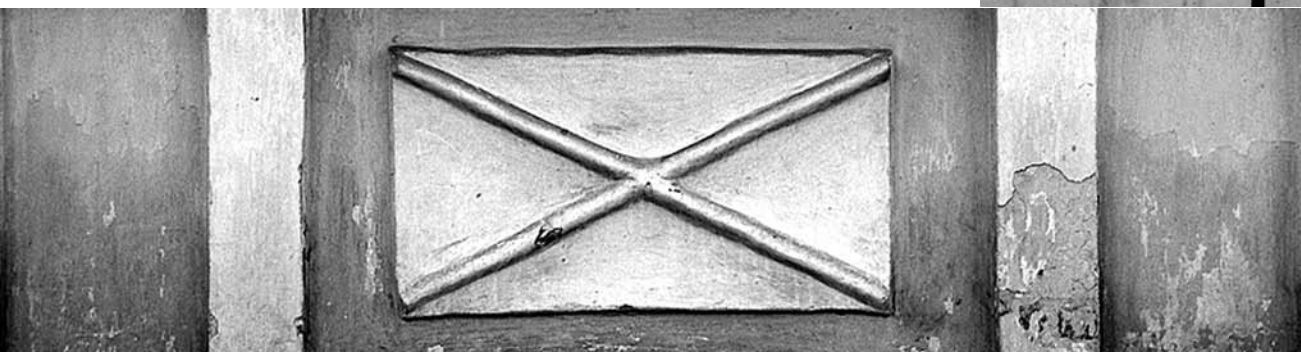
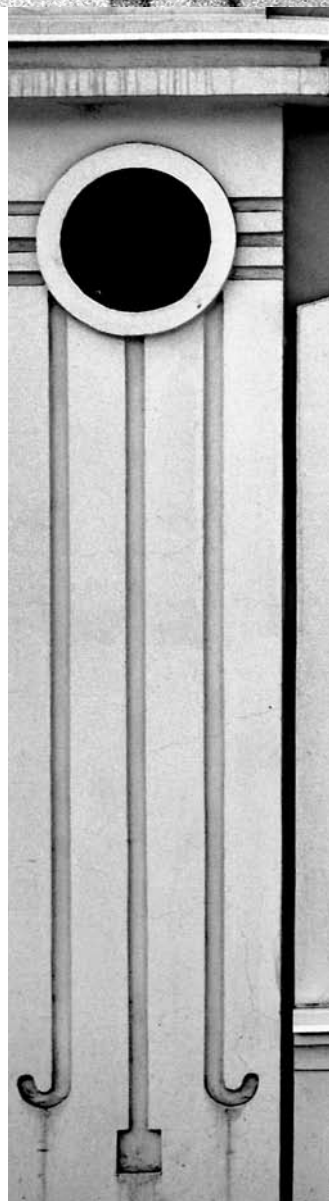


К.Э.Штайн  
С.Ф.Бобылёв  
Д.И.Петренко

**Небо. Солнце.  
Земля:** Традиционная  
символика дома в городской  
среде Ставропольского края

Издательство  
Ставропольского  
государственного  
университета  
2008

ФИЛОЛОГИЧЕСКАЯ  
КНИГА  
СГУ





# НЕБО. [ОЛ]

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## Камень и солнце

Традиционный  
уклад  
Ставрополя  
в семиотической  
проекции



СТРАНИЦА 10





# НЕ.ЗЕМЛЯ.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

## Сияние солнца

Опыт семиотического  
исследования солярной  
символики в пространстве  
городов Кавказских  
Минеральных Вод

СТРАНИЦА 208

[ ]

ББК 71.0  
УДК 003.69  
Ш 87

Штайн К.Э., Бобылёв С.Ф., Петренко Д.И. Небо. Солнце. Земля. Традиционная символика дома в городской среде Ставропольского края / Под ред. проф. В.А. Шаповалова. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. — 560 с.

ISBN 5-88648-621-6

В монографии исследуется архаическая символика дома в пространстве городов Ставропольского края. Книга состоит из двух частей: «Камень и солнце: Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции», «Сияние солнца: Опыт семиотического исследования солярной символики в пространстве городов Кавказских Минеральных Вод». В ней рассказывается о том, как дом (микрокосм) связан с пространством города и вписан человеком во Вселенную (макрокосм) посредством воспроизведения древнейших символов неба, солнца, земли, которые с неизменным постоянством реализуются в отделке экстерьера и интерьера дома. Издание богато иллюстрировано.

Адресована всем, кто интересуется русским языком, историей, культурой Ставрополья.

**Научный редактор:**

ректор Ставропольского государственного университета  
доктор социологических наук профессор В.А. Шаповалов

**Руководитель проекта «Филологическая книга СГУ»:**

ректор Ставропольского государственного университета  
доктор социологических наук профессор В.А. Шаповалов

**Редактор, корректор:**

Б.Я. Альтус

**Дизайн:**

С.Ф. Бобылёв

**Верстка:**

Д.И. Петренко

**Фотографии:**

С.Ф. Бобылёв, Д.И. Петренко

Фотосъемка проведена в городе Ставрополе и городах КМВ в 2003—2008 годах

ISBN 5-88648-621-6

© К.Э. Штайн, С.Ф. Бобылёв, Д.И. Петренко, 2008  
© С.Ф. Бобылев, обложка, дизайн, 2008  
© Издательство Ставропольского государственного университета, 2008



## Предисловие

Книга «Небо. Солнце. Земля: Традиционная символика дома в городской среде Ставропольского края» — инновационная работа, представляющая собой междисциплинарное исследование, посвященное рассмотрению архаической символики в пространстве современных городов нашего края. Она связана с другими нашими изданиями, и в первую очередь, с фундаментальной работой — антологией «Ставрополь в описаниях, очерках, исследованиях за 230 лет», опубликованной в 2007 году. На конкурсе Федерального агентства по печати «Малая родина» в номинации «Мой край» она заняла первое место, а это значит, что мы вступили в большой диалог с российскими учеными, многочисленными любителями книги и можем рассказать об истории нашего города так, чтобы российская общественность осознала значимость нашей малой родины в пространстве большой России.

Книга «Небо. Солнце. Земля» связана и с другой антологией, работу над которой мы сейчас заканчиваем. Это книга «Кавказские Минеральные Воды в описаниях, очерках, исследованиях за 205 лет». В большом двухтомном издании запечатлена история удивительного по своим природным, культурным свойствам региона, который, несмотря на многие исследования, написанные о нем, до сих пор по-настоящему не известен.

Ставропольский край — сложное поле исторических и политических событий, не всегда мирных. Единственный путь взаимодействия разных народов на территории края, Северного Кавказа — это путь культурного диалога. Мы надеемся, что наш университет, университет классического типа, проявляющий многие инициативы по установлению мира и дружбы на Кавказе, является одной из тех миротворческих организаций, которая растет новое поколение людей, способных мирно решать различные по сложности исторические и политические задачи.

Важно опираться на общее в различных языках, культурах народов Северного Кавказа. Думается, что авторы книги «Небо. Солнце. Земля» определили это общее, они выявили глубинные исторические структуры, связывающие повседневность человека с большой историей. В процессе анализа исторических, художественных текстов, а также языков разных культур: архитектуры, живописи, прикладного искусства — им удалось установить, что существуют знаки, символы, архетипы коллективного бессознательного, которые воспроизводятся на протяжении всей истории человечества и позволяют увидеть многоплановую связь быта, жизненного мира человека с космической историей человечества. Важнейшие из них — символы неба, солнца и земли, которые находят воплощение в пространстве жилого дома, где вырастают дети, формируется быт, а также в пространстве всей культуры, ее безграничного космоса.

Книга проникнута гуманистическим содержанием, идеями коэволюции человека и природы, она позволяет понять их взаимозависимость, взаимодействие, которое должно строиться на основаниях солидарности и взаимопомощи.

О росте научного знания в университете можно говорить только в том случае, если результаты научных поисков, педагогического процесса закрепляются на страницах учебников, монографий, учебных пособий. Взаимовлияние, взаимообогащение различных научных дисциплин, их взаимодействие приводит к новым научным достижениям, педагогическим новациям. Свою задачу я вижу в том, чтобы из нашего университета выходили специалисты, оснащенные современными знаниями, которые позволят им ориентироваться в сложных, нетривиальных ситуациях науки и жизни и при этом опираться на исторический опыт человечества.

*Ректор Ставропольского государственного университета  
доктор социологических наук профессор  
В.А. Шаповалов*

*Авторы посвящают эту работу  
родителям и учителям*

## **Введение**

В начале 2000 годов мы пережили в процессе повседневной жизни непонятное для нас прежде шоковое состояние, когда в пространстве города с не очень длительной историей мы осознанно столкнулись с вписанной в его ландшафты архаикой, сроки давности которой не подсчитаешь. Речь идет о древнейших культурных символах неба, солнца и земли, широко означенных в пространстве жилья города Ставрополя и городов Кавказских Минеральных Вод. Города застраивались, в целом, с середины XIX века в контексте утвердившегося в России христианства, а тут символы, функционирующие еще со времен язычества. Мы десятки лет проходили мимо каменных заборов и воротных столбов с огромными соляными знаками, мимо домов с изображением трех миров: воды (неба), солнца, земли. Осознание того, что мы имеем дело с архаической символикой, да еще и на каменных зданиях, столбах из ставропольского ракушечника, который запечатлевает геологическую историю города, связанную с Сарматским морем, разливавшимся здесь 17 миллионов лет назад, пришло неожиданно, тем более что город строился в середине XIX века и ни о каком язычестве, казалось бы, не может быть и речи.

Позднее в процессе знакомства со знаменитой работой К.Г. Юнга «Символы трансформации» (1911—1912) мы прочитали о том культурном шоке, который пережил знаменитый психолог в пору сотрудничества с З. Фрейдом, узнав об Эдиповом комплексе в психике современного ему человека. Позволим себе привести несколько выдержек из введения в работу «Символы трансформации» К.Г. Юнга: «Впечатление, производимое этим простым указанием, может быть сравнено с тем совершенно особенным чувством, которое охватывает нас, когда мы среди шума и толчеи современной городской улицы наталкиваемся на остатки древности, например, на коринфскую капитель давно замурованной колонны или на фрагмент надписи. Только что мы отдавались шумливой эфемерной жизни современности, и вдруг перед нами появляется нечто весьма далекое и чуждое, отклоняющее наш взор к вещам иного порядка: взгляд переводится с необозримого разнообразия современности на высшую связь исторических явлений. Внезапно нам приходит на ум мысль, что на этом месте, где мы сейчас носимся взад и вперед с нашими делами, 2000 лет тому назад, хотя и в несколько иной форме, царила сходная с нашей жизнь; такие же страсти двигали людьми, а сами люди так же были убеждены в единственности своего существования. Этому впечатлению, которое почти всегда оставляет после себя первое знакомство с античными памятниками, должен я уподобить впечатление, производимое ссылкой Фрейда на легенду об Эдипе. <...>

Значительность такого впечатления не должна быть недооцениваема: это воззрение учит нас тождественности элементарных человеческих конфликтов, которые находятся по ту сторону времени и места. Конечно, то, что охватывало трепетом древ-

них греков, все еще истинно, но для каждого из нас оно становится истинным лишь постольку, поскольку мы покидаем тщеславную иллюзию наших последних дней, согласно которой мы иные, нежели эллины, а именно — нравственное их. Нам ведь удалось лишь забыть про то, что с античным человеком нас связывает неразрывная общность. Но только так открывается до сих пор ненаходимый нами путь к разумению античного духа, именно путь внутреннего сочувствия, с одной стороны, и интеллектуального понимания — с другой. Проникая через заблокированные подземные проходы нашего собственного психического, овладеваем мы живым смыслом античной культуры, и этим именно способом мы только и обретаем ту прочную точку вне нашей собственной культуры, с которой лишь и становится возможным объективное понимание ее течений. В этом по меньшей мере заключается надежда, черпаемая нами из нового открытия бессмертности Эдиповой проблемы» (92, с. 45-47).

Визуально выраженные символы или символы, которые возникают в психическом, ментальном переживании, — явления одного порядка. И верно, овладевая посредством знаковой системы живым смыслом древнейшей истории, переживая ее предметность, мы обретаем действительно прочную основу в освоении контекстов современной культуры, видим нерасторжимую связь процессов, явлений, определяем некоторые константы сознания, нравственности, мышления, которые позволяют нам опираться на общечеловеческие ценности в разработке новых проблем. Этим самым обеспечивается целость и гармоничность бытия человека, формируется багаж исторической памяти. Мы решили выделить пласт архаической символики и рассмотреть его в процессе развития культуры, выяснить роль и место в нашем историческом сознании. Пока неясны исторические корни этого явления, непонятно, какая часть переселенцев, а именно за их счет формировалось население Ставрополя, принесла с собой эту древнюю культуру, но ясно одно, что в сознании и подсознании людей лежат архетипы культурного бессознательного, актуализация которых происходит при определенных условиях (угроза — материализованная и ментальная).

В первой части книги мы обращаемся к городу Ставрополю как сложной семиотической системе, находящей воплощение в различных типах текстов (вербальных — преимущественно исторических, и невербальных — преимущественно архитектурных). Учитывается система больших культурных стилей, с которыми связана архитектура города. Нами обнаружена и описана архаическая символика, обусловленная языческими представлениями ставропольчан о мире и доме как мире. В Ставрополе она находит оригинальное воплощение в камне (известняке и песчанике), который является природным строительным материалом, добывавшимся прямо в окрестностях города.

Обращение к разным типам текстов, в том числе городу как тексту, конкретным людям, воплощающим своим образом жизни его историю, при всей строгости семиотического подхода, дает возможность писать живую историю, в центре которой человек, его жизнь, а не только факты, исторические события.

Наша задача — понять город как живую, развивающуюся, динамическую структурно-системную организацию, имеющую «истоки» энергии и ее «стоки». Мы сделали установку на исследование некоторых внутренних и внешних процессов, связанных с понятием среды, организации и самоорганизации города как целостного структурно-системного образования. Здесь ключевым является термин динамический подход к исследованию города как активной развивающейся и саморазвивающейся системы. Мы понимаем город как множество разнородных сфер реальности, тесно связанных друг с другом, но не сводимых друг к другу; хотя структурно-системная организация, которая лежит в их основе, является некоторой целостностью, имеет изоморфный характер. Взаимодействие структуры, системы и среды дает постоянно новые эффекты (иногда непредсказуемые), которые являются результатом как организации, так и самоорганизации города — открытой

нелинейной системы. Динамический подход позволяет учитывать (по принципу дополнительности) не только структурные параметры города как системы, но и неструктурное в структуре, то, что открывается в процессе анализа явлений самоорганизации, вовлекающей в структуру многие нелинейные процессы, такие, например, как феноменологическое конструирование города его жителями, мысленное «достраивание» его истории и т.д.

В течение 2003—2008 годов нами была изучена интереснейшая языческая знаковая система в архитектуре Ставрополя и городов КМВ. Речь идет о традиционном трехмерном «мире», который связывает дом как микрокосм с землей и небом как макрокосмом. Верхний мир — хляби небесные: изображение воздушного и водного миров в виде волнистых линий под фронтоном, стилизация женской груди как кормилицы земли, воды, дающей урожай. Средний мир — солнечный: солярные знаки связывают землю и небо, оберегая светом от тьмы. И, наконец, в нижней части здания ромбы, квадраты — символы земли, укореняющие дом. Все это наиболее ярко выражено в каменном строительстве, и знаки, видимо, кроме оберегов, выполняли функцию языка, с помощью которого человек общался с геопространством, космосом. Сейчас их можно назвать репрезентантами коэволюции: они свидетели взаимодействия человека и мира, их синергизма. Эта система хорошо описана применительно к деревянной архитектуре русского севера и средней полосы России — система языческих знаков-оберегов, связанных с ограждением человека от враждебного ему мира — реального и воображаемого (темные силы, навии и др.). Город Ставрополь возник во второй половине XVIII века, активно строился в XIX веке, а символическая языческая система в его архитектуре невероятно явная и плотная, но она «вычеркнута» из сознания горожанина. Метровые концентрические окружности на трехметровых воротных каменных столбах, почти такого же размера повторяющиеся знаки на фасадах домов — явные, заставляющие о себе говорить, до сих пор не прочитаны ни социумом, ни учеными, ни публицистами.

Мы хотим «отмежеваться» от современных систем неоязычества, которые характеризуются шовинистическими установками, провозглашают актуальность язычества как современной политической системы. Наши задачи противоположны, они связаны с динамическим исследованием города как структурно-системного образования, в которое, как одна из подсистем, вписывается архаическая символика; прослеживается она в системе всех архитектурных стилей, в которых запечатлевается история города: в классическом стиле, стиле модерн, сталинском ампире, в современном «дворцовом» строительстве.

Во второй части книги рассматривается архаическая символика в пространстве городов Кавказских Минеральных Вод Ставропольского края. Здесь сам материал показал нам возможность сосредоточиться особенно пристально на исследовании солярной символики дома. Так как города КМВ строились совсем в иной (европейской) заданности на воплощение стандартов в организации курортных городов, в городах КМВ практически не было обширной гражданской застройки и полусельского уклада жизни, как это наблюдалось в Ставрополе с крестьянской укорененностью его домов на почве (земле), ограждением их от проникновения темных сил и содружеством с небом, которое давало воду для орошения огородов и садов. Названная триада в городах КМВ воспроизводится, но уже в дискретном виде при общем доминировании солярной символики, которая в этом случае связана не только с реальной жизнью, но и с соотношенностью жилища с культурным пространством — общей системой стилей: классического, модерна, неоклассического стиля (сталинского ампира).

Мы рассматриваем, как происходит семантическое накопление потенциала солярной символики за счет функционирования ее в разных областях знания: мифологии, религии, поэзии, философии, естественнонаучном знании. Весь этот универсум, связанный с одним знаком, одной инвариантной лексемой «солнце»,

описывается в процессе функционирования его в разных культурных контекстах, в первую очередь, в больших культурных стилях. Особое внимание уделено соотношению общего семиотического пространства города с одним типологическим компонентом — зданием, которое воплощает манеры того или иного стиля, ведь на примере одного здания можно показать характерные черты стиля и особенности знаковой системы, в том числе и архаической символики.

Наиболее богат контекстами и системой текстов стиль модерн, который вобрал предшествующий опыт, содержал богатый потенциал для дальнейшего развития архитектуры. Инверсионное обращение модерна к первородным формам бытия повлекло особый интерес зодчих к солярной символике, которая наиболее значительно демонстрирует внимание человека к Вселенной, понимание им иерархического уклада жизни, в том числе социального порядка и культуры.

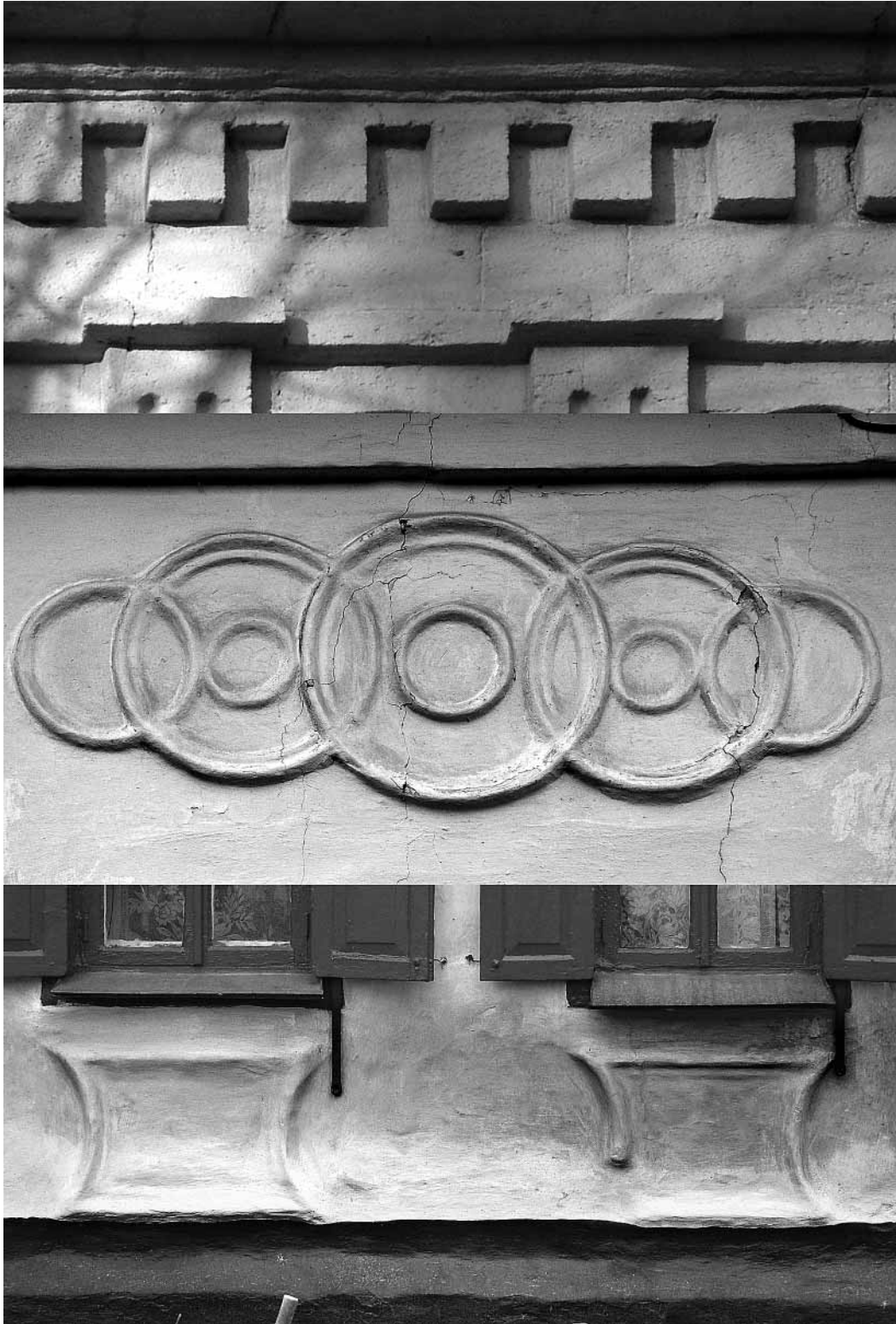
«Живая история», под которой мы понимаем историю коэволюционную, историю сотрудничества человека и природы, воспроизводит и некоторые стереотипные модели (как созидания, так и разрушения), выявление которых позволяет заглянуть в глубь осмысления исторических процессов. Так, например, общественность Кавказских Минеральных Вод в течение последних десятилетий бьет тревогу по поводу разрушения исторических памятников в городах-курортах из-за варварского, потребительского, алчного отношения к ним. Пройдет еще несколько лет, и города-курорты окончательно потеряют свой неповторимый облик, утратится и архаическая символика, которая объединяет жителей с глубинной историей человечества.

Газеты Кавказских Минеральных Вод полны статей, где жители беспокоятся, переживают из-за того, что на их глазах происходит варварское опустошение городов-курортов. Вот выдержка из газеты «Новый Кисловодск» от 24 июня 2008 года: «На глазах кисловодчан, гостей нашего города-курорта происходит катастрофа. Кисловодск превращается в заурядный, захламленный провинциальный городишко. Он уже давно не производит впечатления федерального курорта. <...> Ведь в городе бездумно вырубаются зеленые насаждения, дороги превращаются в «направления», стремительно приходят в негодное состояние жилой фонд и коммуникации, совсем не строится социальное жилье. В то же время происходит хаотичная застройка, нарушающая архитектурный и исторический облик Кисловодска. За бесценок, но за огромные взятки продается муниципальная земля. Ухудшается экология, что для курорта смерти подобно. Этот список бедствий можно продолжить...»

Знаки неба, солнца и земли, которые мы изучали, говорят о кровной связи человека как микрокосма, его культуры с макрокосмом. Место под солнцем, освоенное людьми, — всего лишь небольшая часть гармонично устроенной Вселенной, в которой все взаимосвязано. Беспорядок в той части пространства, которая именуется домом, городом, может обернуться катастрофой, поэтому будем помнить о солнце, его живительной силе, о Солнце Правды, о солнце в наших сердцах, душах. Система древнейших знаков встраивает нас в мироздание, увеличивая значимость и силу человеческого разума, который стремится к сохранению всеобщей целостности мышления посредством создания картины мира на основе элементов высокой степени абстрагирования, связанной с историей и праисторией, субъективными переживаниями человека и объективными процессами в мире. Все это надо хранить.

Авторы благодарят директора Ставропольского государственного краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Пправе Н.А. Охонько, главного хранителя музея-заповедника М.Ю. Лермонтова Н.В. Маркелова, сотрудника Ессентукского краеведческого музея А.Н. Коваленко, краеведа Э.А. Жатькову за консультации, сотрудничество.

Выражаем сердечную благодарность научному редактору этой книги, руководителю проекта «Филологическая книга СГУ», ректору Ставропольского государственного университета доктору социологических наук профессору Владимиру Александровичу Шаповалову за деятельную поддержку наших проектов и за издание этой монографии.





ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

# Камень и солнце

Традиционный  
уклад  
Ставрополя  
в семиотической  
проекции



## 1. Принципы и методы исследования города как динамической системы

Культура города Ставрополя, находящегося в порубежной зоне (русская культура, кавказские культуры), очень мало исследована, хотя является богатейшей в России. Достижения нашего края находятся в дискретном состоянии, до сих пор не обобщены. Сейчас настало время изучать культуру края «археологически», вглубь, собирать данные, учить молодое поколение ценить наш город, край, понимать их значимость в культурном пространстве России. Ставрополье — зона постоянных политических конфликтов, а изучение повседневности в истории, ее языка способствует пониманию социокультурных особенностей жизни Ставрополя, раскрытию характерных черт менталитета его обитателей.

Ставрополь — исторический город. Исторический город, как известно, — органически сложившаяся на протяжении веков (иногда тысячелетий) система, отразившая в структуре и облике характер исторических этапов его существования. Исторический город ценен как наследник сменяющихся культур, он и сам — памятник культуры. Возрождение исторического города связано с охраной его архитектурных и культурных ценностей (включая морфологию города, внутренние и внешние перспективы, ландшафты, природу, ремесленную, художественную деятельность) и политикой экономического и социального развития.

Сейчас краевой центр, города Ставропольского края как культурная ценность, их архитектура, знаковая система, связанная с особенностями повседневной жизни, находятся под угрозой. Старинные постройки (особенно в сфере гражданского строительства) разрушаются, исчезают; в настоящее время в Ставрополе и в городах Кавказских Минеральных Вод сносятся целые кварталы в исторической части городов, происходит поглощение домов пристройками, которые производятся анархически. Разрушаются старинные особняки, исчезает декор, символические знаки на камне, которые представляют уникальное свидетельство сложного менталитета жителей края, связанного с сочетанием языческого и христианского мировоззрений. Поспешная модернизация уничтожает информационный слой, существенный для понимания собственного прошлого. Понятно, что в таких условиях проблема самоидентификации актуальна как для каждого жителя города, так и для всего Ставрополя и Ставрополья в целом.

### 1.1. Многомерный динамический подход к исследованию города

Желая прояснить особенности нашего города, мы предприняли исследование его традиционного уклада в семиотической проекции. Такой подход не совпадает ни с понятием изучения повседневного уклада, ни с понятием «город-дискурс», ни с понятием «город-текст» (см., например: 1, 33). Скорее всего, данные аспекты являются составляющими многомерного и динамического системного подхода к исследованию города. Наша задача — понять его как живую, развивающуюся, динамическую структурно-системную организацию, имеющую «истоки» энергии и ее «стоки». Мы делаем установку на изучение некоторых внутренних и внешних процессов, связанных с понятием среды, организации и самоорганизации города как целостного структурно-системного образования. Здесь ключевым является термин **динамический подход** к исследованию города как активной развивающейся и саморазвивающейся системы.



Мы понимаем город как множество разнородных сфер реальности, тесно связанных друг с другом, но не сводимых друг к другу; хотя структурно-системная организация, которая лежит в их основе, является некоторой целостностью, имеет изоморфный характер. Взаимодействие структуры, системы и среды дает постоянно новые эффекты (иногда непредсказуемые), которые являются результатом как организации, так и самоорганизации города как открытой нелинейной системы. Динамический подход позволяет учитывать (по принципу дополнительности) не только структурные параметры города как системы, но и неструктурное в структуре, то, что открывается в процессе анализа явлений самоорганизации, вовлекающей в структуру многие нелинейные процессы, такие, например, как феноменологическое конструирование города его жителями, «достраивание» его истории и т.д.

Наша задача — используя данные о «языках» разных искусств, а также данные языка повседневности, изучить наиболее значимые особенности Ставрополя как культурного феномена. Особое внимание предполагается уделить выявленной недавно системе языческой символики, находящей воплощение в каменной архитектуре Ставрополя, в гражданском строительстве во всех архитектурных стилях: от классицизма до модерна, сталинского ампира и современного «дворцового» стиля — все это как раз представляет сейчас абсолютно «отсутствующую структуру», которая выявляется только в ходе рассмотрения динамического взаимодействия системы в процессе коэволюции природы и человека в пространстве городской среды.

Под городом как системой мы понимаем населенный пункт, в данном случае Ставрополь, имеющий иерархическую структуру, связывающую множество комплексов (подсистем), элементы которых находятся во взаимодействии (ландшафт, архитектура, социальные институты, культура и т.д.). Функции элементов этой системы обусловлены человеком, его социальными, административными, промышленными, торговыми, научными и культурными потребностями. В свою очередь, человек взаимодействует с городской структурой, средой, и она определенным образом формирует его.

При этом в понятии **традиционный** мы актуализируем сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, нормы поведения, взгляды, вкусы и т.п. Актуализированным оказывается и понятие **предания**, то есть устной передачи каких-либо исторических сведений. В ходе многоаспектного и многомерного исследования мы делаем установку на изучение разных объектов и их языков — вербальных текстов о Ставрополе (описание городов края, в основном, исторические очерки, эссе), а также невербальных — языков архитектуры, живописи, впоследствии, возможно, и музыки и др. Привлекаются данные по семиотике ландшафта, климата, природной среды, которые, по нашему мнению, входят в системное описание города.

Традиция, как известно, образует коллективную культурную память и преемственность, способствует инициативному, избирательному овладению достижениями прошлого, связана тем не менее с их развитием и обогащением, модификацией традиционных моделей и структур культуры. То, что входит в понятие традиционализма, обусловлено повторением и варьированием сложившихся структур и реализацией их в виде некоторых канонов, неукоснительно соблюдаемых. Традиция в широком смысле — это творческое овладение прошлым, его переработка и переосмысление. Что же касается понятия традиции в более строгом смысле слова, то здесь мы отталкиваемся от концепции Р. Генона, считавшего, что народная память сохраняет необычайно долго и истоиво, уже не понимая их, фрагменты и осколки традиции, имеющие реальную символическую ценность и восходящие к незапамятным временам. Основопологающим у Генона является понятие изначальной традиции, выражающей всеобщий, космический смысл мироздания. «Поэтому заключенная в ней мудрость превышает всякое земное, человеческое знание. В ходе исторического развития традиция проявляет себя через те или иные конкретные



этнокультурные формы. Всякая религиозная система не только содержит представление о мироздании, но и освещает то или иное общественно-политическое устройство, способствуя тем самым проявлению в определенной степени принципов изначальной традиции» (81, с. 24). Таким образом, в процессе исследования всегда можно опираться на определение инвариантных структур, а от них уже идти к их модификациям, вариациям.

Возврат к традиции предполагает освоение языка символов, на котором она изъясняется. «Символика есть средство, наиболее приспособленное к обучению истинам высшего порядка, религиозным и метафизическим, то есть всему тому, что отвергает современный дух, рационалистический в своей основе, — пишет Р. Генон. — Вот почему так необходимо восстановить возможно полнее реальное значение традиционных символов, вернуть им их интеллектуальный смысл, не превращая их в предмет чисто сентиментальной привязанности» (23, с. 29).

Традиционный символ, по Генону, исходно содержит весь свой многослойный смысл и в ходе дальнейшего развития не присоединяет новых элементов — в силу закона соответствия. Развитие и становление претерпевает лишь наше осознание его. По-видимому, это так и не так. Делая установку на некоторые инвариантные позиции города как знаковой системы и ее динамику, мы будем учитывать асимметрический дуализм города как знака. Асимметрический дуализм знака связан с антиномией неизменного и подвижного одновременно, так как за одним знаком, как правило, закрепляется несколько семантических функций, и в то же время одно значение выражается несколькими знаками. С. Карцевский, обосновавший это положение для лингвистического знака, распространял его и на другие знаковые системы: «Всякий знак является потенциальным омонимом и синонимом одновременно, то есть он образован скрещением этих двух рядов мыслительных явлений» (42, с. 85).

Знак действительно может содержать изначальную практически все семантические функции, которые только актуализируются в пространстве и во времени. Динамический подход подкрепляет установление механизма динамики, которая также заложена в природе знака. «Призванный приспособиться к конкретной ситуации, знак может измениться только частично; и нужно, чтобы благодаря неподвижности другой своей части знак оставался тождественным самому себе» (там же, с. 85).

Термин **уклад** означает 'установленный или установившийся порядок в организации жизни, быта' (МАС). Порядок в определенной системе сосуществует с беспорядком, организация с самоорганизацией. Но в любом случае функционирование такой сложной и многослойной семиотической системы, как город, ставит во главу угла человека и его созидательную творческую деятельность во взаимодействии с природой. Именно человек как субъект и созидатель города и городской среды приводит этот сложный механизм в движение и, наоборот, город, с его сложившейся системой, структурой, укладом, определенным образом влияет на мир человека, на формирование его языковой и концептуальной картины мира.

Современные холистические представления, развиваемые синергетикой, тесно связаны с выявлением активности субъекта, принципов его созидательной и конструктивной деятельности в мире. При этом мир (природа) рассматривается как иерархия «целостностей», понимаемых как духовное единство. Нарастающая волна конструктивизма сейчас охватывает и философию, и науку, и искусство: в основе — деятельностный подход в исследовании творчества. «Такой подход предполагает наличие нередуцируемого многообразия, плюрализма разных позиций, точек зрения, ценностных и культурных систем, вступающих в отношение диалога и меняющихся в результате этого. Так понятая деятельность предполагает не идеал антропоцентризма в отношениях человека и природы, а идеал коэволюции, совместной эволюции природы и человечества, что может быть истолковано как отношение равноправных партнеров, если угодно, собеседников в незапланированном диалоге» (см.: 43, с. 622).



Для понимания места человека в сложных коэволюционных системах и его надлежащего встраивания в коэволюционный процесс нужно уметь мыслить и действовать активно и интерактивно, то есть быть в синергизме со средой, созидать когерентный, взаимно согласованный мир, соответствующий как собственным когнитивным возможностям, так и внутренним неявным тенденциям среды (см.: там же, с. 352).

Такой подход позволяет рассмотреть гармоническое единство всех составляющих города и представить его как работающий механизм, осуществляющий определенное действие, то есть дающий многоплановый, в том числе, эстетический эффект, а уже в итоге, на фоне общих закономерностей, можно понять индивидуальное его своеобразие. Все это играет важную роль в определении семиотических особенностей, так как «передача непривычного и неожиданного образа есть само по себе фундаментальное онтологическое событие» (12, с. 113). Новизна в определении образа города связана с проблемой творческих возможностей человека как его создателя, поэтому так важно зафиксировать все случаи «новизны». Понятие «новизны» включает фиксацию необычного, отличного от характеристик других городов.

Город и представление о его языке как о совокупности автономных (хотя и взаимодействующих) систем, содержащих ограниченный набор неразложимых с точки зрения данной системы элементов, становится относительным. Расслоение всей системы, разобщение отдельных слоев, усложнение структуры каждого уровня организации этой системы ведет к выявлению полипластовости языка города. Тем самым нарушается (относительно) соотношение признаков, которыми различаются страты: список единиц яруса, по крайней мере словного, становится относительно открытым, то есть номинации, связанные с названием реалий, не всегда бывают исчерпывающими, и надо обращаться к другим языкам, например, архитектуры, чтобы выявить «отсутствующие структуры» в системном представлении города.

## **1.2. Феноменологическое конструирование «глубины» города как параметр динамической системы**

Город как сложная семиотическая система имеет горизонтальное порождение — его пространственные параметры позволяют выделить гармонические образования: ландшафты, расположение, протяженность улиц, их пересечение, соотношение. Описание города как нарратива по отношению к этим реалиям также синтагматично (обычный рассказ об истории города, его разрастании). В то же самое время город можно изучать стратификационно как сложную организованную систему, имеющую уровни, слои и подслои организации. На синхронном срезе можно дать систематизацию внешних и внутренних структур и систем города: ландшафты, площади, улицы, строения в их тематической организации, внутренней взаимобусловленности; включение диахронии позволяет показать «размежевание» этих структур (например, через последовательность застройки), «археологическое» проникновение в глубь истории позволяет постепенно снимать исторические слои. Так, архитектура как полисистемная организация может быть проанализирована «археологически», вглубь (разные культурные слои, вплоть до семантических признаков ракушечника — основного строительного материала в архитектуре) и из «глубины» на поверхность — от того же ракушечника к обычному гражданскому строительству (строения, в стилевом отношении не означенные), и далее рассматривать город в системе выраженных стилей — классицизм, модерн, сталинский ампи́р, современный «дворцовый» стиль.

Динамический структурно-системный подход позволяет производить учет феноменологической постановки, «переживания предметности», структурирования «сознания о», в данном случае, о городе, что ведет к понятию «глубины» в осмыслении города. Следует учесть и то, что феноменологическая заданность всех эле-



ментов города-системы и в вертикали, и в горизонтали осуществляется в их единстве (при доминировании того или другого), и «неязыковые» слои города как системы — «виды», «сцены», «картины» нашего переживания предметности, воображения обозначают формирование «глубинных» параметров. Это так называемые интенциональные структуры, возникающие в процессе общения человека с городом. Это касается уже проблемы относительности города как знаковой системы и всей городской среды, в которой существует человек, и влияния ее на процесс конструирования сознания горожанина. Он созидатель города, но и его созидательная деятельность и ощущения как горожанина определенным образом конструируются самим положением города, природными, историческими особенностями, реалиями, тем, какие тексты складываются о городе, какие мифы и легенды порождаются в процессе становления города как динамичной системы.

Таким образом, установка на интенциональные структуры позволяет выявить параметр семиотической относительности. Городская среда интендирует, направляет определенным образом сознание человека, а оно связано с рефлексией над этими интенциями, и в результате перед «умственным взором» возникают картины, виды, сцены, которые формируются городом и, в свою очередь, формируют образ города, его дух, достраивают в нашем сознании то, что упрятано исторически вглубь от внешних проявлений. При этом интенции, как правило, исторически детерминированы, так как человек всегда обращен в прошлое, находясь в настоящем времени, связан с ним, как, впрочем, и с проекцией в будущее. Следует отметить важность изучения и понимания феноменологического конструирования города его жителями, так как феноменологические установки в осмыслении явлений направлены на сущностное содержание, предметное конструирование феноменов через вызов фреймов (например, закрепленных за словами), картин, видов, сцен, которые «являются» перед нашим умственным взором, и детерминированы они именно данной городской средой. В случае со Ставрополем мы фиксируем те спонтанные феноменологические установки, которые связаны с осмыслением исторических особенностей города его жителями.

Как правило, основные интенции, феноменологическая историчность переживания предметности нашего города, его историческое конструирование связано с несколькими действиями.

**1. Интенции камня-ракушечника (песчаника), разломы которого представляют процесс формирования Ставропольской возвышенности 17 миллионов лет назад. Ставрополец воображает, как выглядели наши места в те времена, когда здесь было Сарматское море.**

**2. Интенции, идущие от древних курганов и поселений на территории города и края. Как правило, жители города и края рассматривают историю в связи со скифскими, сарматскими и другими племенами, в разные периоды населявшими эти места.**

**3. Интенции, связанные с некоторыми реалиями, историческими явлениями, ведущими к мифопорождению, касающемуся истории нашего города (крест, крепость, Суворов и др.).**

**4. Интенции архаических (языческих) символов, связанные с жилищем, исторической застройкой города, представляющих уникальное запечатление знаковой системы, посредством которой ставрополец «общался» со Вселенной, космосом. Это один из удивительных примеров коэволюции человека и природы. Природный мир влияет на человека, и человек с помощью определенной символики, отображающей этот мир (знаки земли, неба, воды, солнца), пытается взаимодействовать с ним.**

Рассмотрим названные типы исторического конструирования в данной последовательности.



**1. Первый тип исторического конструирования связан с ракушечником** — это камень, который окружает ставропольца повсюду — в самом городе, за его пределами. Он под ногами, это скалы, которые мы видим в окрестностях, это наши старые заборы, дома, фонтаны, тротуары и др.

Под **интенциональностью** явлений природы и предметов, связанных с прошлым и будущим города, мы понимаем ту особую информацию, смысл, а также систему сенсорных модусов (зрения, слуха, обоняния, осязания и т.д.), которую они активизируют и которая вызывает в понимающем и осмысляющем ее человеке определенные картины, виды, сцены, возникающие перед умственным взором и позволяющие в «переживании» предметности воссоздавать «отсутствующие» в настоящем времени структуры, восполнять воображением целые исторические периоды по имеющимся структурным данным. «Согласно синергетике, человек как микрокосм представляет



*Каменная стена на проспекте К. Маркса.*

собой синтез предыдущих стадий развития, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — причем, возможно, не только онтогенетического, но и филогенетического развития. Становление сложного сопровождается накоплением всех предыдущих стадий развития, правильным, резонансным включением их в единую структуру «горения» человеческого существа, а не их вытеснением и отсечением. Разумеется, это не означает, что в сложную развитую структуру входят все без исключения исторические стадии развития и что они входят в неизменном, исторически фикси-



*Фонтан из ракушечника на Крепостной горе.*

рованным виде. При сборке сложного некоторые предшествующие стадии развития могут естественным образом выпадать, а другие, существенные, входят в преобразованном, трансформированном виде. Построение сложного целого ведет к видоизменению частей, элементов и подсистем, входящих в его состав» (43, с. 386).





Становится ясно, что с целью осмысления человека, в частности осмысления личности ставропольца, нельзя вытеснять из его сознания, психики старое, дикое, неразумное, телесное, отсекал его историю. Бремя его исторического пути должно быть включено, резонансно интерпретировано, трансформировано в нем. «Выпадение существенных элементов сложной эволюционной структуры может сделать дальнейшее развитие этой структуры неустойчивым. А управленческое, образовательное или воспитательное усилие, направленное на устранение якобы нежелательных элементов дикости, неразумности, телесности в человеке просто-напросто окажется неэффективным», — считают Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов (там же).

Для создания сложной структуры необходимо уметь соединить структуры «разного возраста», развивающиеся в разном темпе, необходимо включать элементы «памяти», биологическую память, ДНК или память культуры, культурные традиции, но при этом, конечно, не следует смешивать синтагматику, парадигматику и «глубину» в ее феноменологической проекции.

Функциональный принцип поведения нелинейных систем — это периодическое чередование стадий эволюции и инволюции, развертывания и свертывания, взрыва активности, увеличения интенсивности процессов и их затухания, ослабления, схождения к центру, интеграции и расхождения, дезинтеграции, хотя бы частичного распада. Надо делать на это установку. Благодаря синергетике акцент сейчас перемещается на время, предпринимаются попытки представить пространство через время: все эволюционные стадии, совокупность структур «разного возраста»

1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ



Корпус Краевой больницы на улице 8 Марта. Здание выстроено из ракушечника.

даются в пространственной конфигурации некой сложной эволюционной структуры: «Иными словами, происходит поворот от опространствования времени к овременению пространства» (там же, с. 395).

В нашем подходе это означает то, что мы будем рассматривать горизонтальное (нарративное порождение города), вертикальное (иерархическое соотношение



внутренних структур), и глубинное — феноменологическое конструирование разных временных периодов, пластов города в единстве. Мы подходим к осмыслению города с точки зрения динамической синхронии — делаем установку на неподвижность и подвижность знака одновременно, учитываем, что и на синхронном временном срезе (периоде относительно стабильного состояния города) все же имеют место изменения в структуре и системе. Они как раз обуславливают



*Ракушечник используется в создании городской скульптуры.*

диахронию, историческое изменение города. Учет феноменологического конструирования также позволяет «овременять» пространство, достраивая его прошлое и проецируя будущее. И все это, в конечном счете, — фиксация коэволюции — взаимодействия человека и пространства, в данном случае, города, в котором он живет.

Так получается и со Ставрополем. Ставропольчанин мыслит себя причастным к биологической, геологической и географической истории Ставрополя. В этом

нет ничего удивительного. Ф. Бродель в работе «Средиземное море» осмысляет море как исторический персонаж. «Я полагаю, — пишет Ф. Бродель, — что само море, каким мы его видим и любим, лучше всего рассказывает о своем прошлом» (16, с. 15). А далее утверждает: «Итак, нам затруднительно в точности определить, что за исторический персонаж Средиземноморье, — для этого необходимо терпение, не одна попытка и неизбежные ошибки» (там же, с. 16). Первая часть его «Истории» посвящена неподвижной истории, истории человека в его взаимоотношениях с окружающей средой, «медленно текущей и мало подверженной изменениям истории», закономерности которой зачастую сводятся к непрерывным повторам, «к беспрестанно воспроизводящимся циклам» (там же, с. 20). Ф. Бродель приходит к расчленению истории на несколько уровней, к различению в историческом вре-



*Ставропольский каменный дом с воротными столбами. Круги — знаки солнца (выше) и луны (ниже). Улица Розы Люксембург, 34.*



мени времени географического, социального, индивидуального. «География, — пишет он, — которой мы можем задавать любые вопросы, как истории, отдает, таким образом, предпочтение почти неподвижной истории, при условии, разумеется, что та усваивает ее уроки, принимает ее классификацию и ее категории» (там же, с. 29). В Ставрополе таким историческим персонажем является Сарматское море, оставившее после себя плиты ракушечника, на которых расположен город и его окрестности.

В.Л. Гаазов, поэт и исследователь, в книге «Путешествие по ожерелью Северного Кавказа» (2004) так характеризует Ставропольскую возвышенность, на которой располагается наш город:

«На юге России, в степях предкавказских  
Наш край Ставропольский лежит  
И тайны морей, что плескались когда-то,  
В сарматских породах хранит.

Знаете ли вы, что Ставропольская возвышенность — это дно древнего Сарматского моря, приподнятое внутренними силами земли в результате сменившейся эпохи и ставшее сушей? <...> Ставропольская возвышенность — своеобразный природный мираж. В этой маленькой «горной стране» все горы — со «срезанными», как поверхность стола, вершинами» (20, с 73).



Ставропольская возвышенность. Окрестности села Татарка.

В.Л. Гаазов пишет, что фундаментом для Ставрополя послужило дно древнего Сарматского моря. Крепость, которая лежит в основании города (стены), в определенный период ее создания строили из известняка-ракушечника. «Посмотрите на поверхность известняка-ракушечника — и вы увидите перетертые морскими волнами древние ракушки. Так уже не раз было на Земле, что эпоха моря сменялась эпохой суши, и на «ковре» из бывшей жизни появлялась новая» (там же, с. 8).

