этой бинарной оппозиции. Так, поглощение света тьмой на текстовом уровне реализуется глагольной словоформой «изнеявствовать» (где «явный» выстраивает синонимическую цепочку «видимый», «зримый», «лицо», «глаза»); и мифологемой «окно» (чья внутренняя форма, еще Александр Афанасьевич Потебня писал об этом, «прячет» в себе «око»): «Смятенный вид! Как ужасно его изнеявствовали! Не кладите <...> сей иконы в подвал, а поставьте ее у меня на окне за жертвенником» (с. 104). К тому же, элементы эсхатологического мифа проявляются и в эпизоде «осенней оттепели»: «...а у нас не умолкали другие знаменья, в заключение коих, по осени, только что стал лед, как вдруг сделалась оттепель, весь этот лед разметало, и пошло наши постройки коверкать, и до того шли вреда за вредами, что вдруг один гранитный бык подмыло, и пучина поглотила все возведение многих лет, стоившее многих тысяч...» (с. 106); и в эпизоде «ледохода»: «Я оглянулся: ах ты господи! И точно, я не туда гребу: все, кажись, как надлежит, воперек течения

держу, а нашей слободы нет, - это потому что снег и ветер такой, что страх, и в глаза летит, и вокруг ревет и качает, а сверху реки точно как льдом дышит» (с. 124), «... слышим гул: лед идет! Выскочил я и вижу, он уже сплошной во всю реку прет, как зверье какое бешеное, крыга на крыгу скачет, друг на дружку так и прядают, и шумят, и ломаются <...> А лед, я вам говорю, так табуном и валит, ломится об ледорезы и трясет мост так, что индо слышно, как эти цепи, на что толсты, в добрую половицу, а и-то погромыхивают» (с. 126) - поглощение всего речной пучиной, водоворот, хаос и тому подобное можно интерпретировать в контексте мифа о всемирном потопе;

2) **мотив закрывания глаз**, объясняющий психологическую природу страха, ужаса, страданий, смерти: *«Все мы ахнули и, закрыв руками глаза свои, пали ниц и застонали, как на пытке»* (с. 104). Производным от него является

3) **мотив ослепления** (читай: онемения, омертвения): *«...проследить и исхитить запечатленного ангела, ослепленное видение которого нам до немоци было непереносимо»* (с. 104);

4) **мотив физической слепоты и**

5) **мотив, тоски, слез**: *«И напала на нас на всех с этих пор сугубая тоска и пошла она по нас, как водный труд по закожью: в горнице, где одни славословия слышались, стали раздаваться одни вопления, и в недолгом же времени все мы развоплились даже до немоци и земля под собой от полных слезами очей не видим, а чрез то или не через это, только пошла у нас болезнь глаз, и стала она весь народ перебирать. Просто чего никогда не было, то теперь сделалось: нет меры что больных!»* (с. 105).

Таким образом, надругательство над иконой повлекло за собой кару небесную. Прежде всего, это – слепота, настигшая всех староверов: *«Во всем рабочем народе пошел толк, что все это неспроста, а за староверского ангела: «Его, - бают, - запечатлением ослепили, а теперь все мы слепнем»...»* (с. 105). *«Перст наказующий»* (с.105) нашел и *«самого главного всему этому делу виновника, самого Пимена»* (с. 105): *«На днях он выкупался в реке и у него после этого по всему телу пегота пошла, и расстегнул грудь да показывает, а на нем, и точно, пежинные пятна, как на пегом коне, с груди вверх на шею лезут.*

Грешный человек, было у меня на уме сказать ему, что «бог шельму метит», но только сдавил я это слово в устах...» (с. 105). Сработал «закон бумеранга»: ослепление ангела, его «огненное запечатление» повлекло за собой «видимые» болезни: глаз (слепоту) и «пежинные пятна» по телу и лицу (!) (*«Он мне стал плакаться, сколь этим несчастен и чего лишается, если пегота на лицо пойдет, потому что сам губернатор, видя Пимена, когда его к церкви присоединяли, будто много на его красоту радовался и сказал городскому голове, чтобы когда будут через город важные особы проезжать, то чтобы Пимена непременно вперед всех с серебряным блюдом выставлять. Ну, а пегого уж куда же выставить?»* (с. 105)). То есть *«опаленный, выжженный сургучом»* лик ангела словно отразился,

«запечатлился» на лицах людей «слепотой», «негостью» и «титлой» (с. 106). Так «лицо» принимает на себя знаки Божьей кары.