**Сарматское море, сарматские породы, тайны морей, природный музей, дно древнего сарматского моря, шероховатая поверхность известняка-ракушечника, древние ракушки, эпоха моря, эпоха суши, бывшая жизнь, новая (жизнь).** Выделенные из текста В.Л. Гаазова опорные слова и термины интенциональны в силу смысловой означенности: древнее море, шероховатые породы, смена эпох. От тактильно ощущаемых предметов (древних ракушек), явных или представляемых на основе номинаций, отталкивается человек, воспринимающий город или осмысляющий его. Направление интенции — археологическое, вглубь,



*Разломы ракушечника на Корытах. Мамайский лес.*





*Геологическая история Ставрополя запечатлена в ракушечнике. Корыта.*

и из глубины веков к адекватности с реальными предметами и явлениями. «Операторы» рефлексии и интенциональности в тексте, то есть направленности сознания, — глаголы «подойдите, посмотрите и вы увидите».

В главе «Известняк-ракушечник — поэзия моря» В.Л. Гаазов широко охватывает историю, показывает связь мира реального с миром воображаемым, когда в процессе рефлексии субъекта возникает «сознание о» об очень давнем, в данном случае, о ракушечнике: «Для многих людей камни, лежащие под ногами, — всего лишь что-то неодушевленное. Мало кто задумывается над тем, какая длинная и интересная история таится за их подчас неказистым видом.

А ведь в обычных камнях запечатлена **геологическая история города** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*).

...Здесь миллионы лет назад  
Сарматское море плескалось.  
Но время прошло... И ныне оно  
В поэзии скал лишь осталось.

Тысячелетиями накапливались на дне древних водоемов твердые осадки. Здесь, точно в слоеном пироге, мы можем наблюдать весь спектр осадочных горных пород... В нашем городе известняк-ракушечник — одна из основных горных пород. Еще очень давно этот камень использовался как прекрасный строительный материал. Мы до того привыкли проходить мимо домов, стен, гаражей из известняка-ракушечника, что порой не обращаем на него внимания. Что может быть интересно в этом камне? **Приостановитесь, погладьте** рукой шершавую поверхность этой горной породы, состоящей из перетертых волнами прибоа раковин.

Задумайтесь над поворотом колеса времени. Только человеческому уму под силу постичь эти процессы мироздания...

...Ковер из жизни на ковре из смерти —  
Не в этом смысл бытия?  
Когда-нибудь на этом месте  
Плескаться будут новые моря...

Хотим мы это признать или нет, законы, вернее закономерности природы, незыблемы по сравнению с законами, созданными человеком. В них отсутствуют эмоции, практицизм, нет борьбы добра и зла. Наблюдается лишь непрерывное развитие существования во времени и пространстве, чередование эпох моря и суши. **Ставропольцы — это дети Сармата** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). С самого рождения гулкое эхо сарматских волн глубоко проникает в их подсознание, становится неотъемлемой частью бытия. Физический контакт рук с тем же ракушечником-известняком, поиск в нем древних раковин дают возможность вновь пережить короткие состояния «детскости», столь необходимые в наше время циничного прагматизма» (там же, с. 8—9).

Как же происходит в нашем сознании конструирование воображаемой реальности?

Э. Гуссерль, родоначальник феноменологии, занимался исследованием структуры сознания — феноменов, идеальных типов прообразов существ и вещей, явлен-



Ставропольские жители у каменного забора.  
Улица Пушкина, 86.



ных «чистому сознанию» путем редукции «заранее-знаний», «очищенных» от обыденных напластований. Интерес ученых к феноменологии связан с выдвиганием Э. Гуссерлем феноменологического подхода к языку. Если грамматика оперирует абстракциями, то феноменология интересуется эйдосами языка. Под эйдосом вообще Э. Гуссерль понимает **сущность объекта**, но не сущность в традиционном философском смысле, а **инвариант чувственно воспринимаемой вещи, который остается неизменным в потоке вариаций и непосредственно постигается, «усматривается» феноменологической интуицией, даже когда мы актуализируем значения слов.**

Э. Гуссерль анализировал феномены с помощью смысловых полей сознания, усматривая те инвариантные характеристики, которые делают возможным восприятие объекта. В феноменах Э. Гуссерль выделял различные слои: языковые оболочки, психические переживания; предмет, мыслимый в сознании; смысл — инвариантную структуру и содержание языковых выражений. Феноменология обращается к двум последним слоям, образующим интенциональную структуру сознания. Предметное бытие и сознание коррелятивны. Сознание предстает в феноменологии



Главный корпус Ставропольского государственного сельскохозяйственного университета построен из известняка-ракушечника.

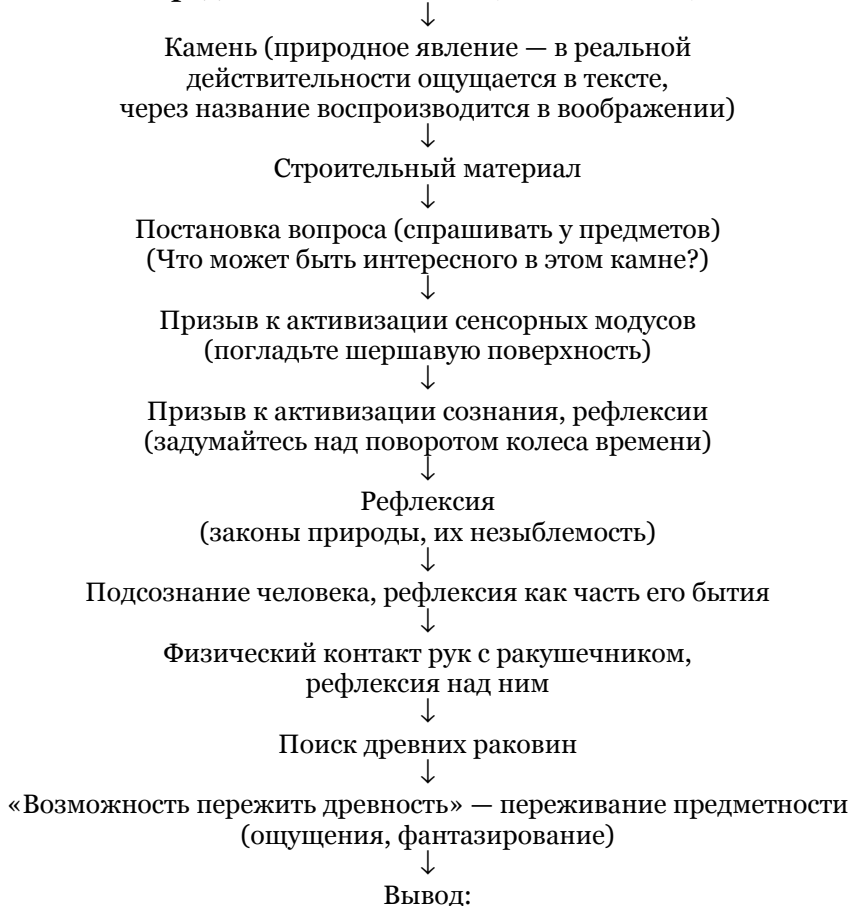
1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

как двуединство, включающее в себя познавательные акты — ноэзис и предметное содержание — ноэму. Как видим, философская установка подкрепляет семиотическую, связанную с природой знака — неподвижной и подвижной одновременно.

В приведенном фрагменте из книги В.Л. Гаазова феноменологическая постановка позволяет отграничить реальное и воображаемое, выявить также связь между ними. Камень не имеет семантики, если не сделать его предметом рефлексии, в данном случае — в тексте В.Л. Гаазова — он осмысляется в том плане, как **в обычных камнях запечатлена геологическая история города.** Покажем последовательность этого процесса, опираясь на приведенные тексты В.Л. Гаазова.

Обратим внимание на то, что феноменологическая рефлексия осуществляется автором спонтанно, мы же опираемся на феноменологический подход (в классическом его понимании, по Гуссерлю) и на его основе пытаемся структурировать интенциональность сознания, в данном случае, автора книги. Если это учесть, то можно определить следующую структуру.

### Процесс структурирования предметного сознания («сознания о»)



«Ставропольцы — дети Сармата», так как они причастны к «большой истории», которая формировалась в нашем крае вместе с геологической историей.

В процессе интенциональных актов происходит конструирование интенционального предмета (предметного сознания).

Предметность сознания автора текста связана с интенциональностью самого предмета и его имени — названия «камень-ракушечник». Дети Сармата оказываются без Сарматского моря, но с его древними окаменевшими обитателями. Сарматское море интендируется и именем, и конкретным предметом, который оно запечатлевает, — камень. Этот интенциональный предмет (Сарматское море) наличествует только в воображении, тем не менее влияние на историческое сознание ставропольца имеется.

Феноменология мышления заключается в том, что сознание само мыслит себя изнутри с порождением «являющегося» предмета, который предстает перед нами картинно, в том или ином «виде» — это интенциональный предмет. Способы его конструирования многообразны, но они варьируются: у В.Л. Гаазова в тексте называются физические предметы (ракушечник), идеально созерцаемые предметы (Сарматское море), вымышленные предметы («новые моря»). Кроме того, следует учитывать, что при этом сознание предстает в различных сенсорных модусах, воспринимая, воображая, вспоминая, предполагая, оценивая предмет. В пределах каждого модуса имеются тончайшие внутренние различия: например, воспомин-





вание о давнем (плеске волн Сарматского моря) и воспоминание, следующее за восприятием (современные ощущения «морского»), отличаются друг от друга.

С проблемой рефлексии связан поставленный еще Э. Гуссерлем вопрос о феноменологическом воображении, о своеобразной фантазии, которая роднит философа с поэтом. Сущность метода феноменологии как раз и заключается в соединении противоположных начал: **«превращать в современные»** любые акты сознания, вызывая их в рефлексирующем восприятии, и развивать способность свободной фантазии, которая необходима как представителям эйдетических наук, так и поэзии. Это тоже роднит феноменолога, поэта и ученого. Заметим, что в своей книге В.Л. Гаазов постоянно переходит от прозы к поэзии, как бы дополняя научный анализ воображением, переживанием описываемой предметности. Таким образом, феноменологическая постановка в исследовании самоидентификации нашего города и горожанина связана с выявлением структур сознания, которые позволяют ему быть причастным к «большой» истории. Рефлексия ставропольца еще раз подтверждает, что человек является звеном универсального и глобального эволюционного процесса, он активен и интерактивен в разветвляющихся сетях коэволюционирующих систем, иерархических структурах их организации. Он не наблюдатель, он, скорее, соучастник коэволюционного процесса. Блез Паскаль утверждал, что «человек связан в этом мире со всем, что доступно его сознанию... ему все сопричастно» (см.: 43, с. 397). «Коэволюция, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — не просто процесс подгонки частей друг к другу при образовании сложного целого, их резонансного взаимного расположения и синхронизации их темпов развития, но



1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ



Раковины моллюсков, часть скелета древнего животного в камне-ракушечнике.

и инактивированное познание человеком мира, синергизм познающего и конструирующего субъекта и окружающей его сферы. А также это — интерактивная связь между человеческими организациями и отдельными индивидами, всеобщее сотрудничество, соучастие и солидарность, совместные усилия в конструировании и перестройке мира, а тем самым, и своей собственной психики. **Это — обнаружение универсального сродства всего со всем и таинственной связи между прошлым, настоящим и будущим** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) (там же, с. 397—398).

Обратим внимание на то, что практически все, кто пишет о камне, переживают его интенции, осуществляют рефлексии над ними; направление ее — семиозис прошлого: древности — раковины — море, его виды, картины, сцены. Такого рода рефлексия обнаруживается и в книге «Встречи с прошлым и настоящим» Б.Л. Годзевича, Н.А. Охонько, В.В. Савельевой, А.А. Кудрявцева (1999). В ходе осмысления каменной ниши на Татарском городище, выработанной в результате выветривания ракушечника, возникло такое размышление: «Но для любознательного человека пребывание в нише — это еще и своеобразное **мысленное путешествие** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) на дно исчезнувшего моря. Если внимательно приглядеться к известняку, то нетрудно заметить,



что он состоит из бесчисленного множества раковин морских моллюсков. Среди них наиболее распространены гладкие раковины двустворчатых или пластинчатожаберных моллюсков рода мактра. Реже встречаются двустворки с радиальной ребристой поверхностью. Это кардиумы. Если повезет, то можно найти раковины брюхоногих моллюсков. Это дальние родственники виноградных улиток. Большая часть раковин разбита, что объясняется отложением их в прибрежной части моря, где их перемывали волны. Пласты ракушечника удивительно выдержаны на боль-



Раковины брюхоногих моллюсков, моллюсков рода мактра и кардиум, из которых состоит ставропольский ракушечник.

ших расстояниях. Они поддерживают не только Ставропольскую возвышенность, но широко распространены в Крыму и по всему Северному Причерноморью. Какие природные факторы вызвали необычайную вспышку размножения моллюсков в середине неогена, — одна из загадок, еще не решенных наукой» (27, с. 44—45).

Раковины неогеновых моллюсков, населявших Сарматское море 17 миллионов лет назад, интендируют сознание воспринимающего их, заставляя конструировать историю, совершать «мысленное путешествие» в древнейшие времена, рисуя в воображении «гулкое эхо сарматских волн». Это стихийная феноменологическая постановка.

Что нужно, чтобы осуществить феноменологический анализ?

1. Вглядываться в акт собственного восприятия, постоянно удерживая какой-либо предмет перед умственным взором, сохраняя длительность, процессуальность восприятия.

2. Осуществляя это, решать и проверять через усмотрение, что в восприятии относится к сущности.

3. Надо описывать рассмотренные таким образом существенные принципы, законы процесса восприятия.

Воспринимающий и анализирует эту рефлексю, осуществляет то, что в восприятии относится к сущности. В данном случае она заключается в возможности интендировать историю, осуществлять конструирование нашей прошлой реальности. Все это позволяет действовать «по правилу Леонардо», вглубь, «вглядываться в пыльные или покрытые плесенью стены, в облака, в ночные контуры древесных ветвей, в тени, изгибы и неровности поверхности любой вещи, везде миры и миры. Глубже, глубже вглядываться в ткань покрывала, и она шевелится, она плывет, она выдает образ за образом... Видение — первое, значит разумение — первое. Начинают видеть разумом: начинают видеть уши и слышать глаза» (88, с. 336). Это как раз то, что мы переживаем не только в сознании, но и в подсознании, о чем пишут В.Л. Гаазов и другие цитируемые авторы.

Интенциональность функциональна: с ее помощью подчеркивается состояние сознания субъекта, воспринимает он, судит, любит или ненавидит, негодует или радуется. Она определяется как сложное содержание предмета: предмет «является» сознанию вместе со смыслом, смысл сопологаем, но одновременно интендирован. В этом процессе важны два момента: 1) как актуальный опыт данного индивидуального сознания включает в себя моменты предшествующего опыта



и 2) каковы те свойства наличного сознания, которые обуславливают будущую познавательную деятельность, то есть имеет место повторение старого опыта и «творчество» нового. Здесь феноменолог «перешагивает» сферу значений слов и переходит к чистому созерцанию, рассмотрению интенциональной сущности предмета. Очень близки к этому поэты, да и прозаическое художественное мышление очень хорошо запечатлевает данные интенции.

В 1946 году в первом номере «Ставропольского альманаха» была опубликована повесть «Море Сарматское» И.Я. Егорова, в которой очень ярко воссоздано историческое мышление ставропольца, «интенциональные акты», связанные с переживанием предметности прошлого.

Герои повести — рабочие рыболовецкой артели — называют себя сарматами. Именно причастность к древнейшей истории, как они ее понимают, связывает их в братство. Вот некоторые выдержки из их диалогов.

«— **Сарматы**, — сказал Юня Галочка, — подвигайтесь ближе» (34, с. 51).

«— **Братья сарматы**, прошу к столу!» (там же, с. 51)

«— Прошу не перебивать, **братья сарматы**, **будьте достойными потомками своих досточтимых предков**» (там же, с. 54).

«**Сарматское единодушие** — превосходная вещь...» (там же, с. 59).

«— Рекомендую тщательнейше установить, кем именно вы себя чувствуете? Это чрезвычайно важно для науки. Не ощущаете ли вы в себе того, что именуется **зо-вом предков**? Если да, то постарайтесь использовать эту вашу **атавистическую особенность** на благо науки. Я давно замечал у вас на горле остатки жаберных щелей» (там же, с. 61—62).

«Башкин-младший только и ждал этого сигнала. Он бегом бросился к грузовику и вскоре возвратился, неся на плечах спасательный круг с надписью: «Море Сарматское». <...> По прямому назначению круг ни разу не пришлось использовать, и он в сарматском обиходе приобрел особый символический смысл — круг подбрасывался наихудшему рыбаку. Это означало: **«Спасать погибающего»** (там же, с. 65).

«**Мы же все дети Сарматского моря...**» (там же, с. 107).

Действие повести «Море Сарматское» происходит на берегу Сенгилеевского озера, вода которого была соленой до того, как пришли к ней воды Кубано-Егорлыкской обводнительно-оросительной системы (1946). Герои полушутливо-полуправдиво называют себя сарматами, считая, что они находятся на берегу древнего (17 млн. лет назад) Сарматского моря (нынешнее озеро), видимо, отождествляя себя одновременно и с представителями сарматских племен, которые находились на территории нашего края (приблизительно II век до нашей эры).

По поводу того, что соленое еще тогда (в 1946 году) Сенгилеевское озеро — остатки водного бассейна Сарматского моря, — до сих пор нет никакой ясности. В.Л. Гаазов в книге «Сенгилей» (2004) пишет: «Образование Сенгилеевской котловины на территории Ставропольской возвышенности даже сегодня остается загадочным. До сих пор не совсем ясно, как среди мощной толщи осадочных отложений древних морей, приподнятых внутренними силами земли на высоту более 500 метров, могла образоваться глубокая котловина (200 м) с огромным водоемом» (21, с. 7). При этом В.Л. Гаазов считает, что Сенгилеевскую котловину можно смело назвать «геологическим музеем»: «Как минимум семь морей плескалось здесь в былое время, оставив после себя слоистый осадочный «пирог» из глин, мергеля, песчаника, песка и известняка» (там же, с. 11). В книге он описывает все геологические ярусы, хорошо просматривающиеся на склонах Сенгилеевской котловины. Тот ярус, с которым мы непосредственно общаемся на ставропольских высотах, называется нижним и средним сарматскими ярусами. «В последнем много ракушек, а бронирующая плита известняка-ракушечника выходит в верхней части Ставропольских высот» (там же, с. 13).

Таким образом, в формировании Сарматского моря как исторического персонажа и осознании героев повести И.Я. Егорова «Море Сарматское», которые называют себя



*Сенгилеевское озеро в произведениях П.М. Гречишкина.*





1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Окрестности Сенгилеевского озера.

сарматами, то есть людьми, связанными в братство историческими узами, важную роль играют и интенции слов (лексические), и непосредственно сами реалии. Важно и то, что прозвища, которые они дают друг другу, характеризуются исторической или мифологической мотивацией: один из героев имеет прозвище «Кентавр», другой — «аббат Куаньяр». То, что они находятся в интерактивном общении со средой, видно из монологов, которые исполнены пафоса сопричастности древней истории, и в то же время «сарматы» понимают, что все это связано с некоторой условностью, со сдвигом во внутренней логике. Обратимся к повести:

«На спуске к озеру послышался скрип телеги. Дубов привстал, всмотрелся, вслушался и доложил:

— **Кентавр** идет.

— Наши предки дрались с **кентаврами**, — сказал **аббат Куаньяр**, — и мы должны следовать их примеру: бить **кентавров**.

— Правильно, — подтвердил Галочка. — Только бить не дубьем, а уловом. <...>

**Кентавром**... сарматы называли астронома Ставрова, преподавателя педагогического института. <...>

— Братья сарматы! — произнес **аббат Куаньяр**. — Я начинаю замечать, что вас обуревают мелкие страсти: непомерное чревоугодие, нелюбовь к ближнему, неверие в собственное превосходство над этим ближним. <...> Когда я смотрю на складки этих пустынных гор и на это море, мысль моя невольно переносится в глубину доисторических времен. Мы с вами сидим на берегу Сарматского моря. Природа совершила чудо: она сберегла для нас вот эту чашу соленой воды площадью три де-



*П.М. Гречишкин. Окрестности Ставрополя. 2001.*

сятка квадратных километров. Миллионы лет тому назад на том самом месте, где мы с вами сидим, или немного повыше, вон на тех горах паслись и отдыхали чудовищные ихтиозавры или бронтозавры...

— Или **кентавры**, — сказал Конь.

— Или **бакалавры**, — сказал Галочка.

— Или **мавры**, — сказал Дубов.

— Или **литавры**, — пискнул одиннадцатилетний Башкин-второй.

— Прошу не перебивать, братья сарматы, будьте достойными потомками своих досточтимых предков.

— Это **бронтозавры** — наши предки? — спросил Конь.

— Что касается вас, товарищ Конь, то тут на этот счет не может быть никаких сомнений. А вообще прошу не перебивать. По этим горам росли гигантские папоротни-



ки, — разумеется, они росли в то время, когда Сарматское море начало уже мелеть. Ранее оно покрывало пространство от Каспия до Понта Эвксинского и далее до самых Карпат и еще далее, — оно покрывало нынешнюю Венгрию. Прошли миллионы лет, и это великое море исчезло, но оно оставило на память нам вот этот маленький водоем миллионного возраста. На этом берегу находятся кости китов, тюленей и кости доисторических животных-великанов, — вы можете видеть их в музее. Там же увидите найденную здесь окаменелую ракушку весом, примерно, в пуд» (34, с. 53—54).

С одной стороны, геологические, географические и исторические реалии: водоем с соленой водой, «складки» гор, кости доисторических животных — позволяют героям «воссоздавать» в воображении геологическую, географическую и человеческую историю. С другой, они сами осознают некоторую деформацию, «пропущенные структуры» в истории, так как заселение Ставропольской возвышенности было дискретным, и прямых предков искать, в общем-то, невозможно, что осознают и сами рыбаки, сознательно деформируя тематический ряд, связанный с номинациями доисторических животных, шутливо именуемых «доисторическими предками»: **ихтиозавры, бронтозавры, кентавры, бакалавры, мавры, литавры.**

Другое дело, что Сарматское море, с одной стороны, воображаемое, с другой — реальное в прошлом, позволяет человеку соприкоснуться с большой, даже космической историей как микрокосму с макрокосмом: «Какое бы увлекательное дело ни делал человек, какими бы радостями ни награждал его труд, ...он должен прийти на свое Сарматское море и почувствовать, действительно ли хорошо ему на земле? А, Костя? Отсюда нам лучше всего видно, как хорошо на земле. И как замечательно совпадают грандиозные дела с нашими частными маленькими делишками. Мы с тобой строим канал, чтобы по Манычу пошли пароходы, чтобы в степях зацвели виноградники, чтобы падающая вода дала миллионы киловатт электроэнергии. Но страна как будто знает, что мы с тобой после всего этого приедем на море, чтобы порыбачить» (там же, с. 130). Утопический размах социалистического строительства во многом совпадал с космическим мышлением «сарматов». «Костер на берегу Сарматского моря — это то мое личное, за что я дрался, защищая Родину», — говорит один из героев (там же, с. 141). Самоидентификация здесь осуществляется многослойно: большая Родина, малая Родина, вписанная в космическую историю. Стихийно синергетическое мышление «сарматов» совпадает с холистическим видением сегодняшнего дня: «Думаю глобально, чтобы эффективно действовать локально» (43, с. 397). «Мир остается для нас неопределенным, он наполнен тайнами. Одна из величайших из них, — пишут Е.Н. Князева и С.П. Курдюмов, — которая еще далеко не раскрыта нами, — это тайна человека, его сложности и нелинейности. Это — тайна его снов, которые были названы Леви-Брюлем «Библией дикаря», а также тайна особого состояния — сна без сновидений, когда человек возвращается к единому источнику, к природе, в которой уже все присутствует в неявной форме, или же, напротив, прилепляется к сверхорганизации, заглядывает в неограниченно отдаленное, и, возможно, это каким-то образом перестраивает его психику» (там же).

Не какие угодно структуры, и не как угодно, и не на каких угодно стадиях развития могут быть объединены в сложную структуру. Существует ограниченный набор способов объединения, способов построения сложного эволюционного целого. Чтобы возникла единая сложная структура, должна быть определенная степень перекрытия входящих в нее более простых структур. Должна быть соблюдена определенная топология, «архитектура» (там же, с. 389). В данном случае, важно соотношение нарративной и «археологической» (в смысле «археологии знания» М. Фуко) историй, которые, несомненно, взаимодействуют, самоорганизуются в стихийном сознании «сарматов». Структуры «археологической» истории, то есть нелинейного мира, и временные характеристики структур-процессов оказываются неразрывно связанными. Подструктуры «разного возраста» (Сарматское море, древние обитатели наших краев — животные, впоследствии и люди) осуществляют в сознании

героев определенные «перекрытия» структур нарративной истории, хотя общий темпоритм какой-то большой, величественной истории сохраняется.

Интересно отметить, что герои в диалогах запечатлевают конкретный факт нарративной истории нашего края, которая в их сознании органично вписывается в большую «археологическую» историю: опреснение озера, формирование Ставропольского водохранилища, которое сейчас питает город. «Последний сезон рыбачим. Будущей весной с половины мая канал начнет сбрасывать сюда воду. Над пепелищем костра, у которого мы сидим, поднимется шестиметровый слой воды. Закидывать лески можно было бы вон с того горного уступа. Но эта возвышенность будет островом. От того места, где теперь пляж, по плоскости вода захватит два километра к востоку. Сарматское море увеличивается в три раза. Вода его опресняется. Рыбные запасы уходят на новые места. Появляются новые породы рыб. Море меняет свою флору и фауну» (34, с. 127). Здесь запечатлевается процесс феноменологического (воображаемого) конструирования уже будущей реальности. Таким образом, ощущая себя в настоящем, человек постоянно связывает себя с прошлым и будущим.

Ученые-синергетики установили, что коэволюция разных систем означает трансформацию всех подсистем посредством механизмов установления когерентной связи и взаимного согласования параметров их эволюции. Нелинейный синтез — это объединение не жестко установленных, фиксированных структур, а структур, обладающих разным «возрастом», находящихся на разных стадиях развития. Это — соединение элементов «памяти», причем «памяти разной глубины» (43, с. 386).

Холизм, в научной или стихийной постановке, всегда связан с результатом: целое больше суммы частей, не равно этой сумме. В стихийном мировоззрении «сарматов» все, в конечном счете, тоже гармонизируется: прошлое, настоящее, будущее. Это гармонизация означает, что в результате объединения структуры сознания попадают в один темпоритм, приобретают один и тот же момент обострения, начинают жить в одном темпе. Прочитаем «Сарматское море» И.Я. Егорова в том месте, где мы находим такую гармонизацию, которая означает познание мира как целого: «Вы только посмотрите на эту грандиозную чашу из голубых и лиловых гор, на эти выступы, покрытые коврами альпийских трав и цветов. А на дне чаши — маленький Каспий, нет, не Каспий, а иное море, маленькое, но величественно-спокойное, я бы сказал, мудро спокойное, будто думающее свою тысячулетнюю думу. А эта белая дорожка и подступающие к ней обнаженные, изъеденные ветрами сарматские глыбы. А эти лучи! На них, будто пятна крови, горят целые гектары горного пиона и мака. <...> Артель молча слушала тихий задушевный голос Дубова. Размашистая красота сарматской чаши как бы поила их прохладным умиротворяющим напитком, и теперь им казалось, что не ловецкая страстишка тянет их сюда. Нет, они заряжаются, омолаживают свои души в этой большой... чаше» (34, с. 73). Итак, феноменологическое конструирование истории связывает ставропольца с историей географической, геологической. Ракушечник формирует в их сознании особый темпоритм, в который включаются очень древние факты истории.

**2. Второй тип исторического конструирования** связан с интенциями, вызываемыми предметным рядом, обусловленным большим количеством курганов, гордищ на территории нашего края и прилегающих окрестностей, особенно Карачаево-Черкесии. В «Очерках по археологии Ставрополя» известного ставропольского археолога Т.М. Минаевой (1965) есть несколько важных для подтверждения данных соображений мест. Так, Т.М. Минаева говорит о своей беседе со старожилами Ставрополя.

«За этим последовали воспоминания о других находках то в береге реки, то в степи.

— А вот ты скажи. Вон видишь там курганы? — Старик встал, отвел меня несколько в сторону и указал пальцем на группу курганов, что маячили на сырту вдаль за селом. — Так вот, когда я был еще мальчонком, так копали их. Ну нашли будто коня с серебряной сбруей, а на коне сидит человек, весь в золоте.





- Куда же дели коня и человека?
- Да говорили, что ушло это все в землю. Мужики стали браниться между собой, ну, известно, матерная брань, а конь-то и ушел в землю.
- А седок куда делся?
- И седок с ним ушел.
- Вы сами видели коня?
- Не, я не видел. Ну, я мальчонком еще был» (54, с. 6).

Курганы, их наличие порождают в социуме легенды.

Далее Т.М. Минаева описывает свою работу на одном из городищ: «Поднимаюсь на городище, много раз пробегая по всей площади, обнесенной рвами. Замеряю, черчу, зарисовываю. Внимательно всматриваюсь в каждый бугорок на поверхности, в каждую ямку, вырытую сусликами. Замечаю всхолмления круглой формы — следы



Археологи за работой.

когда-то стоявших здесь жилищ. В беспорядке разбросаны они по площади городища. Стараюсь представить себе это место в те далекие времена.

Там и сям стояли небольшие домики. Стены из плетня, обмазанного глиной. Крыша земляная. В ней отверстие для вытяжки дыма из очага. Строевня больших размеров из камня имелись только в главной части, за третьим рвом, над самым берегом реки. По внутренней стороне этого рва сверкала под солнцем каменная ограда. В ней каменные башенки с постоянным «дозором». Дозор был необходим в эпоху слагающегося феодализма с частыми междоусобными стычками. Необходим он был и для охраны стад — главного богатства населения и главной приманки для вражеских налетов» (там же, с. 9).

Работа археолога, его исследования, их описание вскрыва-

ют и иное направление рефлексии над ходом осмысления реалий: это представление места в исторической проекции («в те далекие времена»), регламентированное определенным знанием самих курганов, их содержанием, текстами о них. В результате сознание порождает не какие-нибудь, а определенные виды, картины. «Километрах в двух на запад от городища четко вырисовывались полукруглые контуры курганов. В центре возвышались две крупные насыпи. Вокруг них в беспорядке разместились мелкие курганчики. Над ними в безоблачном небе, распластав крылья, парил ястреб. Уже издали были заметны седловидные впадины на вершинах крупных курганов — следы давнишних ограблений. Все насыпи, кроме самых незначительных, оказались уже раскопанными. Раскопы маленькие, узкие, хищнические.

В течение ряда веков эти и им подобные курганы тревожили воображение своей таинственностью. О них слагались легенды и сказки, в которых говорилось о бесчисленных кладах, зарытых в них. И поэтому раскапывали курганы во все времена.







*Грушовское городище в окрестностях города Ставрополя.  
Бронзовые зеркала с солярной символикой.*

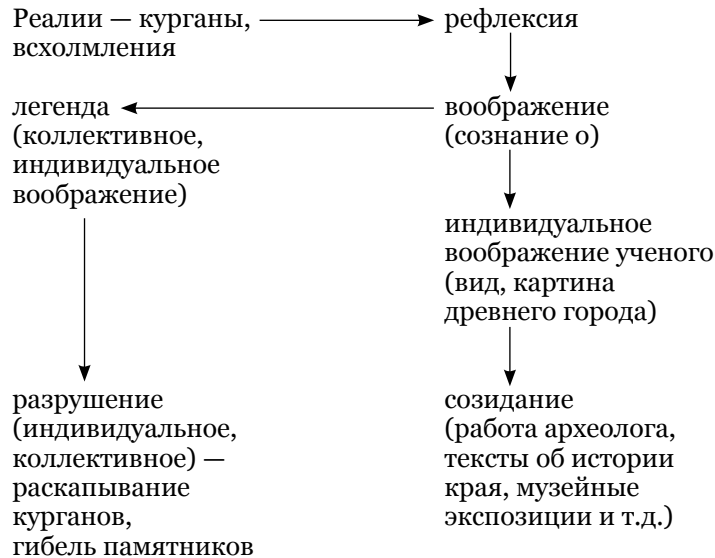


*Каменное изваяние человека.*

Искали клады. Одни искали «коня с серебряной сбруей», а на нем «всадника в золоте», другие искали «бочки с золотом и серебром», третьи — «золотое оружие». Никто, конечно, кладов таких в курганах не находил. А между тем самое ценное, что в них хранилось — могилы древних жителей — разрушалось этими хищническими раскопками, и, таким образом, погибал ценный исторический памятник» (там же, с. 10).

Покажем процесс такой рефлексии схематически.

### Интенции, рефлексия, действия



Как видим, воображение, связанное с неявным знанием, обыденным мышлением, часто ведет к разрушению памятников. Научное знание способствует их сохранению. Но в том и другом случае в основе лежит воображение, связанное с переживанием исторической предметности (курганы, остатки древних поселений).

Человек, соприкасающийся с разными слоями города, постоянно (сознательно, на уровне подсознания) переживает свою связь и взаимодействует (общается) с разными слоями города, это откладывается в его сознании: он идентифицирует себя и свой город как имеющий историю (и какую?) / не имеющий особо значимой истории. Мифопорождение, по-видимому, возникает на растяжении этого пространства — какие-то реалии, названия, события, факты приобретают особую важность в связи с наличием / отсутствием идентификации с «глобальной» или «тотальной» историей. Все зазоры и восполняются в поле мифотворчества, порождения легенд, преданий. Это одна сторона феноменологической заданности города как системно-структурного образования, другая связана с «глубиной», обусловленной той рефлексией, которую дает общение с исторически отмеченными элементами этой системы.

«Историческая» часть города, его окрестностей содержательнее не только потому, что она является многослойной, как правило, более выразительной, но и потому, что она заставляет (явно или неявно, на уровне подсознания) работать воображение, при этом в сознании возникают глубинные структуры (картины, виды), связанные с прежними эпохами. В результате адекватная с миром у тех, кто копает курганы, идет по соответствию/несоответствию реальных вещей и предметов с воображаемыми — ищут ведь золото. У археологов предполагаемые (воображаемые) и действительные предметы, найденные в ходе раскопок, получают осмысление; изучается, осмысливается соотношение предполагаемого (воображаемого) и найденного.



Анализируя обыденное знание, Т.М. Минаева говорит об интенции этих реалий: курганы «**тревожили воображение**», они тревожили «**своей таинственностью**».

«Таинственность» определяется по значению прилагательного «таинственный» (МАС). В его семантическую структуру входят значения: 1) 'являющийся тайной для кого-либо, хранимый в тайне, намеренно скрываемый от других', 2) 'еще не изученный, не познанный, не нашедший себе объяснения, разгадки', 3) 'полный необычного, загадочно-непонятный, неизъяснимо-привлекательный', 4) 'непостижимый, стоящий за пределами человеческого понимания, сверхъестественный'. В этом все: и направленность на познание, и непонятность, скрытость, и необычность, и даже непостижимость, и все-таки — неизъяснимая привлекательность.

Область взаимоисключающих понятий — некий строгий закон в познании и свобода от какого-либо закона — является тем парадоксом, который позволяет нам только бесконечно приближаться к миру и его осмыслению, ведь он никогда до конца не раскрывает своих тайн. Но таинственность в то же время — одно из самых прекрасных и глубоких переживаний, выпадающих на долю человека. Ощущение таинственности, считал А. Эйнштейн, лежит в основе глубоких тенденций в науке и искусстве. «Я довольствуюсь тем, — писал ученый, — что с изумлением строю догадки об этих тайнах и пытаюсь создать далеко не полную картину совершенной структуры всего сущего» (90, с. 176).

**3. Третий тип исторического конструирования** обусловлен именами, терминами и тем кругом лексических тематических рядов, которые связаны с историей города. Возьмем, к примеру, название города — Ставрополь («город креста»). Существует множество легенд о кресте, найденном в процессе построения крепости. Историки утверждают, что все это вымысел. Но на Крепостной

горе, пострадавшей во времена социализма, Великой отечественной войны (разрушение храма Казанской Божией Матери), в 2000 году был вновь сооружен крест, который подтверждает, что вымысел подчас сильнее, чем факты реальности, хотя возможно, сейчас крест осознается как символ города по этимологической структуре имени, а также обозначает наличие в прошлом отсутствующего храма, который в настоящее время восстанавливается.

Г.-Г. Гадамер пишет: «Благодаря самопредстоянию отдельные слова достигают присутствия и излучающей силы. Коннотации, придающие слову полноту его содержания, а в еще большей мере семантическое притяжение, внутренне присущее каждому слову (так что его значение многое притягивает к себе, то есть может очень по-разному развертываться... Все это возвращает высказанному слову изначально присущую способность — способность называния. С помощью называния что-то постоянно вызывается к

Каменный крест на Крепостной горе. Именной символ города Ставрополя. Установлен в 2000 году.



1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

наличестванию» (22, с. 120—121). В работе «Познание и реальность» У. Найсер рассматривает когнитивные структуры, сопровождающие зрительные впечатления, управляющие зрительной активностью: поскольку люди способны видеть только то, что умеют находить глазами, именно некоторые стереотипы (схемы) оп-



ределяют то, что будет воспринято. «Названия вещей приобретают, таким образом, способность вызывать их образы с теми или иными труднопредсказуемыми последствиями этого» (55, с. 180).

Слово — мост между «субъектом» и «объектом»; слово таит в себе интимное отношение к предмету и существенное знание его сокровенных глубин. Имя предмета — арена встречи воспринимающего и воспринимаемого, вернее, познающего и познаваемого. А.Ф. Лосев рассматривает искусство как софийное конструирование эйдоса. Такое конструирование совмещает эйдетическую полноту картинности, смысл и фактичность его осуществления. Имя, по Лосеву, имеет «допредметную» структуру, в структуру входят чистый звук, звук как символ значения предмета, смысловой символ значения, самое значение, но в субъективно-индивидуальной интерпретации, а также значение без такой интерпретации и, наконец, чистое значение предметной сущности (идея). «Слово вещи есть понятая вещь. Имя, слово вещи есть разумеваемая вещь, в разуме явленная вещь, вещь как разум и понятие как сознание



Тифлисския ворота. Почтовая открытка начала XX века.

и, следовательно, — разум, понятие и сознание как вещь» (50, с. 47). Предметная структура имени связана с эйдетическим конструированием. В процессе этого конструирования нужно, чтобы во всех изменениях сущность оставалась неизменной, чтобы она выражала себя в «целостных ликах «эйдоса», чтобы эта непосредственная цельность и как бы картинность служила все время образцом, парадигмой для всякой оформляющей вещи и чтобы деятельность этой энергии носила «формальный характер объединения» (там же, с. 96).

Эйдетическая предметность, по Лосеву, имеет несколько форм: это **схема, топос, эйдос** в узком смысле, **символ, миф**. Если рассматривать эйдос как взаимоотношение элементов, то мы имеем дело со схемой, качественная наполненность схемы приводит к топологическому моменту, следует эти моменты подчинить общему смыслу, в котором «является» определенная вещь — это эйдос (в узком смысле). Вот эти-то внутренние процессы и не дают покоя нашему горожанину. Он постоянно старается материализовать эйдетическую предметность, сооружая памятники, обозначая значимые, по его мнению, исторически важные места. Именно это стихийное софийное конструирование эйдоса привело к позитивным действиям — восстановлению у нас разрушенных Тифлиссских ворот, Храма Казанской Божией Матери и др.

В результате можно выделить четыре общих слоя описания города в семиотическом плане, то есть как знаковой системы, имеющей структурные параметры.

1. Слой ландшафтов, в которые вписан город.
2. Уровень предметов и явлений, связанных с городом как реалией в системе других городов России (архитектура, площади, проспекты и т.д.).
3. Слой вербальных и невербальных текстов о городе (живописные, музыкальные, словесные и др.).
4. Слой интендированных структур сознания, возникающих в результате общения человека 1) с миром ландшафтов города, 2) с его составляющими как города (пространство, архитектура, улицы, скверы и др.), а также 3) с миром текстов о горо-



де. Общая феноменологическая составляющая и образует то явление, которое мы называем «духом города», то есть его неповторимым образным строем. «Дух города» конструируется в сознании горожанина, и все это обуславливает индивидуальность и неповторимость самого жителя города: он всегда что-то несет в себе от того места, где обитает. Видимо, этот последний слой и является решающим в идентификации жителя города.

При всем многообразии восприятия все-таки есть объективные данности, которые формируют устойчивые структуры сознания (фреймы), каждый из названных выше слоев, в свою очередь, представляет многослойное динамичное образование. Установка на неразгаданность, неартикулируемость некоторых планов города в системе его познания делает эту тему необычайно привлекательной именно в том, что в таком многомерном и многослойном образовании всегда найдутся какие-либо неучтенные объекты, семиотические ряды и их трансформации.

Вот на это мы и делаем установку в своем описании. Человек воспроизводит не только явления и предметы реального мира (возможно, что и иных миров), но также универсальные отношения порядка, царящие в мире. Наиболее фундаментальной идеей в выражении порядка и является симметрия: «...мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается», — пишет Г.-Г. Гадамер (22, с. 242). «И если то, что изображено в произведении, или то, в качестве чего оно выступает, поднимется до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия, то это — искусство, независимо от того, говорят ли в нем содержания нашей культуры, знакомые образы нашего окружения или в нем не представлено ничего, кроме полной немоты и вместе с тем прадревней близости чистых пифагорейских начертательных и цветовых гармоний» (там же, с. 241).

В некоторых случаях то, что нас окружает, даже если это гармонизированное явление, является «выпущенным» из нашего сознания, потому что «этого не может быть», с точки зрения здравого смысла. Речь идет об Аристотелевой логике «закона исключенного третьего», по которой из двух противоречащих высказываний в одно и то же время в одном и том же отношении одно истинно, другое ложно, третьего не дано. Но есть «воображаемая логика», квантовая логика (принцип дополненности), в которые Аристотелева логика входит как частный случай в логику N-измерений.

Принципом дополненности, по нашему мнению, охватывается круг «тем», связанных с гармонизацией явлений, с установлением «глубоких истин», не вмещающихся в обычную логику. В целом его можно интерпретировать на основе философского понятия «Большого разума». Он не ограничивает себя узкими рамками рассудка и способен подняться в сферу парадоксальной, сверхрассудочной структуры мира: «То, что для «здравого смысла» несет в себе неустранимое противоречие, подтверждается в высшем типе физико-математического и философского мышления», — пишет А. Мень (53, с. 38). Но раньше это явление было установлено в поэзии, музыке, вообще в искусстве. Даже у Аристотеля находим: «И природа стремится к противоположностям, и из них, а не из подобных вещей образуется созвучие... Музыка создает единую гармонию, смешав (в совместном пении) различных голосов звуки, высокие и низкие, протяжные и короткие. Грамматика из смеси гласных и согласных букв создала целое искусство письма» (2, с. 84). Так что и у Аристотеля его логика была открытой для наращивания новых смыслов.

Выводы русского логика Н. Васильева о законе исключенного четвертого и датского физика Н. Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта, оказываются применимыми и к характеристике некоторых явлений, связанных с городской средой и, в частности, с языческой символикой.





Огромный воротный столб с солярными символами и знаком земли. Улица Орджоникидзе, 25.



1. ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ГОРОДА  
КАК ДИНАМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Архаическая символика на фасадах домов и воротных столбах.  
1. Улица Кирова, 48. 2. Улица Таманская, 15.



**4. Четвертый тип исторического конструирования** связан с архаической символикой. Так, в течение последних лет (2004—2007) нами была обнаружена интереснейшая языческая знаковая система в архитектуре Ставрополя. Речь идет о традиционном трехмерном «мире», который связывает дом как микрокосм с землей и небом как макрокосмом: верхний мир — хляби небесные — изображение воздушного и водного миров в виде волнистых линий под фронтоном, стилизация женской груди как кормилицы земли, воды, дающей урожай. Средний мир — солнечный — солярные знаки связывают землю и небо, оберегая человека светом от тьмы. И, наконец, в нижней части здания размещаются ромбы, квадраты — символы земли, укореняющие в ней дом. Все это наиболее ярко выражено в каменном строительстве, и знаки, видимо, кроме функции оберегов, выполняли функцию языка, с помощью которого человек общался с геопространством, космосом. Сейчас их можно назвать репрезентантами коэволюции: они свидетели взаимодействия человека и мира, их синергизма. Эта система хорошо описана применительно к деревянной архитектуре русского Севера и средней полосы России (система языческих знаков-оберегов, связанных с ограждением человека от враждебного ему мира — реального и воображаемого: темные силы, навии и др.).

Город наш возник во второй половине XVIII века, активно строился в XIX веке, а символическая языческая система в его архитектуре невероятно явная и плотная, но она «вычеркивается» из сознания горожанина. Метровые концентрические окружности на трехметровых воротных каменных столбах, почти такого же размера повторяющиеся

знаки на фасадах домов — явные, заставляющие о себе говорить, до сих пор не прочитаны ни социумом, ни учеными, ни публицистами, ни жителями нашего города. Нигде мы не нашли даже упоминания о солярных и других знаках, связанных с древней символикой и общенародной традицией использования ее при строительстве домов у нас, в Ставрополе. Почему? Да потому, что модель восприятия города — обыденная, однослойная, монофункциональная. Да к тому же, идеологические установки диалектического материализма (почти 80 лет) сыграли определенную роль.

В процессе работы нам обычно задают один и тот же вопрос: как возможно, чтобы в XIX веке, в период укоренившегося православия, функциональной оказалась прямо противоположная, и даже взаимоисключающая (в сознании ортодоксов) тенденция и традиция — языческого мышления и воплощения его в соответствующей сильнодействующей, **явной** знаковой системе. Город видим, здание видим, а то, что оно снабжено иерархической системой знаков языческого пантеона, — не видим. А подчас на одном здании знаков солнца (солярных) несколько видов: и кресты (часто Андреевские), и круги, и концентрические окружности, и «колеса Юпитера» — от четырехлучевых до двенадцатилучевых — и на самом доме, и на крыльце, и на двери, и на балконе, и над и под окном, и на фронтоне — этого мы не видим. Они есть, но их **никто** не прочитывает. Один из наших местных археологов



*На фасаде каменного дома по улице Дзержинского, 64, представлены три «мира» — солнечный (круг на аттике), водный (стилизованные капли под карнизом) и земной (прямоугольники под окнами).*



так и сказал нам: «Выдумщики и фантазеры! Как это может быть в XIX — начале XX века? Нет никаких знаков!». Деятель культуры зашел дальше: «Вот вы дожили! Ищите какие-то круги, значки! Точно, в масоны решили податься».

На самом деле эти высказывания обладают определенной значимостью: высказывание первого говорит о непрочитанности и неидентифицированности этих зна-



*Несколько видов знаков на фасаде дома по улице Дзержинского, 77.*

ков в сознании современного ставропольца, второе — о том, что эти знаки связаны с некоторыми семиотическими системами, это элемент каких-то «языков», «кодов», не функционирующих в современном сознании горожан, а значит, их следует отнести к враждебным, по их мнению.

Таким образом, знаки могут быть определены на основании взаимоисключающих характеристик: это знак, имеющий и не имеющий семантики. С одной стороны, он принадлежит миру языческих символов, с другой — культурной традиции, лишенной твердого религиозного содержания (даже когда он применялся в модерне, ампире, современной архитектуре).

С.Л. Франк в труде «Непостижимое» устанавливает, что «всякий окончательный, сполна овладевающий реальностью и адекватный ее синтез не может быть рациональным, а, напротив, всегда трансрационален, то есть имеет предельно обобщенный, сверхчувственный характер» (83, с. 313). При этом соединение двух взаимоисключающих суждений заключается не в логической связи между ними, а в «**витании**» между и над двумя «логически несвязуемыми» суждениями. Трансрациональная истина лежит в невыразимой середине и в несказанном единстве между взаимоисключающими суждениями. В результате этот «антиномистический монодуализм» принимает характер триадизма, троичности реальности: «Положительный смысл, положительное существо этого синтеза доступны нам не в какой-либо неподвижной функции... а только в свободном витании над противоречием и противоположностью, то есть над антиномическим монодуализмом, — в витании, которое открывает нам горизонты трансрационального единства» (там же, с. 316). Горизонт трансрационального и позволяет нам бесконечно приближаться к установлению истины, что не всегда доступно строгому рациональному анализу.

Наше исследование посвящено не только изучению языческой символики (хотя ему тоже), но тому скрытому за внешне функционирующими мифами, легендами, преданиями (город креста, город Суворова, город-крепость и др.), что



Солярная символика на воротных столбах и в экстерьере дома.  
1. Улица Таманская, 44. 2. Улица Ясеновская, 32.



Здание верхней аптеки по улице Дзержинского, 129, снабжено солярными символами.



изнутри формирует «сознание о» — о городе, что позволяет исследовать его археологически, вглубь (в широком смысле), многомерно и находить «отсутствующие» в сознании структуры, связанные со Ставрополем. Если в предыдущих случаях мы систематизировали интенциональные структуры, создающие дух нашего города, то в данном случае мы достраиваем структуры, включаем отсутствующую в сознании горожанина структуру значений, связанных с наличествующей в городе архаической символикой. Думается, что косвенно знаковая система учитывается социумом, иначе как бы она постоянно воспроизводилась (вплоть до наших дней). Это, по-видимому, и есть проявление коллективного бессознательного в нашей жизни, воспроизведение его архетипов.

Ученые отмечают, что наука и технология в новоевропейской культурной традиции развивались так, что они согласовывались только с западной системой ценностей. Теперь выясняется, что современный тип научно-технического развития можно согласовать и с альтернативными, и, казалось бы, чуждыми западным ценностям отдельными мировоззренческими идеями восточных культур, других древних систем. «Восточные культуры всегда исходили из того, что природный мир, в котором живет человек, это живой организм, а не обезличенное неорганическое поле, которое можно переплывать и переделывать. Долгое время новоевропейская наука относилась к этим идеям как к пережиткам мифа и мистики. Но после развития современных представлений о биосфере как глобальной экосистеме выяснилось, что непосредственно окружающая нас среда действительно представляет собой целостный организм, в который включен человек. Эти представления уже начинают в определенном смысле резонировать с организмическими образами природы, которые были присущи древним культурам», — пишет В.С. Степин (75, с. 75).

Объекты, которые представляют собой развивающиеся «человекообразные системы», требуют особых стратегий деятельности. Установка на активное силовое преобразование объектов уже не является эффективной при действии с ними: «При простом увеличении внешнего силового давления система может не породить нового, а воспроизводить один и тот же набор структур. Но в состоянии неустойчивости, в точках бифуркации часто небольшое воздействие-укол в определенном пространственно-временном локусе способно породить (в силу кооперативных эффектов) новые структуры и уровни организации. Этот способ воздействия напоминает стратегии ненасилия, развитые в индийской культурной традиции» (там же).

Такая стратегия всеобщего согласования, выявления комплекса линейных и нелинейных показателей в осмыслении города как динамической системы лежит в основе нашего исследования. Наша задача — не «вбивать» город в прокрустово ложе известных схем, а выявить все многообразие взаимодействующих, подчас противо-



1



2



3

*Колеса Юпитера.*

*1. Верхняя аптека по улице*

*Дзержинского, 129.*

*2. Проспект Октябрьской революции, 37.*

*3. Улица Ясеновская, 48.*



речивых структур, которые лежат в основе понятия города как многослойной системы. В таком понимании христианские, православные традиции, хотя и перекрывают элементы языческого сознания, запечатленного в знаковой системе на домах нашего города, но их установление позволяет понять, что современное историческое мышление оказывается сопричастным тому, что накоплено в человеческом сознании за много веков, что запечатлено геологически и географически, что связывает все это в единую динамичную структуру с элементами самоорганизации как в природной среде, так и в человеческом сознании, взаимодействующем с этой средой.

От чего мы действительно хотим «отмежеваться», так от тех современных систем неоязычества, которые характеризуются шовинистическими установками, провозглашением актуальности язычества как современной семиотической системы,



Воротные столбы с архаическими знаками солнца и луны. Переулок Менделеева, 3.

которую они берут на вооружение. Наши задачи связаны, как мы уже установили, с динамическим исследованием города как структурно-системного образования, в которое, как одна из подсистем, до настоящего времени отсутствовавшая в сознании, вписывается архаическая символика.

Для этого мы будем анализировать во взаимосвязи элементы всех названных уровней организации города как семиотической системы. Но начнем мы анализ с текстов, в которых запечатлевается город, и постараемся выяснить те опорные семантические структуры,

которые лежат в основе его понимания. Структурами-аттракторами здесь являются **камень и солнце**: они реалии нашего южного города и архаические символы, запечатленные в его архитектуре. Каменная (в особенности) архитектура — репрезентант когерентности и коэволюции, в основе которой лежит взаимоотношение человека и окружающего его природного мира, в их исторической взаимообусловленности.



2. СЕМИОТИКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ИСТОЧНИКАХ

## 2. Семиотика города Ставрополя по данным его описания в дореволюционных источниках

В качестве основного текста для анализа мы использовали научный источник — диссертацию на соискание степени доктора медицины Константина Бахутова «Медико-топография и санитарное состояние города Ставрополя» (СПб., 1881), в которой уже обобщены сведения о Ставрополе. Они так или иначе в дальнейшем повторяются в других текстах, наиболее значимые из которых мы также используем. Названный нами текст имеет структурированный характер и обобщает сведения о Ставрополе на период второй половины XIX века, когда город наиболее активно развивался.

По данным К. Бахутова, давшего медико-топографическое и санитарное описание состояния губернского города Ставрополя, положение города в пространственном отношении — 45° 3' северной широты и 41° 59' восточной долготы (по Грин-

вичу) — возвышенность, севернее центра Кавказского перешейка; отстоит на 200 верст (по прямой линии) от Черного моря, от Каспийского — на 250, от Эльбруса примерно на 150, от реки Кубани на 30 верст, от Дона на 200 верст. Все это дает возможность, анализируя Ставрополь в семиотическом плане и связывая его с пространственными показателями, говорить, что это город, отстоящий от указанных морей, рек, находящийся на возвышенности по отношению к указанным территориям, в большом пространственном плане связан с двумя морями и двумя реками, находящимися сравнительно недалеко, что влияло и на его экономическое и культурное положение, а также на общий характер развития города. Интересно отметить, что мироощущение М.Ю. Лермонтова, много писавшего о Кавказе, о нашем крае, запечатлевает ощущения, связанные с огромными масштабами, воспринимающимися как некоторое целостное геокультурное пространство:

И мрачных гор зубчатые хребты...  
И, вокруг твоей могилы неизвестной  
Все, чем при жизни радовался ты,  
Судьба соединила так чудесно:  
Немая степь синее, и венцом  
Серебряным Кавказ ее объемлет;  
Над морем он, нахмурясь, тихо дремлет,  
Как великан, склонившись над щитом,  
Рассказам волн кочующих внимая,  
А море Черное шумит не умолкая.

Памяти А.И. Одоевского. 1839

В прозе, особенно в «Герое нашего времени», М.Ю. Лермонтов запечатлевает огромные панорамы Кавказа, нашего края. Панорамное мышление М.Ю. Лермонтова, которое позволяет говорить о репрезентации в его творчестве стиля барокко, во многом обусловлено огромными обзорами, просторами, которые легко просматриваются с возвышенностей: цепи Кавказских гор, видимые даже с некоторых точек Ставропольской возвышенности, степи, холмы: «Вчера я приехал в Пятигорск, нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука: во время грозы облака будут спускаться до моей кровли. <...> Вид с трех сторон у меня чудесный. На запад пятиглавый Бешту синее «как последняя туча рассеянной бури»; на север поднимается Машук, как мохнатая персидская шапка, и закрывает всю эту часть небосклона. ...а там, дальше, амфитеатром громоздятся горы все синее и туманнее, а на краю горизонта тянется серебряная цепь снеговых вершин, начинаясь Казбеком и оканчиваясь двуглавым Эльбуром. — Весело жить в такой земле» (47, с. 350).

В публицистике эти масштабы были особенно значимыми. «Ставрополье, как известно, находится в центральной части Северного Кавказа, — пишет В. Воронцов в очерке «Река счастья» (1946), — а Северный Кавказ — это край контрастов. На юге вздымаются под облака черные вершины, на северо-востоке раскинулись широкие, как море, песчаные степи. Черноморское побережье и южные предгорные районы покрыты роскошной растительностью, а восточная часть Северного Кавказа — побережье Каспия — представляет собой самый пустынный, самый засушливый район во всей Европе» (19, с. 223). Как будто все пространства, времена и климаты года смешались в нашем крае: ведь если подняться на вершину гор летом, окажешься в «вечной мерзлоте», пройдя все растительные зоны.

Важна и близость Ставрополя к вершинам Кавказских гор, так как на большом пространстве наша возвышенность — это часть их. По данным геологии и географии, это дно Сарматского моря, связывающего все названные водные бассейны.

Константин Бахутов отмечает: «Город Ставрополь расположен на Темнолесском или Ставропольском плоскогорье, составлявшем продолжение Ташлы-Сырты, отрога Эльбурса. Плоскогорье это, по исследованию Абиha, состоит не из дилуви-





альных, или так называемых арало-каспийских осадков, как полагали прежде, а исключительно из миоценовых пород; арало-каспийские же образования показываются далеко на севере от Ставрополя, при самом окончании плоскогорья.

Средне-третичная (миоценовая) формация описываемого плоскогорья состоит из двух различных по составу и органическим признакам ярусов: нижний ярус образовался из мергелей и темно-серого, чрезвычайно плотного, кремнистого известняка, заключающих в себе преимущественно раковины: *Trochus*, *Carithium* и *Buccinum*. Верхний ярус составляют уже другие породы, а именно: песчаники, глина и пористый известняк (известково-песчаный слой, по Абиху). Скважистый, или степной, известняк содержит множество органических остатков, почему он называется также раковинистым известняком (известняковый ракушечник, по Барбот-де-Марни)...

В этом слое особенно часто встречаются *Foraminifera*, каковы: *Rotalina*, *Polystomella* и *Multiloculina*. Из раковин животных Абих упоминает только о тех видах, которые определены по хорошим образцам; самыми характеристичными являются различные виды *Mastra* (*M. ponderosa* Eichw., *M. podolica* Eichw., *M. deltoides*, *M. biangulata*) и *Cardium* (*C. protractum* Eichw., *C. Fittoni* d'Orb, *C. exiguum*). В раковинистом известняке, добываемом на каменоломнях Ставрополя, по Барбот-де-Марни, наичаще встречается *Mastra podolica* Eichw., *Buccinum dissitum*, *Paludina exigua* и *Cardium*. Но, кроме всех вышеназванных ископаемых, составляющих главную органическую физиономию миоценовой формации, местами в ней встречаются остатки (разбитые, едва склеенные) *Venus*, *Mediola* (*M. marginata* Eichw., *Navicula* Dub.), *Tellina subcarinata* Broc., *Bullina usturtensis* Eichw. и др. Тут же найдены кости одного из китообразных животных. Многие из перечисленных видов до сих пор живут в Каспийском море. Раковинистый известняк в некоторых возвышенных местах города прямо выходит на поверхность, в других же низменных частях лежит непосредственно под почвой на глубине  $\frac{1}{3}$  — 3 аршин; камень этот очень мягок и порозен...» (9, с. 11).

Из этого геологического описания можно выделить лексемы-термины: **плоскогорье, арало-каспийские осадки, миоценовые породы, темно-серый, чрезвычайно плотный кремнистый известняк, раковинистый известняк, степной известняк-ракушечник, каменоломни Ставрополя, многие из перечисленных видов до сих пор живут в Каспийском море, выходит на поверхность, камень мягок и порозен** (по-видимому, порист).

Самосознание человека, выросшего или живущего в таком городе, так или иначе связано с большим древним водным бассейном (ныне отсутствующим) и со своей непосредственной причастностью к первозданным мирам, с которыми не только

в музее, но и в повседневности можно общаться, потому что этот камень в старом Ставрополе везде — от мостовых до всевозможных построек и многочисленных заборов, за которыми скрывались ставропольчане в своих домах-крепостях.

«Назначение в 1802 году Ставрополя, в числе 5 других городов, вошедших в состав новообразованной тогда Кавказской губернии, уездным городом не послужило быстрому украшению и оживлению города, ибо сюда — в неведомый далекий край — переселялись выходцы различных губерний России,



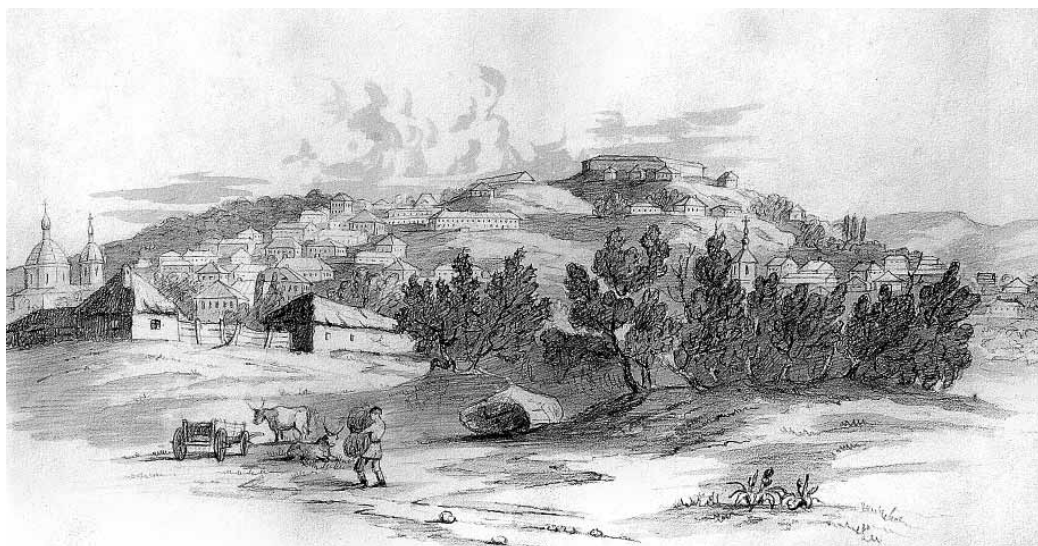
2. СЕМИОТИКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДРЕВНЕОРИЕНТАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ



Разломы камня в окрестностях родника *Корыта*.  
Мамайская лесная дача.

бедняки, едва поддерживавшие свое существование. Правда, выходцы эти скоро занялись торговлей, но торговля была меновая и ограничивалась мелочными товарами.

Жалкий и дикий вид имел Ставрополь в то время: лучшая теперь улица, Николаевский проспект, представляла пустырь, покрытый водой и камышом, окаймленный кругом дремучим строевым лесом; среди этого-то, почти первобытного, мира виднелось несколько десятков убогих деревянных хат храбрых казаков и предприимчивых выходцев. В 1808 и 1809 годах прибыло в Ставрополь до 50 армянских семейств. Появление этого промышленного народа оживило торговлю; армяне вошли в торговые сношения как с горцами соседних аулов, так и с южными городами России: Таганрогом и Ростовом, сбывая пшеницу и рогатый скот» (9, с. 8).



Ставрополь. 1836 год. Картина неизвестного художника.

В 1822 году Ставрополь был утвержден областным городом. «В шестидесятых годах Ставрополь еще более увеличился в своих размерах: возникло много каменных домов, церквей; масса переселенцев из России увеличила народонаселение; садоводство, огородничество, фабричная, заводская промышленность и торговля приобрели еще большие размеры. Путешественники восхищались красотой города, посещающие пятигорские минеральные воды оставались тут по целым неделям; врачи считали город благословенным уголком, куда редко заглядывает какая-либо эпидемия» (там же, с. 9).

В семантическом плане следует отметить контрастную оценочность в инициальной и финальной частях — **«жалкий и дикий... в то время»** и **«путешественники восхищались красотой города»** — спустя несколько десятков лет. Отмечается еще одно противопоставление: наличие/отсутствие линии железной дороги.

«Но в конце 60-х и в начале 70-х годов носившийся и прежде зловещий слух о миновании города Ставрополя железной дорогой подтвердился: линия Ростово-Владикавказской железной дороги оставила Ставрополь в стороне на 60 верст. С этих-то пор собственно и начинается падение города как центра административного и торгового. Некоторые уезды были причислены к соседней Терской области, многие фабриканты, не видя особой будущности за Ставрополем, перенесли фабрики в города с лучшими условиями жизни, как-то: Владикавказ и Ростов» (там же, с. 9).

Падение города как административного и торгового центра связано как раз с отдаленностью от железной дороги. Обратим внимание на то, что и сейчас Ставрополь, имея железную дорогу, находится в железнодорожном тупике (ср.: Невинномысск, города КМВ).



В смысловом отношении значимым является и то, что Ставрополь взаимодействовал с «пятигорскими», как писал Бахутов, минеральными водами (сейчас КМВ. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). Это взаимодействие означало определенный культурный уровень и его рост, связь с культурными центрами, так как на КМВ лечилась вся Россия, особенно знать Москвы и Санкт-Петербурга. При всей этой минус-картине (вблизи нет крупных рек, моря, железной дороги) Ставрополь осознается (причем всегда) как один из красивейших городов юга России. Вот общее описание города, данное К. Бахутовым.

«Город Ставрополь расположен на плоской возвышенности, которая переходит за пределы его лишь с юго-западной стороны, тогда как с других сторон возвышенность эта резко понижается непосредственно за городской чертою, переходя в долины, от-



Ставрополь.—Stavropole. № 15.  
Видъ на городъ и Армянскую ул.

Ставрополь. Вид на город и Армянскую улицу с колокольни Кафедрального собора. Почтовая открытка начала XX века.

деляющие ее от других возвышенностей. Общая же возвышенность местности есть терраса отрогов Кавказского хребта, понижающаяся с юга к северо-востоку. Таким образом, положение города резко нагорное: границами его служат: с севера — река Ташла, с юга — река Мамайка, а за нею степи и другие мелкие возвышенности, с северо-востока — долины, постепенно переходящие в обширные степи Ставропольской,

а далее Астраханской губерний, с запада — архиерейский лес и ряд плоскогорий. Это положение делает город одним из красивейших: почти с трех сторон открывается роскошная панорама возвышающихся друг над другом построек, утопающих весной и летом в зелени садов, так как вряд ли найдется в городе, исключая центр его, хоть один дом, при котором не было бы сада или просто группы деревьев во дворе.

Особенно красив вид с северо-западной стороны, от монастыря на так называемое Подгорное предместье, представляющее собою крутой обрыв, по склону которого лепятся, возвышаясь друг над другом, здания и сады, круто увенчиваясь гребнем, на котором видно расположение больших зданий и храма Казанской Божией Матери, с высокою, красивой архитектуры, колокольнею. С этой стороны панорама города открывается уже верст за 15; с другой стороны, впечатление красоты положения усиливается, если стать на высшую точку города (подножие упомянутого собора): взгляд ласкается здесь не менее красивыми окрестностями, совмещающими в себе долины и холмы, и, теряясь в туманной дали, упирается в окружающие села: Михайловское, Надежду, Старомарьевское и Бешпагирское, причем последние два села отстоят более чем на 20—30 верст» (там же, с. 42).

Как видим, лексемы «**красивый**», «**красивейший**» употребляются многократно. «Красивый» (по данным «Словаря русского языка» в 4-х т.) имеет несколько значений: 1) 'приятный на вид, отличающийся правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий'; 2) 'отличающийся полнотой и глубиной внутреннего содержания'; 3) 'рассчитанный на эффект, внешнее впечатление'. В тексте К. Бахутова актуализируются все названные значения. Из чего же складывается ощущение красоты, которое связывают со Ставрополем? Отметим опорные лексемы в описании Ставрополя Бахутовым.

**Возвышенность — долины — терраса отрогов Кавказского хребта.**

**Положение резко нагорное — мелкие реки — мелкие возвышенности — долины — обширные степи — лес — ряд плоскогорий.**

Это географический живой ритм города, который строится на контрасте: нагорное положение — степи; он смягчается плоскогорьями, мелкими возвышенностями.

Соответствует этому и застройка: **здания и сады — большие здания — храм Казанской Божией Матери.** Они органично поддерживают общий многообразный ритм. Город имел высшую точку, которая венчалась храмом, и был открыт для вхождения больших пространств в поле зрения (окрестности): **долины — холмы — туманная даль, окрестные села.** Добавим, что в хорошую погоду из окон домов видны вершины Эльбруса.

Структура города определяет его системные показатели. К. Бахутов делит город на четыре части, и это деление в определенной степени соответствует современному, если брать историческую часть нашего города.

«В административном отношении город разделяется на 4 полицейские части.

**Первая часть** занимает северную и северо-западную стороны города и, кроме того, включает в пределах своих Заташлянское, Ташлянское, Подгорное предместье и группы: Монастырскую, Архиерейскую, Ясеновскую, Апальковскую и Тер-Микеловскую. Местоположение этой части вообще неровное, холмистое, в предместьях своих несколько глубоких оврагов, по которым протекают реки 1 и 2 Ташла; берега последних круты, обрывисты, усажены садами и очень живописны. Местность начинает понижаться от Казанского собора, образуя довольно крутой склон, оканчивающийся площадью. На последней расположены улицы: Хоперская, 1, 2, 3 и 4 Станичные, 1, 2 и 3 Ясеновские и Казачья; затем площадка ниже 4-й Станичной улицы опять понижается и, ограничиваясь оврагами речек, переходит в Заташлянское предместье, расположенное по склону 2-го холма, который, в свою очередь, возвышается у Скомороховых хуторов и Иоанно-Мариинского женского монастыря. Кроме двух церквей, в монастыре находятся множество келий и других хозяйственных принадлежностей обители, а также сад и лес, тянущийся по направлению склона холма к селу Михайловскому» (там же, с. 42—43).

**Местоположение неровное, холмистое, овраги, реки, обрывы, сады — живописны. Склоны, площади, овраги, сад, лес, монастырь.** В описании структуры города обращает на себя внимание установка на соединение природного и искусственного — того, что несет цивилизация: **реки, обрывы — сады, улицы — речки, склоны — площадь, женский монастырь.**

«Таким образом, 1-я часть города в орографическом отношении представляет следующие особенности: исключая 4-х Станичных улиц, Хоперской и Казачьей, остальные (Ташлянское, Заташлянское, Подгорное предместье) расположены между двумя нагорными возвышенностями в долине речки Ташлы. Такое ограничение возвышенностями, в связи с нахождением в этой части города большинства заводов, обрабатывающих животные продукты и распространяющих зловоние, делает



Ставрополь. Вид Подгорного предместья.  
Почтовая открытка начала XX века.





эту часть города крайне нездоровой в гигиеническом отношении. <...> На этой же площадке помещается красивая, своеобразного стиля армянская церковь. Улицы и переулки предместий и групп узки, кривы и крайне грязны.

Дома жителей позажиточней каменные, покрытые железом, большею частью одноэтажные; у более же бедных деревянные или турлучные с соломенными крышами. При каждом доме большой двор и непременно **сады, из которых очень много больших фруктовых** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). Население этой части составляет бедный класс чиновников, служащих в разных присутственных местах, мещане и отставные солдаты, занимающиеся садоводством, огородничеством, разного рода ремеслами и поденной работой» (там же, с. 43).

**Красивая церковь — улицы узки, кривы, крайне грязны. Дома — каменные — деревянные, турлучные. Сады. Описание контрастное, но ритмичное и динамичное.**

«**Вторая часть** города есть лучшая и красивейшая по постройкам; расположена она по покатости, соединяющей верхнюю нагорную возвышенность, идущую с Ю.-З., с нижней С.-В. равниной, которая оканчивается так называемою ярмарочною площадью.

Длина этой части около  $2\frac{1}{2}$  верст, ширина около  $\frac{1}{4}$  версты. Часть эта состоит из ровных, длинных улиц, расположенных параллельно длине города с запада на восток. Лучшая во всех отношениях Большая улица, или Николаевский проспект, весьма широка, по краям вымощена плитами из кремнистого известняка, посредине местами шоссирована щебнем. Посреди этой улицы, по всему ее протяжению,



Губернский город Ставрополь. Вид на бульвар. 1855.

тянется прекрасная тенистая (из акаций) аллея — городской бульвар, разделяя таким образом улицу на 2 части, правую и левую (в направлении покатости сверху вниз). На правой стороне улицы находится губернаторский дом и ряд больших зданий, верхние этажи которых заняты жителями (купцы, дворяне), нижние же — магазинами и лавками (в месте соединения Николаевской улицы с следующей Второю ул. на площади красуется Троицкий собор). По левую сторону проспекта находятся также большие дома и здание Городской думы (в стиле немецкой ратуши), в коей помещаются городское управление и городской общественный банк.





1



2

1. Здание Городской думы. 2. Николаевский проспект. Фотографии начала XX века.



1

Ставрополь-Губернский.  
Николаевский проспект



2. СЕМИОТКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДОКРЕВОЛЮЦИОННЫХ ИСТОЧНИКАХ

2



1. Дом губернатора на Николаевском проспекте. 2. Аптека Байгера. Фото начала XX века.

Эта сторона улицы расширяется в площадь, продолжающуюся параллельно идущей улицы нижнего базара. На этой площади находится, пред зданием думы, бассейн с фонтаном и открывается часть горы, с большим, к сожалению, заброшенным парком, среди которого находится каменная терраса, образуя лестницу, ведущую к Казанскому собору. Кроме того, в других местах, как Большая улица, так и бульвар еще прерываются небольшими площадками, на которых помещаются прекрасно устроенные бассейны. Южнее, параллельно Большой улице, тянется также красивая, большая, широкая Вторая, или Александровская, улица, в верхней части которой находится общественный сад (Бабина роща), устроенный бывшим наместником Воронцовым и носящий его название. Сад этот, служащий местом общественных гуляний и увеселений, имеет виноградник, цветник, ротонду и два пруда, не чистившихся более 10 лет, с зеленой и зловонной водою. Пониже сада в переулке помещается больница Приказа Общественного Призрения, сад которой прилегает к городскому саду. Параллельно левой стороне Большой улицы тянется, начинаясь площадью нижнего базара,



*Ставрополь. Казанская базарная площадь. Почтовая открытка начала XX века.*

грязная, хотя и местами шошированная, Пospelовская улица, ничем особенным не замечательная. Все перечисленные улицы пересекаются 2—3 переулками и оканчиваются ярмарочною площадью, по которой расположены до 100 деревянных построек — приспособлений ярмарочной торговли, 3—4 трактира и до 30 кузниц. На эту площадь выходят Станичные улицы 1-й части, и основанием их является главное кладбище с храмом во имя Успения Пресвятой Богородицы.

Вверху все улицы 2-й части ограничиваются поперечноидущей Театральной улицей (половина которой принадлежит 3-й части) с сплошными почти 2-этажными зданиями. На ней помещаются клуб, театр, Ольгинская женская гимназия и римско-католическая церковь. Перпендикулярно к этой улице идет небольшое продолжение Александровской улицы, оканчивающейся в 4-й части площадью верхнего базара; параллельно к последней идет продолжение левой стороны Большой улицы (без бульвара), где находятся все присутственные места, как-то: казенная палата, казначейство, палата государственного имущества, губернское правление, уездное полицейское управление, здание Александровской женской гимназии и др. Через площадку еще левее к Казанскому собору, на горе расположены гауптвахта, интендантский склад и городская полиция, а ниже, к зданию думы — гостиный ряд, ныне пришедший в упадок. Как лучшая, часть эта, понятно, населена лучшими и богачейшими гражданами города и представляет центр торговой и административной жизни его» (там же, с. 43—45).

Как видим, в представлении этой части города доминируют компоненты с элементами «цивилизации» города — **улицы, губернский дом, ряд больших**





**домов, банк, площадь, парк, Казанский собор, бульвар, бассейны, городской сад, ярмарочная площадь, храм Успения Пресвятой Богородицы, гимназии, римско-католическая церковь и т.д.**

Можно выделить семантические темы: **улицы, религиозные сооружения, светские учебные заведения, официальные учреждения, банки, полицейские управления, бульвар, сад, парк, фонтан.**

Отмечается система каменных сооружений в городе (доминирование камня): **Николаевский проспект, вымощенный плитами кремнистого известняка, каменная терраса-лестница, ведущая к Казанскому собору, каменные здания.**



Ставрополь. Николаевский проспект. Фото начала XX века.

«Третья часть, заключающая в себе и группы Мамайскую, Мутнянскую, Аульную, Каменоломную, Карабинскую и Ново-Форштадтскую, занимает южную оконечность города. Начинаясь «Каменной ломкою» на западной стороне, часть эта оканчивается, сливаясь с хуторами селения Надежды, так что длина этой части самая большая, около 6 верст. Эта часть города расположена параллельно 2-й части по весьма холмистой поверхности, образуя то балки, то горные возвышенности (как в тех, так равно и в других имеются городские поселения). На этом простран-

стве в балках, довольно глубоких, протекают небольшие речки, а именно: с запада к востоку текут Желобянка, Мутнянка и Мамайка; с юго-западной же стороны к самому городу подходит лес. Вообще вся местность 3-й части обладает обширной роскошной растительностью и потому редкий из жителей не имеет здесь сада или огорода, в особенности с коммерческой целью при своих обширных (по несколько иногда десятин) усадьбах.

Кроме имеющих здесь вышеупомянутых речек, преимущественно для поливки огородов, водопоя для скота и заводской промышленности, редкий из домохозяев не имеет во дворе колодца с более или менее годной для питья водой; в этой же части города находится и знаменитый карабинский источник, снабжающий водой, как уже неоднократно упомянуто, через глиняные водопроводные трубы, около  $\frac{2}{3}$  остальной части города. Местность этого источника поистине дивная: вдали за огородом, на возвышенной площади, помещается густой тенистый сад, посреди которого находится здание, совмещающее 2 водоема; вода, лес и луга, комбинируясь в различных положениях, производят по своей живописной красоте на всякого наблюдателя чарующее впечатление, — только врач среди этой благодати усматривает и другие картины: обширные пруды в соседних садах, заваленные гниющими растениями, да кучи навоза и других органических остатков в дворах живущих здесь хуторян рождают малярию и ее выражение — интермиттент.

В этой части города расположены правильно широкие и длинные, идущие параллельно друг к другу и Николаевскому проспекту, улицы: Барятинская, Мариинская и Ольгинская. К недостаткам последней улицы (заметим, кстати, самой лучшей в 3-й части города) нужно отнести находящийся на ней ров, именуемый город-



2. СЕМИОТИКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДРЕВНЕОТЧЕТАХ ИСТОЧНИКАХ

ской канавой и устроенный с целью ската дождевой воды, но на деле служащий для жителей общей открытой помойной ямой; ров этот несколько раз дума пыталась закрыть, но безуспешно, ибо жалела, кажется, произвести капитальную затрату денег; засыпка же землей и навозом, не говоря уже о гигиеничности, была только паллиативна: при первом проливном дожде все это сносилось в ниже текущие реки Мутнянку и Желобовку. В последнее время ров этот немного поочистили, обложили камнем и, таким образом, превратили в городскую канаву, как сказано выше.

Кроме названных улиц, есть еще следующие: Нижнеслободская, Желобовская, Мутнянская, — пересеченные 5 переулками, и др.

Жителей в 3-й части города более  $\frac{4}{5}$  мещане, притом давние или переселившиеся из разных губерний России и сел Ставропольской губернии в последние годы; далее небольшая часть отставных солдат, приписавшихся также в мещане; только жители Барятинской, Мариинской и Ольгинской улиц имеют в среде своей более или менее зажиточных, на других улицах преимущественно бедные, проживающие в домах, сложенных или из соломы с глиной или из битого щебня (лома) и живущие исключительно заработками, доставляемыми огородами и садами. Сельские условия жизни резче выступают на вид в местности, именуемой Новым Форштадтом, так как это место заселилось лишь в последние годы выходцами сел других губерний, не успевшими еще опереться и принять на себя лоска горожан» (9, с. 45—46).

В описании третьей части города преобладают географические термины: **балки, речки, лес (вода, лес, луга), ров** и т.д. Эти термины сочетаются с сельскохозяйственными и бытовыми наименованиями: **сад, огород, дома из битого щебня, из соломы с глиной**. Говорится о сельских условиях жизни этой части, но неизменна оценочность — высокая: «живописная красота», «чарующее впечатление».

«**Четвертая часть** находится на западной стороне города, занимая самую возвышенную обширную равнину, называемую Воробьевкой, по имени впервые поселившегося здесь лет 80 тому назад однодворца Воробьева. Эта часть города включает в себе и предместья: Старый Форштадт и часть Подгорной. 4-я часть начинается от дома командующего войсками большою Александровскою площадью и продолжением ее — площадью верхнего базара. Эти площади окружены со всех сторон зданиями и как бы отделяют 4-ю часть — этот относительно недавний новый город — от ос-



Ставрополь. Торговые ряды на Александровской площади. Фото начала XX века.

тальных его частей; правая, северная, сторона Александровской площади ограничена двумя гостиными рядами и другими постройками рынка, южная (левая) окружена красивыми зданиями мужской классической гимназии (пункт метеорологической станции) и женского епархиального училища; на стороне, прилегающей ко 2-й части, находится юнкерское училище, а на противоположной — духовная семинария.





На западной стороне площадь эта продолжается в Воробьевскую и Гимназическую улицы, оканчивающиеся у самого Архиерейского леса. Параллельно Гимназической улице к югу идут 4 Форштадтские улицы, получившие после последней турецкой войны громкие названия: Карская, Плевновская, Батумская и Шипкинская и, кроме того, Невинномысская, Батальонная и Госпитальная, на которой находится здание военного госпиталя, когда-то образцовое на всем Кавказе; на этой же улице помещается главная гауптвахта и соляная контора. Все улицы с турецкими названиями выходят на другую большую площадь, уже выходящую за черту города и оканчивающуюся тюремным замком, за которым начинается 3 часть города.

Жители 4-й части города по преимуществу отставные солдаты, главный промысел которых составляет, как и в 3-й части, садоводство и огородничество. Эта часть города населена относительно состоятельными (большею частью военными), хотя и тут иногда встречается население бедное, ничем не отличающееся от сельских обывателей губернии.

Из всех частей города 4-я, по моему мнению, самая лучшая в гигиеническом отношении, и если Ставрополю рок сулит порядочное будущее, то оно всецело будет принадлежать этой части: открытое местоположение, свободный доступ чистого воздуха, не заражаемый органическими отбросками, о которых мы говорили и скажем более в главе о фабриках и заводах, находящихся только в 1-й и 3-й частях города, далее высокое положение и ровность местности, близость значительного водяного источника, широкие улицы — все это вместе, при возможном в будущем старании думы о чистоте и правильности улиц и построек, достаточно гарантируют гигиеническую доброкачественность этой части города. <...>



Ставрополь. Ярмарочная площадь (продолжение Александровской площади). Фото начала XX века.

Гористое положение города делает его трудно сообщаемым с другими местностями Кавказа, пока нет шоссейных дорог, не говоря уже о железной, что имеет несомненное влияние на благосостояние города, так как промышленная жизнь его с каждым годом все более и более падает; упадок же промышленности, понятно, ко-свенно влияет на санитарную обстановку города» (там же, с. 46—47).

Структура этой части города относительно уравновешена: с одной стороны, **гражданские строения и учреждения, учебные заведения, улицы**, с дру-





*Ставрополь утопает в зелени садов, скверов, лесов (территория города захватывает 6 лесов).*





2. СЕМИОТКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДРЕВНЕОЦЕПНЫХ ИСТОЧНИКАХ



На окраинах города жители до сих пор сохраняют крестьянский уклад.  
1. Улица Ясеновская, 9. 2. Район Мамайки.

гой, **открытое местоположение, ровность местности, близость значительного водного источника.** Рынок, садоводство и огородничество говорят о сельской ориентации этой части города, наряду с официальными службами и учебными заведениями.

Особую тему составляет садоводство Ставрополя. До сих пор в оврагах, на окраинах города сохраняются старые сады с удивительными мощными породами деревьев, дающими великолепные, крупные, отборные фрукты. Что самое важное, деревья эти не подвержены современным заболеваниям. В очерке «Ставрополь», опубликованном в «Кавказском календаре» за 1854 год, содержатся очень интересные сведения о садах Ставрополя. «Садоводство составляет одну из важнейших отраслей хозяйства в нашем городе; обширные, роскошные сады раскинуты всюду и в самом городе, и по течению речек Мамайки и Ташлы; особенного внимания заслуживают последние, пользующиеся по своему местоположению всеми удобствами и привольями к успешному их разведению. Садоводство в Ставрополе началось с самого почти его основания и на первых порах находилось, по словам старожил, в таком цветущем состоянии, до которого далеко теперь дойти настоящим нашим садам. Но как старина хвалит всегда свое прошедшее, то мы и не даем полной веры ее рассказам и смело говорим, что садоводство в Ставрополе несколько не упало против прежнего, а напротив, постепенно совершенствуется. Есть много у нас и таких людей, которые ухаживают за своими садами по всем правилам науки и предоставляют потом другим пользоваться своими наблюдениями и трудами. Кроме разведения в Ставрополе обыкновенных фруктовых деревьев, жители начинают понемногу заниматься также разведением и винограда, лозы которого можно теперь приобрести во всякое время в общепольном рассаднике при Воронцовском саде. В газете «Кавказ» за 1849 год было напечатано, что купец Н.Н. Плотников сделал весьма удачный опыт разведения в нашем городе винограда и что им задача, в отношении того, что виноград может расти в окрестностях Ставрополя, разрешена удачно. Мы должны объяснить, что задача о возможности разводить виноград в окрестности Ставрополя разрешена гораздо ранее купца Плотникова известным любителем садоводства Ф.Я. Макаровским. Сад г. Макаровского находится на северной стороне Ставрополя, в ложине Ташлянского предместья и так же, как сад Н.Н. Плотникова, защищен местностью от непогоды. Впрочем, надо сказать, что виноград не может повсюду вполне созревать в Ставрополе по причине возвышенной местности нашего города, и если он созревает в садах гг. Макаровского и Плотникова, то тому способствует низменность места, которая, как мы сейчас видели, защищена от ветров. Вообще должно заметить, что городское садоводство находится в хорошем состоянии и многим приносит в урожайные годы большие выгоды» (73, с. 529-530).

Сады придавали южному городу необычайную привлекательность весной, когда рано расцветали фруктовые деревья, летом и особенно осенью, когда повсюду: в садах, во дворах, на улицах — красовались плоды яблонь, ягод, слив, алычи, грецких орехов.

Отмечаются даже диковинные явления, связанные с двумя урожаями в году, что вполне возможно при нашем мягком климате. «Сверх того, 1851 год доказал многим, что по климату своему Ставрополь способен иногда производить в садоводстве редкие явления. В том году после продолжительного и сухого лета в некоторых садах, по снятии фруктов, деревья вновь цвели в сентябре месяце и завязали плод; в саду же П.Н. Нечмирова из числа этих вторичных плодов яблоки, снятые в начале ноября месяца, получили форму и цвет совершенно созревших, и только по величине своей уступали первым плодам. Во время урожайных годов, к числу которых можно отнести и нынешний 1854 год, в Ставрополе бывает такое



обилие в плодах и овощах, что, за удовлетворением городских жителей, снабжаются ими соседние селения и станицы» (там же, с. 530).

В очерке перечисляются наиболее значимые имена, места расположения садов. «Всех садов в городе считается около 160; из них особенного внимания заслуживают сады гг. А.И. Гречанинова, П.Н. Нечмирова, Ф.Я. Макаровского, Н.Н. Плотникова и многих других лиц; здесь всегда с удовольствием можно провести время и полюбоваться правильной рассадкой деревьев и их разведением» (там же). Сейчас остатки этих садов можно обнаружить в оврагах, где нет строительства.

Кроме садоводства, средний класс ставропольских жителей занимался в окрестностях и предместьях города хлебопашеством, огородничеством; поля по реке Ташле и ее притокам Березовке и Третьей речке все почти были заняты хлебом,



Ставрополь. Уборка хлеба. Фото начала XX века.

гречихой, кукурузой, капустой и другими необходимыми для жизни растениями; было оставлено и весьма незначительное пространство под сенокос; то же самое мы видим и в предместьях Мамайки и Мутянки. Автором сообщается о наличии на территории Ставрополя большого количества целебных растений (в оврагах, лесах, на незастроенных участках). «В окрестностях Ставрополя находятся еще во множестве фармацевтические растения, из которых, если бы за ними ухаживали как следует, можно собирать обильный запас свежих медикаментов для аптек. В геогностическом отношении почва земли, занимаемая городом, различна: в нижней части его — болотистая и топкая, в подгорной — глинистая, по хуторам — черноземная, а в прочих возвышенных частях — каменистая; последняя состоит из известкового и раковистого камня, который обширными сплошными массами составляет или верхний слой земли, или же, покрытый песчаником и черноземом, лежит не глубже пяти и десяти футов; в этом случае массы его обширнее первых и продолжаются сажени на две в глубину и на несколько сажень в окружности. Из камня сего построены лучшие дома и здания города; но в них сырость и холод уничтожаются только при всевозможных способах и заботах жильцов; причина этого неудобства состоит в том, что доселе не обращено внимания на свойство этого камня, на приготовление его к постройке и на особый способ кладки стен в зданиях, — способ далеко не схож с устройством зданий кирпичных. Кроме этого известкового и раковистого камня, верстах в десяти от города, по дороге к Тифлису, под верхним слоем чернозема лежат обширные, толщиною в пол-аршина и более, пласты кремнистого камня, которым вымощены Николаевская, Театральная и часть Александровской улицы длиною до двух верст» (там же, с. 529-530).

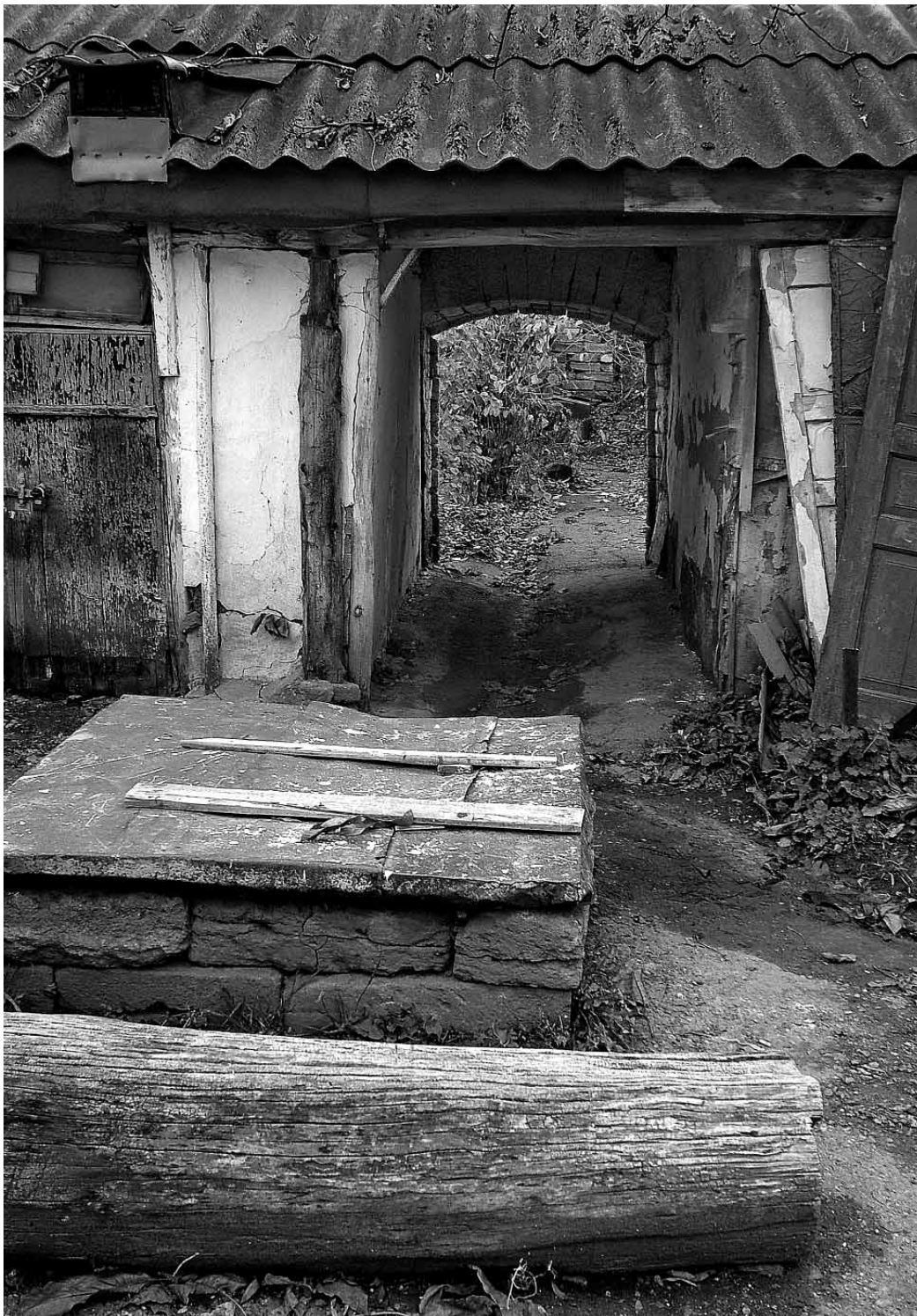
Отмечается обилие лесов в черте города, в будущем почти истребленных. «Было время, лет за 40 тому назад, окрестности Ставрополя изобиловали лесами, которые в самом начале вырубались с намерением, чтобы лишить хищных горцев надежных притоков для грабежа, потом же, когда не стало притоков, леса также истреблялись быстро, и в настоящее время не только близ нашего города, но и в







*П.М. Гречишкин. Ставропольский лес. 1957.*



*Дворик, который запечатлевает особенности полукрестьянского быта ставропольчан:  
каменный колодец, сарай, амбар. Улица Горького, 19.*

пределах самой губернии их осталось весьма незначительное количество и в довольно жалком состоянии» (там же, с. 532).

В настоящее время на территории Ставрополя находится несколько лесов (в черте города), которые превращены в парки с естественными лесными насаждениями, это излюбленные места отдыха горожан.