С момента потери ангела, оберегающего староверов, начинается «путь» «возвращения» («исхищения запечатленного ангела») и «распечатления» его «чистого лика». Обереговая природа иконописного ангела проявляется не только в том, что он – «наш хранитель» (с. 106), но и в его способности «за себя постоять» (с. 106). И связано это с **тайной иконописи**: «он писан в твердые времена благочестивою рукой и освящен древним иереем по полному требнику Петра Могилы...» (с. 106). Самоохранительная сила иконописного ангела заключена с уникальности иконы строгановского письма. Так, в контексте осмысления оберегово-охранительной природы иконописного образа эксплицируется **универсальная оппозиция «истинный – ложный»**, реализуемая бинарными парами:

- **«торговый (мирской)» // «иконописный»**: «...он, наш хранитель, за себя постоит: он не торговых мастеров, а настоящего Строганова дела, а что строгановская, что костромская олифа так варены, что и огневого клейма не боятся и до нежных вап смолы не допустят» (с. 106). Семантически сильный член оппозиции дешифруется в христианской модели мира с помощью этносимволического кода: «... эта олифа крепка, как сама русская вера» (с. 106);

- **«светский художник» // «иконописец»**: «... ноне <...> у светских художников не то искусство: у них краски масляные, а там вапы на яйце растворенные и нежные, в живописи письмо мазаное, чтобы только на даль натурально показывал, а тут письмо плавкое и на самую близь явственн...» (с. 106-107), моделирующие небесно-земную вертикаль с помощью изображения типа лица: «животолобивого» или «небожителя»: «... они изучены представлять то, что в теле земного, животолобивого человека содержится, а в священной русской иконописи изображается тип лица небожительный, насчет коего материальный человек даже истового воображения иметь не может» (с. 107);

- **«старая иконописная школа» // «новая иконописная школа»**: «Встарь благочестивые художники, принимаясь за священное художество, постились и молились и производили одинаково, что за большие деньги, что за малые, как того честь возвышенного дела требует. А эти каждый одному пишет рефтью, а другому нефтью, на краткое время, а не в долготу дней; грунта кладут меловые, слабые, а не лебастровые, и плавь леноктно сразу наводят, не как встарь наводили на четырех и даже до пяти плавей жидкой, как вода, красною, отчего получалась та дивная нежность, ныне недостижимая. И помимо неаккуратности в художестве, все они сами раслабевши, все друг пред другом величаются, а другого чтоб унижить ни во что вменяют; или еще того хуже, шайками совокупясь, сообща хитрейшие обманы делают, собираются по трактурам и тут вино пьют и свое художество хвалят с кичливою надменностию, а другого рукомесло богохульно называют «адописным», а вокруг их всегда как воробьи за совами

старьевщики, что разную иконописную старину из рук в руки перепущают, меняют, подменивают, подделывают доски, в трубах коптят, утлизну в них делают и червоточину; из меди разные створы по старому чеканному образцу отливают: амаль в ветхозаветном роде наводят; купели из тазов куют и на них старинные щипаные орлы, какие за Грозного времена были, выставляют и продают неопытным верителям за настоящую грозновскую купель, хотя тех купелей не счесть сколько по Руси ходит, и все это обман и ложь бессовестные. Словом сказать, все эти люди, как черные цыгане лошадами друг друга обманывают, так и они святынею, и всем это при таком с оною обращении, что становится за них стыдно и видишь во всем этом один грех да соблазн и вере поношение» (с. 110-111). Соотносясь с семантикой «ложного, обманного» («... друг пред другом один против другого лучше нарохтятся, как божьим благословением неопытных верителей морочить...» (с.111)), эта антитеза проецирует **артефактно-профаническую модель, десакрализирующую иконопись:**

« - Ты гляди, человеце, этой иконе не покланяйся.