Историк и философ П. Армиллас отмечает важность учения крестьянского компонента в формировании цивилизации. Он говорит о дихотомии «большая традиция — малая традиция» как динамичной взаимозависимости деревенского компонента в соответствующей цивилизации. Его анализ процесса изменений от «народного общества» (folksociety) к цивилизации и его взгляды на отношения между городскими и деревенскими субкультурами в цивилизованном обществе основаны на концепции «большой» и «малой» традиций.

«Большую традицию» составляют знания, учения, философия и эстетические принципы, которых придерживается элита. Этот термин воспринимается как синоним «высокой культуры», образуемой через духовную рефлексию и спекулятивное мышление, она сознательно культивируется, систематизируется и передается. «Малая традиция» состоит из преданий, верований, народной мудрости и изобразительных средств простого народа: это «низкая», или «мирская», культура. «Малая традиция» формируется обычаями и сопротивляется инновациям, она принимается за само собой разумеющееся достояние, не подвержена продуманным изменениям и не передается специальными способами. Вначале высокая культура ранних цивилизаций произрастала стихийно на основе народной культуры. Хотя с течением времени произошло разделение «большой» и «малой» традиций, отношения между ними никогда не были односторонними: они неизменно формировали друг друга. В каждой цивилизации существует тесная взаимосвязь обеих традиций. По словам Р. Редфилда, «их можно представить как два потока сознания и действия, имеющие присущие им характеристики, но постоянно переливающиеся один в другой» (3, с. 91-92).

В осмыслении цивилизационной структуры нашего города очень важно учитывать «деревенский компонент», который и сейчас играет важную роль, так как город всегда пополнялся за счет сельского населения, окружающего Ставрополь.

Так, Ж. Ле Гофф отмечает, что «если главной оппозицией во времена античности являлось противопоставление города и деревни (urb — rus у римлян и его дальнейшее семантическое развитие urbanite — rusticite, «учтивость — неотесанность»), то на средневековом Западе таковой оппозицией стала «фундаментальная антитеза культура — природа», которая «получила свое основное выражение в противопоставлении того, что построено, возделано и заселено (комплекс город — замок — деревня), тому, что дико по своей сути (море, лес, эти западные эквиваленты пустыни Востока), в противопоставлении универсума коллектива универсуму одиночек» (46, с. 297).



Ставропольчанка у своего дома. Улица Косенко, 16.





В нашем городе мы имеем соединение культурного и природного компонентов. Интересно, что Ле Гофф в основную оппозицию в системе средневековых ценностей сводит город (*civitas*), реальное и символическое место, где царствует культура («культурное» место), и лес, географическое и ментальное воплощение дикого состояния: «К общей оппозиции город — лес Гильом Овернский добавляет еще одну, включающую в себя основной «городской» элемент, как физический, так и символический, — пишет Ж. Ле Гофф. — Элемент этот — камень, из которого большей частью сделан город» (там же, с. 297). Далее Ле Гофф отмечает: «В отличие от необработанного «дикого» камня из карьеров (*lapidicina, lapides rudes*) и природного леса, камни, оцементированные, скрепленные скобами и аккуратно сложенные, равно как и обработанное дерево (*coementum, et clavi, caeteraeque ligaturae inter lapides, et ligno*), являются символами взаимной любви и духовного притяжения между душами людей и самими людьми» (там же).



1

После упоминания о камне и дереве называется третий городской материал — металл. В городе не используют природное сырье, там предпочитают металлы, обработанные людьми, «которым Господь дал силы, техническую сноровку, и художественный вкус (*vires, et artem et artificium*), чтобы добывать эти металлы и превращать их в изделия» (там же).

В Ставрополе и с этим обстоит по-другому. Наряду с обработанным камнем (особенно в старой части города) мы можем видеть каменные плиты, глыбы дикого камня. Больше того, каменоломни находились на территории города (названия улиц — Первая, Вторая Каменоломская), внутренние части дворов, как правило, оснащены массой каменных нагромождений: столбы, заборы, ступеньки и др.

Таким образом, наш город соединяет в себе черты города и деревенские (сельские) черты, он объединяет в себе (исконно и сейчас) искусственное (городское) и естественное пространство. Естественные природные материалы (камень, дерево) мы можем наблюдать в обработанном и необработанном виде. Металл же составляет особую (поэтическую) сторону нашего города. Изумительные по уровню художественнойковки навесы над парадными дверями, балконы, ограды, сохранившиеся с дореволюционных времен, запечатлевают имена хозяев дома, орнаменты, связанные с различными культурными стилями, архаическую символику и прочитываются как целостная самостоятельная художественная система.



2



3

1. Постройка из битого ракушечника во дворе дома по улице Дзержинского, 147.
2. Каменный подвал. Улица Мира, 317.
3. Старинный колодец. Улица Мира, 317.



2. СЕМИОТИКА ГОРОДА СТАВРОПОЛЯ  
ПО ДАННЫМ ЕГО ОПИСАНИЯ  
В ДОРЕВОЛЮЦИОННЫХ ИСТОЧНИКАХ

### 3. Камень

Семиотические свойства нашего камня-ракушечника связаны с тем, что 1) он несет информацию о древнейших периодах становления нашей планеты и нашей территории, то есть геоинформацию; 2) он несет информацию о жизни на нашей территории периода давностью 17 млн. лет, то есть зооинформацию; 3) ландшафтную, или географическую, информацию, так как выступает на поверхность в черте города и за его пределами; 4) геологическую информацию, так как дает возможность устанавливать породы камня и пласты его залегания; 5) он означен как строительный материал; 6) является материалом для обихода (каменные топоры, камни для обработки зерна и др.); 7) имеет функциональное назначение как материал для каменной ритуальной скульптуры в древнейшие времена («скифские бабы», «кресты»); 8) материал для прикладного искусства в наши дни (скульптура Е.В. Саврасова); 9) строительный материал (архитектурная функция) — из него построены значимые архитектурные сооружения города (административные здания, жилые дома, храмы, заборы, колодцы, мостовые, фонтаны); 10) феноменологическая функция: он интендирует воображаемое — «переживание» предметности, историческое конструирование феноменов; связанное с различными периодами жизни на нашей территории, 11) фактурная функция, связанная с активизацией модусов зрения, осязания, формированием живых ощущений жителя города.

В 2002 году нами была написана статья, послужившая первоначальным исследованием ставропольского камня. Называлась она «Саврасов как монолит» (в кн.: «Саврасов как монолит». — Ставрополь, 2002). Перепечатана



Каменная скульптура Е.В. Саврасова.  
Маска. Песчаник, металл. 1967.

она и в сборнике «Язык и текст в пространстве культуры» (СПб.—Ставрополь, 2003). Тогда и был поставлен вопрос о камне Ставрополя, заставивший осмыслить некоторые подсознательные мотивы, связанные с ним. Вот фрагмент из этой книги.

«Я думаю о Саврасове. Почему он мне представляется этагим монолитом? Есть еще одна корреляция, сам об этом говорил. Взгляд на сегодняшний день как бы из глубин, схватывание архетипических черт образа. Это ведь и от цельности ощущений мира — игра массами, все уходит в теплоту и толщу **камня**.

**Камни ставропольские...** Саврасов говорил мне, что он **среди камней вырос**, эти «**каменные конгломерации**» — для него тоже культурный код, временные напластования, едва уловимые приметы прошлого. Раньше в Ставрополе **заборы строили из глыб ракушечника**. Столбы эти знаменитые каменные, чисто выбеленные, на которых огромными крюками ворота держались, остались и сейчас еще кое-где. Саврасов рассказывал, что они напоминали ему баб ставропольских — толстых, крепких, монументальных — у ворот по вечерам стоявших... **В камнях вся история запечатлена, далеко заглянуть можно.**





У Саврасова мышление глубинное, часто инверсионное, что свойственно авангарду. Как он говорит, «**в сторону неолита**». И живописные композиции как из камней сложены. В графике, керамике — те же **камни**, утверждает Саврасов. Только в другом материале. Так что в каких-то глубинах он скульптор. И это тоже константа. В напластованиях и выкристаллизовываются его общения — формулы реальности. «Эссенции», как он говорит: «Можно изобразить плачущую женщину, а можно маску горя — гораздо объемнее по содержанию!».

«**Камни ставропольские, кисловодские, огромные глыбы, наподобие каменных идолов, омытые дождями, белые, чистые**», — так поэтизирует их Саврасов.

«Кто создан из камня, кто создан из глины...» Есть что-то в Саврасове и от диких грубоватых ставропольских глыб и от их теплоты, мягкости. Много в них намешано, напластовано, но устоялось как-то все, оформилось. «**В этих камнях весь я**», — говорит Саврасов» (89, с. 69—70).

Неожиданный разговор и послужил началом наших исследований каменных воротных столбов в Ставрополе. Но сейчас это важно и по другому поводу. Е.В. Саврасов — художник, и именно художник схватывает самое сущностное содержание того места, в котором он живет. Это сущностное содержание воплотилось, как он сам осознает, во всех видах и формах его творчества, в прикладном искусстве, графике, живописи. Но, что самое главное, в раннем творчестве Саврасов занимался скульптурой из этого же самого ракушечника. Этот материал был вос-



Е.В. Саврасов. Торс. Песчаник. 1967.

требован скульпторами гораздо раньше — в наших степях до сих пор находят огромные каменные кресты, каменных «баб», культовую скульптуру — и все из камня.

Будучи авангардистом, Саврасов обернулся в эту сторону — «в сторону неолита», как он сам говорит, в сторону скифских и сарматских времен. Его работы по принципу дополнительности объединяют архаику и взгляд художника нашего времени. Скульптура эта, за отсутствием к ней интереса со стороны общественности да и за отсутствием места в квартире, не сохранилась (а как бы хорошо создать было музей под открытым небом, как в Таллине, например), но кое-что из фотографий осталось, некоторые из них мы представляем.

Важно отметить, что отнюдь не знания о каменной скульптуре инициировали название статьи, в которое входит лексема **МОНОЛИТ** ('цельная каменная глыба', 'предмет, высеченный из цельного камня' — МАС). Наоборот, эта лексема, содержащая семы 'цельный', 'каменный', 'глыба', — наиболее соответствовала образу этого человека, и, как уже оказалось впоследствии, внутренняя форма (наполненность содержанием 'камень') интуитивно привела к внешнему обозначению, которое затем инициировало разговор о камне как некотором первообразе (или праобразе) камня в творчестве художника и скульптора.

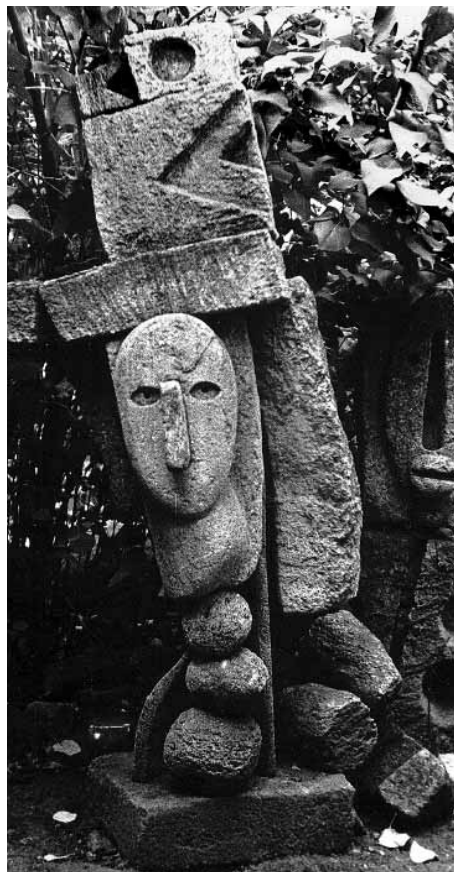
Соавтор этой работы С.Ф. Бобылев так передает свои впечатления о Ставрополе: «Несмотря на то, что живу в Ставрополе уже пару десятков лет, я до сих пор

3. КАМЕНЬ

пользуюсь преимуществами стороннего наблюдателя, тем более что до этого имел богатый опыт проживания в разных местах — от Прибалтики до Камчатки. Мои первые впечатления от Ставрополя были сформированы визуальными образами архитектурного порядка. Конечно, есть еще особенности рельефа, климата, растительности, но архитектурные мотивы для городской среды являются определяющими. Я немедленно зарегистрировал то, чего не видел нигде и никогда, — старые постройки из желтоватого пористого камня, в изобилии сохранившиеся в разных частях города. Особенно любопытной показалась орнаментальная отделка из того же камня: полуколонны по фасадам, оформление окон, каменная отделка воротных столбов — все это, в силу структурных особенностей материала, является крупно детализированным, выпуклым, немасштабно большим относительно размеров постройки, как будто вылепленным из пышного теста.

Мои собственные впечатления были не раз подтверждены впечатлениями других приезжих. Хороший московский знакомый, человек внимательный к важным подробностям, прогуливаясь по районам старинной застройки, сделал любопытное замечание. Он предположил, что если бы у него было желание основать в Ставрополе дизайнерское бюро, то он выбрал бы для него как раз такой старый одноэтажный домик из известкового ракушечника с тремя окнами на улицу, большой парадной дверью, калиткой, воротами на толстых столбах и забором в виде высокой каменной стены. Внутри при этом все бы оборудовал по последнему слову техники. Это сочетание космополитичной по духу профессиональной стихии и выраженной местной специфики показалось ему продуктивным и перспективным.

Впрочем, тогда эти мои наблюдения над каменной архитектурой не имели другого смысла, кроме регистрации симпатичного, наивного, не очень близкого по духу и не очень русского провинциального духа того места, в котором приходится находиться. Другие впечатления, связанные со специфическим мелкобуржуазным укладом жизни, оказались сильнее. В них много забавного, иногда анекдотичного, но в любом случае общая картина получалась не слишком благоприятной. (Одним из косвенных проявлений этого уклада я полагаю отсутствие какого бы то ни было художественного андеграунда. Ставропольская художественная молодежь при первой возможности стремится к адаптации к существующим структурам. Любопытно сходный по размерам провинциальный город в средней полосе России, Ярославль, например, обязательно имеет этот неконформистский пласт, существующий вне официального признания и вне коммерческого оборота, но продуктивно функционирующий. Есть, правда, на ставропольских стенах довольно бойкие граффити, но эта уличная маргинальная культура имеет отношение скорее к социальной сфере, нежели к художественной.) Итак, камень как строительный материал, каменная отделка, строения — все это специфично для Ставрополя».



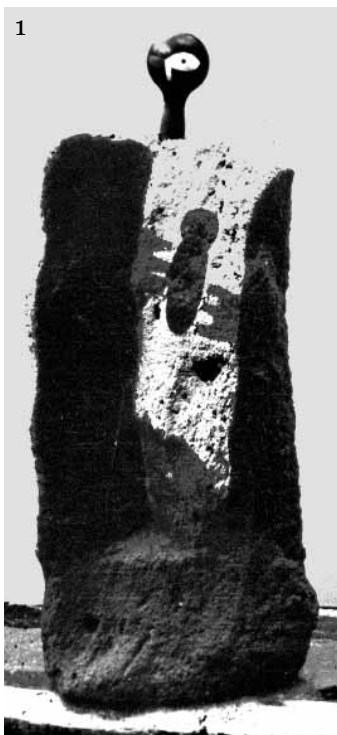
*Е.В. Саврасов. Голова из сферы. Песчаник. 1967.*



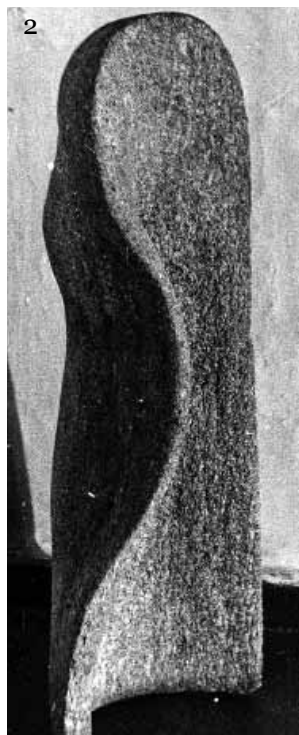
Одним из первых к местному строительному камню и первым каменным зданиям в Ставрополе обратился И.В. Бентковский в работе «Ставропольская старина. Местный строительный камень и первое каменное здание в Ставрополе»: «Первые поселенцы Ставрополя, начиная с основания крепости, находили в обширных окрестных лесах в избытке строевой лес и потому, вероятно, весьма долго не обращали никакого внимания на другой строительный материал — камень, не менее обширные залежи которого занимали Ставропольское плоскогорье, состоящее из двух ярусов третичной (моллосовой) формации: нижнего и верхнего. Первый образовался из мергелей и темно-серого кремнистого известняка, заключающего в себе раковины; верхний же ярус составляют песчаники, в которых находится множество органических остатков, кораллов, раковин и проч. Раковистый камень, на котором расположен Ставрополь,

составляет верхний слой высшего яруса моллосовой формации и состоит из песчаника, связанного известковым цементом, преимущественно же из мактра и венус. Камень этот на возвышенных местностях города находится в обнаженном состоянии, а в низменных частях покрыт почвою от фута до сажени и более толщиной.

Каменоломни, которым так обязана щеголеватая наружность Ставрополя, говорит господин Барбот де-Марни, лежат в самой черте города. Камень — известковый ракушечник — является прямо из-под чернозема, на глубине  $\frac{1}{3}$  — 3 аршина. Цвет камня белый, но большей частью желтовато-серый и иногда красноватый. Камень очень мягок, хотя местами и представляет кремнистые разности, дающие искры. Раковины являются преимущественно в виде ядер.



1. Е.В. Саврасов. 1. Память. Песчаник, бетон, эмаль. 1967.



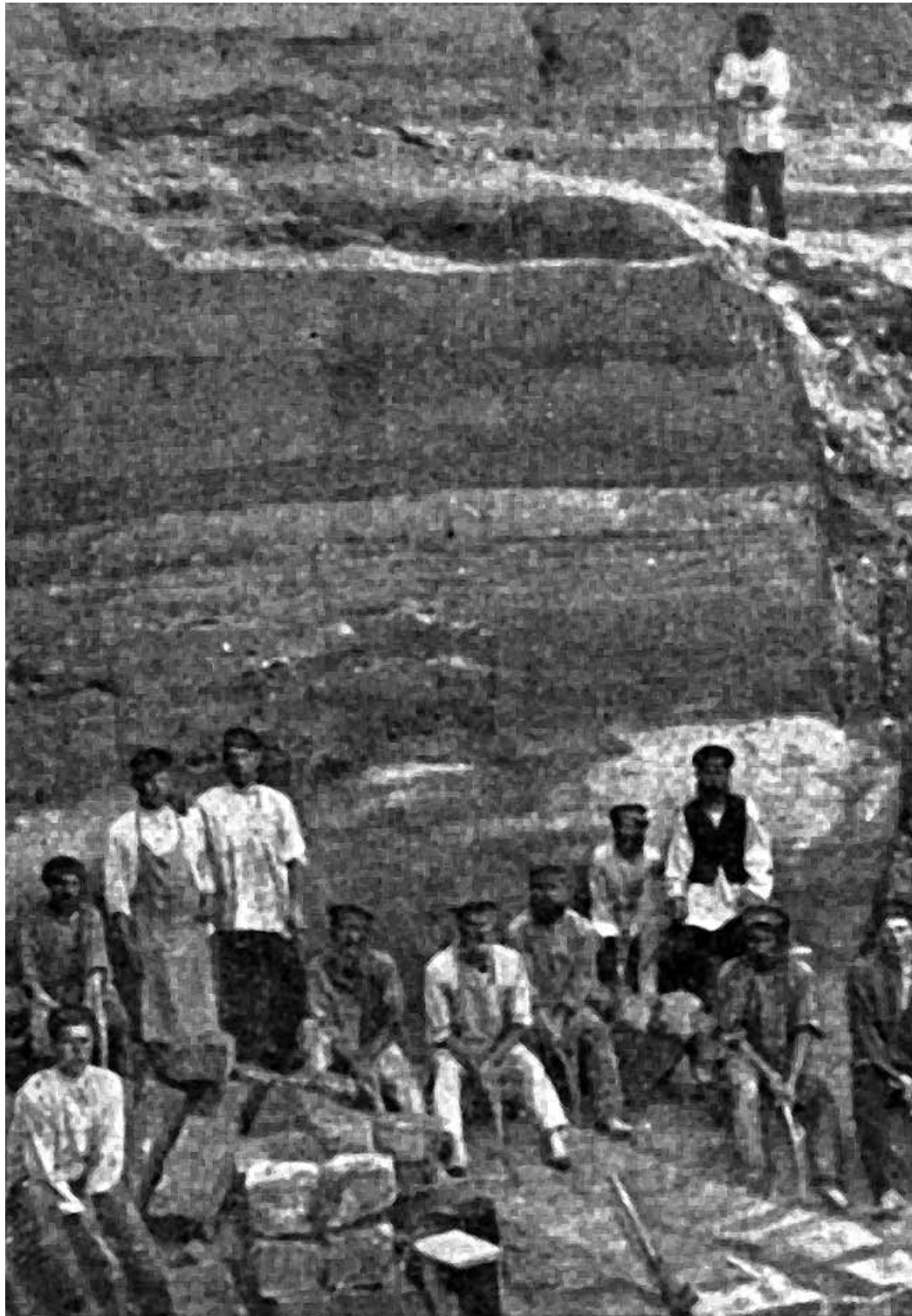
2. Каменная скульптура. 1967.

3. КАМЕНЬ

Пласты породы имеют от  $\frac{1}{4}$  до  $\frac{1}{2}$  арш. толщины и представляют совершенную горизонтальность, весьма редко они слабо изогнуты и трещиноваты. Для добычи строительного камня выбираются места, где пласты имеют одинаковую толщину, около  $\frac{1}{4}$  аршина. При добыче делают ряд вертикальных врубов на расстоянии 10 вершков. Работа эта ведется наваренными сталью железными кайлами (клеваками). Потом горизонтально вбиваемыми железными клиньями отделяются брусья, которые уже прямо идут на постройку.

Однодневная перепись 18 декабря 1872 года насчитала в Ставрополе (кроме 9 церквей, которые все каменные) 8426 разного назначения зданий и в том числе 3858, или 46%, каменных, придающих городу ту щеголеватую наружность, замеченную г. Барбот де-Марни, которая приятно бросается в глаза многим, в первый раз приезжающим в Ставрополь» (14, с. 1—2).

Бентковский говорит о камне как о втором строительном материале (после строевого леса). Не раз в описаниях Ставрополя, как и в данном случае, говорится о двух

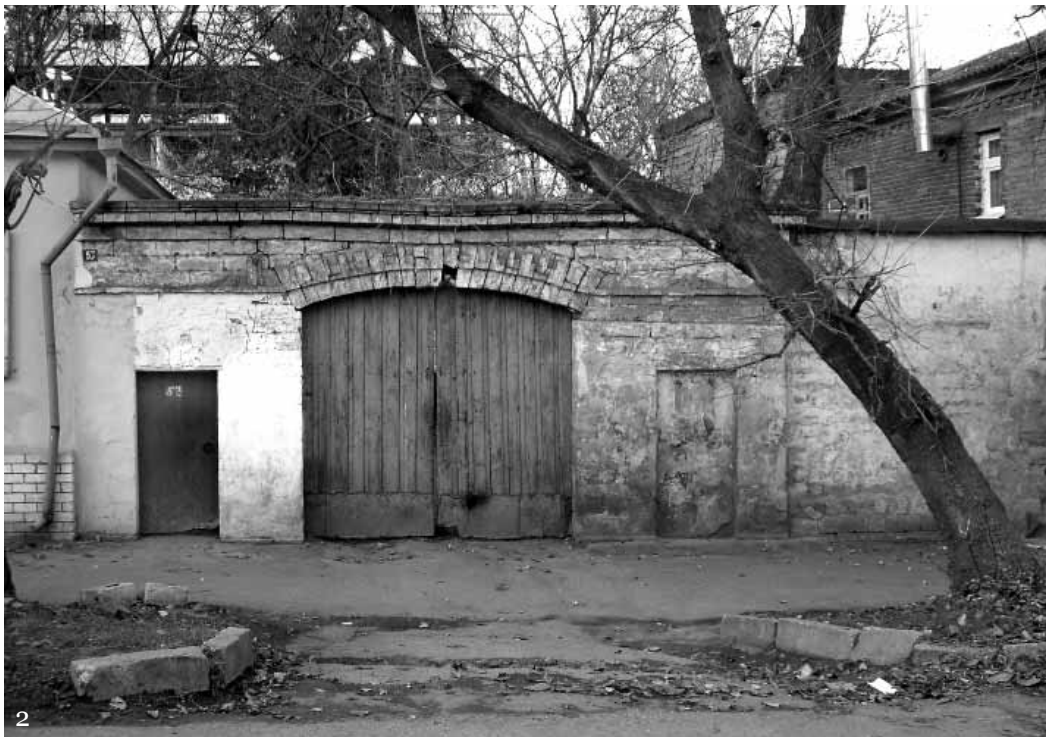


*Каменоломня в черте города Ставрополя. Фото конца XIX века.*





1



2

*Деревянных домов в Ставрополе немного, ставропольчане строили дома из камня и окружали их высокими каменными стенами наподобие крепостей. 1. Улица Горького, 31. 2. Улица Орджоникидзе, 57.*





его разновидностях: нижний ярус — темно-серый кремнистый известняк (заклучает раковины), верхний — песчаник со множеством органических остатков, кораллов, раковин. Этот камень как раз и проступает на поверхности в городе.

Каменоломни — это еще одна особенность города и его окрестностей. Они оставили многочисленные следы в названиях улиц (1-я, 2-я Каменоломские улицы), в ландшафте города — дополнительные углубления, контрасты. Каменоломни нашли отражение в названиях некоторых живописных произведений: К. Хетагуров «Дети на каменоломне» (1886), «Кавминводские карьеры» (А.В. и Б.В. Авсаджановы).

«В 1798 году, как мы уже говорили, в Ставрополе не было еще ни одного каменного дома так точно, как и в городском лесу, быть может, не было уже ни одного строевого дерева, — пишет И.В. Бентковский. — По крайней мере в 1805 году, при отмежевании городу двухверстного выгона показано на плане 821 дес. 894 саж. дровяного леса.

Нужда заставила тогдашних жителей обратиться к другому строительному материалу, более прочному и так же, как и лес, сподручному, — камню, на который они, да и первые строители Ставропольской крепости в течение четверти столетия не обращали никакого внимания. Первый пример каменных построек показал городской ратман купец Волков, как это видно из предложения астраханского губернатора Захарова Ставропольскому магистрату от 2 января 1800 года за № 7» (там же, с. 2).

Дерево было наиболее ходовым строительным материалом для первых жителей-переселенцев из разных мест России. Сейчас (к 2008 году) имеется около двух десятков деревянных домов, довольно еще крепких и пригодных для жилья. Истребление леса было, по-видимому, варварским, что не могло впоследствии не повлиять на климат нашей местности, открытой всем ветрам.

Важно отметить эпитет **«щеголеватый»**, который дается наружности города — таким образом, камень как строительный материал придавал городу черты, связанные со значением 'нарядный, изысканный, модный' (МАС).

У И.В. Бентковского читаем:

«Губернатор пишет: «Ставропольский городничий Зервальд рапортом мне доносит, что посредством тамошнего купца Волкова выписаны из города Черкаска каменщики, коими найдено, что из находящегося в Ставропольском уезде ломового камня можно производить строения с малым превышением цены против деревянного, не истребляя леса на сжение кирпича. Приняв такое изобретение с уважением, Ставропольскому магистрату предлагаю объявить о том сего города обывателям, внушив при том им, что будут таковое благое изобретение употреблять они в свою пользу, то не только получат сами выгоду, но городу дастся украшение, которое отнесется к славе и похвале его обитателей».

Отсюда ясно, да и предание подтверждает, что купец Илья Волков первый начал постройку каменного дома в 1799 году. (Дом этот, двухэтажный, на большой Николаевской улице, принадлежит ныне действительному статскому советнику Константинову. Было бы не лишнее, если бы нынешний владелец на наружной стене дома, на приличной доске, память



Первый каменный дом в Ставрополе, построенный купцом Ильей Волковым в 1799 году. Проспект К. Маркса, 71.



о времени построения передал потомству). Что же касается внушения обывателям, то оно не скоро вошло в их сознание, так как в 1834 году мы нашли в Ставрополе казенных и частных домов и нежилых строений не более 30. Тем не менее под руководством каменщиков, выписанных Волковым из Черкаска, ставропольцы начали «бить камень», и в 1808 году специально уже занимались этим промыслом 1 купец и 1 мещанин» (там же, с. 3).

Одновременно с постройкой в Ставрополе первого каменного дома у руководителей города возникла мысль о построении в городе каменной церкви, без сомнения тогда, по строительному материалу, первой на Северном Кавказе.

«Троицкого собора протопоп и благочинный Илья Тимофеев, 1800 года июня 21 № 177, писал следующее ставропольскому городничему титулярному советнику Зервальду: «Астраханская духовная консистория от минувшего мая № 177 предписала мне понудить жителей Ставропольского уезда и священников тех селений, которые не имеют выстроенных церквей и отправляющих в молитвенных домах и часовнях священнослужение, дабы присылали к высокопреосвященному Платону архиепископу Астраханскому и Моздокскому, о дозволении строить в их селениях церкви через доверенных прошения и старались бы вообще построить оные через год непременно; а как в городе Ставрополе церковь, хотя и не в давнем времени



*Троицкий собор. В настоящее время на его месте — гостиница «Интурист». Проспект К. Маркса, 42.*

выстроена, но весьма непрочным делом, так что в рассуждении постройки к оной пределов, подвержена опасности к скорому падению и от случающихся в зимнее время метелей, проходит сквозь стены снег, а в летнее время бывает от дождей великая течь» (там же, с. 3—4).

В письме губернатора уже восприняты интенции, которые несет камень: он говорит о пользе, выгоды и одновременно об украшении, которое принесет похвалу и славу городу, что и подтвердилось впоследствии.

Каменный дом купца Волкова, его постройка принудили «бить камень» и образовать новый промысел. Важно, что первый каменный дом был связан с гражданским (светским) строительством, а за ним последовало строительство храма — каменного собора во имя Св. Троицы. Он был построен вместо деревянной соборной

Св. Троицкой церкви, что утверждало новый строительный материал как более надежный, значимый, так как храмы строились надолго. Это и была подлинная инициация ракушечника как строительного материала.

«Обыватели Ставрополя, в числе 18 купцов и 24 мещан, бывших в общественном собрании 12 августа 1800 года, по прочтении им в городском магистрате отношения благочинного Тимофеева № 177, приговорили: «на место состоящей в Ставрополе, на мещанском форштадте деревянной соборной Св. Троицкой церкви, выстроить желаем каменным зданием, а пока она созиждена будет, ту, деревянную, дабы течи не могло быть, также и другую ветхость, должны исправить лучшею прочностью».

Желание жителей, столь похвальное, могло, однако же, по не зависящим от них причинам, осуществиться нескоро... новый каменный собор во имя Св. Троицы освящен был только в 1819 году» (там же, с. 19).

И.В. Бентковский посвящает далее несколько страниц исследованию причин медленного построения храма, подробно разбирая причины интриг в этом деле. Эта «эпопея», продолжавшаяся почти 20 лет (1800—1819 годы), раскрывает особенности менталитета местных людей: неумение вести дело строго, точно, аккуратно, эти черты в манерах местных жителей явны и в настоящее время. Порядок рождается из



*П.М. Гречишкин. Родник Корыта. Ставрополь. 1952.  
В районе родника был один из первых каменных карьеров в Ставрополе.*

хаоса очень медленно; хаос — это практически константа жизни и состояния, порядок — редкий случай в нем, может быть, как и во всей России. Это, может быть, из-за пестроты населения, может быть, здесь сказывается полукрестьянский уклад города: установка жить неторопливо, в отсутствие строгого регламента в работе и жизни.

У Г.Н. Прозрителева в «Историко-археологическом путеводителе по городу Ставрополю-на-Кавказе и его окрестностям» (1920—1921 годы — рукопись), как и в других источниках, уделяется внимание камню. Одну из глав «Путеводителя...» Прозрителев посвящает каменным ломкам, или лавам: «На всем пространстве, какое занимает Ставрополь, залегает мощный слой камня верхнетретичного отложения, но особенно он обнажается на склонах и в западной части города, поблизости источника Карабина. Здесь бьют камень для построек, и весь Ставрополь построен



из этого камня. Все нынешние улицы Каменоломская, Карабинская, Аульчик, Ловушка (или Лавушка) и расположенные по ним обывательские дворы, дома и разные постройки стоят на местах, где выбран камень и образовавшиеся ямы засыпаны навозом и разными отбросами. Ямы эти, проникая вглубь на несколько саженей, представляют большой интерес и дают прекрасный материал в научном отношении. Уцелевшие ямы в виде глубоких колодцев дают разрез этого сарматского яруса и залегавшей в нем глины с массой прекрасно сохранившихся не только ракушек, но и костей вымерших животных (дельфинов, китообразных) и даже целых скелетов. Во дворе Румянцева особенно интересна такая лава (яма), в которой можно наблюдать 12 рядов вынутого камня и с различными позвонками, ребрами и прочим живших некогда в бывшем Сарматском море животных. Там же в глине найден мною целый скелет такого животного, хранящийся в Музее Северного Кавказа.

В геологическом отношении лавы, особенно лава Румянцева, представляют громадный интерес и содержат богатый палеонтологический материал. Безусловно, было бы необходимо устроить надзор за теми находками, которые попадаются рубщикам камня и которые они по невежеству бросают и разбивают. Здесь же можно видеть слои глинистых отложений, между которыми особенно важна зеленая глина (мыльная) и серая (пишущая). Вообще ставропольская глина высокого качества, и ниже этого места, близ завода Меснянкина, есть залежи красной огнеупорной глины» (62).

Обратим внимание на то, что путеводитель называется историко-археологическим. История и археология тесно связаны, вводятся на равных основаниях как критерии в характеристике нашего города. Важно и то, что к историко-археологическим сведениям Прозрителев относит двенадцать рядов камня с ракушками и остатками позвоночных животных, обитавших в Сарматском море. Эти сведения находятся в одном семиотическом ряду с такими описаниями, как каменные бабы, орудия труда и др.

Сейчас на территории Ставропольского края, в том числе вблизи Ставрополя (село Пелагиада), имеется несколько каменоломен. Некоторые из них заброшены,



Действующий каменный карьер в Пелагиаде.

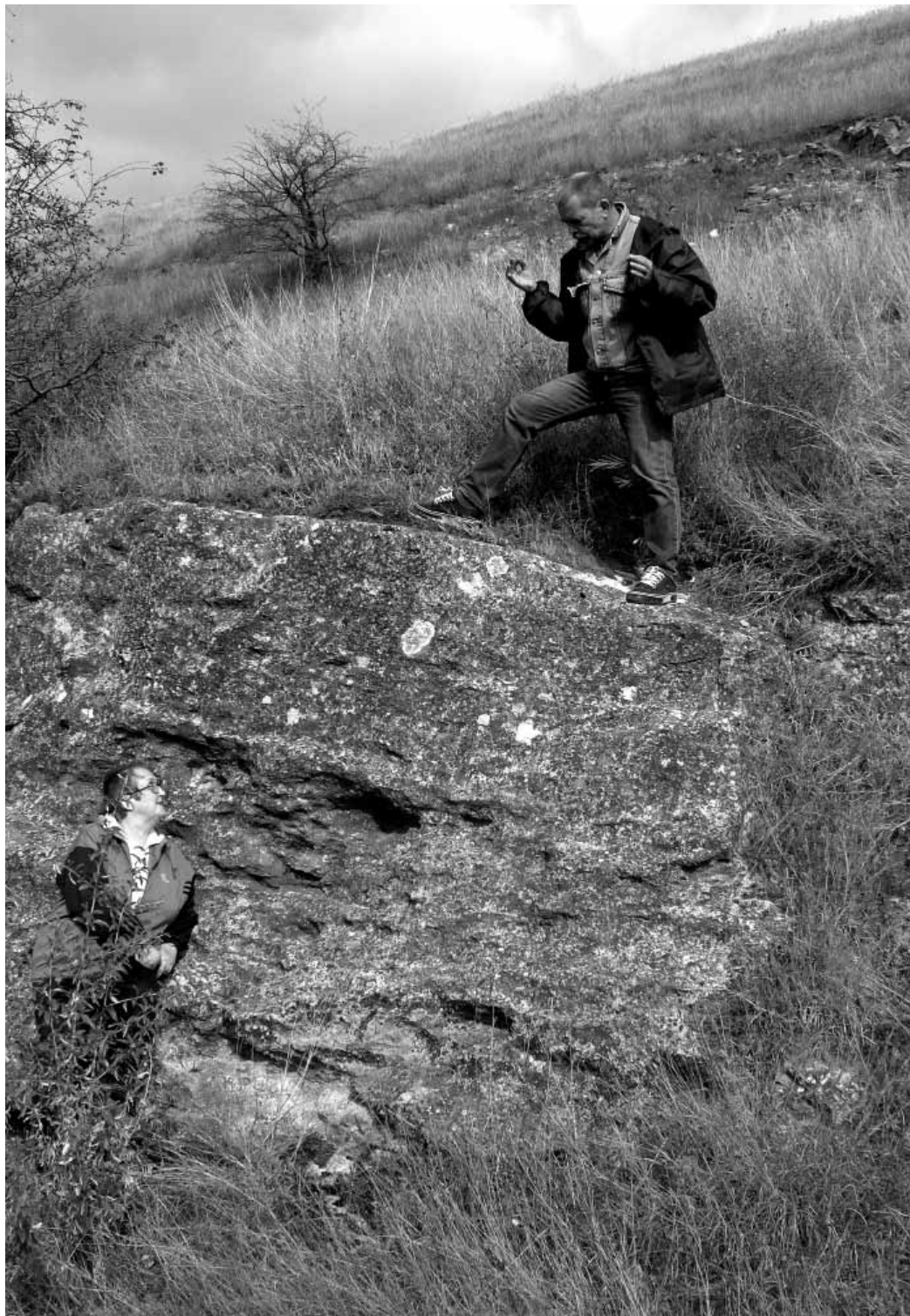
но на изломах каменных залегающих значительно запечатлевается вся археологическая история нашего города и края. Мы побывали в одном из действующих карьеров — карьере Пелагиадском. Впечатление от общения со ставропольским камнем оказалось невероятно сильным.

Сам карьер, находящийся в углублении, представляет огромное (примерно 1 км) ровное пространство; возвышения — ступенчатые террасы из камня, который равномерно и планомерно теперь вырубается. Нахождение в почти закрытом (только не-

бо видно) пространстве карьера, который «отделен» от остального мира высокими краями обрыва и представляет особый мир, как будто и никогда не виданный человеком, как подземное царство, или, наоборот, что-то вроде лунного пейзажа, оставляет сильное впечатление. День был воскресный, кроме сторожа и резчика камня Андрея, в карьере никого не было. В бездействии стояли камнерезные машины — нечто техническое, также не имеющее аналогов в обыденном жизнен-

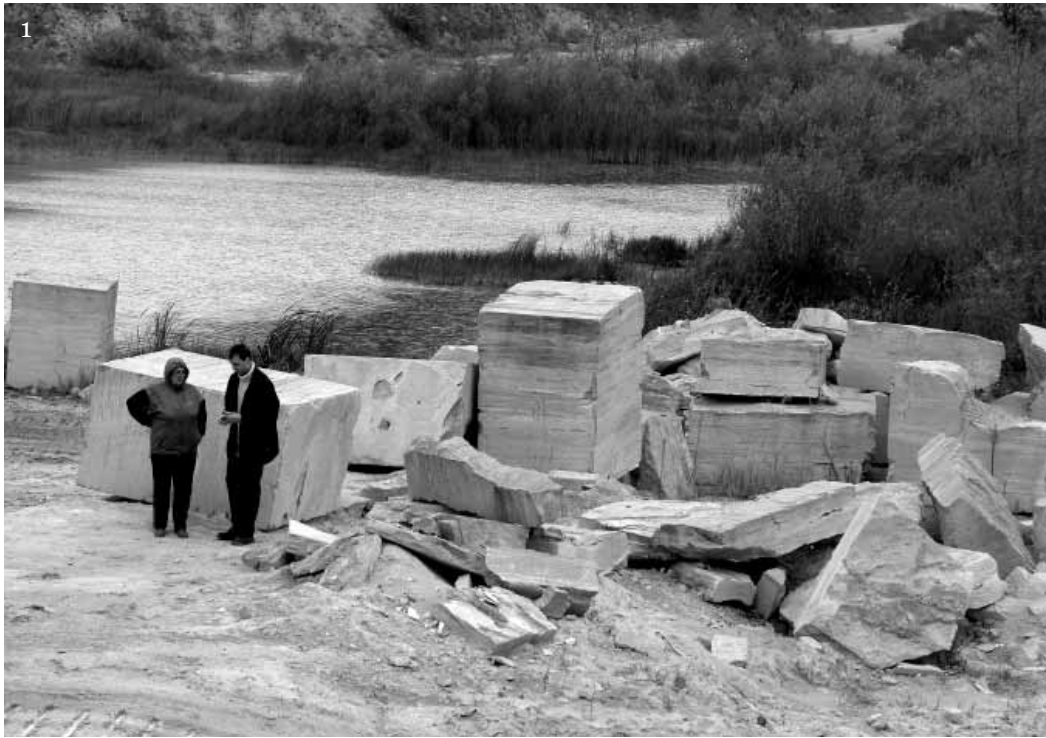
3. КАМЕНЬ





*Залегание камня на територии старого карьера в селе Пелагиада.*





1. Карьер «Южный» в селе Пелагиада. 2. Разговор с камнерезом Г.В. Дьяковым у его дома. Каменные столбы, солярные знаки на стилизованных колоннах.

3. КАМЕНЬ

ном пространстве. Присутствие в карьере напоминает посадку в неизвестном месте, вроде какого-то космического объекта: вокруг все каменное, пласты ракушечника изумительно красивого желтого цвета, каменные глыбы, каменные нагромождения, не хаотичные, а упорядоченные. Выборка камня идет экономно, поэтому дно карьера ровное, иногда, как указывалось выше, ступенчатое.

Карьер — это великолепный геологический и зоологический музей, а также музей камнерезного дела, так как можно проследить, как выбирался камень в разное время. Сохранилась часть карьера, где камень резался вручную: видны следы от вбиваемых «клюваком» борозд. Резчик Андрей подарил нам несколько «экспонатов» природного музея: ребер, позвоночных костей каких-то древних животных, обитавших здесь приблизительно 17 млн. лет назад.

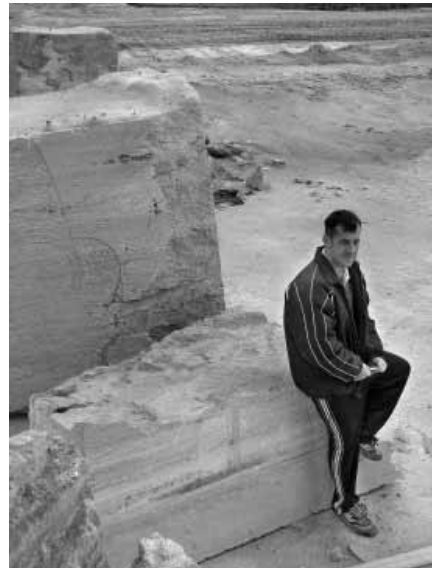
Впоследствии они были переданы В.Л. Газову, который собирает материалы для археологического музея, или музея камня, мечтая открыть его в Ставрополе. Хорошо бы в Ставрополе действительно организовать музей ставропольского камня — каких только чудес он не таит: и окаменевшие веточки растений, и рыбы, и части скелетов древних животных, водоплавающих. Да и просто сами камни, с их пористой фактурой, разноцветьем — драгоценный по информативности и эстетике материал!

Интересны и «люди камня» — те, кто занимался его резкой. Сейчас это почти вымершая профессия, так как камень добывается с помощью машин, но прежде это была весьма распространенная и почетная в Ставрополе и его окрестностях профессия.

Может быть, последний из могижан, — встреченный нами «человек камня» резчик Дьяков Герасим Васильевич. Ему за восемьдесят. Это человек богатырского сложения, крепкий, с большими все еще сильными руками, с прекрасным, несовременным, добрым лицом, живет в Пелагиаде.

Камень резали, рассказывал Герасим Васильевич, вручную. Орудия — клювак, кирка, кувалда до 9 кг, большие молоты (самый большой из них весил 19 кг). Пробивали клюваком дорожку, киркой подрубали пласт снизу, камень подсакивал вверх. Получался штучный камень. Резали, сидя на скамейке («пазили»), передвигались на ней в течение дня вдоль залегания пласта камня. Орудия изготавливали пелагиадские кузнецы. Как только начинал идти камень мягкий, карьер закрывали. Платили 35 копеек за штуку камня. За день вырубали 60-80, а то и до 120 штук. В среднем работали 8 часов. Работа тяжелая, но резчики любят свой камень — теплый, мягкий, податливый, выразительный.

Штучный камень, каждый размером 19x19x39 см, предназначен для строительства, использовали и бут — ломаный камень с неровными краями. В Ставрополе



*Резчик камня Андрей.*



*Герасим Васильевич Дьяков.*



раньше были строители — мастера сухой кладки — дома из бута складывали без скрепляющего материала (пересыпали кладку перетертым камнем — тырсой). Дней за 15 строили большой, в 4 комнаты, дом.

Заняты были на камнерезных работах крепкие, сильные люди. Шутка камнерезов — положить в короб тому, кто носил камень, на 2-3 камня больше — тот и не замечал ноши. Работа была тяжелой, но, по мнению камнереза, оплачивалась неплохо:



Скамейка из штучных камней у дома Герасима Васильевич Дьякова.

3. КАМЕНЬ

резчики в 1947 году, как вспоминает Герасим Васильевич, зарабатывали 1,5—2 тысячи рублей в месяц. В карьере работали до 80 человек, в основном мужчины, женщины на носилках выносили тырсу (то есть мелкие остатки, песчаные отходы от камня). Было очень много искусных резчиков, строителей, которые делали резьбу по камню вручную зубилами, шлифовали орнамент камнями.

Первая камнерезная машина появилась в 1956 году (иностранной марки), работать стало легче. Герасим Васильевич рассказывал о своих чувствах резчика, постоянно встречавшегося с каменными древностями: кости мамонта, два клыка какого-то животного «с метр длиной»; попадались скелеты животных. «Победит как на какую-то кость окаменевшую наткнется — разлетается вдребезги», — говорит Герасим Васильевич. («Победит» — особая марка очень твердой стали, из которой изготавливают наконечники в орудиях для резки.) В 18 лет Герасим Васильевич ушел добровольцем

на фронт, прошел всю войну, закончил свой поход в Прибалтике, там же встретил 9 Мая. Герасим Васильевич и его жена — хорошие хозяева, дом у них — полная чаша (все сами до сих пор выращивают), воспитали двоих детей, на пенсии не бездельничают. Живут по-прежнему в Пелагиаде.

Скромный интерьер сложенного самим камнерезом дома украшают живописные копии. Это копии с работ немецких художников (репродуцировались в журнале «Огонек», «Художник»), Перова «Охотники на привале», пейзажи Шишкина. Копии довольно смелые для самодеятельного художника, не рабские, с чувством цвета, композиции. Однако и дань соцреализму отдана — вполне приличная копия работы «Ходоков у Ленина» Бродского. Живописью увлекается не кто иной, как резчик камня Герасим Васильевич Дьяков. Всю премудрость художественную он освоил самоучкой, подрамники, рамы тоже всегда делает сам.



Современная камнерезная машина в пелагиадском карьере.

Местный батюшка благословил его писать иконы. Он и это дело с большим усердием освоил. Эстетические чувства этого человека, несомненно, в высшей степени развиты. Почему? Да, видимо, способностями прекрасными был наделен мастер, а развитие они получали в каменном деле:

тут и сноровка, и точность нужны, так как важно вычислить направление в залегающих пластах камня, ну и, конечно, высокие эстетические чувства рождаются в общении с таким прекрасным материалом. Одним словом, «человек камня» — воплощение русского богатства — и строитель, и защитник, да еще и художник.

Необработанный и обработанный камень, встречающийся преимущественно в исторической части нашего города, несет многослойную информацию (как мы уже отмечали, геологическую, экологическую, географическую, культурную и пр.) и составляют одну из доминант в общем геокультурном пространстве, детерминирует особое «археологическое» историческое мышление ставропольцев, формирует его эстетические чувства.

В сборнике «Кавказская война: истоки и начало (1770—1820 годы)», выпущенном в 2002 году, имеются воспоминания Густава фон Штрэндмана (1779 год) — полковника, командира Томского пехотного полка. Он обращает внимание на камень как природный и строительный материал, характерный именно для наших мест: «Далее следует уездный город Ставрополь, состоящий из такого же



*Камнерезная машина.*

Хоперского казачьего полка, станицы, присутственных мест, домов судейских, нескольких греческих, армянских и русских семейств, которые поселились здесь для торговых промыслов. Не доезжая несколько до Ставрополя, вид местности начинает переменяться и становится гораздо приятнее, по причине некоторых возвышений и посредственной величины их. Они состоят из песка, смешанного с глиной, и покрыты слоем черной земли. Сии горы содержат особого рода мягкий, несколько песковатый, смешанный с маленькими раковинами камень, который можно пилить употребляемой для дерева пилою и тесать топором. Почти все дома в Ставрополе построены из такого камня, довольно прочны и красивы. Вода, начиная с Донской крепости, как в небольших речках или, лучше сказать, в ручейках, так и в колодезях, становится гораздо вкуснее и здоровее» (40, с. 227).

По-видимому, вкус воды также обусловлен тем, что она протекает по здоровой песчаной среде. Многочисленные ставропольские родники, прежде дававшие городу воду, отчасти сохранились и до сей поры. Вода в каждом из них разная, но неизменно очень чистая и вкусная. Комплекс родников и водных бассейнов «Холодный родник» — излюбленное место отдыха ставропольцев. Герасим Васильевич Дьяков рассказывал нам о многочисленных родниках, пробивавшихся в карьерах, о необычайно вкусной воде в них.

В статье «Миф русского пейзажа» Ж. Нива говорит о роли пространства в формировании мышления человека: «В предисловии к своему капитальному труду «История Франции» (издание 1869 года) Жюль Мишле писал: «Чтобы понять особенности моего материала: расы и народа, который является его продолжением, мне казалось необходимым отыскать для всего этого добротное, прочное основание — землю, которая носит и кормит их. Без подобной географической опоры народ, действующее лицо истории, движется, словно по воздуху, как на китайских картинах, где нет почвы. Замечу также, что эта опора — не просто место действия. Она влияет на происходящее на сто ладов: через пищу, климат и прочее. Каково гнездо, такова и птица. Человек таков, какова его родина». Если романтизм изобрел умение чувст-





зовать природу, одним из важнейших компонентов которого является, к примеру, закрепившийся в европейском сознании образ гор — символ чистой и высокой красоты, то нарождающееся национальное чувство в союзе с возникающей национальной историографией дало жизнь ощущению специфического национального пространства, особенной связи человека с его родиной. Одной из наиболее устойчивых характеристик русской национальной идентичности с начала XIX столетия (с тех пор, как она приобрела современные очертания) был культ русского пространства — именно **пространства**, и в меньшей степени пейзажа. Он тесно связан с культом русского слова и русской песни. Достаточно переписать гоголевские «Мертвые души», произведение, лежащее в основе мифа о русском пространстве, чтобы осознать удивительную слиянность трех составляющих чувства русской национальной самобытности: песни, русского слова и русского пространства» (56, с. 12).

Камни ставропольские опозитизированы в живописи, скульптуре, литературе. Они входят в один из самых устойчивых фреймов «архетипической», глубинной истории Ставрополя, и эта особенность мышления ставропольца, вводящего уже давно не существующее Сарматское море в число исторических персонажей, а камень при этом — основной свидетель этой древнейшей истории во все времена (он и сейчас «свидетельствует»), делает ставропольца открытым к восприятию огромных пространственных панорам, в числе которых и Кавказские горы. Их он считает своими, так как видит благодаря открытым пространствам — степям, особой структуре горного



*Степные просторы. Окрестности Пелагиады.*

ландшафта. Ставрополец открыт и восприимчив к огромным временным периодам с дискретно формировавшейся историей. Овременение пространства и опространствование времени тут приходят к какому-то особому гармоничному единству, что соответствует космическому, ноосферному мышлению жителя нашего города.

В повести «Крутогорье» (1975) ставропольский писатель Е. Карпов хорошо запечатлевает связь степного, равнинного и горного в мышлении ставропольца, их связь и взаимодействие. «Дожди, дожди и дожди в горах Кавказа, а в степях Ставрополя гуляют пыльные бури, чахнут от жажды хлеба и сады, уже в мае сохнут и становятся огненно-рыжими травы на пастбищах.



Зимой непроходимые заносы, вьюги наметают на перевалах, засыпают с крышами лесные кордоны, а в степях трескается нагая земля, гибнут озимые от лютых морозов, ветры уносят плодородную почву в овраги.

Дожди и дожди в горах.

Мы с Георгием Федоровичем Бормотовым, наконец, вырвались из непроницаемых завес синих дождей на солнышко.

В этом месте Кубань, спустившись с заоблачных высот седого Приэльбрусья, одолела у карачаевского селения Кумыш каменную теснину и вырвалась в широкую долину, но у станицы Усть-Джегутинской есть еще одна темного камня теснина, в ней-то и сбавила свой бег река, закружилась водоворотами, разлилась перед плотиной небольшим, но глубоким ярко-синим водохранилищем.

Смотрятся в тихие воды крутолобые холмы, над которыми высятся вдали снежные вершины Белалакая, Домбай-Ульгена и самого, как говорили в старину казаки, батюшки Эльбруса. Растет вдоль берега молодая ореховая роща, стойкими рядами стоят островерхие пирамидальные тополя.

Влево от плотины падает рукотворный водопад, и за ним Кубань продолжает свой бег неторопливо, почти как равнинная река, а вправо уходит канал. Упрямо и гневно кружится вода, вырываясь из-под стальных затворов, а потом, смирившись с волей человека, привольно и величественно течет в далекие степи» (41, с. 3).

Понимание, что эти огромные пространства объединяло Сарматское море, оставившее нам о себе память в виде ракушечника, подкрепляет такое геомышление, делает его особым, отличным от мышления равнинного жителя.

С.М. Соловьев в своей «Истории...» указывает, что очень важное «явление», замеченное Геродотом, всегда остается в силе: «...ход событий постоянно подчиняется природным условиям» (72, с. 60). «Перед нами, — пишет он, — обширная равнина: на огромном расстоянии от Белого моря до Черного и от Балтийского до Каспийского путешественник не встретит никаких сколько-нибудь значительных возвышений, не заметит ни в чем резких переходов. Однообразие природных форм исключает областные привязанности, ведет народонаселение к однообразным занятиям; однообразие занятий производит однообразие в обычаях, нравах, верованиях; одинаковость нравов, обычаев и верований исключает враждебные столкновения; одинаковые потребности указывают на одинаковые средства к их удовлетворению, и равнина, как бы ни была обширна, как бы ни было вначале разноплеменно ее население, рано или поздно станет областью одного государства: отсюда понятна обширность русской государственной области, однообразие частей и крепкая связь между ними» (там же). Это размышление коррелирует с рассуждением Броделя о противоположном — горном местоположении и населении. Трудно удержаться, чтобы не восхититься (в который раз!) нашим гениальным историком, высказавшим мысль о связи пространства и мышления, пространства и образа жизни человека гораздо раньше историков XX века.

У нас на Ставрополье «не соскучишься»: многообразие рельефа как бы детерминирует многообразие этносов, укладов, языков, культур. Ставрополь — «Ворота Кавказа» — в «сжатом виде» демонстрирует эти особенности. На них указывали главные певцы нашего края — А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой и мн. др. Много народов — много противоречий, почти не прекращающиеся кавказские войны — этому пример. При общем неиндустриальном (сейчас трудно говорить о крестьянском) укладе Ставрополя здесь все транзитивно (подвижно) — движение народов из Закавказья, предгорий Кавказа, немецкие, эстонские, польские колонии, которые существовали в разное время на территории края, обширная греческая диаспора, огромная прослойка украинского населения, русские переселенцы из многочисленных мест России — все это образ некоего динамичного современного Вавилона, где в плавильном котле социальной реальности и культурного взаимодействия создается многомерный многонациональный конгломерат народов, располагающийся на огромном величественном пространстве.



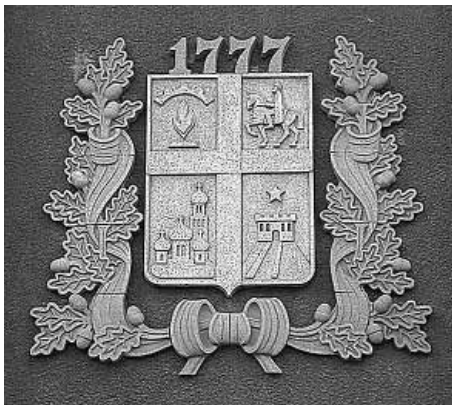
## 4. Мифологический характер нарративной истории Ставрополя: доминирование «археологической истории»

С.Ф. Бобылев, соавтор этого материала, возможно, одним из первых системно рассмотрел мифологическую сущность нарративной истории Ставрополя. Он попытался составить список знаков-мифем, которые лежат в структуре ставропольского текста. Вот его размышления по этому поводу.

«Я попытался составить список знаков, из которых состоит ставропольский текст. Мне было интересно, в какой связи эти знаки находятся по отношению к явлениям, которые они призваны означать, то есть к своим референтам. Оказалось, что в каждом случае знак либо максимально удален от своего референта, либо существует при напрочь отсутствующем референте. Городская мифология, таким образом, лишена базы, сочинена, основана на выдумках и стремится выдать желаемое за действительное. Кстати, в избыточном, от этого графически тяжелом и стилистически неряшливом, нынешнем городском гербе собраны почти все знаковые ставропольские мнимости.

Не буду приводить точных документальных ссылок, но информация исторического характера получена из краеведческого музея и может считаться в общих чертах объективной. Итак, перечень символов, под номерами и с комментариями.

4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ: ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»



Современный герб города Ставрополя

1. «Город креста». Христианский греческий «ставрос» в названии города так и просится быть укорененным легендарно, и на самом деле окружен легендами. В действительности ни местоположение, ни имя не связаны с реально существующим крестом. Название городу, поначалу одной из 10 планируемых пограничных крепостей, досталось случайно, по наследству от крепости на Азовском море, и, если бы из списка, составленного в Петербурге светлейшим князем Потемкиным, не были вычеркнуты два пункта, Ставрополем мог бы оказаться, например, нынешний Георгиевск.

2. «Крепость в степи» (по названию исторического романа И. Кузнецова). Ставропольская крепость как фортификационное сооружение, возводимое для защиты от врагов, просуществовала пару десятилетий, так и не успев обрести материальными атрибутами крепости. По-настоящему боевым выдался только один 1779 год, когда было отбито нападение полторатысячного отряда Дулак Султана. Земляной вал и ров вскоре после возникновения утратили свою непосредственную функцию и исчезли с лица земли, поскольку линия фронта отодвинулась далеко к юго-востоку. Остаток каменной стены, воспринимаемый жителями как фрагмент крепости, есть не более чем уцелевшая стена казармы, входившей в комплекс внешних укреплений.

3. «Казачий город». Место будущего Ставрополя начали обживать семь эскадронов Владимирского драгунского полка и, по разным сведениям, от 150 до 250 хоперских казаков с семьями, переведенных на новое место из Новочеркасска. Казаки расположились тремя станицами в районе теперешнего Нижнего рынка. Командование сочло нецелесообразным использовать казаков в военных действиях – в силу известной их малой управляемости и отсутствия дисциплины. Они использовались в разведке и на хозработках. В 1812 году драгун отправили на запад воевать с Наполеоном, казаков перевели дальше к предгорьям Кавказа, и к 1826 году в Ставрополе

не осталось никаких регулярных военных частей – за ненадобностью. Оставленные казаками землянки, мазанки и первые деревянные строения заняли переселенцы из среднероссийских и малороссийских губерний, народ разночинный и часто с темным прошлым. Национально-этническую картину завершали армяне и греки, сгруппировавшиеся плотными диаспорами и, чем дальше, тем больше, представители коренных кавказских национальностей. Таким образом, к середине XIX века доля потомков первых казаков в городском этносе оказалась исчезающе малой. Да и вообще казаки, вольные землепашцы и вольные стрелки, никогда не были мещанами, то есть городскими жителями.

4. «Город основал Суворов». Граф Александр Васильевич Суворов-Рымникский был в Ставрополе с инспекторскими проверками, равно как и во всех других пунктах Азово-Моздокской линии. Первый раз оценивал состояние крепостных сооружений в марте 1778 года, крепости тогда было уже полтора года. Второй его визит в Ставрополь пришелся на 1782 год. На Крепостной горе сейчас можно видеть условное изображение палатки Суворова и якобы ключа от города, врученного знаменитому полководцу. Думаю, что городские власти вполне могли поднести символический подарок графу Суворову.

5. «Ворота Кавказа». Триумфальная арка, она же Тифлисские ворота, была воздвигнута в честь победы в Кавказской войне и призвана обозначать тракт, соединяющий большую южную территорию России с Военно-Грузинской дорогой. Последние остатки развалившегося сооружения убрали в 50-е годы, поскольку они мешали троллейбусному движению. Факт исчезновения ворот выглядит символическим, ведь Ставрополь так и не стал значимым пунктом транспортной магистрали. Сейчас ворота восстановлены как дань прошлому.

6. «Кафедральный собор». Чего искренне и особенно жаль, так это уничтоженного перед войной собора. Города лишили единственного реального и существенного стержня, который был его духовной и географической осью, на которую естественным образом сориентирована вся остальная инфраструктура. Даже отсутствуя, собор продолжает активно участвовать в жизни, оставаясь до сих пор градостроительной доминантой, пунктом, соотносящимся с общероссийской Балтийской топографической системой. Штык



1. «Палатка Суворова» и остатки стены казармы на Крепостной горе.  
2. Казанский кафедральный собор. Фото начала XX века.  
3. Восстановленные Тифлиссские ворота на проспекте К. Маркса. Фото 2005 года.





бетонного красноармейца не может выполнить роли креста на маковке колокольни, блеск которой, говорят, виден был очень и очень далеко. В отсутствие настоящего центра возник, по Бодрийяру, симулякр — искусственный административный центр на площади Ленина. Относительно главной точки сейчас неопределенное и неудовлетворительное двоевластие: подразумеваемая старая и существующая, но ненастоящая. Если это уже не троевластие — крылатый ангел, недавно вознесшийся в небеса на высокой колонне (не на равновеликом расстоянии относительно названных центров, но тем не менее между ними), также предъясвляет претензии на топографическое доминирование. И, кстати, значительная подробность — нижняя часть колонны представляет собой информационный блок, который посредством текстов и геральдических изображений знакомит с историей городской эмблематики. Восстанавливаемый сейчас собор может многое изменить.

Таким образом, имеются все основания считать главным признаком ставропольской городской истории ее мифологический характер. Мифологический аспект может быть гармоничным образом дополнен и соображениями более конкретного характера, относящимися к моменту возникновения города.

Как вообще выглядит естественный процесс зарождения города? Предположим, это времена далекой древности с племенным укладом. Группа людей организует поселение, максимально удобное со всех точек зрения: для обеспечения собственной жизнедеятельности, для сообщения с окружающим миром, для защиты от внешней агрессии. Если место оказывается выбранным неправильно, то люди покидают его в поисках лучшей доли, поселение пустеет и, в конце концов, исчезает. Если выбор сделан удачно, то поселение разрастается, пополняется за счет менее благоустроенных соседей, становится важным стратегическим пунктом и в эпоху устойчивой государственности превращается в город со всеми необходимыми атрибутами. Как правило,



Ставропольская крепость. Реконструкция.

на высоком берегу судоходной реки строится крепость, внутри которой находятся наиболее значительные городские сооружения — мощные, надежные, долговечные. Какое бы обширное пространство вне крепостных стен ни занимал развивающийся город, вся его жизнь органично обусловлена наличием неизменного ядра. Так организуются и самоорганизуются традиционно укорененные города. Хороший пример — Новгород Великий с его древней историей, но и более молодой Нижний Новгород или, например, Таганрог, который всего на полвека старше Ставрополя. Изначально «правильному» городу уже ничего не страшно. Даже если новые социальные и политические обстоятельства меняют его статус и город теряет свое значение, то он переходит в разряд провинциальных без потерь для исторического самосознания.

Ставрополь основан как оборонительный пункт с сиюминутными целями волевым административным жестом. Просто жирная точка на карте, поставленная в Петербурге рукой вельможного чина, ставшая реальностью после того, как императрица подписала соответствующий указ. Вряд ли кто-нибудь предполагал дальнейшее развитие военного укрепленного пункта, когда первоначальная его роль станет неактуальной. Иначе трудно объяснить, почему для закладки нового города выбрано не са-



4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

мое удобное место. И достаточно высокое плоскогорье с крутым подъемом, что в конце XVIII века должно было затруднять товарообмен, а впоследствии лишило Ставрополь развитого железнодорожного сообщения, и несколько быстрых рек, бесполезных в транспортном отношении, и отсутствие больших массивов строительного леса, и очень пересеченная местность, где овраги с постоянными оползнями перемежаются с выходами каменных пород, и неустойчивый, непредсказуемый климат.

Признаться, у меня нет даже предположений относительно того, почему Ставрополь не исчез как таковой вместе с той функцией, ради которой был создан. И это не единственное недоумение по поводу ставропольского феномена.

Как получилось, что Ставрополь не просто выжил как город, но еще и стал центром огромной и непростой для управления территории? При том, что естественно (и потому легитимно) рядом формировался реальный культурный центр, конгломерат городов Кавминвод. Это место, где было модно не только отдыхать и лечиться на курортах. Здесь круглый год жили представители высшей столичной российской аристократии, привлекая материальные и интеллектуальные ресурсы всей страны. Пятигорск и Кисловодск и другие города КМВ на рубеже XIX и XX веков стали комфортабельнейшим местом для жизни с европейским уровнем сервиса. Почему уже в советское время аэропорт международного значения и крупнейшая типография — значительные культурные знаки — появились в Минеральных Водах, а не в Ставрополе?

Так или иначе, очевидно, что тот образ, который показался мне соответствующим духу Ставрополя с самого начала моего жительствова здесь, находит со временем новые подтверждения. Этот образ — большой железнодорожный тупик. Расположившийся на вершине одинокой горы, город не столько соединен, сколько обособлен условиями своего существования от простирающегося далеко вокруг достаточно пустынного, достаточно малонаселенного равнинного пространства. Он изолирован, замкнут на себе самом, живет своей самодостаточной жизнью, что очень напоминает существование хуторянина, возделывающего свои угодья, довольного плодами собственных трудов, не слишком нуждающегося в недалеких соседях, так же, как и они в нем.

Если рассматривать город как самостоятельный живой организм, обладающий сознанием, внутренним смыслом и именно в силу этого способный иметь индивидуальный характер, то город Ставрополь должен ощущать себя как человек, выросший в интернате без родителей. Независимо от возможных успехов жизнь такого человека непременно должна проходить в разрешении проблемы происхождения, поиска собственных корней».

Некоторые из этих наблюдений, например, об оторванности города на горе от равнины, подтверждаются исследованиями историков, в частности, их можно обосновать размышлениями Ф. Броделя из книги о Средиземноморье. Историк говорит об архитектурном единстве средиземноморского пространства, «скелет» которого составляют горы: «Это громоздкий, непропорциональный, вездесущий скелет, кости которого «тут и там выпирают из-под кожи» (16, с. 34). Горы, считает Ф. Бродель, вообще «держатся в стороне от большой истории, отказываясь как от ее притязаний, так и от ее благотворного воздействия. А может быть, это она не хочет иметь с ними дело. Однако жизнь каким-то образом ухитряется связывать обитателей вершин с их собратьями внизу. В Средиземноморье нет этих неприступных гор, которые, составляя несомненное большинство на Дальнем Востоке, в Китае, Японии, Индокитае, Индии, доходят до Малакского полуострова и которые, не вступая во взаимоотношения с низменностью, создают свои собственные миры. Дороги в средиземноморские горы открыты, и по ним можно двигаться, хотя они извиваются среди крутых скал и их качество оставляет желать лучшего; эти дороги служат «своего рода проводниками равнины» и ее могущества к заоблачным высотам» (там же, с. 48).

Наше пространство похоже. Мы тоже находимся на отрогах Кавказских гор, часть «скелета» которых и составляет наша Ставропольская возвышенность, заявляющая о себе в том числе и грандиозными каменными наростами, которые постоянно будора-



жат сознание ставропольца, побуждают его к мифопорождению, как раз и по поводу моря. Но не только ставропольские камни инициируют создание мифов. Ученые историки и историки-любители в своих текстах так или иначе отмечают, что с крепостью связана система мифопорождений, вообще присущих нашему городу.

Статья В.Г. Гниловского «План Ставропольской крепости 1811 года» (1949, историко-географический очерк) намечает уже некоторые сдвиги, смещения событий в истории Ставрополя относительно реальности. Гниловский пишет: «Ставропольская крепость, или иначе крепость № 8 Азово-Моздокской оборонительной линии, положившая



План Ставропольской крепости 1811 года.

начало городу Ставрополю, была построена в 1777–80 годах Таганрогским (Владимирским) драгунским полком» (25, с. 165). И тут же в примечаниях отмечает: «В имеющейся литературе и архивных материалах указывается, что крепость была основана Владимирским драгунским полком, в тех же материалах полк, располагавшийся в крепости, в последующие годы называется уже Таганрогским драгунским полком без указания на смену одного полка

другим, и Таганрогский полк упоминается в качестве строителя крепости. Создается впечатление, что данные наименования являются синонимами» (там же).

Эти разночтения создают основу семиотической неопределенности, задают ряд смещений относительно некой реальной ситуации, которая так и не просматривается и не вырисовывается в интенциях исследователей. Все это хорошо видно в системе построения текстов, и особенно в тех случаях, когда автор указывает на источники, условия и условности своего сообщения.

Заметим, что рассказ о создании крепости В.Г. Гниловской начинает с метаэлементов (слов, с помощью которых автор внутренне комментирует текст, отсылает к источникам, выражает свое отношение), они указывают не только на условия, но и оговаривают общую условность сообщения. На протяжении всей статьи повторяется вводный компонент **по преданию** с модификациями: **по словам предания, согласно рассказу предания, возможно, видимо**. Последний компонент закрепляет ситуацию неопределенности в построении нарратива.

«**По преданию**, в выборе места для крепости непосредственное участие принимал великий русский полководец А.В. Суворов, командированный в 1778 году на Кавказ для наблюдения за строительством и для инспектирования Азово-Моздокской линии. В это время, **по словам предания**, на месте будущего Ставрополя уже имелось небольшое военное укрепление, расположенное где-то в верховьях реки Ташлы, носившей в то время также и имя реки Члы. **Возможно**, что следами этого первоначального укрепления являются остатки вала, сохранившиеся на верхней плоскости Ставропольской горы, к северо-западу от Михайловского родника, дающего начало реке Ташле, в урочище, именуемом Валик. Наличие вала в этом районе показано на хранящейся в Ставропольском краевом музее Археологической карте города Ставрополя, составленной Г.Н. Прозрителевым. **Согласно рассказу предания**, А.В. Суворов, ознакомившись с расположением поста № 8, признал выбор места неудачным и указал новый, стратегически более выгодный участок для

4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

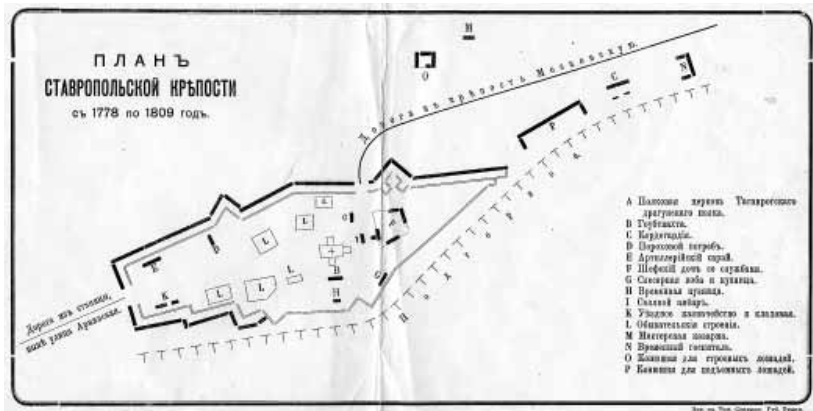
постройки крепости на месте современной центральной части города Ставрополя, где и были возведены крепостные постройки под руководством командира драгунского полка полковника Ладыженского» (там же, с. 165—166).

«Предание» — устный рассказ, передающийся из поколения в поколение (МАС) — не обличено рассказывать подлинные истории. В некотором роде, это легенда, служащая для того, чтобы укоренить, даже узаконить, в том числе и историческое, мнимое или настоящее, событие.

Смещения наблюдаются в ряде существенных случаев. Как отмечает Гниловской, «топография Ставропольской крепости в литературе освещена очень мало. Впервые план крепости под заголовком «План Ставропольской крепости (1778—1809 гг.)» был опубликован И.В. Бентковским в № 1 газеты «Ставропольские губернские ведомости» за 1879 год» (там же, с. 168).

В изложении и интерпретации плана Гниловской указывает на «**рискованные**» места: «**не имелось масштаба**», «**не было точных данных**», «**надо было полагать**», «**протяжение крепостных стен на запад оставалось неизвестным**».

По наблюдениям Гниловского, неизвестный ему ранее рукописный чертеж инженер-подпоручика Ахиткина, найденный в 80-х годах, также не является достоверным документом. Обратимся к тексту: «В дальнейшем этот же план был повторно напечатан в статьях Прозрителева в Трудах Ставропольской ученой архивной комиссии, вып. 2-й и в Сборнике сведений о Северном Кавказе, изд. Ставроп. губ. статистического Комитета, т. IV, 1910—11 гг. Этот план был единственным планом, по которому приходилось знакомиться с очертаниями Ставропольской крепости и расположением в ней построек. К сожалению, в плане **не было никаких указаний на размеры** крепости и **не имелось масштаба**, так что до сего времени **не было точных данных** для определения местоположения крепости по сравнению с расположением современных зданий и улиц города. В северном и южном направлениях крепость, **как надо было предполагать**, ограничивалась площадью плоской части Комсомольской горки, на востоке обрывом в сторону рынка. Протяжение крепостных стен на запад оставалось совершенно неизвестным. В прошлом году Ставропольскому краевому музею удалось обнаружить неизвестный ранее рукописный чертеж плана Ставропольской крепости, датированный 1811 годом, за подписью инженер-подпоручика Ахиткина. План имеет такой заголовок: «Генеральный план Ставропольской крепости с показанием на оном вновь строящегося и начатого оборонительного здания, а какие при оных в минувшем июне месяце произведены работы значат под покрытием приличных красок. Сочинен июля дня 1811-го года» (там же, с. 168). Постоянно Гниловской обнаруживает и выявляет ошибки, смещения, неточности.



План Ставропольской крепости с 1778 по 1809 год.

«Генеральный план Ставропольской крепости с показанием на оном вновь строящегося и начатого оборонительного здания, а какие при оных в минувшем июне месяце произведены работы значат под покрытием приличных красок. Сочинен июля дня 1811-го года» (там же, с. 168). Постоянно Гниловской обнаруживает и выявляет ошибки, смещения, неточности.

«На плане имеется звезда румбов, но **правильность** показа ею сторон горизонта **вызывает сомнения** по следующим основаниям: сохранившиеся части крепостной стены и части крепостных строений по своему расположению на 20° не совпадают с обозначением направлений катушки румбов. У нас **создается впечатление**, что направление сторон горизонта показано на плане с отклонением на





20° к востоку. Наш вывод подтверждается тем, что направление сторон горизонта, изображаемое картушкой, также на 20° не совпадает с расположением показанной на плане крепостной церкви, которые обычно строились вытянутыми в направлении запад — восток.

**Разница в изображении сторон горизонта с их действительным направлением** в настоящее время могла быть объяснена вариациями земного магнетизма, но такие значительные колебания (20°) вряд ли допустимы. Учет изменений магнитного склонения на 137 лет, прошедших со времени составления плана, мог бы несколько уменьшить степень расхождения, но **не может полностью объяснить эти различия**, так как годовые изменения склонения обычно измеряются секундами и долями минут и, кроме того, в пределах Европейской части СССР за XIX век наблюдались изменения склонения как к востоку, так и к западу. **Отсутствие аналогичных данных по Ставрополю** не дает возможности определить поправки к плану на изменение склонения.

Инженер-подпоручик Ахиткин был, **видимо, строителем, а не топографом** и мог не обратить должного внимания на правильность изображения румбов, кроме того, само назначение плана — фиксация произведенных строительных и ремонтных работ — и **не требовало точности** в этом отношении» (там же, с. 168—169).

Таким образом, в наррации наблюдаются элементы, связанные с сомнением в правильности показа сторон горизонта, обозначения направлений: **«разница в изображении сторон горизонта с их действительным направлением»**, **«отсутствие аналогичных данных по Ставрополю»** и т.д.

Гниловской указывает на субъект подачи материала как на лицо, не обладающее профессионализмом: Ахиткин — **«строитель, а не топограф»**.

«Мы полагаем, что это расхождение связано было с **ошибкой чертежника при копировании плана**. В этом отношении интересно также упомянуть о наличии **еще одной ошибки (описки) при выполнении плана**, а именно, вместо надписи **«Ташла»** на плане значится **«атшла»**.

Сравнение плана подпоручика Ахиткина с планом, опубликованным Бентковским, показывает на общее сходство контура изображаемой ими крепости, но в то же время и **на наличие значительных расхождений** в форме и направлении стен, особенно в юго-восточном участке крепости. Эти **расхождения** не могут быть объяснены какими-либо коренными перестройками крепости, переносом стен, рвов и т.д., тем более что даты, к которым относятся оба плана, близки друг к другу (1809—1811 годы), а могли возникнуть только в силу **неточности изображения в одном из них**. Детальное рассмотрение плана Бентковского выясняет причины имеющихся **различий**. Дело в том, что этот план печатался не с гравированного или цинкографского клише, а с клише, составленного путем набора различных типографских знаков: линий, прямоугольников и т.д. **Ограниченность возможностей** такого способа в передаче деталей рисунка вела к **неизбежным искажениям**, например, в юго-восточной части крепостной стены на плане Бентковского показан значительный выступ наподобие бастиона, которого фактически не было, и т.д. В итоге выявляется, что план Бентковского был составлен на основе плана, аналогичного плану Ахиткина, но в нем были допущены существенные **искажения и в масштабе**, и в очертаниях, в результате чего план Бентковского должен быть квалифицирован не как план, а как **схематический рисунок с плана крепости**. Единственным же известным подлинным планом Ставропольской крепости должен быть признан публикуемый в данной статье план инженер-подпоручика Ахиткина. План Ахиткина позволяет дать **более правильное** описание конфигурации и размеров крепости, ее местоположения, ее внутренних и внешних построек» (там же, с. 170).

Далее указывается на сравнение планов Ахиткина и Бентковского в ракурсе **значительных расхождений** в форме и направлении крепости с указанием



уже на источник с его типографскими особенностями: **неточности изображения, не цинкографское клише, а клише, составленное из разнородных типографских знаков.**

В заключение Гниловской прибегает к плану Ахиткина как к «более правильному описанию конфигурации», хотя изначально отмечает ряд смысловых сбоя в этом документе.

«Крепость» — по данным МАС — 'укрепленный пункт, подготовленный к круговой обороне и длительной борьбе в условиях осады'. Гниловской в статье «План Ставропольской крепости 1811 года» отмечает все же, что «Ставропольская крепость была одной из наиболее значительных крепостей Азово-Моздокской линии и была построена по всем правилам военной техники того времени. Крепость принимала участие в военных действиях. Так, закубанские горцы, возбуждаемые турками, обещавшими им помощь, в 1779 году напали на линию одновременно в нескольких пунктах, в том числе и на Ставропольскую крепость, но понесли здесь поражение: двести казаков из донского полка Кутейникова наголову разбили их главный полторатысячный отряд.

В начале XIX столетия, в связи с постройкой ряда новых укреплений в более южных районах, Ставропольская крепость утратила свое прежнее значение. Крепость как военный объект, видимо, существовала вплоть до 1812 года, когда Тагарогский драгунский полк, дислоцировавшийся в крепости, был отправлен в армию, сражавшуюся с Наполеоном. Деревянная церковь крепости после ухода гарнизона была сломана кавказскими содержателями (откупщиками) питейных сборов, комиссионером Задонским и купцом Шунаевым, и продана в город Георгиевск, где была установлена на кладбище. <...> Переписка по данному вопросу, содержащая 44 листа, была начата 5 ноября 1821 года и закончена в 1829 году.



*Вид на Крепостную гору со стороны Казачьей станицы. Картина неизвестного художника. Конец XVIII века.*

Факт слома церкви говорит о фактической ликвидации крепости, что также подтверждается тем, что на плане гор. Ставрополя, датированном 1833 годом, хранящемся в Ставропольском краевом музее, крепостные постройки не указываются, за исключением участков крепостной стены, сохранившихся до наших дней.

Ставропольская крепость была построена на небольшом восточном отроге Ставропольских высот, называемом прежде Крепостной, а в дальнейшем Соборной, или Кафедральной, горой, а затем Комсомольской горкой. В стратегическом отношении этот участок был выбран очень удачно, что, **возможно, действительно, согласно преданию**, «высмотрел орлиный взор великого полководца». Крепостная гора являлась господствующей над окружающей местностью. С севера она была ограничена глубокой балкой реки Ташлы и круто обрывалась на восток, к выровненной площади, где располагалась Ставропольская станица (район бывших Станичных, ныне Калининских улиц и современного нижнего колхозного рынка). С южной, наиболее опасной в то время стороны Крепостная гора была защищена рядом вытянутых с запада на восток глубоких речных балок: двух Мамаек, Мутнянки, Желобовки и безымянной балки, проходившей почти у подножия крепостных стен. <...>

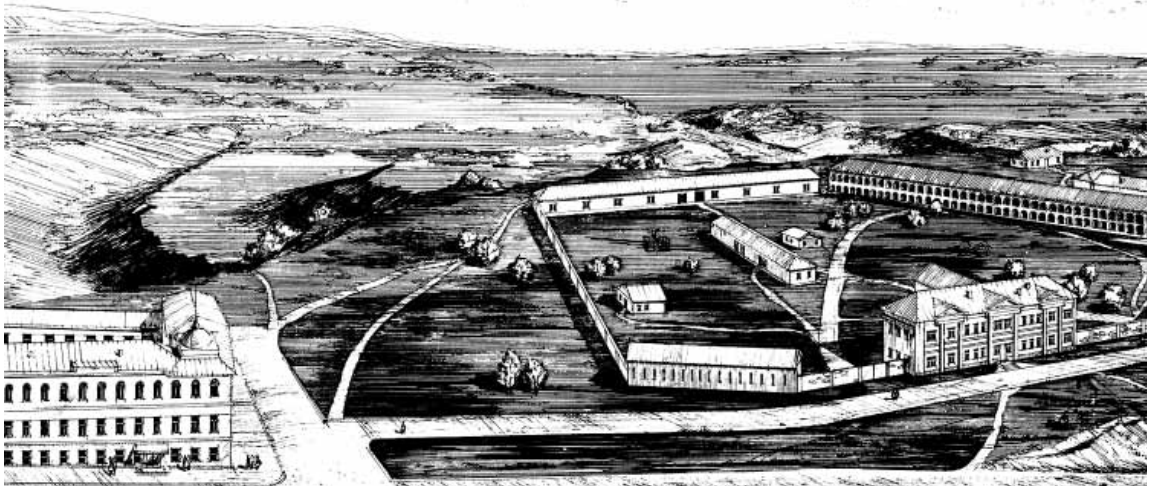


Интересные подробности, характеризующие географические условия окрестной крепости, были записаны Бентковским в 1833 году **со слов семидесятипятилетнего казака**, пришедшего на «линию» с Хопра вместе с их командиром, премьер-майором Устиновым. Казак говорит: «Когда мы пришли в Ставрополь, крепость не была совсем окончена, и мне довелось на ней поработать. Для станицы едва нашли удобное место, тут была поляна, а кругом лес. Первый год косили там, где теперь дом командующего войсками (угол современной ул. Дзержинского и улицы Коминтерна. — *В.Г.*), а хлеб сеяли, где собор старый (площадь нижнего колхозного рынка. — *В.Г.*). Там, где теперь Армянская улица (улица Шаумяна. — *В.Г.*), была просека через лес — по ней ходили мы по воду из крепости к роднику, его теперь нет. Около теперешней армянской церкви было озеро из родников, текущих из горы. Бывало, из станицы в крепость без ружья не ходили; а из крепости за вал оплошно не показывай носа» (там же, с. 167—168).

Как видим, в тексте очень много неопределенностей, Гниловской подтверждает, что именно стратегическое значение этого места и было для основания крепости, а потом города, самым важным.

Текст Г.Н. Прозрителева подтверждает это. В «Историко-археологическом путеводителе по городу Ставрополю-на-Кавказе и его окрестностям» он пишет: «Господствовавшее положение крепости благодаря возвышенной местности, зна-

4. МИФЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»



*Крепостная гора в городе Ставрополе. Реконструкция.*

чительный гарнизон и близость казачьей станицы делали место это вполне безопасным, и потому сюда потянулась значительная часть поселенцев, и слободки росли. Явилась необходимость создать другие условия для жизни этой части поселения при крепости, и в 1785 году 5 мая последовал указ Екатерины II об учреждении Кавказского наместничества, причем образованы были в Кавказской губернии три уезда: Георгиевский, Моздокский и Ставропольский — и Ставрополь назначен уездным городом. День 5 мая и надо считать началом существования Ставрополя как города. В следующем году открыты были присутственные места.

В это время Ставрополь представлял из себя ряд домов, довольно неправильно разбросанных по юго-восточной и юго-западной стороне от крепости; на северной стороне была расположена станица, где теперь Хоперская улица и Станичные улицы, с церковью на Нижнем базаре, где теперь часовня, а на нашем нынешнем Николаевском проспекте рос лес, в нескольких местах были топкие места от родников,

вытекавших из Крепостной горы, и один из этих ручьев пересекал его в том месте, где на площадке между бульварами ныне стоит бассейн, и тут шла глубокая водомоина по направлению к нынешнему дому Меснянкина (старая гимназия). Население в это время было весьма невелико: всего 467 дворов и 27 лавок к 1780 году.

В это время город не имел собственной отдельной земли, а земля была в общем владении с казаками, вернее, жители-горожане пользовались казачьей землей и теми угодьями, которые составляли казенную землю. С переводом казаков в станицу Суворовскую в 1825 году казачьи земли остались в исключительном пользовании горожан; и наши архивы содержат много дел, возникших по поводу положения и способа пользования этим земельным казачьим имуществом.

Этой земли осталось 16267 дес. 57 кв. саж. Таким образом, благодаря указу Екатерины II от 5 мая 1785 года, Ставрополь из слободки при крепости обратился в город со значительной уездной территорией, жители из бесправных, подчиненных всецело суровому военно-крепостному управлению, обратились в горожан, права которых покоились на знаменитой «Грамоте на права и выгоды городам Российской империи», данной 21 апреля 1785 года. А потому день 5 мая и должен быть признан днем рождения нашего города и праздником ставропольцев» (62).

Таким образом, мы знаем это место достаточно точно, и в то же время оно в описаниях (как крепость) страдает неточностью, в результате чего в наше время на



крепостной горе в качестве остатков крепостной стены фигурирует, на самом деле, разрушенная стена одной из казарм, проемы окон которой напоминают бойницы. Эта реалья как бы закрепляет сдвинутость нарратива относительно референта, относительно реальности.

В процессе формирования такого сдвига, а значит, определенной отрешенности истории от реальной действительности, что свойственно мифу, оказались в качестве мифопорождающих многие концептуальные понятия о Ставрополе.

Миф — это мощный способ познания, хотя бы потому, что в нем немало противоречий, смещений, критическое обсуждение которых дает коррекцию в познании. В самом же мифе много произвольного, хотя часто мы мыслим и действуем не относительно реальности, а относительно мифа, как и в случае со Ставрополем. Смещенная мифологическая атрибутика крепости закреплена в смысловом смещении наличествующей реалии (стена казармы как часть крепости).



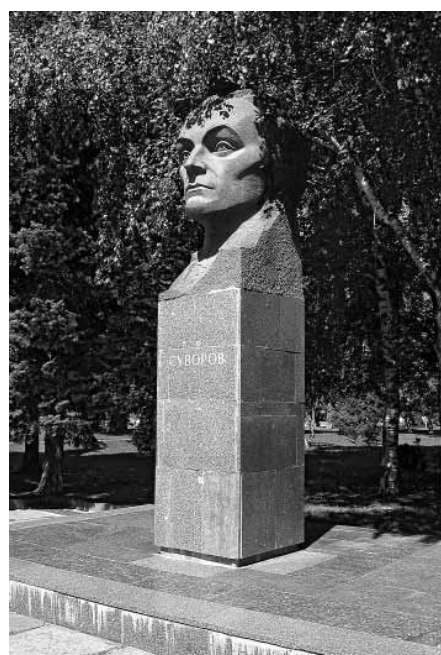


В последние годы выдвигаются новые гипотезы о том, кто основал Ставрополь. Так, Н.А. Охонько в статье «Кто основал Ставрополь» (1995) пишет: «Не однажды мне доводилось слышать, что Ставрополь основал А.В. Суворов. Другие говорят, что это осуществил князь Григорий Александрович Потемкин по указу императрицы Екатерины II. Ряд исследователей к основателям Ставропольской крепости относят Астраханского генерал-губернатора Ивана Варфоломеевича Якоби. Историк В.А. Потто в своей «Кавказской войне» пишет, что И.В. Якоби был назначен на Кавказ по личному выбору князя Г.А. Потемкина, и по его инициативе были заложены крепости Екатериноградская, Георгиевская и Ставропольская. Каждый из перечисленных государственных и военных деятелей внес свой вклад в основание Ставрополя. Однако было бы интересно знать, кто непосредственно руководил строительством крепости со времени ее закладки» (59).

Оказывается, что есть еще одно имя, которое может стать наиболее важным в выяснении вопроса, кто был основателем и строителем Ставропольской крепости. Н.А. Охонько называет имя В. Шульца, который был комендантом и строителем Ставропольской крепости с момента ее закладки до 1782 года. «Пять лет он находился в Ставрополе, руководя всеми военными и строительными делами, — пишет Н.А. Охонько. — Комендантом такого важного военно-стратегического пункта, как крепость Ставропольская, мог быть человек опытный и надежный. Одновременно он руководил строительством и обороной цепи укреплений на западном фланге линии.

В 1782 году после отъезда Н. Ладыженского в Оренбург В. Шульц какое-то время исполнял обязанности начальника всей Азово-Моздокской линии. К тому времени он имел уже чин генерал-майора. К сожалению, это пока все сведения, которыми мы располагаем о первом коменданте и строителе, а следовательно, и непосредственном основателе Ставропольской крепости В. Шульце. Возможно, дальнейшие поиски позволят больше узнать об этом человеке и его деятельности при основании нашего города.

**Что же касается А.В. Суворова, именем которого названа главная улица бывшей крепости, где стоит памятник великому полководцу, то он бывал в Ставропольской крепости лишь с инспекторскими проверками, первая из которых состоялась 5 апреля 1778 года (выделено нами. — К.Ш., С.Б., Д.П.). При одном из посещений А.В. Суворов дал высокую характеристику Ставропольской крепости, оценив тем самым и труд ее первого коменданта. Думается, что ставропольцы должны достойно увековечить имя полковника В. Шульца» (там же).**



Памятник А.В. Суворову на Крепостной горе в городе Ставрополе.



4. МИФЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

Г.Я. Голосовкер в работе «Логика мифа» указывает на то, «как произвольно миф играет временем, говорит о том, как один и тот же предмет может оказаться то большим, то меньшим (по своей величине), как один и тот же объект может в одно и то же время находиться в двух местах, как для того, чтобы перейти с одного места на другое, предмет преодолевает пространство, равное нулю, или аннулирует время: время выключено. <...> Мы увидим в логике мифа нечто абсолютно любопытное и двойственное: мы увидим явно «абсолютную логику», но построенную скрыто на основе «логики относительности» и при этом в конкретных телесных образах эвк-

лидова мира. Мы увидим, что воображаемый, имагинативный мир мифа обладает часто большей жизненностью, чем мир физически данный, подобно тому, как герой иного романа бывает у нас более жизненным и исторически конкретным, чем иное, когда-то жившее, историческое лицо» (29, с. 13).

Миф — это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью. Для жителей Ставрополя концептами, способствующими порождению мифов, стали, помимо крепости, **имя Суворов** (как значимое в истории России), **крест** (по преданию, найден на крепостной горе в ходе закладки крепости) и некоторые другие (**ключ, храм Казанской Божией Матери**), как указано выше.

Наиболее важной и значимой является названная выше триада **крепость — Суворов — крест**. В некоторых источниках находка креста описывается как реальное событие, но достоверных данных о найденном кресте нет, нигде он как реалия не фигурирует, хотя в ходе восстановления крепостной горы крест был вновь воздвигнут в 2000 году. Сейчас надпись гласит: «Здесь, у алтаря полковой церкви владимирских драгун, возведенной во имя Свят. Николая Чудотворца, при закладке крепости располагалось кладбище, где хоронили первых поселенцев. По упразднении церкви на этом месте был воздвигнут каменный крест, впоследствии разрушенный». В порождении легенды о кресте наиболее значимую роль играет название города Ставрополь, в переводе с греческого, «город креста».

Мифопорождению в истории нашего города способствует некая антиномия: жители Ставрополя постоянно общались с «большой», даже вселенской археологической историей — напластования ракушечника, торчащие из земли, стены, кресты, найденные в поле, многочисленные «каменные бабы», курганы, раскопки свидетельствуют о древнейшей жизни и поселениях на данной территории. Отсутствие подлинных историй, недолгая история города, не связанная с крупными событиями и с действительными историческими лицами, как раз и ведут к мифопорождению. Все это способствует тому, чтобы зазор в образовавшемся смысловом пространстве был ликвидирован, поэтому город снабжен «историями», которые были «сочинены», эти «истории» имеют и одновременно не имеют отношения к подлинным событиям.