<...>

- Потому что она адописная, - да с этим колупнул ногтем, а с уголка слой письма так и отскочил, и под ним на грунту чертик с хвостом нарисован! Он в другом месте скovyрнул письмо, а там под низом опять чертик» (с. 111);

- **«мстерская» иконописная школа // «палиховская» иконописная школа:** «...у мстерских рисуночек головастенек и письмо мутно, а у палиховских тон бирюзист, все голубинкой отдает» (с. 107). Различие иконописных школ проявляется и в **отличии отдельных мастеров-иконописцев:**

- «мастер Силачев» // «мастер Севастьян»: «... есть еще в Москве хороший мастер Силачев, и он по всей России между нашими именит, но он дольше к новгородским и к царским московским письмам потрафляет, а наша икона строгановского рисунка, самых светлых и рясных вап, так нам потрафить может один мастер Севастьян с понизовья, но он страстный странствователь: по всей России ходит, староверам починку работает...» (с. 107; см. еще: с. 119).

Далее по тексту бинарность «множится», если можно так сказать: различия между **иконописными школами и мастерами иконописи** не «оппозицируются», а представляются как **«поличленная структура»:** «... у нас есть таковые любители из самых простых мужичков, что не только все школы, в чем, например, одна от другой отличаются в письмах: устюжские или новгородские, московские или вологородские либо строгановские, а даже в одной и той же школе известных старых мастеров русских рукомесло одно от другого без ошибки отличают.<...> есть разница в приеме как перевода рисунка, так и в плавии, в пробелах, лицевых движках и в оживке...» (с. 107; см. еще: с. 108; 121).

Иконописные мастера и школы объединены в одну – **«русскую школу»**, противопоставленную «иностранной» как «удивительная, чудная»: «... в Риме у папы в Ватикане створы стоят, что наши русские изографы,

Андрей, Сергей да Никита, в тринадцатом веке писали. Многочисленная миниатюра сия, мол, столь удивительна, что даже, говорят, величайшие иностранные художники, глядя на нее, в восторг приходили от чудного дела» (с. 108).

Если в оппозитивных парах («светский художник // иконописец», «мирская (торговая) живопись // иконопись», «иностранцы // русские изографы») второй член бинарной оппозиции маркирован «сакральной семантикой», соотносимой с вечностью, прочностью, крепостью, небом, духом, то в антитезе **«русский // иностранный»** «русский», имплицитно символику «забвения, разрывания связей», - негативно окрашен: *«Англичанин <...> тихо молвит, что у них будто в Англии всякая картинка из рода в род сохраняется и тем сама явствует, кто от какого родословия происходит. - Ну, а у нас, - говорю, - верно, другое образование, и с предковскими преданиями связь рассыпана, дабы все казалось обновленное, как будто и весь род русский только вчера насадка под крапивою вывела» (с. 108).*

*«Образованная невежественность» (с. 108), «повсеместное растление чувства» (с. 108) связаны с принципами «новой школы художества»: «Высокого вдохновения тип утрачен, а все с земного вземляется и земною страстию дышит» (с. 108). Так, **концепт памяти** реализуется в той же универсальной оппозиции «истинный // ложный», прямо соотносимой с «земным» и «небесным» как «тленное, преходящее» - с одной стороны, и – «вечное, духовное» - с другой.*

Эта же семантика «истинного небесного» и «тленного земного» отражена и в контекстуальной антитезе **«святое писание – иконопись»**, соединяющиеся в мифологеме «пути»: *«Писание не всякому дано разуметь, а неразумеваящему и в молитве бывает затмение: иной слышит глашение о «великия и богатяя милости» и сейчас полагает, что это о деньгах, и с алчностью кланяется. А когда он зрит пред собою изображенную небесную славу, то он помышляет вышний проспект жизненности и понимает, как надо этой цели достигать, потому что тут оно все просто и вразумительно: вымоли человек первее всего душе своей дар страха божия, она сейчас и пойдет облегченная со ступени на ступень, с каждым шагом усвая себе преизбытки вышних даров, и в те поры человеку и деньги и вся слава земная при молитве кажутся не иначе как мерзость пред господом» (с. 109).* \