Один из выдающихся философов XX века Р. Арон, анализируя историю и интенции историков, отмечает, что суждения, относящиеся к исторической каузальности и выведенные из мысленного сравнения между тем, что произошло, и тем, что могло произойти, могут иметь множество форм, в числе которых имеет место особенность, связанная с ролью **первоначала**. Иногда категоричного ответа быть не может, считает Р. Арон, так как «историческая необходимость (то, что мы так называем) всегда проявляется только в людях, которые являются ее агентами и интерпретаторами. <...> Историк, — пишет Р. Арон, — не является ни человеком действия, ни философом



*Древний каменный крест в экспозиции Ставропольского государственного краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Пправе. По преданию, такой крест был найден при закладке Ставропольской крепости.*



фом, удерживая в уме обе истории, он ищет, как произошло то, что привлекает внимание только философа, как воля действующих лиц, судьба и удача способствовали осуществлению того, что никем не предсказывалось и никем не было желаемо, но в конце концов становилось творением и опытом всех» (4, с. 44–45).

Так как понятия **крепость, крест, Суворов** связаны с **первоначалом** нашего города, они имеют для создания его истории огромное значение. Кроме того, в «большой» (или глобальной) нарративной истории повествование всегда опирается на наиболее значительные, в соответствии с общими моделями, события. Деятель — крупное историческое лицо, важны историческая значимость места, ситуации. В истории Ставрополя таких концептов, связанных с первоначалом, очень мало, в связи с этим особая нагруженность падает на название города (город креста), значимость его как крепости и роль личности полководца Суворова в истории Ставрополя.

Проанализируем интенции текста одного из историков Ставрополя — Г.Н. Прозрителева, с тем чтобы осмыслить значимость и достоверность описываемых символов, в первую очередь, **креста**. Этому явлению посвящена самостоятельная глава в историко-археологическом очерке «Каменный крест на Соборной горе». Прозрителев начинает ее с ниспровержения легенды о том, что его водрузил Суворов

в 1780 году. Обратим внимание на метадискрипцию «по преданию», которая лежит в основе надписи. «Крест на Соборной горе сзади собора стоит на пьедестале, и под ним имеется на металлической доске надпись: «Крест по преданию поставлен Суворовым в 1780 году». Надпись эта не соответствует действительности, — утверждает Г.Н. Прозрителев, — так как Суворов в этом году в Ставропольской крепости и не был, да и не было необходимости ставить крест, так как крепость была закончена, была в ней церковь. В это время уже была построена тут же под горой, в станице, церковь хоперскими казаками», — пишет Г.Н. Прозрителев (62).

Отказывая в подлинности данным фактам, он утверждает следу-



Каменный крест на Крепостной горе.  
По преданию, поставлен А.В. Суворовым в 1780 году.  
Фото начала XX века.



4. МИФЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

ющее: «Что касается этого последнего креста, то положительно известно, что он долгое время стоял в часовне, бывшей сзади собора, и пред ним постоянно горела лампада. Точных сведений о том, когда была сооружена эта часовня, нет, но она тщательно поддерживалась до 1884 года, и в ней зажигалась лампада. Несомненно, если бы этот крест служил обозначением места, выбранного для постройки собора, то при сооружении собора он уже утерял свое значение, и место, где он стоял, должно было войти в пространство, занятое зданием собора, и не было смысла так тщательно его хранить. Точно так же, если бы он был поставлен Суворовым, он терял смысл при постройке крепостной церкви на другом месте.

После 1886 года часовня была сломана, и крест, вынутый из нее, оставался открытым. Но в 1889 году ввиду объявленного чествования памяти Суворова наше городское управление по совету гласного И.П. Кувшинского оцемментировало этот крест и поставило на пьедестал как крест, поставленный Суворовым, сделав указанную надпись. Основанием для такой **ошибки** послужило то, что в городской управе, в присутственной комнате, висела картина, на которой изображен Суворов

с подзорной трубой в руке, стоящий у развалин крепости или постройки, служившей ей началом. Картина, как говорили, кисти художника Лагорио, бывшего учеником Ставропольской гимназии. С другой стороны, у Бентковского имеется небольшая статья «Суворов встречает 1780 год в Ставропольской крепости». **В отношении этого креста у старожилов вовсе не было в памяти, и о постановке его Суворовым наоборот, было мнение, и прочно сложившееся, что крест поставлен на горе жителями, добывавшимися постройки церкви во имя Св. Николая** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*), приурочивая это благое дело к памятному для Ставрополя 1810 году, когда прекратилась чума, свирепствовавшая в Ставрополе и унесшая много жертв. Называли даже купца Чернова, который и хлопотал об этой постройке.

Но если б это было так, то постройка собора делала крест ненужным, и его не стали бы хранить. Нахождение этого креста при основании крепости и послужило основанием для названия крепости и города — Ставрополь: Ставрос — крест, поль — город» (62).

Как видим, речь идет о разных фактах. Последний связан с интенциями, являющимися вторичными, и далее мифопорождением, основанным уже не только на интенциях названия города, но и на интенциях, связанных с мифопорождением о Суворове, а далее с интендированием событий, обусловленных живописным произведением, которое укореняет легенду — «Суворов встречает 1780 год в Ставропольской крепости».

Г.Н. Прозрителев утверждает нечто иное — он переводит значимость нарративного события (мнимая находка креста) в «археологический» план, ставит его в соответствие с такими событиями, как скифский, сарматский периоды в истории этого края, появление христианства. Он утверждает: «Крест же этот



*Древний каменный крест. Стоит около селения Заманкул республики Северная Осетия.*

имеет более древнее происхождение, он был найден здесь, на горе, при закладке крепости и поставлен христианами первых веков, укрывавшимися в наших пределах от гонений. Как известно, римские императоры делали Кавказ местом ссылки для христиан. План крепости 1809 года имеет важное значение, так как на нем обозначено место крепостной церкви, что и служило основанием при обследовании и промерах в отношении каменных столбов, стоящих тут же на горе, указанных ниже, и местонахождения крепостной церкви» (там же). Доподлинно и эта гипотеза не нашла подтверждения, но она организует дискуссионное поле, характеризующееся неопределенностью.

Говоря о Соборной горе, Г.Н. Прозрителев отталкивается от системы концептов, связанных с ней: «Здесь, на этой горе, все прошлое Ставрополя, его колыбель, вся его история. С этой горы открывается чудный вид на долину реки Ташлы с ее чудной зеленью садов, огородов, длинных улиц и огромным пространством между Ташлой и Мутнянкой на 20 и 30 верст на восток. Как широкий горизонт открывается стоящему на этой горе, так и начинания, возникшие здесь, открывали широкие перспективы зарождавшемуся здесь поселению, предсказывая ему блестящее будущее.





Каждый шаг на этой горе связан с воспоминаниями о далеком прошлом, тяжелых, бурных, кровавых днях долгой войны, этой величественной эпохи из жизни Кавказа. Маленькая по пространству, но сильная по значению, по занимаемой местности, гора эта символически знаменовала будущее маленького укрепленного пункта, никогда не мечтавшего стать шумным, многолюдным городом, центром всего края, каким стал Ставрополь» (там же).

Г.Н. Прозрителев указывает на пафос, который движет им как историком в связи с «символическим» значением этой горы. Его интенции как историка, мыслящего каузально, связаны с настоящим, обращены к прошлому и будущему Ставрополя. Созданы горизонтальные проекции. Нужна и глубинная историческая «археологическая» вертикаль. И она тоже есть: «Покрытая вековым лесом, охваченная

глубокими балками с пробегающими по ним ручьями и речками (Мутнянка, Ташла), гора эта с древних времен служила надежным убежищем и защитным пунктом для всех, кто искал укромного и безопасного места. Здесь возникло в древности маленькое укрепление, и сюда укрылись преследуемые в Римской империи христиане для создания своей общины — церкви и дальнейшей проповеди великого учения. Им, этим изгнанникам, и принадлежат первые просветительские шаги, и они озаменовали свое вступление в чуждой им до того стране своим знаменем, символом распятого, поставивши на этой горе крест. Везде, где проходили гонимые христиане, спасаясь от жестоких мучений, которым они подвергались в своей стране, они ставили кресты, знаменуя путь свой символом страдания, готовые на всякие лишения, какие пошлет им судьба в новой, дикой стране» (там же).

Историческое обоснование наличия креста, «археологическое» для конкретного места («тотальная история»), все равно вводится в систему «глобальной истории», истории возникновения христианства, борьбы за его утверждение на Северном Кавказе, хотя, как мы указывали выше, эти предположения не находят подтверждения.

Интересна рефлексия Г.Н. Прозрителева, феноменологически конструирующего историю, исходя из собственных посылок и концептов: «военные отряды», гора как свидетельница пребывания древних народов, «идут христиане», «водружается крест». «Сидя у подножия креста, невольно отдаешься прошлому, и мелькающие внизу огоньки кажутся бивуачными огнями военных отрядов, которые проходили здесь с великими и малыми завоевателями, делавшими нашу страну ареной своих подвигов, — пишет Г.Н. Прозрителев. — Все изменения в жизни Северного Кавказа и переживаемые события отражались на этой горе и оставляли на ней тот или другой след. Здесь мы видим остатки древнего доисторического населения на Северный Кавказ какого-то народа восточного происхождения, который оставил нам величественный памятник — каменные бабы — древний памятник культуры. Каменные бабы разбросаны по всей нынешней губернии, и здесь они стояли группой.

Статуи сделаны из грубого песчаника, но, видимо, выработаны прекрасно художником, который сохранил все особенности быта, и ясно видно, что народ переживал бронзовую эпоху и носил бронзовое оружие и предметы домашнего обихода. На статуях изображены: зеркальце, нож, отвертка, меч, боевой топор и гребень для рас-



«Каменная баба» в экспозиции Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.



4. МИФЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

чесывания волос. Видны воины: женщины и мужчины. На воинах на голове металлический шлем, металлический воротник, цепочка, на которой прикреплен спрятанный в карман на груди знак или часы, справа у бедра меч и боевой топор.

На женщинах видны ожерелья, одежда с опушкой меховой и каемкой по краю, видны груди. На некоторых головной убор — большие шляпы. Несмотря на протекшие тысячелетия, статуи сохранились хорошо, за исключением тех, которые разбиты и испорчены безжалостной рукой последнего времени. Наша гора была свидетельницей пребывания этого народа...

Но вот идут христиане... Водружается крест. С севера движутся новые полки, идет русский человек... Крест на горе указывает на место, освященное молитвами изгнанников, и русский отряд обосновывается здесь, как и древний укрепленный пункт. Создается крепость. Идут битвы... Но время уносит противника, уносит и крепость, возникает город, и от прошлого остаются только небольшие остатки» (там же).

Направление интенций в процессе феноменологического конструирования: доисторическое нашествие на Северный Кавказ → народ, оставивший каменные бабы → христиане → русский человек → крепость на древнем укрепленном пункте → город.

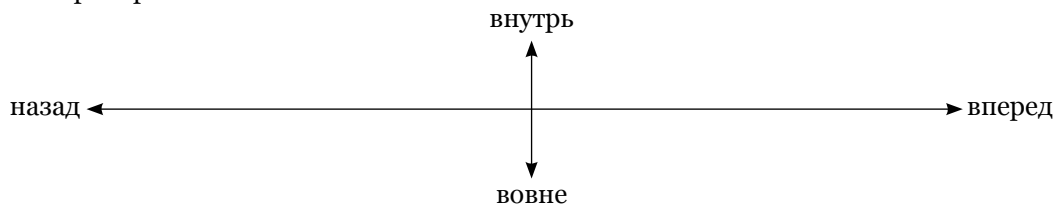
Статуи интендируют воображение о «восточном народе». Крест — о христианской миссии и т.д. Рефлексия над конкретными предметами, которые, видимо, были известны Прозрителю, сменяется воображением, «сознанием о» других картинах: «Но вот идут христиане... Водружается крест...».

Кресты действительно находили на территории нашего края и Северного Кавказа, но их связывают, в основном, с Тмутараканским княжеством, которое, по мнению некоторых историков, в конце XI века включало большую часть Кавказа, в том числе и западное Ставрополье (44, с. 61). Авторы исторических очерков «Край наш Ставрополье» (1999) указывают на то, что один из каменных крестов был врыт в землю близ реки Егорлык у нынешнего села Преградного. На Северном Кавказе, указывают авторы, также найдено несколько древнерусских двусторчатых крестов для личного ношения. Историки связывают их наличие с походами русских на азербайджанские ханства, если они начались из Тмутаракани, а также с русско-аланскими связями XI—XII веков, когда Кавказ находился под владычеством татаро-монголов (там же).

Миф о кресте в Ставрополе имеет множество мотиваций: легенды о найденном на горе кресте, подлинные реалии на территории края, название города, а также то, что все интенции человека, связанные с осознанием реальности, в своей основе имеют архетип — крест реальности.

О. Розеншток-Хюсси так изображает его.

Крест реальности:



«Каменная баба» в экспозиции Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.



«Четыре стрелки указывают четыре направления, от которых не уйти никакому живому существу. Человек, беря слово, занимает свою позицию во времени и пространстве. «Здесь» он говорит в направлении из внутреннего пространства во внешний мир и в направлении из мира, что находится снаружи, в свое собственное сознание. А «теперь» он говорит в промежутке между началом времен и их концом» (63, с. 56).

Рефлексия Прозрителева имеет, как мы видели, крестообразное порождение, способствующее «достраиванию» в сознании того, что отсутствует в соотношениях «назад» — «вперед», «внутри» — «вовне». В результате реализуется такая схема, построенная Розенштоком-Хюсси:

1. Когда мы говорим, мы сквозь тысячелетия вступаем в контакт с зарей человечества, ибо пытаемся употребить подлинные слова.

2. Мы стремимся как бы завершить их эволюцию, ибо создаем из наследия веков **ответственные** — и, следовательно, новые — комбинации.

3. Мы **выражаем** внутренние интенции и эмоции, тем самым завершая их, так сказать, освобождаясь от них.

4. Мы регистрируем внешние процессы, которые затрагивают наши органы чувств, и не успокаиваемся до тех пор, пока наши ощущения **не проявятся** с помощью научного языка» (там же, с. 55).

Ставрополь, как город глубоко исторический, тревожит тех, кто пишет о нем, выстраивая историческую вертикаль по «археологическим» пластам истории, это позволяет восполнить недостающие звенья и их мотивацию в системе горизонталь-

ных связей. Г.Н. Прозрителев неоднократно говорит о предметах домашней утвари, оружии, о каменных бабах, о городе Великие Мажары, столице Хазарского царства, о торговых путях, на которых наше плоскогорье было «видным этапным пунктом», опираясь на наличие реалий: храмов, построек, крестов, могильных плит, — и, неоднократно, о каменном кресте, доказательстве жизни первых христиан, может быть, спасавшихся от гонения и искавших убежища в этих отдаленных от Греции и Рима местах. Само название Ставрополь, считает он, происходит именно от этой находки.

Интересно отметить, что в рассказе И.Д. Сургучева «Китеж» автор неоднократно повторяет перифразу «город с гордым греческим именем», не называя самого имени. Древнегреческое происхождение имени связывает город Ставрополь с великой древностью, и в первую очередь, с библейскими традициями, которые пришли к нам в процессе перевода великой книги с древнегреческого. «Тяжело и больно — и в эту минуту, такой затерянный и такой от всего родного отрешенный, я хочу хоть через эти печальные столбцы, хоть **мысленно**, хоть только **прикосновением луча сердца быть с тобой**, мой **родной**, мой **милый** и **незабываемый** с **древнегреческим** именем, самый для меня **прекрасный** и **цветущий город на земле**. Аще забуду тебе, **Иерусалиме**, забвена буди десница моя!» — пишет И.Д. Сургучев (76, с. 208).

Феноменологическое конструирование потерянного города далее осуществляется Сургучевым на протяжении рассказа под знаком глубинной веры: «Наступала весна, и с ней, в первое воскресенье после весеннего равноденствия — пасхальная ночь, пир веры. И постился ты или не постился, пришел ли ты в шестой или девятый или даже двенадцатый час, все равно: иди в гости к Господу Богу и будешь



4. МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛЯ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»



«Каменная баба» в экспозиции Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.

принят, и обласкан, и окормлен. Тебе будет дан высший слух, и ты уследишь, как в эту ночь, восходя кверху, из неведомых и таинственных хранилищ струятся соки земли по жилам трав, деревьев и цветов: каштановое идет каштанам, березовое — березам, вишневое — вишням. Холодно, но это особенный пасхальный твердый холодок. В звездах плещется уверенный и веселый, горящий и нестарающий свет. Прекрасно освещен кремнистый путь в Иудею. Мчится цугом запряженная телега Больших Медведиц» (там же).

Поискам системного описания истории Ставрополя постоянно мешает несколько рядов фактов: **первый** связан с систематикой событий, которая не представляет яркой страницы в глобальной истории, хотя и связана с большими именами: Екатерины II, Суворова, а также с такими историческими событиями, как Кавказская война. В результате происходит переакцентуация — рядовые события или вообще отсутствующие структуры усиливаются по своей значимости, дополняются вымышленными подробностями. **Второй ряд** связан с ярко выраженной прерывистостью (дискретностью заселения нашей территории) в глобальной истории, с поздним появлением русского населения на нашей территории, где оно сейчас является доминирующим. Целые века «пропущены» в системе как тотальных, так и глобальных историй, эти исторические разломы, разрывы, расколы и, может быть, пустоты заполняются смысловыми интенциями, среди которых мифопорождение на первом месте. А.Ф. Лосев утверждал, что миф совмещает в себе черты как поэтической, так и реально-вещественной действительности. «От первых он берет все наиболее фантастическое, выдуманное, нереальное. От вторых он берет все наиболее жизненное, конкретное, осязаемое, реальное, берет всю осуществленность и напряженность бытия, всю стихийную фактичность и телесность, всю его неметафизичность» (49, с. 62).



«Каменная баба» в экспозиции Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.

Действительно, крепость была, но ее роль не столь значительна, как в системе нынешних символов; кресты есть на других территориях Ставрополя, и нет достоверных сведений о находке его на крепостной горе, тем более, что история присвоения имени города не подтверждает этого.

Суворов имеет отношение к крепости, но нет основания говорить о том, что он основал крепость, город, воздвиг крест, именовал город.

Интересно, что нынешний город содержит многослойную систему, обеспечивающую мифу право на жизнь: в центре города, как мы уже указывали, стена казармы, выполняющая функцию остатков крепостной стены, условная «палатка Суворова» с ключом от города, памятник Суворову на Крепостной горе (почему не императрице Екатерине II, по указу ее 22 октября 1777 года и была заложена крепость, давшая начало городу Ставрополю), символика гербов.

«Вещь, ставшая символом и интеллигенцией (рефлексией. — К.Ш., С.Б., Д.П.) есть уже миф», — пишет А.Ф. Лосев (там же, с. 70). Важно понятие мифа, его «отрешенности от реальной действительности» и выделение иерархичности этой отрешенности.

Мифопорождение, связанное с историей Ставрополя, является значимым в идентификации города и его жителей, так как оно связано с порождением воображаемых ми-





ров, множества миров, которые побуждают к поиску, к разрешению парадоксов, ведь, как верно заметил Р. Арон, «поглощение известным не признает неизвестное» (4, с. 70).

Исследователям Ставрополя поэтому нельзя оставаться в рамках мифа как чего-то утверждаемого. «Миф, — как пишет А.Ф. Лосев, — не есть метафизическое построение, но — реально, вещественно и чувственно творимая действительность, являющаяся в то же время отрешенной от обыденного хода явлений и, стало быть, содержащая в себе разную степень иерархичности, разную степень отрешенности» (49, с. 71).

Степень отрешенности разная, но «увязанные» пласты и «археологической», и нарративной историй, и мифопорождение, а также интенции, взаимодействующие с этими пластами, работают, в результате чего, когда говорят о культуре Ставрополя, выделяют гетерогенные «осадочные» пласты культуры, связанные с разными



*Древний ритуальный камень в экспозиции Ставропольского краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.*

знаковыми системами, взаимодействующими между собой и с современными слоями культуры, так как они материально и ментально связывают современный срез с множеством иерархически предшествующих слоев. В статье «Археологические памятники Ставропольской возвышенности и вопросы заселения Центрального Предкавказья в древности и средневековье» Н.А. Охонько выделяет три слоя памятников на территории города.

«Памятники эпохи бронзы. Нижний слой Ташлянского городища № 1 в черте города Ставрополя. Поселение занимало низкий мыс по левому берегу реки Ташлы. Керамика аналогична той, что собрана на поселении майкопской культуры у города Усть-Джегуты <...>

Памятники предскифского времени (VIII — первая половина VII вв. до н.э.); памятники скифского периода (середина VII — V вв. до н.э.); памятники савроматского и сарматского времени (конец V — начало IV вв. до н.э. — рубеж или первые века н.э.). Границей между памятниками савроматского и сарматского периодов служит начало III в. до н.э.

Ряд поселений, вследствие недостаточной изученности, не позволяет отнести их строго к тому или иному периоду и атрибутируются как поселения раннего железного века. Многие памятники имеют слои нескольких последующих один за другим периодов, например, Грушевское городище, включающее слои с VIII по III вв. до н.э.

Памятники предскифского времени. Поселение Шестая точка в верховьях реки Карягиной (правый приток верховьев реки Егорлык), поселение на горе Стрижамент (северный склон), нижний слой Грушевского и Татарского городищ, Ташлянского поселения № 3. Все они расположены в южной, наиболее высокой части Ставропольской возвышенности. <...>

Памятники скифского времени. Прежде всего это основной слой Грушевского городища. В 1981 году В.Г. Петренко исследовала несколько погребений VI в. до н.э. на реке Черниковой юго-западнее села Пелагиада. Позже нашей экспедицией здесь было открыто одновременное могильнику поселение, занимающее невысокое естественное всхолмление. Толщина культурного слоя до 1 м, в нем следы турлучных строений.

Первое поселение на Третьей речке, в 2 км севернее города Ставрополя. Занимает одну из террас пологого берега речки. Культурный слой порядка одного метра. При рытье ям для деревьев А.И. Потехин собрал большое количество керамики, среди которой выделяются крупные чернолощенные сосуды, украшенные валиками в комбинации прочерченных полос и вдавлений» (58, с. 248—249, 256).



Анализируя названные слои, Н.А. Охонько отмечает, что есть «определенные закономерности в размещении поселений, их плотности и направленности связей с соседними регионами». Районы наиболее интенсивного заселения во все эпохи оставались одними и теми же: Ставропольские высоты с их окрестностями, Прикалаусские высоты и долина реки Кумы, наиболее удобные для хозяйственного освоения оседлым населением. «Естественное разделение возвышенности на западную, восточную и южную части приводило к тому, что западные памятники тяготели к Азово-Кубанскому региону, восточные — к Терско-Кумскому, а южные — к предгорному, Кабардино-Пятигорскому и Азово-Кубанскому одновременно. Это явление отмечается как для поздне-бронзового и раннего железного веков, так и для средневековья. Ставропольская возвышенность, делящая Предкавказье на Западное и Восточное в географическом смысле, осуществляла это и в историко-этнографическом плане. Становится очевидным, что на механизм заселения и освоения Центрального Предкавказья во все времена определенное воздействие оказывал устойчивый комплекс физико-географических факторов, тесно увязанный с экономическими ресурсами региона» (58, с. 273).

В краеведческом музее имеются скифские изваяния V—IV вв. до нашей эры, найденные под селом Татарка; скифское изваяние VII до н.э., найденное в районе хутора Усть-Невинный; каменное изваяние воина VI в. до н.э. и др.

Искусствовед Б.А. Бендик, говоря об изобразительном искусстве Ставрополя, основывается именно на «археологической» истории. Он утверждает, что «истоки изобразительного искусства на Северном Кавказе, в том числе и Ставропольском крае, обнаруживаются в глубине веков. Результаты археологических раскопок подтверждают существование здесь в первом тысячелетии до нашей эры высокой так называемой кобанской культуры эпохи бронзы. На берегах рек Маруха, Муха, близ Теберды, в окрестностях Кавказских Минеральных Вод были обнаружены бронзовые предметы VIII—VII веков до н.э., в том числе топоры, секиры, кинжалы со стилизованными изображениями животных. «Богатое кобанское изобразительное мастерство <...> заложило глубокие художественные традиции в быту народов Северного Кавказа, которые они сохранили в веках и донесли до наших дней» (13, с. 15).

Действительно, границы края постоянно смещались в сторону территорий горских народов (наш край входил в Орджоникидзевский край до 1943 года), Карачаево-Черкесия с 1928 по 1991 год входила в состав Ставропольского края.

«В конце I тысячелетия до н.э. на жизнь и культуру древнеадыгских племен, обитавших по течению реки Гипанис (Кубань), оказали большое влияние сначала скифы и сарматы, а затем, с I века н.э., аланы — воинственное полукочевое ираноязычное племя, родственное сарматам, более чем на тысячелетие обосновавшееся на территории современной Карачаево-Черкесии. Здесь был создан центр государственного объединения Алании, южная граница которой проходила вдоль перевалов Кавказского хребта, а северные рубежи простирались далеко за Дон (по-алански «дон» значит вода). Множество памятников культуры этого народа — городища, культовые строения, дольмены, могильники — осталось на земле Ставрополя. Принятое аланами в начале X века христианство сблизило их с высокоразвитыми странами средневековья — Русью, Византией, Грузией. В верховьях Кубани и Зеленчука обнаружен уникальный, не имеющий никаких ана-



*Кувшин с солярной символикой сармато-аланского времени. Найден в окрестностях села Старомарьевки. Хранится в Ставропольском краеведческом музее имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.*



логий на Северном Кавказе, хорошо сохранившийся дольменообразный каменный надземный склеп (X—XI вв.), называемый «царским мавзолеем». Большой интерес представляют рельефные изображения людей, животных, предметов быта, оружия, размещенные по наружной поверхности всех четырех стен мавзолея. На правом берегу реки Зеленчук сохранилось несколько каменных крестово-купольных трехнефных храмов — Сентинский и Шаонинский храмы в долине рек Теберды и Кубани. Интерьеры Сентинского и Зеленчукского храмов были расписаны фресками, от которых остались едва заметные следы» (там же, с. 5).

Б.А. Бендик указывает, что первое квалифицированное описание этих росписей сделал в 1829 году итальянский архитектор Иоганн (Джиованни) Бернардацци (1782—1842), приглашенный в Россию для устройства Кавказских Минеральных Вод. В дореволюционное время были сделаны зарисовки сентинских росписей, они выполнены А.Н. Дьячковым-Тарасовым, рисунки и акварельные копии фресок были сделаны художниками-археологами Д.М. Струковым (1886) и И.А. Владимировым (1899).

«В 1976—1977 годах в Сентинском храме производились раскопки экспедицией Академии наук СССР под руководством доктора исторических наук В.И. Марковина. В древнем захоронении под зданием храма были найдены уникальные произведения декоративно-прикладного искусства X—XI веков — золотые браслеты и брошь в технике перегородчатой эмали, шахматная фигура из горного хрусталя, фрагменты вышивки на византийской ткани. Летом 1977 года археологическая экспедиция из Карачаево-Черкесии под руководством кандидата исторических наук

Х.Х. Биджиева при раскопках Хумаринского городища на берегу Кубани близ Карачаевска обнаружила каменные плиты с хорошо сохранившимися рисунками человеческих фигур и горной вершины, напоминающей Эльбрус, рисунком скачущего всадника (VIII век). Эти новые открытия подтверждают, что развитие изобразительного искусства в крае имеет глубочайшие исторические истоки, изучение которых обогащает наши знания о путях сложения местных художественных традиций. Даже в тяжелые времена татаро-монгольского завоевания Северного Кавказа



Сентинский храм в окрестностях аула Нижняя Теберда Карачаево-Черкесской республики.



4. МИФЛОГИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР  
НАРРАТИВНОЙ ИСТОРИИ СТАВРОПОЛИ:  
ДОМИНИРОВАНИЕ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ»

местная культура горцев развивалась самобытным путем, опираясь на традиции предков. В XIII веке аланы под натиском завоевателей вместе со своими союзниками тюркоязычными кипчаками (половцами) ушли в глубь кавказских ущелий, где нашли убежище у родственников по языку болгар Верхней Кубани. Там, путем ассимиляции этих племен, образовались карачаевцы, оставшиеся в верховьях Кубани, и балкарцы, обосновавшиеся в ущельях Баксана, Чегема и Черека. Ислам был занесен в горы арабами еще в VI—VII веках, но мусульманство не пустило здесь глубоких корней. В 1828 году Карачай был присоединен к России» (там же, с. 7).

Таким образом, в осмыслении искусствоведа, современное искусство вбирает в себя черты прошлой дискретно формировавшейся истории, имеет множество разноплановых связей, а это уже процесс коммуникации.

«О древнем изобразительном искусстве адыго-черкесов мы знаем очень мало, зато широко известен их эпос — героические сказания о легендарных богатырях

нартах. Для уходящего корнями в далекое прошлое прикладного искусства черкесов характерны геометрические (сочетание треугольников, ромбов, квадратов, полукружий) и смешанные орнаменты, в которых геометрические элементы переплетаются с изображениями бараньих рогов и старинных родовых знаков тамг», — пишет Б.А. Бендик (там же, с. 8).

Очень интересен вопрос о «каменных бабах», в изобилии встречающихся в ставропольских степях, а также на нашей возвышенности. Т.М. Минаева пишет, что они свидетельствуют о пребывании половцев на Кавказе: «Соучастник турецко-татарского похода к Азову и Астрахани в 1569 году сообщает: «прийдоша ко езеру текущему его же нарицают Салилле-Дигирлик итамо уже есть конец поль можарских... и везде в полях стоят яко человеки по древнему обычаю от камня соделанные, но тыя камения уже мхом поростоша». Здесь, очевидно, отмечаются «каменные бабы» в Прикумских степях, вблизи развалин золотоордынского города Маджара...

В «Книге Большому Чертежу», составленной в начале XVII века для пояснения карты Российского государства, сказано: «А ниже Алалы пала в Кулауз истока и колодезь Какуйгыр (Какунгыр). А по правой стороне по тому истоку люди каменные болваны, против той соли, что емлют Азовцы». Здесь указываются «каменные бабы» в нижнем течении реки Калаус.

Подобные «каменные болваны» отмечались путешественниками и исследователями во всех степных областях от Монголии до Центральной Европы. Иногда эти памятники называли «каменными девками», но впоследствии за ними утвердилось наименование «каменных баб», так как они часто изображают женщин. Это название сохраняется за ними и в настоящее время. «Каменные бабы» передают изображения и женских, и мужских фигур. Они во множестве встречались в южнорусских степях. Ставили их обычно на степных курганах, чтобы они издали бросались в глаза путнику. Какой смысл имели эти изваяния, было ли это изображение божества или обоготворяемого предка, или они передавали портретные изображения погребенных, или же отмечали могилы героев — сказать трудно. Изучение этих памятников — дело сложное, так как в настоящее время почти все они сняты со своих первоначальных мест» (54, с. 81).

М.И. Артамонов в статье «Искусство скифов» рассматривает монументальные скульптурные изображения (каменные бабы, хотя они, как правило, изображают мужчину-воина) как важную категорию скифских памятников. Он приурочивает их к VI веку до н.э. «Они по большей части уплощенные, стелообразные и слабо расчлененные. Выделены только углубленными контурными линиями безбородая голова с едва намеченным лицом, на котором даны все те же усы,



*Фигура каменного воина.  
Ставропольский краеведческий музей  
имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве.*

руки с рогом-ритонном, гривна на шее и предметы вооружения, висящие на поясе. Имеются немногочисленные скульптуры с более детализированной разделкой — с объемно выделенными руками и рельефными углублениями лица и других частей тела, одежды и вооружения, в частности, с разделенными углублением ногами. Эти скульптуры встречаются от Кубани до Дуная и, по-видимому, связаны с курганами, на которых они иногда находятся. Однако древнейшие из них, с обнаженным фалом, едва ли были памятниками, воздвигнутыми в честь погребенных» (5, с. 85-86). М.И. Артамонов считает, что, скорее всего, в них воплощен образ предка, перво-человека Таргитая, который считался родоначальником скифов и которого греки





отождествляли со своим полубогом Гераклом. Возможно, это были и статуи героя-царя. Культ предка-родоначальника в скифской религии сочетался с почитанием космических мужских божеств и конкурировал с поклонениями божествам женского рода, хотя сформировался сравнительно поздно.

Следует отметить, что каменные бабы в селах Ставропольского края впоследствии использовались в качестве столбов в заборе, в качестве воротных столбов. Среди них встречаются «бабы» монгольского происхождения (воин с длинной косицей). Позже воротные столбы, возводившиеся из камня, снабженные языческими знаками-оберегами (солнце, луна, космос-мироздание), в некоторых случаях коррелировали и по своей форме и по значению (фаллический символ) с каменными бабами, встречавшимися на территории нашего края.



Каменный дом с воротными столбами. Улица Станичная, 37.



Интересно, что эти памятники воплощают множество черт, связанных именно со Ставрополем: они из ракушечника, связаны с языческими верованиями, имеют статуарный характер, они истреблялись, искусственно смещены относительно реалий, поэтому они тоже как явление открыты для мифопорождения.

На основе археологического материала Т.М. Минаева выделяет важнейшие этапы древней и средневековой истории Ставрополя. Ставропольский край, как показывают памятники, был заселен в древнейшую эпоху развития человеческого общества, в эпоху каменного века.

«В III тысячелетии до н.э. на смену каменному веку приходит медно-бронзовый век. Население Северного Кавказа в медно-бронзовый век сделало большие достижения в области хозяйственной жизни. Главная отрасль хозяйства — скотоводство. Осваиваются высокогорные пастбища, совершенствуются земледельческие орудия, развивается металлургия. Бронзовые изделия (топоры, тесла, серпы, различные украшения) поражают нас высоким качеством выработки и изяществом формы.

В начале I тысячелетия до н. э. на Северном Кавказе появляются первые железные орудия труда и оружие. Наступила «эпоха железного меча, а вместе с тем железного плуга и топора».

С III—IV веков н. э. на территории центральной части Северного Кавказа сложилась своеобразная аланская культура. Носителями ее были прежние степняки — кочевники сармато-аланы и туземные горские племена, которых аланы при своем появлении на Северном Кавказе не вытеснили, а смешались с ними. Родоплеменной строй населения Северного Кавказа перерос не в рабовладельческий строй, как это было в странах

Древнего Востока и юга Европы, а в феодальный. Наиболее показательные материалы о зарождающемся феодализме у алан дают городища Адиюх и городище Гиляч...

Племена и народы Северного Кавказа развивали свою культуру во взаимодействии с культурой соседних стран. Уже в эпоху бронзы отмечаются связи населения Северного Кавказа с населением Закавказья, Украины, Приуралья. С древнейших времен устанавливается обмен с населением Средиземноморья, Передней Азии, Прибалтики. Со времени появления в письменных источниках известий о киммерийцах и скифах история Кавказа оказалась особенно тесно связанной со всемирной историей.

Существовали связи и с Русским государством. Русская летопись упоминает имена северокавказских народностей, северокавказские города, указывает на совместные военные походы русских и алан.

С конца XI и в XII веке н. э. степная часть Ставрополя осваивается под кочевья половцев. Аланское население оттесняется в горы. Спасаясь от татаро-монгольских полчищ, появившихся в начале XIII века на Северном Кавказе, часть половцев убегает в горы, где смешивается с горцами и аланами.

После татаро-монгольского завоевания Восточной Европы наш край входит в территорию Золотой Орды. В эпоху Золотой Орды в предгорья Ставропольского края продвигаются адыгские племена — кабардинцы, черкесы и другие. С падением Золотой Орды начинается новый период местной истории. Этот период изучается, главным образом, по письменным источникам» (54, с. 104—105).

Таким образом, нарративная история нашего края имеет дискретный характер. Недолгая история города со множеством фактических смещений, легенд, основанная на предании, хотя ее формирование происходило, в основном, в конце XIX века, когда уже существовали разнообразные способы передачи информации, компенсируется «археологической» историей (по М. Фуко), ее реалии (ракушечник, останки древних животных в залеганиях камня, курганы, каменные изваяния, кресты и др.), связывают человека с историей первоначала, с древнейшими ритуалами и традициями. Может быть, именно это сформировало почву для плотного слоя архаической (языческой) символики, которая пронизывает все периоды формирования архитектурного облика нашего города.

## **5. Каменная тема и новое мифопорождение**

С.Ф. Бобылев так суммировал произошедшие весной 2004 года события в одном из выступлений на семинаре «Textus» («Текст как явление культуры») в СГУ: «Каменная тема получила импульс, когда весной 2004 года К.Э. Штайн обнаружила первый солярный знак на улице Горького в исторической части города. Затем еще один. Затем еще, еще и еще. Поскольку я почти сразу присоединился к исследованию в качестве ассистента, шофера и фотографа, то имел возможность видеть, как любопытное наблюдение становилось открытием до сих пор не до конца осознанного масштаба. Больше двух лет продолжается наша работа. Фотоархив насчитывает уже более двух тысяч объектов, обследованы действующие и заброшенные каменные карьеры, проведены анализ литературных источников, консультации со специалистами, имеющими или могущими иметь отношение к теме, а также для привлечения контекста не оставлены без внимания другие города, где волею судеб довелось нам за это время побывать. Уже можно делать определенные выводы. Если совсем коротко, то они сводятся к следующему.

Экстерьер Ставрополя является носителем ярко выраженной знаковой системы, относящейся к языческой славянской мифологии. О том, что графика на до-



Фасад дома включает упорядоченную триаду знаков: неба, солнца, земли.  
Улица Дзержинского, 134.

мах не декоративный орнамент, а ритуальная символика, свидетельствует строгая функциональная иерархия применения знаков. Упорядоченный комплекс составляет, как правило, триаду знаков **неба (воды), солнца и земли**. Используемые в качестве оберегов, эти символы призваны были защищать уязвимые места жилища: окна, двери, ворота. Кроме защиты от злых духов три природные стихии сопровождали и поддерживали человека во всей его жизнедеятельности.

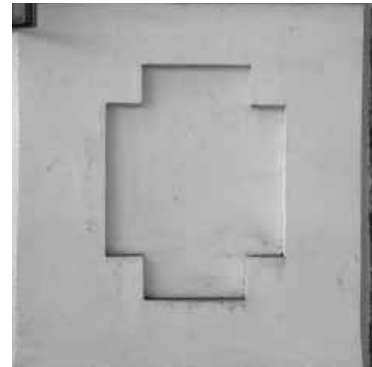
Ритуальная дохристианская графика достаточно хорошо изучена применительно к традиционной русской деревянной архитектуре. В Ставрополе тоже есть старые деревянные дома (немного — строительного леса мало, и он дорог) с канонической ажурной резьбой, и дома из кирпича, со всеми особенностями оформительского антуража, диктуемыми кирпичной кладкой. Однако именно камень стал тем материалом, который придал архаике неповторимый и сверхвыразительный облик (и деревянные, и кирпичные дома имеют в Ставрополе, как правило, каменную цокольную часть, либо фундамент). Каменная пластика простых геометрических фигур, крупных, монументально рельефных, скупых на детали и потому максимально условных производит сильное впечатление даже вне связи со своей мистической природой, на обычном эмоциональном уровне.

Теме этой будет посвящено развернутое исследование, я же намерен остановиться только на некоторых вопросах, которые мне представляются загадочными, и независимо от того, есть у меня какие-либо предположения или нет, может, так и оставить их в виде вопросов. В самом деле, очень многое из того, что связано со ставропольской архаической знаковой средой, интригует, волнует, зовет к размышлениям.

С самого начала исследование напоминало археологические раскопки, то есть извлечение на свет божий того, что было сокрыто от глаз. Мало того, что Клара Эрновна Штайн, проверившая источники на предмет уже существующих наработок, не обнаружила даже намек на чей-либо интерес, то есть убедилась, что никто никогда этой темой здесь не занимался, но и на бытовом уровне была не раз замечена странная невнимательность буквально каждого, с кем бы тема ни обсуждалась.

Коренные ставропольские жители, ученые, специализирующиеся на ставропольской истории, даже старейший архитектор, много пишущий на тему ставропольского градостроения, — никто не видел, не замечал, не подозревал ничего подобного. Как будто знаки скрыты от глаз современного человека. И, наоборот, стоило сконцентрировать внимание человека хотя бы на одном объекте, как он начинал видеть все. Проверено на себе и окружающих. Ни мне, ни Штайн не близка никакого рода мис-





1



*Ставропольские каменные дома с архаической символикой. 1. Ленина, 211, здание городской бани.  
2. Морозова, 6, стоматологическая поликлиника. 3. Булкина, 7, жилой дом.*

тика, но после того, как глаза научились различать, хождение по старым улицам приобрело совсем другой смысл. Перемещение из одной точки в другую вместо досадной потери времени стало напоминать плавание в насыщенном потоке, стал возможен особого рода эмоциональный и энергетический контакт со средой.

Почему именно Ставрополь? Наши осмотры архитектуры в других городах не были столь же методичны, но и беглых впечатлений оказалось достаточно, чтобы убедиться, что в Ставрополе знаковая архаика представлена уникально как количественно, так и в отношении предельной активности и выразительности, а также регулярности и системности. Конечно, это связано с особыми возможностями местного камня, но ведь Ставрополь не древний город, у него практически нет корней, через которые могла бы воспроизводиться столь древняя генетическая память. Что может





значить гипертрофированно преувеличенная система оберегов для городского жителя середины — конца девятнадцатого века, для которого не было актуально не только мифологическое сознание древних славян, но и христианская православная мистика была заметно разбавлена материализмом? Как это связано с традицией возводить вместо заборов монументальные высокие каменные стены, которые напоминали неприступную крепость, почему нужно было ставить непомерно огромные столбы, избыточно мощные по отношению к воротам, не говоря уже о калитках?

Нашей ближайшей задачей является полная каталогизация и затем, систематизация сохранившихся объектов. Скрупулезно продельваемая работа, имеющая в том числе и экологический смысл, позволила нам убедиться в удивительной живучести знаковой среды. Мистическая тема проходит сквозь все архитектурные стили, все временные периоды вплоть до самых модных новорусских дворцов, где хаотично и в отрыве от канона, но все же настойчиво появляются знакомые концентрические круги — солярные знаки. Она прослеживается в частных одноэтажных постройках, что почти естественно в силу известной традиционной консервативности этого архитектурного типа, но также и в общественно-административных и в зданиях культового назначения, причем всех представленных в Ставрополе конфессий. Чем может питаться подобная устойчивая преемственность?

Кроме того, мы стали свидетелями той скорости, с которой исчезает знаковый слой вместе с ветшающими домами. Нам удается разглядеть фрагменты знаковых рельефов под куском обвалившейся штукатурки. При том, что наш каталожный список предполагает быть огромным, мы можем предположить, какой невероятной степени плотности был этот слой сто лет назад. Как это возможно в городе, изначально интернациональном?

Отчего старый ставропольский деревянный дом столь скудно воспроизводит в своем внешнем облике давно сложившуюся применительно к дереву символику? Нам не удалось обнаружить ни «коньков», ни «полотенец» с «колесами Юпитера». Полоса «дождиков» над окнами — единственный регулярно воспроизводимый атрибут, встречаются и солярные знаки. И в то же время элементы экстерьера с использованием чугунного литья — навесы над парадными дверями на типичных для юга тонких колоннах или ограждения балконов — обильно оснащены солярной символикой, четырех-, шести-, восьмилучевыми (и более) колесами, знаками бесконечности (тоже солярные знаки) и реалистичными солнышками.

То, чего нет на деревянных домах, обильно представлено на кирпичных и каменных: типичные для дерева «полотенца» с непонятным упорством, не жалея никаких трудозатрат, воспроизводят в кирпиче. Тяжело прямоугольными кирпичами воспроизвести круглую форму, поэтому кирпичный знак солнца часто ступенчатый, но и совершенно круглые, из аккуратно обтесанных кирпичей тоже обнаружены. Что заставляло тратить столько сил на, казалось бы, несущественное?



5. КАМЕННАЯ ТЕМА И НОВОЕ МИКОТОРОЖДЕНИЕ



Иногда архаические знаки удается обнаружить под слоем штукатурки.  
1. Улица Московская, 11.  
2. Улица Розы Люксембург, 30.



1



2

Металлические навесы с солярными знаками над парадными входами.  
1. Улица Ясеновская, 48. 2. Пересечение улиц Шаумяна и Ясеновской.



Навес со знаком бесконечности — Вселенной. Улица Дзержинского, 189.



В 1777 году люди начали осваивать пустое место. Никто здесь непосредственно перед этим не жил. Никакое поселение не предшествовало Ставрополю. Но раньше жизнь в этих местах бурлила. Тому свидетельство раскопки Татарского городища и скифские каменные бабы, часто находимые в окрестностях города. Скифы, аланы, ногайцы, туркмены, шелковый путь, находка прототипа колеса, датируемая IV тысячелетием до н. э. (тогда как до сих пор считалось, что колесо изобретено в Месопотамии в III тысячелетии) — народы на территории Ставропольского края сменяли друг друга, формировались культуры, существовали национальности и религии.

На древнем ритуальном камне в краеведческом музее мы обнаружили среди прочих символов солярные знаки. Не могла ли средневековая стихия камня вместе с ритуальной стихией проникнуть в XVIII век, минуя целую историческую эпоху, и стать частью традиции свежей испеченных ставропольчан? Видимо, подкреплялась она традициями тех мест, из которых прибывали переселенцы (Украина, Воронежская и Калужская области, средняя полоса России).

Можно не беспокоиться за сооружения, к которым принято относиться с почитением и которые официально признаны памятниками архитектуры. Их реставрируют снаружи и модернизируют изнутри, приспособляя к новым нуждам. Но на уровне обыденного сознания очень трудно воспринимать как ценность покосившийся одноэтажный домик с непонятными кругами и квадратами на нем. И все же вновь открывая каменно-знаковая тема может иметь для города Ставрополя такое же значение, как счастливым образом вернувшаяся память страдающему от амнезии. Город получает в свое распоряжение уникальный материал, свидетельствующий о мощных корнях, связывающих его не вполне пока понятным образом с самыми глубинными, сущностно важными основами, заложенными в генетической памяти славян (да и не только славян, поскольку языческая символика разных народов имеет много общих черт). И если город и соответственно его жители «прочитают» сейчас архаическую знаковую символику и закрепят ее в собственном сознании, они смогут обрести недостающую историческую устойчивость».

Первые и нынешние жители, строители Ставрополя, тем самым укореняли свое сознание, свой город в русских, славянских, европейских и общемировых традициях, а может, и восполняли этот пробел — от ракушечника как природного материала к ракушечнику — строительному материалу. Совершалась инверсия, о которой говорил художник Е.В. Саврасов, — «в сторону неолита» — это метафора, условность, указывающая на особенности мироощущения ставропольчанина — инверсионное, в глубь археологических пластов.

Следует отметить, что православие на Северном Кавказе укоренилось не без противоречий. Об этом говорят авторы очерка об Иоанно-Мариинском женском монастыре (1898). «Как в бездонной пропасти, с годами гибели здесь, на Северном



1. Знаки солнца (вверху) и луны (внизу) вписаны в прямоугольник. Это изображение соотносится с мандалой — символом Вселенной. Улица Таманская, 15.  
2. Древний ритуальный камень с солярной символикой в экспозиции Ставропольского краеведческого музея.





Кавказе, целые тысячи храбрых воинов, и целые тысячи мирного населения делались добычей грабежа и плена и весьма часто пропадали безвозвратно. Только мало-помалу стало успокаиваться; междоусобные войны и грабежи становились реже; покоряемые горцы стали утихать; часть их уходила в горы Кавказского хребта, а часть оставалась мирно жить в соседстве с русскими. Северный Кавказ постепенно получал русское государственное устройство: явились большие области Кубанская и Терская. Гражданский порядок стал понемногу устанавливаться.

Трудно было поднять расшатавшуюся нравственность кавказского населения; трудно было направить на истинный путь религиозную жизнь этого пришлого и разнообразного населения. Совместная жизнь и борьба с горцами и другими туземцами Северного Кавказа вредно повлияла на русское население: усвоились и

укреплялись нравы и обычаи, не желательные в нравственном отношении. Не окрепшее в вере русское пришлое население не могло бороться с вновь прибывающими отовсюду из внутренней России лжеучителями; они явились сюда со всех концов Руси. Здесь были молокане, хлысты, жидовствующие, немцы-колонисты и другие сектанты. Но особенно много было бежавших раскольников. Сократившиеся уже на родине, эти отступники, приходя на Кавказ, еще более удалялись от истинной веры Христовой. Правда, были здесь и истинные сыны церкви Христовой; но их было мало и не было между ними опытных руководителей, которые вели бы их по прямой дороге. Кавказское духовенство не могло успешно выполнить своего назначения. В большинстве случаев оно было пришлое, как и самое русское население, недостаточно знакомое с состоянием края и потому плохо подготовленное к борьбе с вождями раскола и сектантства. Да и сами пастыри не имели ближайшего руководителя; не было среди них светоча, который освещал бы их путь и руководил ими в борьбе; тогда на Северном Кавказе не было еще отдельного их епископа; вся эта область



*Здание Иоанно-Мариинского монастыря. В настоящее время корпус психиатрической больницы. Октябрьский район города Ставрополя. Вписанный в квадрат солнечный знак под окном тщательно выложен из кирпича.*

находилась в ведении Астраханского епископа. А между тем среди этого мятущегося на религиозных распутиях населения много было несчастных, жаждущих духовного утешения, непрерывная борьба порвала много дорогих уз и ничем не заменимых родных связей; много неутешных жен, беспомощных матерей или неопытных дев обречено было на всегдашнее бедственное положение, неумолимое горе и крайнюю нужду. Все эти несчастные страдалицы, одни потерявшие отца, мужа или брата, другие — кров и имущество, искали и не находили утешения; старались ук-



рыться где-либо от постигшего их бедствия, но нигде не находили себе желанного приюта и успокоения. Для них не оставалось ничего более, как, покорившись воле Промысла, в постоянных трудах и лишениях доживать дни свои с одной утешительной надеждой на будущее вознаграждение Божие в жизни вечной. И много скорби, много терпения и томительных ожиданий унесло с собою это злосчастное время. Но не одни эти страдальцы томились; и все православное население не находило утешения и нравственной поддержки, и не имело центра, где бы могло излить свое горе, накопившееся в это ужасное время, и получить хотя бы некоторое нравственное облегчение» (39, с. 6—7).

Видимо, в середине XIX века в ответ на хаос в религиозном сознании ставропольцев и были вызваны, может быть, подсознательно устойчивые знаки и понятия, соединявшие человека с космическим, небесным миром. Это, по-видимому, и не было двоеверием в полном смысле этого слова, но тем не менее и нарратив (синтагматика), и «археологическая» история (парадигматика) в этом случае взаимодействуют, язычество включается в общую структурно-системную организацию города и мышление его обитателей. Двоеверие предполагает использование в культурной жизни социума (в частности, в его нарративной деятельности) и христианских, и языческих имен (понятий), образующих подвижную иерархию. Реальное значение имен язычества, используемых наряду с христианскими в жизни ставропольцев в XIX — начале XX веков, трудно сейчас установить — кому и как они принадлежали. Но в архитектуре запечатлен код, который, видимо, как-то артикулировался жителями Ставрополя. Сейчас эта артикуляция явно отсутствует. В 1848—1849 годах был создан Иоанно-Мариинский женский монастырь, который, несомненно, оказал огромное влияние на формирование духовности ставропольских граждан.

Тем не менее православие завоевывало свои позиции: строились храмы, граждане активно участвовали в жизни церкви, и это было частью и основой их жизни. И.Д. Сургучев в рассказе «Китеж» благоговейно запечатлевает переживание религиозных чувств, которые навевают ему воспоминания о Ставрополе, его обитателях. Все повествование окрашено светлыми религиозными переживаниями, воспоминаниями, видимо, связанными с происходившим в конце XIX — начале XX века. Вот, например, страницы о пасхальных праздниках. Словно единым чувством любви охвачен наш город, вся жизнь его в эти дни сосредоточена вокруг Кафедрального собора, а также других православных храмов, которых было немало в городе (Троицкий собор, Рядская церковь и др.): «Скользкие навощенные подошвы новых сапог, нужно осторожно ходить по праздничным плюшевым дорожкам, — ощущение чистоты, обновления и заботливой прибранности к празднику. Все уже устали торопиться и нервно ждут первого удара в большой колокол, в который зазвонит старший звонарь Кафедрального собора Тарас. Тараса знает весь город, и сейчас весь город думает о нем. В руках у Тараса — первая строчка стихотворения.

Все уже оделись, все готовы к выходу, но еще не разрешает Тарас. Все еще нет праздника, еще холодновата эта ночь, ночь весеннего волнительного равноденствия. Хмур Северный Кавказ. Посматривают украдкой на часы. И вдруг:



*Духовное училище в Ставрополе.  
В настоящее время здание школы № 4.*



— Бо-ом! — сказал свое первое слово большой колокол, отлитый при преосвященном Иеремии, первом епископе Ставропольском, как гласит надпись на торжественной меди.

— Бо-ом! — отвечает ему расстриженный монах Агафангел из Троицкого собора.

Песнь начали главные басы, основа хора, вслед за ними вступают другие голоса: баритон Рядской церкви, серебристый тенорок из духовного училища, женский альт архиерейского старого подворья, — и стоящий на горе **город с торжественным греческим именем** слушает с благодарной улыбкой ночную, единственную в мире симфонию колоколов, украшенных славянской вязью, с выпуклыми буквами императоров, архиереев, с упоминанием событий, с именами жертвователей, усердных к церкви и вере, с именами купцов Чепелевых, Нестеровых, Волобуевых, вычурные могильные памятники которых так пугали меня в детстве.

И да будет прославлен Бог...» (76, с. 209).

Православие укореняло в русских людях их связь с мировой культурой — они вступили в единение с православным — и далее — христианским миром.

Макс Вебер обращал внимание на корреляцию города и жилья. Жилье славянина — это крепость. Не раз отмечалось, что изначальные эстетические представления древних славян определены пространством, кругом: «Средневековый образ мышления вообще, и не только славянский, связан с кругом земным (см., например, Евангелие от Матфея, 28:19), в котором выдвигается идея всемирной миссии апостолов, охвата христиан учением всего orbis terrarum, круга земного)... Наши предки мыслили ее (землю) в виде круга. Причем в центре круга... они ставили себя, свой род, племя, землю, страну, замкнутую со всех сторон водами, лесами, горами» (45, с. 88-89).

В основе корреляции крепости и дома как крепости во внутренней структуре — идея круга, одного из главных символов славян.

Эта тема имеет, помимо того, что следует изучать соотношение языческой символики с христианской, несомненно, отношение еще к трем векторам русской культуры — она связана с философией всеединства, русской философией космизма и философией творчества, в особенности русских символистов.

Основные положения философии всеединства были сформулированы Вл.С. Соловьевым, который считал, что внимание к язычеству позволяет философу определить корни мифологического мышления, лежащие в основе не только философии, но и культуры, религии. Любимая идея Соловьева — синтез философии, науки и религии, в связи с чем идею первоначала всеединства он ищет в первобытном монотеизме.

Статья Вл.С. Соловьева «Мифологический процесс в древнем язычестве» (1873) начинается словами: «Важнейшая задача

исторической науки заключается в объяснении той первобытной языческой жизни человека, которая составляет маргинальную основу всего дальнейшего развития; а так как эта жизнь всецело определялась одним началом — религиозным верованием, то понимание ее, понимание язычества, вполне обуславливается пониманием языческой религии. В самом деле, та множественность определяющих жизнь на-



Забор из глыб ракушечника, массивная каменная арка делают дом ставропольца похожим на крепость. Улица Ставропольская, 16.

чал, какую мы видим в наше время, есть явление сравнительно недавнее. Древний мир (до своего разложения) не знал основного, отдельного от религиозных вер начала в области умственной — не знал отвлеченной самоопределяющей науки, точно так же, как в сфере общественной жизни не знал он отвлеченного юридического начала, определяющего современное государство (ибо древнее государство было безусловное, то есть религиозное, так что и жизнь умственная, и отношения общественные одинаково обуславливались тогда едиными началами религии, и поэтому объяснение этих начал объясняет все язычество, а через это дает основу для объяснения всей истории человечества» (69, с. 8).

Вопрос, в этой связи наиболее волнующий нас, заключается в следующем: почему в Ставрополе, застройка которого проходила в основном во второй половине XIX века, так устойчиво запечатлелся код языческого миропонимания? Может быть, в этом как раз (не прямо, так косвенно) «виновата» история — ее нарративная мифологичность и множество разрывов, расколов, «тектонических» разломов в вертикальном (археологическом, глубинном) ее порождении? Ставрополь находится на плите ракушечника, и это влияние геологической, природной истории, с которой мы все соприкасаемся, видимо, закрепляет в сознании языческий пантеизм? Надписи на том же камне, найденном где-то в поле и поставленном сейчас в краеведческом музее?



*Столбы со знаками солнца и луны. Улица Комсомольская, 91.*

Р. Барт в работе «Мифология» так пишет о мифе: «Миф ничего не скрывает и ничего не демонстрирует; его тактика не правда и не ложь, а отклонение. <...> Миф... разрабатывает вторичную семиологическую систему; не желая ни раскрыть, ни ликвидировать понятие, он его натурализует. В этом главный принцип мифа — превращение истории в природу» (7, с. 255). Все, как у нас, — море, камень становятся историческими персонажами.

Говоря о природе языческой духовности, Гус Ди Зерига в работе «Христиане и язычники» указывает, что «когда мы рассматриваем мир как один из аспектов божества, а не как нечто совершенно отдельное от него, мы ищем другие источники духовного знания и озарения. Хотя во многих языческих традициях действительно существуют священные тексты. Язычники меньше озабочены толкованием своих писаний, чем представители мировых монотеистических религий. <...> Поэтому, в отличие от трансцендентальных религий, язычники придают гораздо большее значение личному восприятию Божественного через ритуал, медитацию, созерцание, транс, духовные поиски и т.п. мероприятия. Более того, язычники часто подчеркивают важность передачи знаний, объединяющей опыт многих поколений в единую живую традицию» (35, с. 27–28).

Язычники верят, что Божественное находится повсюду, утрата отдельной традиции, какой бы тяжелой она ни была, является для них лишь частичной утратой. По мере того, как люди встречаются с Божественным, в их собственной жизни появляются новые традиции. Язычники видят «божественные уроки» и «учения» в циклах жизни и смерти, в фазах солнца и луны, силах природы — во всей вселенной, поскольку это, по их мнению, одно из мест, где Божественное находит свое безус-





ловное выражение. «Священное писание» язычников — природа — всегда рядом и ожидает прочтения. «Вместе с тем они не отрицают прямого откровения от Духа в более трансцендентальном смысле. В моей жизни определенно случались такие откровения, но они не противоречили знаниям, почерпнутым из одушевленного мира Природы», — пишет Гус Ди Зерига (там же, с. 29).

Язычники считали, что некоторые места на земле обладают духовной силой, и именно там строили храмы и чтили богов. Быть анимистом — значит относиться ко всем связям в окружающем мире как к взаимоотношениям между вещами, которые в определенном смысле обладают собственным восприятием. Язычники обычно распространяют это отношение не только на животных и растения, но на многие объекты, которые современные западные люди считают абсолютно неодушевленными. «Мы считаем, — пишет Гус Ди Зерига, — что камни, горы, небо, океаны и реки в определенном смысле обладают восприятием и заслуживают особого внимания как проявление Священного. Поскольку ничто не является просто объектом, ко всему следует относиться с уважением. С этой точки зрения, все, о чем мы можем помыслить, будь то физический объект, живое существо или даже абстрактное понятие, обладает духовной силой, которая есть одновременно проявление Божественного и самосознающая сущность» (там же, с. 32).

Вл.С. Соловьев считал, что самый ход мифологического процесса в язычестве выразился в следующих трех главных моментах: «...а) духовное божество, уже определенное материальным началом, еще сохраняет свое преобладание и единство, несмотря на множественность форм, в которых проявляется: боги небесные — **период уранический**; б) духовное божество подчиняется закону внешнего проявления, становится страдательным; солнечный бог или полубог; героический посредник между небом и землею — **период солярный**; в) духовный бог вполне сливается с материальной природою — совершенно нисходит на землю, исключительно проявляясь в органической земной жизни — **период фаллический**.

Этим мифологическим развитием далеко не исчерпывается вся религиозная жизнь язычества, ибо с древнейших времен, в особенности же после окончания указанного процесса, стали появляться самостоятельные учения с характером религиозно-философским или умозрительным. Некоторые из них «составляли исключительную принадлежность жреческих каст, как в Индии, Халдее, Египте, другие принадлежали посвященным из всего народа, как учения греческих мистерий, третьи проповедовались открыто, как религия Зороастра, наконец, одно из этих учений, именно буддизм, распространился почти на целую половину человечества. Отношение этих учений к мифологии, собственное их содержание и значение их в общей истории должны составить предмет особых исследований» (69, с. 41).

В теории всеединства, служащей внутренним каноном символизма, имеющей отношение к русскому космизму, Вл. Соловьев исходит из взаимодействия языческого и христианского начал, поэтому Логос, София Премудрость Божия являет свой лик в пространстве Земли. Так это и запечатлено в поэтическом творчестве Блока, который следует канону символизма: «И очи синие, бездонные // Цветут на дальнем берегу», — пишет Блок в «Незнакомке».

В работе «Красота в природе» (1889) Вл. Соловьев показывает, что порядок идеи или явления красоты в мире соответствует общему космогоническому порядку и солярный культ основан на понимании света, солнца как идеи красоты, прекрасного в природе: «Вначале сотворил Бог небо... Если наши предки видели в небе отца богов, то мы, и не поклоняясь Сварогу или Варуне и вовсе не усматривая в небесном своде признаков живого личного существа, не менее язычников любимся его красотой; следовательно, она не зависит от наших субъективных представлений, а связана с действительными свойствами, присущими видимому нам мировому пространству. Эти эстетические свойства неба обусловлены **светом**: оно прекрасно только **озаренное**. Ни в серый дождливый день, ни в



черную, беззвездную ночь небо никакой красоты не имеет. Говоря об этой красоте, мы понимаем, собственно, лишь световые явления, происходящие в пределах доступного нашим взглядам мирового пространства. Всеобъемлющее небо прекрасно, во-первых, как образ вселенского единства, как выражение спокойного торжества, вечного воплощения идеи во всем объеме материального бытия. Этот общий смысл раскрывается более определенно в трех главных видах небесной красоты — **солнечной, лунной и звездной**.

1. Мировое всеединство и его физический выразитель — **свет** в своем собственном активном средоточии — **солнце. Солнечный восход** — образ **действенного торжества светлых сил** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). Отсюда особенная красота неба в эту минуту, когда

По всей  
Неизмеримости эфирной  
Несется благовест всемирный  
Победных солнечных лучей.  
*Тютчев*

**Сияющая красота** неба в ясный полдень — то же торжество **света**, но уже достигнутое, не в действии, а в невозмутимом неподвижном покое.

И как мечты почившей природы  
Волнистые проходят облака.  
*Фет*

Мировое всеединство со стороны воспринимающей его материальной природы, **свет** отраженный — пассивная женственная красота **лунной ночи**. Как естественный переход от **солнечного вида к лунному** — красота вечернего неба и заходящего **солнца**, когда уменьшение прямой центральной силы света вознаграждается большим разнообразием его оттенков в озаренной среде» (69, с. 330—331).

В «Незнакомке», стихотворении А.А. Блока, запечатлен процесс явления Логоса, Софии Премудрости Божией в пространстве, «вручения солнца», вызываемого заклинательной волей художника:

Глухие тайны мне поручены,  
Мне чье-то солнце вручено,  
И всей души моей излучины  
Пронзило терпкое вино.  
*1906*

Здесь запечатлены интенции художника, его заповеди, его **победа света над тьмой**, а в итоге «вочеловечение» «безличного».

Мифология всеединства — это мифология метаморфозы, преобразования, которое заключается в активном волевом начале приобщения к теургии, «великому творению», единому — что на небе, то на земле, это причудливое сочетание полуязыческих (натурфилософских) и христианских воззрений.

Языческие воззрения, философия всеединства и ее порождение — теория символизма — связаны с идеей космизма, характерной для русской философии, русского менталитета в целом, как нам думается. И хотя понятие ноосферы было введено последователем А. Бергсона, философом и математиком Эдуардом Леруа, оно было развито в трудах русских ученых и философов П.А. Флоренского, И.Ф. Федорова, С.Н. Булгакова, В.И. Вернадского, Л.Н. Гумилева и др. Самосознание ставропольчанина очень органично вписывается в некоторые основания теории ноосферы. Может быть, это проявление «неявного знания», которым в процессе жизни вооружается любой обыватель, или, как это сейчас называют, выражение наивной философии, которая во многом — проявление коллективно-бессознательного.



Федоровская идея воскрешения и преображения — вершина дерзаний русского космизма. Участие человека в богочеловеческом процессе спасения распространяется здесь на то, что в ортодоксальном сознании является исключительной привилегией Творца. Сам Федоров понимал свое учение как завершение христианской Благой вести: он раскрыл Новый Завет, «логос» христианства, как программу Дела по преобразению природного смертного мира в воскрешенный и бессмертный порядок бытия. Основное убеждение мыслителя заключалось в том, что божественная воля действует через человека как разумно-свободное существо, через единую соборную совокупность человечества, и главная задача человека при этом — содействовать активным орудием воли «Бога отцов не мертвых, а живых».

**Общий труд по овладению стихийными, разрушительными силами, восстановление уничтоженного природой «в период ее слепоты», самосозидание и творческое преображение мироздания** — это, убеждает Федоров, высший эволюционный, нравственный долг всех: и верующих, и неверующих. Поэтому Федорову свойственно одновременное изложение одной и той же идеи и



Каменные воротные столбы со знаками солнца и луны.  
Улица Горького, 10.

в системе естественно-научной аргументации, обращенной к неверующим, и на языке и в образах, «внятных религиозному сознанию» (см.: 67, с. 18). Федоров упорно настаивает на необходимости исследования истории, а также живых людей, восстановления их образа — сначала мысленного, потом реального. Главная задача при этом — вернуть восстановленному человеку его уникальное самосознание. Восстановление человека идет в единстве с родом и всем миром,

и главную роль при этом играет **солнце**. «Как Царь небесный обособился в солнечного бога, — пишет Вл. Соловьев, — так Урания обособляется в лунную богиню, под разными именами известную всем народам; причем должно заметить, что существенное тождество различных образов божества женского еще яснее; ибо это божество, представляя собою начало материальное, по существу своему однообразное, не может значительно изменяться.

Божество, проявляющееся в солнце, действием своим на землю обуславливает, порождает земную органическую жизнь. Современный физик (Гиндаль) говорит, что вся жизнь на земле представляет собой лишь разнообразные превращения солнечных лучей. Это знал и древний человек, видевший во множественности форм органической природы разорванное и разбросанное тело солнечного бога... Но раздробленный во множественности органических особей, этот бог является целым и единым в жизни рода, а так как жизнь рода утверждается в акте полового соития, то понятно, что бог органической жизни должен носить характер по преимуществу фаллический. Это тот же солнечный бог, но уже окончательно сошедший на землю и проявляющийся исключительно только в земной органической природе. У индусов это мага-дэва (великий бог) Шива, «царь земли», который, после сильной борьбы с Вишну, получил преобладающее значение особенно в южной, гористой половине

Индостана. Это бог, действующий по преимуществу в половой любви, постоянно сопровождаемый эмблемой фаллоса (лингам)» (69, с. 34). Как видим, в мышлении русских философов мифологема солнца играет огромную роль: жизнь, свет, красота, жизнотворчество в природе и человеческом бытии обусловлены действием солнца, «солнечного бога».

Инверсионная и в то же время прогностическая мысль ставропольчанина связана с нравственным долгом перед прошедшими поколениями (сарматами, скифами). Он мыслит себя, свое жилище как систему микрокосмов, необычно тесно связанную с макрокосмом. Достаточно сказать, что трехметровые воротные столбы, выполняющие, наряду со многими другими, и фаллическую функцию как знака плодородия, распространения на землю космических сил, содержат, как правило, два знака, вырезанных на камне — солнца и луны — жены и мужа (иногда они меняются местами в языческой мифологии), иногда их соитие получает самостоятельное выражение в знаке солнца, накрываемого сверху дугой луны (полукружием). Это символ, а может быть, эмблема непрекращающегося возобновления жизни, вечного ее круговорота и развития, связанного с выражением наивного космического ощущения жизни.

А.Л. Чижевский пишет: «Мы привыкли придерживаться грубого и **узкого антифилософского взгляда** на жизнь как на результат случайной игры только земных сил. Это, конечно, неверно. Жизнь же, как мы видим, в значительно большей степени есть явление **космическое, чем земное**. Она создана **воздействием творческой динамики космоса на инертный материал Земли** (выделено нами. — К.Ш., С.Б., Д.П.). Она живет динамикой этих сил, и каждое биение органического пульса согласовано с биением космического сердца — этой грандиозной совокупности **туманностей, звезд, Солнца и планет**» (85, с. 324).



Ставропольские каменные столбы часто врастают в более поздние строения, в результате этого сохраняются. На фотографии № 3 изображены столбы с синкретичным знаком солнца и луны. Дуги луны обрамляют солнце.

1. Улица Станичная, 37.

2. Улица Горького, 16.

3. Улица Комсомольская, 123.





Нам неведомо, как было на самом деле, когда ставропольцы возводили дома с солярными и другими знаками, но что-то вроде сказанного выше мы испытали, когда знакомились с «солнечной» системой Ставрополя. Именно с солнечной, так как этот знак явно доминирует, перемещаясь с позиций оберега от темных сил, которые могут проникнуть через отверстия (окна, двери, ворота и др.), в общий оберег дома — как символ связи микрокосма (дома, семьи) с макрокосмом.



Солярные знаки — обереги от темных сил, которые могли проникнуть в жилище через отверстия — двери, окна.  
 1. Солярный знак над входной дверью. Улица Калинина, 56.  
 2. Солярные знаки над окнами. Улица Дзержинского, 52.

М.О. Гершензону принадлежит мысль о связи каждого человека с мирозданием и о нравственном характере этой связи: «Точно все человечество, как один человек, в минуту озарения выразило свою жизненную задачу словами Эпикура «Чего я хочу? — Познать себя в отношении к естественному порядку вещей и подчиниться ему». В каждом дыхании и каждом действии человек ощущает единство и **круговую связь мирозданий**, значит, есть **общий мировой закон** и есть **соподчиненный ему закон человеческого существования** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). И так как всякое уклонение от закона неумолимо карается страданием, то для человека нет ничего важнее, как узнать свой родовой закон в составе общего мирового закона. Надо научиться жить космически правильно, не нарушая непреложные веления мира и не тормозя их исполнения, за что он так больно бьет. Закон — во мне, он действует через какие-то из влечений, обуревающих меня, но он открыт разуму» (24, с. 277).

Это чувство не покидает нас, когда мы исследуем архаическую систему символов в архитектуре Ставрополя, особенно в простом гражданском строительстве: она запечатлевает, может, отчасти на сознательном, скорее, на бессознательном и подсознательном уровнях, эту атавистическую причастность человека к космосу, его силам, перед которыми мы всегда в ответе: там все гармонично, согласовано и правильно, значит, и в нашем мире, пусть маленьком мирке дома и, конечно же, в душе, все надо согласовать с общим законом — и телесное, и духовное, при этом опираться на позитивную систему элементов выверенного в практической жизни кода. По-видимому, ставропольцы использовали систему оберегов как систему руководства связи с мирозданием.

5. КАМЕННАЯ ТЕМА И НОВОЕ МИФОПОРОЖДЕНИЕ



*Каменный столб со знаком земли (ромб) и солнца (диск). Выпуклые и вогнутые окружности означают земледелие: вспаханное и засеянное поле. Улица Горького, 31.*



*Дом на улице Шаумяна, 37, сочетает элементы традиционного деревянного и каменного зодчества. Вверху знаки неба (воды) в виде стилизованной женской груди. Внизу знаки солнца, вписанные в прямоугольник — знак земли. Солярная символика используется в оформлении двери.*



Может быть, это и есть свод правил дружбы с природой, знаки для особой (практической) системы коммуникации с ней. Ведь ставропольский уклад — полукрестьянский, а во время застройки Ставрополя он был преимущественно крестьянским, а крестьянину нужно было дружить с природой. Невозможно удержаться, чтобы не расширить эту картину. Русские писатели чутко улавливали связь человека как микрокосма с макрокосмом. У И.А. Бунина в «Жизни Арсеньева» читаем: «Пре-

красна — и особенно в эту зиму — была Батуриная усадьба. Каменные столбы въезда во двор, снежно-сахарный двор, изрезанный по сугробам полозьями, тишина, солнце, в остром морозном воздухе сладкий запах чада из кухонь, что-то уютное, домашнее в слезах, пробитых от поварской к дому, от людской к парку, конюшне и прочим службам, окружающим двор... тишина и блеск, белизна толстых от снега крыш, по-зимнему низкий, утонувший в снегах, красновато чернеющий голыми сучьями сад... <...> ...в окно налево, боковое,



*Солёный знак на аттике — общий оберег дома, символ связи дома как микрокосма с макрокосмом. Проспект К. Маркса, 92.*

тоже на север, лезут черные сучья громадной липы, а в те солнечные, что против дверей, виден сад в сугробах. Среднее окно все занято высочайшей елью, той, что глядит между трубами дома: за этим окном пышными рядами висят оснеженные рукава... Как несказанно хороша была она в морозные лунные ночи! Войдешь — огня в зале нет, только ясная луна в высоте за окнами. Зал пуст, величав, полон словно тончайшим дымом, а она, густая, в своем хвойном, траурном от снега облачении, царственно выситя за стеклами, уходит острием в чистую, прозрачную и бездонную куполообразную синеву, где белеет, серебрится широко раскинутое созвездие Ориона, а ниже, в светлой пустоте небосклона, остро блещет, содрогается лазурными алмазами великолепный Сириус, любимая звезда матери... Сколько бродил я в этом лунном дыму, по длинным тeneвым решеткам от окон, лежавшим на полу, сколько юношеских дум передумал, сколько твердил вельможно-гордые державинские строки:

На темно-голубом эфире  
Златая плавала луна...  
Сквозь окна дом мой озаряла  
И палевым своим лучом  
Златые стекла рисовала  
На лаковом полу моем...» (17, с. 89).

«Ясная луна», Сириус — «любимая звезда матери» — все это из нашего глубоко неосознанного понимания связи всего сущего, ощущения космического — близости своего, домашнего, интимного и планетарного миров, о чем говорил М.О. Гершензон.

Обнаруженная, и главное, прочитанная нами (далеко не до конца) архаическая языческая символика, запечатленная преимущественно в камне, каменных строениях Ставрополя, — огромный культурный слой в «археологии знания» о нашем городе. Он свидетельство того, какую глубинную инверсионную память несет наше





сознание, как широко связан человек с культурами разных народов, какую «космическую» информацию несет человек. В век доминирования цивилизации над культурой, в понятие которой мы включаем и взаимоотношения человека с природой, миром, это нелишнее напоминание о глубинных иерархических связях человека со всем сущим, о нравственном законе внутри каждого. Он согласован, как видим, с общими законами мироздания.

А.Н. Афанасьев с восхищением говорит о том, в каких образах поклонялся славянин «всесоздающим силам природы, которые для живого существа суть благо, добро и красота». Это солнце, ветры, небо, земля, вода. «Человеку естественно чувствовать привязанность к жизни и страх к смерти. Обоотворив как благое все связанное с плодородием, развитием, он должен был инстинктивно, с тревожною боязнью отступить от всего, что казалось ему противным творческому делу жизни» (6, с. 47). Это может быть странным, но обыденная жизнь человека, с его неявными знаниями о мире, оказывается связанной и с философией, и с искусством, и с научным знанием. Все это запечатлевают те знаки на камне, которые оставлены в Ставрополе нашими предшественниками.

## 6. Жилище и языческая символика в пространстве Ставрополя



Семиотическое поле жилища в Ставрополе включает противопоставление каменных и деревянных построек. Каменное, а впоследствии и кирпичное жилье хранит приметы деревянного дома и изначально — русской избы — с неизменными полотенцами и другими атрибутами жилища славянина. В указанной диссертации К. Бахутова есть раздел «Жилища, освещение и отопление их», где говорится о деревянных, каменных и других строениях в Ставрополе в середине XIX века. Ракушечник, по мнению Бахутова, «весьма порозен и потому он впитывает в себя много влаги, чем объясняется сырость почти во всех городских каменных домах. Правда, с наступлением весны (вследствие ветров и возвышенной температуры) камни выветриваются, но вообще, если раз развилась в доме сырость (особенно в нижних этажах), ее трудно уничтожить, несмотря на то, что жители нередко прибегают к искусственным способам осушения. Удаляясь на время из квартиры, они осушают стены приставлением к ним больших разогретых камней, но осушение не достигает цели, ибо вряд ли теплота может проникнуть далеко, в толщу камня. Далее, иногда стены эти цементируются или обиваются войлоком, картонами, но и эти меры паллиативны и лишь временно маскируют сырость. С выпадением снега и закрытием наружных отдушин, устроенных внизу стен для свободного тока воздуха, сырость еще более усиливается и в некоторых нижних этажах стены и пол становятся буквально мокрыми. Если же отдушины не закрывать на зиму, то ветер, имея свободный доступ к основанию здания, хотя несколько и выветривает камни, но зато в таких квартирах очень холодно.

Вентиляция в домах, за немногими исключениями, самая примитивная и редко достигающая цели. Хотя в городе много деревянных построек, но в последнее время, вследствие дороговизны леса, их вообще мало строят. Эти постройки должны считаться в Ставрополе лучшими. Кирпичных домов немного. Жилища по окраинам города строят из битого щебня (лома) или из земли, смешанного с саманом, и обмазывают глиной. И в этих домах, с наступлением осени, постоянная сырость, поддерживаемая еще тем, что бедные жители держат при себе также и домашних животных: кур, гусей, ягнят и т.д.; у некоторых в сенях помещается и лошадь из опасения кражи ее. <...>

В домах богатых устроены голландские печи, редко камины. Мещане и крестьяне строят обыкновенно русские печи. В Подгорной нередко встречаются железные печи; последние быстро нагревают комнату, которая так же быстро охлаждается. Обыкновенно эти печи топят 3 раза в день: утром в 9 часов, к обеду и около 7 часов вечера. Во время топки в комнате очень жарко, но за ночь комната остывает настолько, что разница вечерней температуры от утренней доходит до 16° Р., и утром, вследствие сильного холода, весьма трудно до новой топки встать с постели» (9, с. 118—119).

Впоследствии все же сказались все преимущества каменного дома, когда появился уголь, далее природный газ, электричество, коммуникации. Каменный дом — это дом «биологический», как его называют сейчас экологи Европы. Он строится из природного материала, в его отделку входят дерево, песок, глина, железо. Ведь даже в 50-60 годы XX века частные каменные дома, сложенные из бута, принято было «мазать», то есть покрывать стены не штукатуркой, а смесью песка, глины, конского навоза. Эта смесь, может быть, не очень гладко лежала на стенах (хотя искусные мастера добивались этого), но была крепкой; дом «дышал», в нем было тепло зимой, прохладно летом, уютно и надежно — именно за каменной стеной! А стены были почти в метр толщиной! Для прочности. Поэтому и сейчас хорошо внешне отделанные дома из камня прочны и удобны для жилья — в них хороший воздухообмен, всегда свежий, чистый воздух, так как камень способствует тому, чтобы запахи «испарялись», а не застоялись в доме.

Авторы этого материала, один из которых около 40 лет прожил в каменном доме сталинской постройки в Ставрополе, а другой сейчас приобрел себе квартиру в старинном доме исторической части города, об этом свидетельствуют. Нет ничего надежнее, уютнее и устойчивее жизни в таком доме — настоящее семейное гнездо, свой «угол мира». Он надежный защитник от всего враждебного. «Мир бьется по ту сторону моей двери», — цитирует Г. Башляр одного из французских поэтов. В его же работе «Дом от погреба до чердака: Смысл жилища» как раз говорится о роли дома в нашей жизни, о смысле дома. «Ибо дом и есть наш угол мира. Он есть — и об этом много говорено — наш первый мир. Поистине он есть космос. Космос в полном смысле этого слова. Не окажется ли прекрасным и самое скромное жилище, если на него посмотреть изнутри? <...> Короче, укрытое существо чувственно воспринимает границы своего укрытия в самой бесконечной из диалектик. Оно живет в доме в его



*Двухэтажные каменные здания в Ставрополе.*

*1. Жилой дом. Улица Ленина, 189.*

*2. Корпус военного авиационного училища. Улица Морозова.*



реальности и в его потенциальности, в мысли и грезах. <...> Поэтому дом переживается нами не только день за днем, в ходе истории, в рассказе о нашей истории. Различные жилища нашей жизни проникают друг в друга в мечтах и хранят сокровища прежних дней. Когда в новый дом возвращаются воспоминания прежних жилищ, мы отправляемся в страну Неподвижного Детства, неподвижного как Незапамятное. Мы имеем дело с фиксациями, со сгустками счастья. Мы утешаем себя, вновь переживая воспоминания защищенности. Нечто замкнутое должно сохранять воспоминания, оставляя за ними их ценность образов. Воспоминания о внешнем мире никогда не будут иметь ту же тональность, как воспоминания о доме. Вызывая воспоминания о доме, мы умножаем ценность мечтания; мы никогда не являемся только историками, мы всегда немного поэты, и наше переживание выражается, может быть, только с помощью потерянной поэзии.

Таким образом, касаясь образов дома и заботясь о том, чтобы не порвать единство памяти и воображения, мы можем надеяться ощутить всю психологическую эластичность волнующего нас в не подозреваемых нами глубинах образа. В стихах, еще более, может быть, чем в воспоминаниях, мы касаемся поэтического основания пространства дома.

При этих условиях, если бы нас спросили о самом ценном, что дает дом, мы бы ответили: дом дает приют мечтанию, дом защищает мечтателя, дом позволяет нам мечтать в мире. <...> Мечтая о родном доме, в предельной глубине своего мечтания, мы приобщаемся к этому первоначальному теплу, к этой умягченной материи материального рая. В этой атмосфере живут защищающие существа. У нас еще будет повод вернуться к отечеству дома. Пока же нам хочется указать на первоначальную полноту домашнего бытия, к которой приводят нас наши мечтания. Поэту хорошо известно, что дом держит «в своих руках» неподвижное детство» (11, с. 3-4. См. также: 10). Здесь, говоря о мечтании о мире, Башляр и определяет сущность феноменологической постановки в осмыслении связи дома как микрокосма и мира как макрокосма.

Жилище ставропольчанина состояло из дома, огражденного каменным забором, двора, надворных построек (сарай, склад, колодец, иногда кухня). Дом внешне действительно напоминал крепость. Вход часто представлял собой ее имитацию (высокая каменная стена — вход п-образной формы). Если не было п-образного общего входа, были ворота, державшиеся крюками на высоких каменных столбах. Рядом располагалась калитка с симметрично поставленными столбами (сейчас иногда одним столбом).

Столбы, как правило, были больше ворот и калитки, возвышаясь над ними и, как видим, помимо прикладной, имели еще несколько семантических и прагма-функций. Экстерьер дома включал триаду: дом — забор — ворота со столбами (калитку). Все эти элементы снабжены языческими символами, призванными оградить человека, его дом от проникновения всяческой вражьей силы, в том числе и мистической.

Столбы, как правило, были больше ворот и калитки, возвышаясь над ними и, как видим, помимо прикладной, имели еще несколько семантических и прагма-функций. Экстерьер дома включал триаду: дом — забор — ворота со столбами (калитку). Все эти элементы снабжены языческими символами, призванными оградить человека, его дом от проникновения всяческой вражьей силы, в том числе и мистической.

6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ



Экстерьер дома ставропольца напоминает крепостную стену: каменные столбы возвышаются над воротами и калиткой, образуя п-образный вход. Улица Калинина, 7.



*На каменных воротных столбах ставропольских домов различные модификации солярных знаков: концентрические окружности (улица Лермонтова, 32), шары (улица Тельмана, 40).*





6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ



*Трехметровый каменный воротный столб, солярный знак в виде концентрических окружностей, диаметр — 1 метр. Улица Таманская, 42.*

Теперь мы подходим к тому медальному рангу семиотических показателей традиционного уклада жизни ставропольчанина, который был выявлен совсем недавно (в 2004 году), хотя корнями уходит в незапамятные времена.

Дело в том, что ни в одном из источников о Ставрополе, как уже указывалось, не анализируется и не указывается знаковая система языческих символов, которые традиционно изучались и изучаются на деревянной архитектуре русского севера и средней полосы России. Эта деревянная архитектура и воплощение знаков связаны с исходным материалом. Ставропольский языческий код практически не читается социумом: владельцы домов не имеют представления о символах, опрос ставропольских архитекторов дал те же результаты. Они, по крайней мере, не обращали внимания на эти элементы.

На ставропольском доме мы обнаружили системное и частотное изображение триады мироздания с иерархией 1) земного, нижнего мира — это ромбы, квадраты; 2) солнечного — это круги, звезды, кресты, концентрические окружности и т.д; 3) водного (небесного) мира. В последнем случае это деревянная резьба, изображающая «хляби небесные», иногда каменная — треугольники или квадратики, волнообразные линии.

Следует обратить внимание на каменные воротные столбы. Они, как правило, снабжены изображением солнца, солнца и луны, солнца и земли (ромбы, квадраты), солнца и «хлябей», просто «хлябей», земли.

Особенной энергетической силой обладают высокие мощные столбы, округлые вверху (размер — около и более 3 м) с изображением огромных (размер — до 1 м) солнечных знаков (кругов, концентрических окружностей со значением светоносного космоса), несущих, в силу своих интенций, действительно мощную энергетику.

Б.А. Рыбаков отмечает, что геоцентрические представления о дневном пути солнца по небу на конях (или на лебедях) и о ночном пути по подземному океану на водоплавающих птицах возникали еще в бронзовом веке. «Это не сумма отдельных символов, а продуманная система,



1. Столб со знаками солнца и луны (улица Горького, 10).

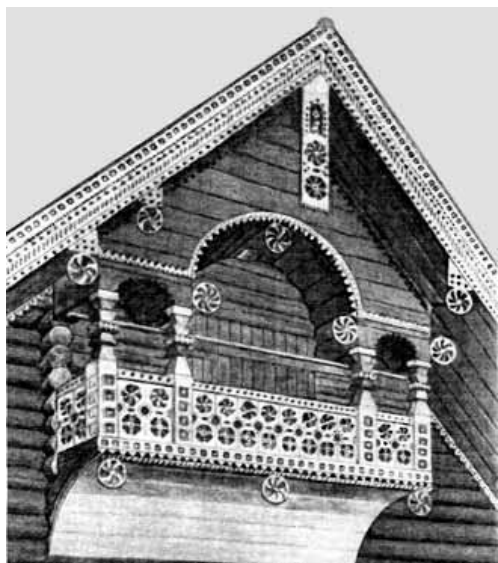
2. Древнеегипетское изображение «солнечных рук»; Солнце «лучистыми своими дланями сообщает живым созданиям бесконечность жизни, в нем заключенной» (92, с. 179).

Изображение солнца в виде концентрических окружностей часто встречаем в Ставрополе.



созданная на основе геоцентрического мировоззрения: злодеи-упыри могут бесчинствовать повсюду, они — вездесущи, повсеместны; в систему зла входит вся природа и все живое, обвеваемые «злыми ветрами». Этой темной анимистической системе вампиризма должна быть противопоставлена система света, изгоняющая не только тьму, но и порождения тьмы» (64, с. 469).

Система построения декора избыных причелин заключалась в том, что здесь проводились две неразрывно связанные друг с другом идеи: «во-первых, наличие в верхнем небе (над дверью) знаков дождевой воды (зигзаги и меандры), а во-вторых, передача этой воды вниз, на землю к пахарям, показанная посредством мифологического символа грудей небесных богинь, орошающих землю «грудями росными» (там же, с. 477). Дом славянина был снабжен трехъярусной символикой, обозначающей землю, небо, посредником между ними выступало солнце.



Традиционный русский дом обильно снабжен солярной символикой. XIX век.

Все три яруса представлены в ставропольском каменном доме. В верхнем, как правило, использовалась деревянная резьба с изображением стилизованной груди, в камне это часто представало в виде «сухариков» (квадратов).

Средний мир — это мир солнца — солярных знаков, которые были посредниками между земным и небесным мирами: «...во всем декоре русских изб XVIII—XIX веков на всем обширном пространстве двенадцати северных губерний России солнечные знаки, изобилующие в этом декоре, — пишет Рыбаков, — никогда не помещались выше небесно-водной зоны, то есть не нарушали архаических представлений о верхнем небе. Зоной движения солнца было со времен энеолита среднее небо, находившееся ниже небесно-водной зоны верхнего неба, расположенного за невидимой твердью.

Расшифровке безмолвного археологического материала помогают, как мы знаем, наиболее архаические гимны индийской Ригведы, записанные во II тысячелетии до н.э., в которых вертикальный разрез мира представлен так:

1. «Свах» — верхнее небо с запасами воды.
2. «Бхувах» — воздушное пространство со звездами, солнцем и луной.
3. «Бхух» — земля, почва.

С удивительной строгостью соблюдалась эта древняя картина мира в системе архитектурного убранства, явившегося повторением макрокосма в микрокосме славянского жилища: путь солнца по среднему небу подчеркнут тем, что для показа солнечных знаков в надлежащей зоне применялись искусственные, не игравшие никакой конструктивной роли особые доски — «полотенца», спускавшиеся от причелин вертикально вниз. Солярные знаки на этих полотенцах размещали ниже зоны небесных вод причелин на фоне затененного кровлей фронтона. Три позиции солнца, обеспечивающие показ его дневного хода, — восход, полдень, закат — достигались тем, что околоземные положения светила при восходе и закате обозначались помещением солярных знаков у нижнего торца обеих причелин и оказывались, таким образом, в общей композиции домового декора ниже той части причелин, на которой изображались «хляби небесные» (там же, с. 477-480).

Наиболее разветвленной в изобразительном плане является в Ставрополе солярная система. Солярные знаки представлены на всех частях дома, связанных с от-

6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫКОВАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

крытостью по отношению к внешнему миру: над окнами, над дверью, особенно парадной, между окнами — в их промежутке — особенно часто. Иногда они располагаются под окнами — отдельно или в комбинации с квадратами, ромбами, часто внутри них.

Часто дом оберегают только три солнца или вообще одно солнышко. Как отмечал Рыбаков, «три конно-солнечных символа фасада избы представлены в двух разных уровнях: ближе к земле, на конце кровли слева и справа по фасаду, расположены два символа; третий конно-солнечный символ помещен в самой верхней точке здания и развернут фронтально. Перед нами очень важная система расположения солярных символов, система, идущая из древности и связанная с геоцентрическими представлениями о движении солнца вокруг земли: левый от зрителя край кровли — восходящее, утреннее солнце; верхний конек на щипце кровли — полдневное и ниже — нисходящее вечернее солнце» (там же, с. 468).

Располагаются солярные знаки и на каменных столбах, держащих ворота и калитку. Иногда здесь они встречаются в комбинации с квадратами и ромбами.

Солярные знаки практически всегда имеются на кованом металлическом навесе над крыльцом. Как правило, это восьмилучевое (восемь радиусов) колесо Юпитера, иногда оно имеет четыре радиуса, особенно на передней части навеса. На боковых — как правило, восьмирадиусные.

В отличие от солярных знаков русского деревянного дома (избы), знаки на камне имеют более условную (стилизованную) форму.

Их классификация может быть построена многоярусно, исходить мы можем из нескольких критериев.

1. Материал, из которого выполнен дом: деревянный — каменный — кирпичный; комбинированный (дерево — камень, камень — кирпич).

2. Место расположения знака: средняя — верхняя — нижняя части дома; отдельные элементы дома: крыльцо, навес, балкон, воротные столбы, калитка, ворота.

3. Структура знака.

4. Сочетание знаков.

Солярные знаки в Ставрополе могут располагаться во всех частях дома и вне дома (столбы, калитка, ворота), хотя основная позиция — средняя.

Знаки, особенно солярные, иногда имеют скрытый характер: располагаются не на фасаде, а на торце здания, под навесом балкона, над колоннадой. По-видимому, их наличие не всегда



Солярные знаки на фасадах ставропольских домов.

1. Круги над окнами. Улица Голенева, 58.

2. Концентрические окружности диаметром около 1 м между окнами. Проспект Октябрьской революции, 37.

3. Улица Орджоникидзе, 21.

4. Солярные знаки в сочетании с ромбами. Улица Станичная, 31.





6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

Знаки земли в нижней части дома.  
1. Квадраты и ромбы под окнами. Улица Горького, 5.  
2. Прямоугольники с вписанным в них Андреевским крестом. Улица Горького, 29.  
3. Прямоугольники с вписанным в них солнцем и сложным рельефом — «засеянное поле». Улица Дзержинского, 134.

было предусмотрено в процессе отделки здания, поэтому знаки помещались там, где это было возможно, лишь бы обереги присутствовали.

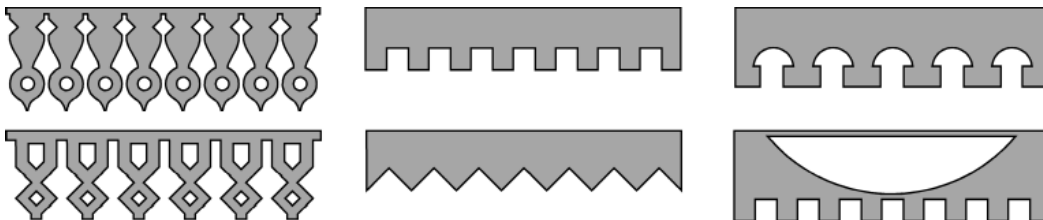
Следует обратить внимание на то, что разные виды солярных знаков могут комбинироваться: звезды с лучами солнца, звезды и окружности (в сталинском ампире). Видимо, в этих случаях можно говорить о синкретизме солярных знаков.