Поиск Севастьяна, настоящего изографа, и возвращение ангельской иконы напоминают извилистый путь, путь «вдогонку», это – путь потерь и приобретений: *«<...> какие мы места исходили, каких людей видели, какие новые дивеса нам объявились, и что, наконец, мы нашли, и что потеряли, и с чем возвратились» (с. 110), «И идем мы опять мирно и благополучно и, наконец, достигши известных пределов, добыли слух, что изограф Севастьян, точно, в здешних местах ходит, и пошли его искать из города в город, из села в село, и вот-вот, совсем по его свежнему следу идем, совсем его достигаем, а никак не достигнем. Просто как сворные псы бежим, по*

двадцати, по тридцати верст переходы без отдыха делаем, а придем, говорят:

*- Был он здесь, был, да вот-вот всего с час назад ушел!» (с. 113). **Путь поиска и возвращения – сакрализован**, так как отмечен господним присутствием: ангельской помощью и «дивесами» божьими: «<...> я не видел светения, я только бегом бежал и не знаю, как перебег и не упал... точно меня кто под обе руки нес <...> Это ангелы, - я их видел...» (с. 127).*

Таким образом, путь обретения утерянного ангела – это путь обретения любви, так как *«ангел в душе человеческой живет, суемудрием запечатлен, но любовь сокрушит печать»* (с. 117) (= *«любовь освободит его»* (с. 118)). Иконописный ангел, одушевленный любовью, навсегда остается в душе человеческой: *«... тут только поняли, к чему и куда всех нас наш запечатленный ангел вел, пролия сначала свои стопы и потом распечатлевшись ради любви людей к людям...»* (с. 128). А «распечатление» ангельского лика – это не только искусное снятие *«огнесмольного запечатления»* (с. 106) (« - *Давай каленый утюг!*

В печи, по его приказу, лежал в жару раскален тяжелый портняжский утюг.

Михайлица зацепила его и подает на ухвате, а Севастьян обернул ручку тряпкою, поплевал на утюг, да как дернет им по шляпному обрывку!.. От разу с этого войлока злой смрад повалил, а изограф еще раз, да еще им трет и враз отхватывает. Рука у него просто как молонья летает, и дым от поярка уже столбом валит, а Севастьян знай печет: одной рукой поярочек помалу поворачивает, а другою – утюгом действует, и все раз от разу неспешнее да сильнее налегает, и вдруг отбросил и утюг и поярок и поднял к свету икону, а печати как не бывало: крепкая строгановская олифа выдержала, и сургуч весь вселся, только чуть как будто красноогненная роса осталась на лике, но зато светлбожественный лик весь виден...» (с. 125)) , но и освобождение душ с помощью любви от суеты мирской и лжи.

Список использованной литературы:

1. Библия. Новый Завет.
2. Библейская энциклопедия. Иллюстрированная полная популярная. Труд и издание Архимандрита Никифора. Репринтное издание. М.: Терра, 1990. – 902 с.
3. Евсюков В.В. Мифы о вселенной. – Новосибирск: Наука. Сиб. отделение. – 1988. – 175 с.
4. Елисова М.О. Универсальный символ «мировое древо» и его образно-речевые парадигмы в художественных текстах Бориса Пастернака. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – К., 2006. – 241 с.
5. Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой. – М.: "Языки русской культуры", 1997. – 896 с.

6. Лесков Н.С. Очарованный странник; Повести и рассказы. / Вступит. статья и примеч. Б. Дыхановой. – М.: Худож. Лит., 1983. – 236 с.
7. Лесков Н.С. Христианские легенды. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 320 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах / Гл. ред. С.А.Токарев. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», 1997. – Т. 1. А – К. – 671 с.
9. Ноосфера и художественное творчество (Сб. статей). Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов. – М., 1991. – 272 с.
10. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В.В.Адамчик. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 240 с.
11. Текст: семантика и структура / Отв. ред. к.ф.н. Т.В.Цивьян. – Сборник трудов – М., 1983. – 302 с.
12. Топоров В.Н. Пространство и текст (Из работ московского семиотического круга. Составление и вступительная статья Т.М.Николаевой). – М.: "Языки русской культуры", 1997. – 896 с.
13. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Институт славяноведения и балканистики / Отв. ред. В.Н.Топоров. – М.: Наука, 1990. – 207 с.
14. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2006. – 591с.
15. Элиаде Мирча. Священное и мирское / Пер с фр., предисловие и комментарии Н.К.Гарбовского. – М., 1994. – 144 с.