Особое место занимает нижняя часть дома, которая снабжена ромбами и квадратами, иногда в эти квадраты и ромбы вписано солнце или Андреевский крест (обычно под оконными проемами). Ромбы и квадраты — знаки земли. Они укореняют жилище, связывают его с землей, которая наделяется плодородной силой, способствует жизни и процветанию. Рядом с символом солнца почти всегда соседствует тот или иной символ поля, земли (ромбы, квадраты). Древний, еще энеолитический символ поля и плодородия в виде квадрата, поставленного на угол и часто разделенного на четыре части, иногда снабжен «выпуклыми точками» (засеянное поле).

Как мы уже упоминали, отделка дома ставропольчанина венчалась многоярусными орнаментами по всему периметру жилища, обозначающими воздух, воду, орошающую землю в виде стилизованной женской груди. В народе этот мир назывался «хлябями небесными».

Рассмотрим каждый из знаков в соответствии с материалом, в котором он воплотился.

### Знаки неба (воды)



Схематическое изображение знаков неба (воды) на ставропольских домах.



*Кирпичный дом с каменным цоколем по проспекту К. Маркса, 87. Налицо весь комплекс архаической символики: знаки неба, солнца и земли. Крыльцо дома украшено колесами Юпитера, расположенными по центру и по бокам, и другими солярными знаками.*



6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

На фасаде кирпичных домов по проспекту К. Маркса обозначены символы неба и земли (обратим внимание на сложную волнообразную линию — дом № 41), неба, солнца, земли (дом № 21).

## 1. Камень

Наименее инвариантно закрепленный род знаков. Представляет собой вытянутый вдоль всего фасада здания длинный фриз повторяющихся прямоугольных, квадратных или треугольных, с обращенным вниз углом, рельефных форм. Каменная резьба предполагает подчеркнута крупный масштаб каждого фрагмента, глубокий рельеф и характерную скульптурную рукотворность. Располагаются, как правило, под крышей над окнами и в верхней части воротных столбов.

С начала XX века, то есть распространения стиля модерн, и позже, с внедрением новых строительных технологий, внешние графические атрибуты стали выполняться из бетона вне зависимости от материала стен. С появлением новых пластических возможностей прямоугольные формы часто скругляются, превращая зубчатую линию в волнистую, а также комбинацию круглых, прямоугольных и треугольных форм.



Каменные «сухарики» над окнами, под окнами, в верхней части воротного столба.  
Проспект К. Маркса, 40.

## 2. Кирпич

Практически каждый старинный кирпичный дом содержит небесную символику в отведенном для нее месте — под крышей. Знаковая система вынуждена приспособливаться к технологическому модулю «1 кирпич». Вариантов этот модуль предоставлял немного, всего три: кирпич боком, кирпич торцом и кирпич под углом — из этих элементов и составлялись знаковые ряды (квадраты, треугольники). В кирпичном строительстве другой материал для оформления данных знаков практически не использовался. Очень редко встречаются кирпичные дома, в которых нижняя часть фронтона оформлена деревянной резьбой с изображением «хлябей небесных» в виде стилизованной женской груди.



На фасаде кирпичного дома водный мир представлен квадратными «сухариками», треугольниками, зубчиками под окном. Улица Ясеновская, 28.





### 3. Дерево

Незначительное количество старинных деревянных строений имеет отдаленное отношение к укоренившейся традиции русского деревянного зодчества. Деревянные дома представляют собой комбинации материалов, с каменными фундаментами, цоколями, первыми этажами. Резные деревянные дождики по верхней части стены над окнами – самый частый и почти всегда единственный канонический знаковый мотив – представляет собой хорошо известный изобразительный ряд ажурных каплевидных форм. Таким же образом оформлены навесы над парадными дверями, в том случае если они деревянные. Никаких других традиционных элементов, «причелин», «полотенец», «коньков» в деревянных постройках не отмечено.



Резные «дождики» в оформлении дома. 1. Улица Ленина, 165. 2. Улица Лермонтова, 17.

6. УНИЦЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

### 4. Металл

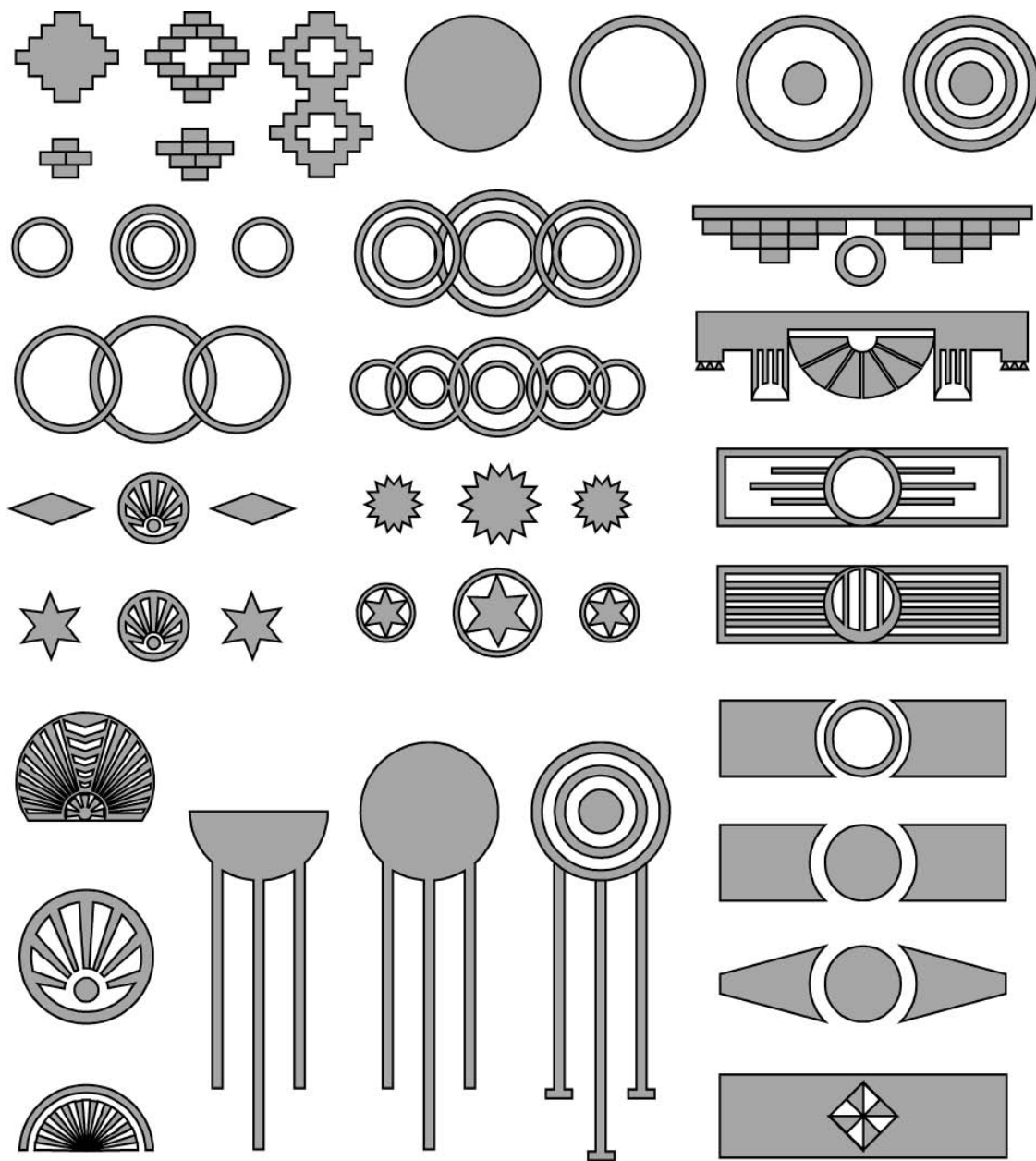
В металлических частях дома (ограждение крыши, ограждение балкона, навес над дверью, ворота) знаки неба / воды в виде «груд росных» не обнаружены. Иногда встречается орнаментальный мотив, напоминающий, либо непосредственно воспроизводящий традиционный греческий меандр. Б.А. Рыбаков относит ме-



Знак меандра на кованном навесе над парадным входом. Дом на пересечении улиц Шаумяна и Ясеновской.

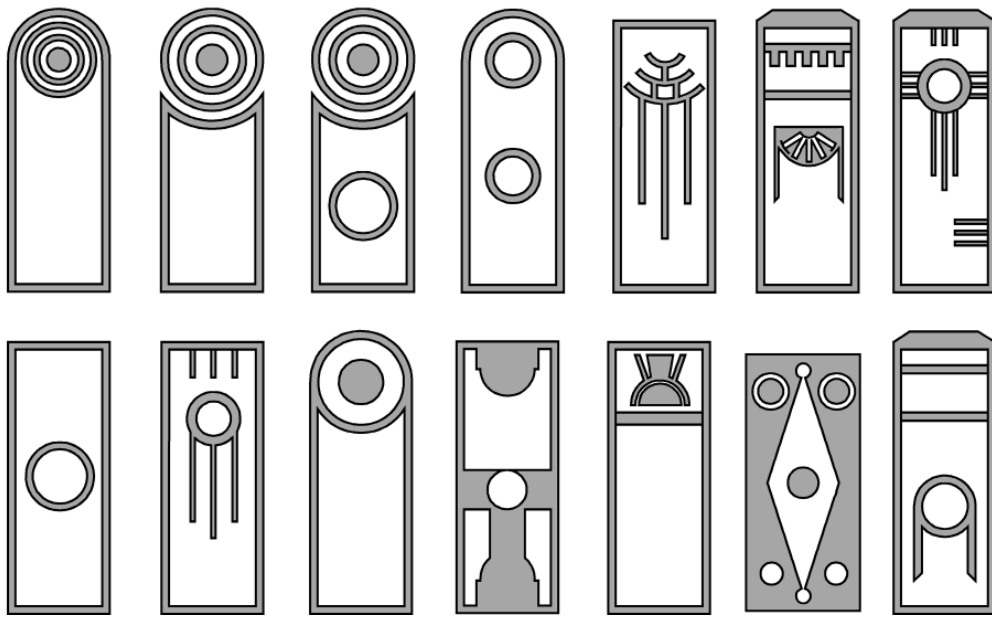
андр к элементам знаковой водной части дома, здесь композиционное расположение – почти всегда в нижней части конструкции. Очевидно, появление этого знака связано с принадлежностью хозяина постройки к многочисленной в Ставрополе греческой диаспоре. Хотя меандр (бегущая волна) и получает здесь переакцентуацию, воспринимается как обычный орнамент, но семантику водного мира несет.

### Знаки солнца



Схематическое изображение солнечных знаков в пространстве фасадов ставропольских домов.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Схематическое изображение солярных знаков на ставропольских каменных воротных столбах.



6. УИЛИЦЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

### 1. Камень

Исходный графический мотив солярного знака — круг (окружность). Применительно к камню это в большинстве случаев выпуклый или углубленный рельеф. Поскольку резать камень, хотя бы и рыхлый ракушечник, — процесс трудоемкий, то выпуклый рельеф, как правило, встречается в углубленной прямоугольной нише. Часто



Солярные знаки на воротном столбе и фасаде каменного дома.  
1. Улица Калинина, 51. 2. Улица Кирова, 35.



1



2

*Известняк-ракушечник широко использовался в декоративной отделке фонтанов, лестниц, стен.  
1. Фонтан на проспекте К. Маркса. 2. Памятник К.Л. Хетагурову на проспекте К. Маркса.*





1



6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

2



*Пейзажи Крепостной горы.*

форма окружности усиливается внутренними концентрическими окружностями, от одной до пяти, иногда с монолитным внутренним ядром. Каменная резьба в условиях рыхлого материала предполагает массивную форму, поэтому солярные круги, особенно на столбах, очень крупные, занимают всю ширину столба, до метра в диаметре с шириной линии окружности до 20 см. Иногда и на фасадных стенах эти знаки достигают таких же размеров, хотя в общем случае они мельче. На домах они располагаются над окнами, часто группами от трех до пяти отдельных или слитых колец. Между окнами — одиночные знаки (чаще концентрические окружности). Под окнами солярные знаки включаются в прямоугольник знака земли, известный символ мандалы

На столбах солярные символы занимают верхнюю часть, иногда формируя круглый верх самого столба, и в составе пары знаков, нижний из которых меньше по размеру, массе, количеству внутренних окружностей, иногда он представлен контррельефом. Знаки, относящиеся к середине XIX века, — это всегда условные круглые формы. Развиваясь во времени, они приобретают все больше реалистичных деталей, относящихся к образу солнца, оснащаются лучами, а в архитектуре модерн становятся максимально материальными трехмерными шарами.

Лучи, поначалу представлявшие собой условные линии, направленные вниз, два по краям окружности, или три, со временем приобретают направления по горизонтали в стороны и вверх и модифицируются в реалистичные расширяющиеся лучики вокруг солнечного круга или переходят в форму звезды. Такие почти натуральные полусолнца часто занимают место под окнами, иногда на столбах. Лучи в поздней традиции сильно удлиняются, иногда по всей высоте многоэтажного здания сверху донизу. На нижних концах лучей появляются прямоугольные, треугольные завершения, часто явно горизонтальной направленности.



1. Навьные изображения знака солнца на фасаде уютного каменного дома по улице Фрунзе, 7.  
2. Особенно насыщено представлена солярная символика на фасаде каменного дома по проспекту Октябрьской революции, 37.



## 2. Кирпич

Модуль «кирпич» делает проблематичной круглую форму и превращает ее в ступенчатую, напоминающую ступенчатый ромб. Тем не менее нередко обнаруживается и кирпичный круг из тщательно обтесанных и подогнанных кирпичиков, хотя это трудная и кропотливая работа. Другой способ избежать круглой формы — использование крестообразной фигуры в качестве солярного знака. Крест в кирпичных постройках встречается часто, что вызвано, очевидно, технологическими причинами. Кроме того, он приемлем для всех.



6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ



1. Сложный кирпичный орнамент на фасаде дома по улице Голенева, 8.
2. Кресты из кирпича в верхней и нижней части пристройки. Улица Тельмана, 32.
3. Ромбовидные кирпичные фигуры расположены между окнами дома по улице Калинина, 32.



### 3. Дерево

Резные небольшого размера солнышки, как правило, мелко детализированные, встречаются в деревянных постройках только над окнами и представлены группами из солнца и двух звезд по бокам, трех-, шести- и восьмиконечных звезд, солнца (или звезды) и двух горизонтальных ромбов. Те же фигуры появляются на парадных дверях. В тех случаях, когда двери покрыты резьбой и на деревянных навесах над дверями.



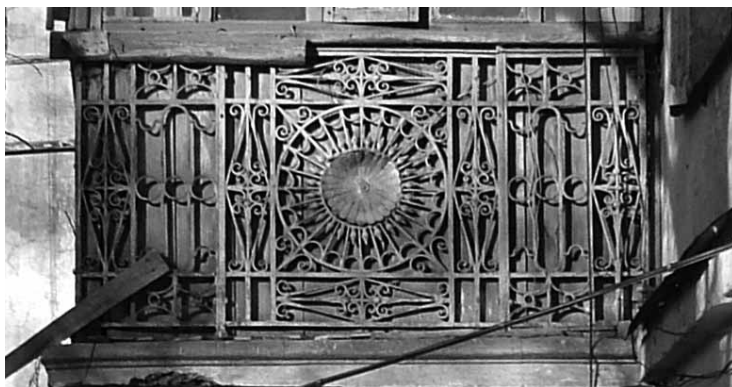
Немногочисленные деревянные дома в Ставрополе снабжены солярной символикой.  
1. Улица Дзержинского, 88. 2. Улица Комсомольская, 28.  
3. Улица Горького, 31. 4. Проспект К. Маркса, 67.





#### 4. Металл

Большая часть сохранившихся металлических конструкций обильно оснащена солярной символикой всевозможных видов. Это и геометрические окружности, и многолучевые «колеса Юпитера», и реалистично выполненные солнца-розетки, и звезды. Часто встречающийся элемент – спиральный знак бесконечности (его тоже относят к солярным знакам). Эти символы представлены, как правило, в композиционных комбинациях. Чугунное литье и ковка предоставляли большие возможности для изготовления ажурных, легких, обильно орнаментированных объектов.



6. ИМИДЖЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ



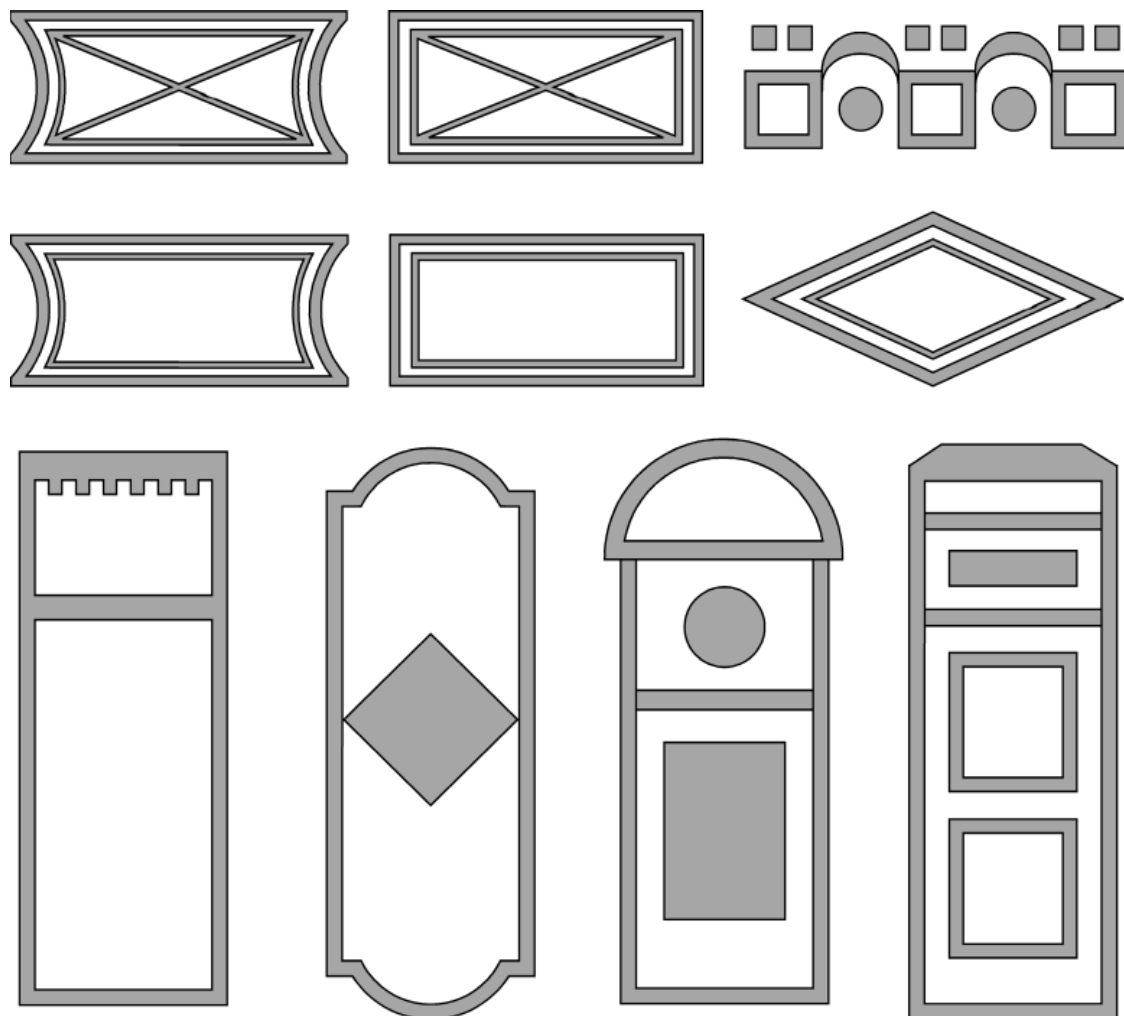
Солярные знаки разных видов часто встречаются на кованых навесах, ограждениях балконов.

1. Проспект Октябрьской революции, 37.

2. Улица Комсомольская, 119.

3. Улица Булкина, 19.

## Знаки земли



*Схематическое изображение знаков земли на ставропольских домах и каменных столбах.*

### 1. Камень

Канонически традиционное размещение знака земли на фасаде дома – внизу под окнами. Простейшая и основная форма – рельефный или контррельефный прямоугольник в виде монолитной фигуры либо контура. Модификации: прямоугольник с одним или несколькими внутренними прямоугольниками, квадрат, прямоугольник с вогнутыми боковыми сторонами, прямоугольник с косым крестом внутри, соединяющим своими лучами противоположные углы, ромб горизонтальный или вертикальный.

Часты отклонения от общего правила: знак земли можно обнаружить и между окнами, и над окнами, и по бокам фасада группами из нескольких друг над другом размещенных знаков. Воротный столб часто бывает покрыт несколькими рельефными изображениями знака земли разного размера по всей передней поверхнос-



ти столба. Очень часты комбинации знака земли с солярным знаком или прямоугольником с встроенным ромбом. Среди прочих знаков знак земли – наиболее часто встречаемый. В условиях бетонного внешнего исполнения он также приобретает натуралистические черты – внутренняя поверхность заполняется крупнозернистой фактурой, напоминающей рыхлую почву.



6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

Различные изображения знаков земли на ставропольских каменных домах.  
1. Андреевский крест, вписанный в прямоугольник, под окном дома по улице Ленина, 201.  
2. Ромбы под окнами второго этажа. Памятник архитектуры середины XIX века – особняк А.И. Бруна. Архитектор Г.Ф. Прокопец, 1863 год. Улица Ленина, 217.  
3. «Вспаханная земля» – прямоугольники, заполненные каменной крошкой. Улица Дзержинского, 167.

## 2. Кирпич

Знак земли — самый удобовоспроизводимый знак применительно к кирпичному строительству. Фасады старинных кирпичных построек обильно заполнены прямоугольными формами сверху донизу, представляя собой причудливый ковер выпуклых и углубленных геометрических форм. Их модификации в кирпичном воплощении также многообразны: вертикальные и горизонтальные со скошенными углами, дополнительные выступы по сторонам, внедрение разнообразных форм внутрь поверхности, повторяющиеся группы форм.



*Знаки земли на ставропольских кирпичных домах.  
1. Улица Голенева, 17. 2. Улица Ясеновская, 12.*

## 3. Дерево

Относительно слабо выраженный знак. Встречается на обычном месте под или над окнами, орнаментально не обрабатывается, представлен либо простейшей прямоугольной, или ромбовидной формой, либо, иногда, трехмерной прямоугольной фигурой с четырьмя гранями из центра.



*Знаки земли в виде ромбов над окнами в комбинации со знаком солнца. Улица Дзержинского, 94.*





#### 4. Металл

Знаки земли в металлических элементах зданий представлены мало. В редких случаях обнаруживались ромбовидные фигуры по нижнему краю ворот, дверных навесов или балконных ограждений.



Знаки земли в сочетании с Андреевскими крестами на кованой ограде балкона. Проспект К. Маркса, 32.

Каждый дом может быть описан в системе следующих критериев, вводимых по-степенно и последовательно:

- 1) эмпирический слой (объекты описания: дом и его хозяин);
- 2) технологический слой (ракушечник как строительный материал, имеющий особую семантику);
- 3) архитектура, планировка, расположение как способ организации бытового и культурного пространства;
- 4) функциональный слой (где? что? как? для чего? из каких компонентов состоит быт?);
- 5) мифологический слой (система знаков, оберегов, миф о городе и доме);
- 6) слой, связанный со стилевой принадлежностью (обычное гражданское строительство, отношение к культурным стилям: классический, модерн, сталинский ампир, современные стили);
- 7) слой автометадискрипции (самоописание (вербализация) дома, нумерация, знаковая система, связанная с социальным статусом, даты, имена мастеров, архитекторов);
- 8) философский слой (как связывал хозяин дома свое жилище со структурой идей своего времени, эпистемой, выбирая место, стиль, располагая дом определенным образом, соотнося с другими строениями; соседи, престиж, социальная означенность);
- 9) языковой слой (название строений, характерные для нашего региона — дом, хата, хибара, лачуга и т.д.; как и что говорят о доме, жилище; городское просторечие, языковая среда);
- 10) слой общей культуры Ставрополя: какое отражение находят быт, повседневность в литературе Ставрополя, в живописи, публицистике, фотографии; высказывания о городе, их семантика;
- 11) общенаучный слой (исследования ставропольских ученых о городе);
- 12) дух города (общие семантические показатели).

Б.А. Рыбаков говорит о том, что космологическая система защиты от духов зла предусматривала не только солнце и его путь по небу, но и само небо, как предполагаемое вместилище дождевой воды: «Запасы воды на небе носили в древнерусском языке наименование «небесных хлябей». Сильный дождь, ливень («прапруда») определялся фразой: «разверзлись хляби небесные», то есть открылась, получила свободу небесная вода и ринулась вниз, на землю» (64, с. 471). «Хляби небесные»



*Прочные каменные дома из известняка-ракушечника в один и два этажа активно строились в XIX веке. Архаическая символика — непрменный атрибут декоративной отделки фасада.  
1. Проспект К. Маркса, 60. 2. Проспект К. Маркса, 25.*



*Каменный жилой дом на проспекте К. Маркса, 25.  
Между оконными и дверными проемами первого этажа — солярные знаки.*

изображаются волнистым орнаментом или «узором из городков», которые на расстоянии воспринимаются как волны. Волны могут идти в два-три ряда, подчеркивая глубину «небесных хлябей». Б.А. Рыбаков указывает, что с середины XI века водный слой изображался с помощью стилизованной женской груди, повторяющейся в орнаменте деревянной резьбы. «Нас не должно смущать наличие женских грудей при оформлении образа небесной воды, — пишет Б.А. Рыбаков, — ведь мужскому патриархальному божеству Роду предшествовали две рожаницы, две небесные богини, культ которых потом сопровождал культ рода и даже пережил его, уцелев в бессознательных пережитках до XIX века» (там же, с. 476). В системе декора дома проводились две неразрывно связанные друг с другом идеи: 1) наличие в верхнем небе (над твердью) запасов дождевой воды (это зигзаги и меандры); 2) передача этой воды вниз, на землю к пахарям, показанная с помощью мифологического символа грудей небесных богинь, орошающих землю «родивыми» «грудами росными». «Грудие росное» — это капли росы, живительной помогающей растениям небесной влаги...» — указывает Б.А. Рыбаков (там же, с. 474). Русские язычники полагали, что роса, опадающая с небес в виде тумана, облака, посылается богом неба Родом как «всерождающая влага жизни» (там же).

Но, как показывает анализ символики, наиболее значимыми для русских, наиболее любимыми из языческих богов были боги солнца, а любимый знак — солярный. Он прошел через все культурные стили, дошел в качестве оберега и символа в архитектуре до нашего времени.

А.Н. Афанасьев отмечает, что «обожание солнца славянами засвидетельствовано многими преданиями и памятниками... Исчезающее вечером, как бы одолеваемое рукою смерти, оно постоянно каждое утро снова является во всем блеске и торжественном величии, что и возбуждает мысль о солнце, как о существе неизданном, бессмертном, божественном; как светило, вечно чистое, ослепительное в своем сиянии, пробуждающее земную жизнь, солнце казалось божеством благим, милосердным; имя его сделалось синонимом счастья. В народных сказках к солнцу, месяцу и звездам обращаются герои в трудных случаях жизни, и божество дня, сострадая несчастью, помогает им. Вместе с этим солнце является и карателем вечного зла, то есть, по первоначальному воззрению, карателем нечистой силы, мрака и холода, а потом и нравственного зла — неправды и несчастья» (6, с. 41).

Солнце и луна представлены в родственной связи — или как сестра и брат, или как супруги, по мнению Афанасьева. Круговидная форма солнца заставляла древнего человека видеть в нем огненное колесо, кольцо или щит — защитник, за щитом. Луна по расположению на воротных столбах оказывается обычно ниже солнца. В работе В.А. Чудинова «Священные камни и языческие храмы древних славян» (2004) отмечается, что «с астрологической точки зрения, подобное расположение неверно, ибо если Луна оказывается ниже Солнца, горб серпа должен смотреть на Солнце, а не находиться внизу, а концы серпа должны смотреть вниз. Кроме того, Солнце и Луна для землян смотрятся одинаковыми на небе, следовательно, и их изображения должны быть одинаковыми по размеру. Здесь же солнце кажется крупнее, что символизирует победу солнечных богов над лунными» (87, с. 161). В Ставрополе такое расположение знаков на воротных столбах наиболее частотно.



Каменный столб со знаками солнца и луны. Улица Дзержинского, 79.





А.А. Потебня в работе «Символ и миф в народной культуре» отмечает: «Нет ничего обыкновеннее в народных песнях, как сравнение людей и известных душевных состояний с солнцем, месяцем, звездой, но взгляд на светила как на антропоморфические божества затемнился так давно, что ни одно из них не служит символом одного пола. Солнце по форме **солонь** и по остаткам верования, что оно жена месяца... должно бы служить символом женщины, но как Владимир в влр. былинах — красно солнышко, так царь вообще в песнях сербских — «огрејано сунце». Зоря (звезда) — девица, а между тем она часто бывает символом мужчины <...> Наоборот, месяц — мужчина, князь...» (61, с. 24).

А.А. Потебня утверждает, что в народном сознании сохранилось значение света вообще и света светил, за ними закрепилась семантика красоты, любви, веселья. «Слово хорошъ не без основания считают притяжательным от хръсь, солнце. Красный, красивый тоже сродни с солнечным светом в словах крес, солнцеворот, кресник, купало, солнечный праздник, в ярослав. красить, светить <...> «Красное солнце», прежде всего, светлое, потом — прекрасное. <...>

Согласно с этим, светила в славянских песнях служат символом красоты. <...> В одной галицкой песенке мысль о происхождении красоты от звезды выражена так: оттого сегодня девица хороша, что около нее вчера упала и рассыпалась звезда, а она подобрала осколки и, как цветами, убрала ими волосы. <...> ...хотя подобные выражения имеют обыкновенно смысл защиты, предохранения от действия враждебных сил. <...> Вторая ступень в развитии понятия света — переход от красоты к любви: светлый, ясный, красный как эпитеты светил соответствуют эпитетам лиц: милый, ласковый...» (там же, с. 24—26).

Б.А. Рыбаков замечает, что «если основная часть усадьбы деревянного дома славянина или средневекового горожанина была надежно ограждена от носителей зла монументальным, во всю ширь фасада, изображением микрокосма, и как бы всесторонне освещена движущимся по небосводу солнцем, то во всей системе дворовых строений оставалось еще очень много лазеек и всяческих скважин, сквозь которые могли проникнуть в жилье или хлев вредоносные навьи, против которых здесь нужно было принять свои меры» (54, с. 482).

В качестве постоянных оберегов над воротами часто помещали как одиночный солярный знак, так и три солнца, символизирующие день от утра до вечера. Солнечные символы, как правило, присутствовали в шестилучевом варианте, соединяющем в себе символику неба и Рода. Очень часто обработка воротных столбов делалась в виде схематических антропоморфных фигур идиолов, на них располагались и квадраты земли (там же, с. 484).

Воротный столб со знаками солнца и луны, вписанными в прямоугольник. Проспект К. Маркса, 28.



6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

В Ставрополе солярные знаки на воротах очень частотны. Чрезвычайно интересны ворота на проспекте Октябрьской революции (№ 20), верхняя часть их изображает сферу — небосвод, на котором располагаются (в виде звезд) три солнца —



*Металлические ворота с множеством солярных знаков. Интересна верхняя часть, изображающая небосвод с тремя солнцами — восходящим, дневным и заходящим. В настоящее время на их место поставлены безликие стандартные ворота. Проспект Октябрьской революции, 20.*



Над входами в ставропольские дома XIX века помещались солярные знаки. Проспект К. Маркса, 76.

утреннее, дневное (повыше) и вечернее. В орнаментацию ворот входят такие же солнышки, ограждающие владельцев дома от проникновения темных сил. Ворота эти являют собой (особенно верхняя часть — сфера) некий структурно обобщенный комплекс небесного и земного в жилище человека: духовного и телесного миров. Особо фиксировано небо. С понятием верхнего мира, по М.М. Маковскому, связано понятие бытия вообще (52, с. 69).

Столб — одиночная колонна, обозначая «мировую ось», принадлежит к космической группе символов (таких, как дерево, лестница, жертвенный столб), но она также может иметь и чисто эзотерическое значение, которое вытекает из вертикального расположения, подразумевающего направленный вверх символ самоутверждения; здесь присутствует и фаллический подтекст. М.М. Маковский отмечает, что в аллегориях и графических символах почти всегда обнаруживаются две колонны, а не одна, расположенные по обеим сторонам пути, они эквивалентны опорам, символизирующим сбалансированное напряжение противоположных сил. В космическом смысле два столба или две колонны являются символом неизменной стабильности, они напоминают храм Соломона. Ученый отмечает, что язычники поклонялись столбам, которые считались божествами. «Название Бога-творца нередко соотносится с фаллическими терминами: ср.-русс. бог, но др.-инд. bhaga «vulva»; англ. god «бог», но лат. cunnus < \*kudnos «vulva», алб. hyen «bog», по нем. диал. heijen «soire». <...> Божество как первоисточник вселенского творения могло ассоциироваться с фаллическим началом» (там же, с. 46-48).

М.М. Маковский подчеркивает многозначность фаллической символики. Так, слова со значением «истина» обычно соотносятся со словами, имеющими фаллическое значение (в древности сексуальное уравнивалось с сакральным). «...нельзя упускать из виду того обстоятельства, что согласно древним поверьям, горизонтальная линия (положение «лежа») символизировала землю, женское начало — все земное, тленное, злое, а вертикальная линия (она обычно соотносится с единицей) символизировала небо, божественное (мужское) начало, а отсюда — гармонию, порядок, истину (позиция «стоя»). <...> Слова со значением «истина» соотносятся со значением «солнце, луна, светило»... (там же, с. 184-186).



*Остатки старого каменного столба, сложенного из известняка-ракушечника. Улица Голенева, 68.*

В Ставрополе каменные воротные столбы, оставшиеся до нашего времени, поражают своей крепостью, мощью, величием. Интересно, что сейчас они часто врастают в само жилище. Ими пользовались, по-видимому, как прочной опорой для пристроек (чаще всего, это небольшая веранда). Два столба воротных, иногда и капитальные, представляют собой явно фаллические символы, связанные с утверждением крепости рода, обозначающие взаимосвязь земного и небесного миров, плодородие. Как правило, на них в верхней части располагаются концентрические окружности, обладающие неимоверно сильной энергетикой. По-видимому, они имеют значение мироздания, в которое вписано солнце (знак многозначный).

А. Голан утверждает, что обычное и широко распространенное в древности изображение солнца в виде концентрических окружностей — это неолитический знак облака (или неба), переосмысленный как знак солнца. «Иногда солнце изобража-





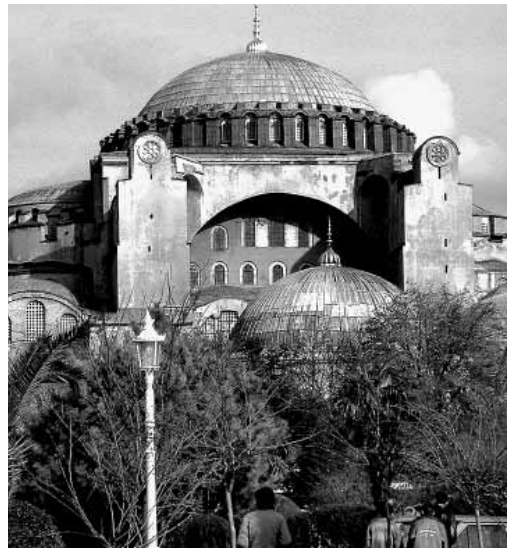
лось посредством спирали, спираль рассматривалась как упрощенное начертание концентрических окружностей» (28, с. 27). Ниже располагается, как мы уже упоминали, знак луны. Столб являет собой фаллический символ, а концентрические окружности как бы фигуративно (хотя и плоскостно) изображают его завершение.

О фаллическом значении столба писал П.А. Флоренский. Интересны наблюдения его над такого рода изображениями: «Некогда широко распространенное в Закавказье фаллические культы и доселе остаются в народной толще в виде явных следов фаллизма. Иногда эти следы выражаются известными пережитками быта; иногда же являются вещественными памятниками, явно относящимися к почитанию производительной силы. <...> Настоящая заметка имеет целью указать на доселе неизвестный превосходный памятник, также имеющий фаллическое значение. Памятник этот весьма хорошей работы, вытесан из грубого белого известняка и имеет высоту около 1 м. Общий его вид — выемчатая цилиндрическая колонна на пьедестале, представляющем нечто вроде усеченной пирамиды, причем сверху эта колонна увенчивается эллиптической окружностью с небольшим углублением на вершине». Местонахождение этой колонны — монастырь Котакхеви. «Достоин внимания, — пишет П.А. Флоренский, — то обстоятельство,

что помещен он против алтаря, внутри храмовой ограды. <...> Бесплодные женщины приходят в Котакхевский храм, славящийся своей древностью... и, помолвившись в храме, садятся на памятник обнаженным телом, чтобы таким образом иметь детей» (82, с. 49).

В Ставрополе два воротных столба, часто с навешанными на них деревянными воротами, несоизмеримо малыми по отношению к столбам, говорят о том, что этой паре придавалось особое значение. Может быть, здесь имеет место историческая память, воспроизводящая символическую схему, связанную с двумя колоннами и солярными знаками на них, которые являлись атрибутами ритуальных солнечных обсерваторий. Такие столбы имеются в экстерьере храма Св. Софии в Константинополе (ныне Стамбул).

В работе Жерара де Седа «Тайна катаров» (1998) читаем о солнечной обсерва-



Вид храма Святой Софии в Стамбуле. На огромных столбах — солярные знаки.

тории: «Наблюдатель помещался в центре сакрального места, лицом к Востоку, то есть лицом к восходящему солнцу; сидел наблюдатель на ритуальном сидении, раз и навсегда закрепленном в определенном месте. Он фиксировал смещения точки восхода солнца над горизонтом в дни летнего и зимнего солнцестояния. Две эти основные точки отмечались на полу двумя шестью, или (в Бретани и в Англии) менгирами в некоторых аллеях доисторического периода (линия равноденствия там иногда отмечалась священными камнями); в более благоустроенных храмах — двумя колоннами. Подобные колонны были обнаружены во многих древних храмах, повернутых на восток, например, в Иерусалимском храме. Когда же речь заходит о двух столбах, располагавшихся перед египетскими храмами (хотя они и составляют с храмом единое целое, тем не менее не несут никакой конструкционной нагрузки), на первый взгляд они просто не нужны. Во многих наших церквях над западной частью здания, со стороны главного портала, высятся две башенки-колоколенки, происхождение которых с первого взгляда определению не поддается. Но если вписать их как одну из форм, появившихся в процессе эволюции «ворот солнца» от эпохи

6. ИЛИПЦЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРостРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

античности, становится понятно, что построены они были для того, чтобы ритуальный наблюдатель, сидя на определенном месте, видел восход солнца в день летнего солнцестояния через левую башенку, а в день зимнего солнцестояния — через правую» (66, с. 103-104). Автор предполагает, что Монсежур — Храм Солнца. Храм Солнца существовал задолго до того, как катары соорудили на его вершине величественное эзотерическое строение. «Ибо название Монсежур, означающее (по-окситански Mount Segur, равно как и по-латыни Mons Securus) «спасительная гора», наложилось на раннее, доисторическое название горы: Muno Egi, что на языке иберов означало Гора Солнца» (там же, с. 104-105).

Ставропольские воротные столбы иногда удивительно походят на «двери солнца» древнего языческого ритуального мира, хотя они явно не имеют отношения к солнечной обсерватории, но дверями солнца, по-видимому, являются, так как солнечной символикой снабжены очень основательно. Иногда солнце вписано в квадрат (знак земли), иногда в систему ромбов (объединение знаков в общую фигуру мандалы — графического изображения схемы Вселенной). К.Г. Юнг пишет, что «символы, которые... применяет бессознательное, — не что иное, как образы, которые издавна употребляло человечество для выражения целостности, полноты и совершенства; как правило, это — **символы четвертичности и круга**» (93, с. 161).

В статье «Евразийские эпические мифологические мотивы» Вяч.Вс. Иванов отмечает направление, по которому распространялись солярные знаки: «Общее направление диффузии рассматриваемых мотивов, связанных с Солнцем, в Евразии шло с юго-запада (из Египта) на восток; усвоению египетских гностических образов центральноазиатским магией за тысячелетия до этого предшествовало движение отчасти сходных мотивов, соединявших Солнце с лучезарностью и другими отмеченными понятиями, приблизительно в том же направлении. Уточнение пространственно-временных рамок этих процессов поможет выяснению картины духовной истории Евразии на протяжении трех тысячелетий» (37, с. 31). Таким образом, эти знаки знаменуют собой связь Востока и Запада, что может означать евразийское начало в нашей ставропольской культуре.

Некоторые авторы настаивают на непротиворечивости взаимоотношения христианства с солярной символикой, их пересечении. «Не стоит верить и тому, что солнечная символика якобы совершенно чужда христианству. Так, для святого Иоанна свет, заблеставший во тьме, — это слово, которое было у Бога и которое было Богом и «через него начало быть, — пишет Жерар де Сед, цитируя Евангелие от Иоанна, I, 1. — В таких условиях не следует удивляться, что существует целая «солнечная» традиция в христианской архитектуре: лучшее тому доказательство — великолепные романские аббатства, где свет по очереди падает на все колонны, сопровождая каждый час молитв, с утра до вечера.

Более того, мало кто знает, что знаменитая монограмма с именем Христа, «сокращенное написание имени Христа», в действительности является зашифрованным планом древнейших храмов солнца. Это не наше открытие, и мы не беремся ни подтверждать, ни опровергать его. Бенедиктинцы Жерар де Шампо и Себастьян



*«Двери солнца» на улице Ленина, 220.  
Солярные знаки вписаны в прямоугольники.*



Стеркс в своем фундаментальном труде «Введение в мир символов» пишут: «Сокращенное написание имени Христа является символической схемой ритуальной солнечной обсерватории» (66, с. 102-103).

Таким образом, дома, столбы ставропольские, на которые обратил наше внимание художник Е.В. Саврасов, построенные в период господства православия (конец XVIII—XIX век) с их языческой семантикой, могут нести историко-культурную память, укоренять нашу недолгую историю в незапамятном прошлом.

Важно отметить и то, что солярные знаки мы обнаружили и на стене здания ЗАГСа, возведенного на месте бывшей синагоги, и в структуре экстерьера мечети, и, конечно же, обильно ими заполнена предкупольная часть — карнизы — собора Св. Андрея Первозванного.



*Здание мечети в Ставрополе, построенное в 1913 году по проекту архитектора Г.П. Кускова, отображает влияние стиля модерн: солярные знаки, розетки с солярной семантикой.*

Говоря о Божественных именах, Дионисий Ареопагит отмечает следующее: «В самом деле, не странно ли имя, которое превышает всякого имени, безымянности, «которое превосходит все, именуемое именем как в этом мире, так и в будущем». А многоименным они почитают его, поскольку следуют его же определениям: «Я есть Сущий», «Жизнь», «Свет», «Бог», «Истина», и в силу тех свойств его, что присущи ему как Причине всего сущего (596 в.). Эти божественные мудрецы многоименно славословят его то как Благое, Прекрасное, Премудрое, Возлюбленное, Вечное, Сущее, то как Святое Святых, Бога богов, Господа господствующих, Основание веков, Подателя жизни, то как Премудрость, Разум, Слово, Силу, Владыку, Царя царей, то как Знание, которое превосходит всю совокупность знаний, то как

6. ЖИЛИЩЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

Старца — не стареющего и не изменяющегося, то как Спасение, Правосудие, Освящение, Искупление, то как всепревосходящее Величие, то как того, кто является «в легком дуновении ветерка». Они считают также, что Богочаение пребывает в умах, в душах, в телах, и на небе, и на земле (596 в.), и внутри, и вокруг, и по ту сторону вселенной, небес и сущего, хотя в то же время оно пребывает внутри себя самого: они славят его так же, как **Солнце, Звезду, Огонь, Воду, Ветер, Росу, Облако, Камень, Скалу**, то есть как Все сущее, и как Ничто из всего сущего» (32, с. 19-20). Итак, Солнце, Звезда, Камень, Вода и др. — имена Бога.

А. Голан пишет о том, что в разных местах Священного писания есть слова о том, что скала порождает воду. «Это, — считает А. Голан, — явно переживание представлений тех времен, когда в мифологическом сознании существовало мнение о



*Здание ЗАГСа на Крепостной горе снабжено нефигуративным солярным знаком, расположенным на боковой части строения.*

связи между камнем и водой. Уважение (основанное на страхе) к могущественному и свирепому богу «низа» вселенной приводило к тому, что некогда люди пришли к мысли наносить удары по камню и перестали добывать огонь высеканием искр из камня, перейдя к более трудоемкому способу добывания огня путем трения древесины... Воплощением божества считались камни в естественном виде, именно такие камни служили объектом поклонения; греки, арабы, друиды поклонялись неотесанным камням; в Торе говорится, что камни, из которых сооружается алтарь, должны быть неотесанными, «ибо коль скоро наложишь на них тесло свое, то осквернишь их» (28, с. 89-98). Как видим, камень имеет семантику божественного начала — как в язычестве, так и в христианстве.

В словарях отмечается, что купол православной церкви символизирует небо, или небесный свод, сферу, Духовный мир. В интерьере храма верхняя часть (свод) отражает союз Неба и Солнца. Солярная символика — круг с 16 лучами — канонизированное изображение солнца.

Б.А. Успенский в работе «Крест и круг» (2006) отмечает, что символика креста предшествует христианству, крест — это солярный символ, изображение солнца. Б.А. Успенский утверждает, что символика эта едва ли не универсальна, по крайней мере, она очень распространена: крест встречается на языческих, буддийских храмах, на древних американских монументах, предшествующих появлению в Америке европейцев (91, с. 230—231).

«Ассоциация креста и солнца отразилась в видении Константина Великого, явившемся ему, согласно его жизнеописанию, перед битвой на Мульвиевом мосту (312 год). Евсевий Памфил («Жизнь Константина», кн. I, гл. 28), приводя слова самого Константина, сообщает, что тот увидел лежащее над солнцем (ὕπερκειμένον τοῦ ἡλίου) знамение креста; аналогично и в анонимном византийском житии Константина. Слова «сим побеждай» (τοῦτο νικά), которые, согласно Евсевию, со-





путствовали видению креста (анонимное житие указывает, что слова ἐνύτῳ νίκῃ были написаны «латинскими буквами»: ὑράμμασι Ῥωμαϊκοῖς), отвечают пониманию солнца как «непобедимого» божества (Deus Sol Invictus). Надо полагать, что Константин соединил таким образом поклонение солнцу с поклонением кресту. По мнению ряда исследователей, Константин отождествлял себя с солнцем, подобно своим предшественникам, языческим императорам; во всяком случае почитание Христа, бесспорно, сочеталось у него с культом солнца. Другие исследователи видят здесь более или менее сознательный процесс приспособления языческих образов к христианскому содержанию.



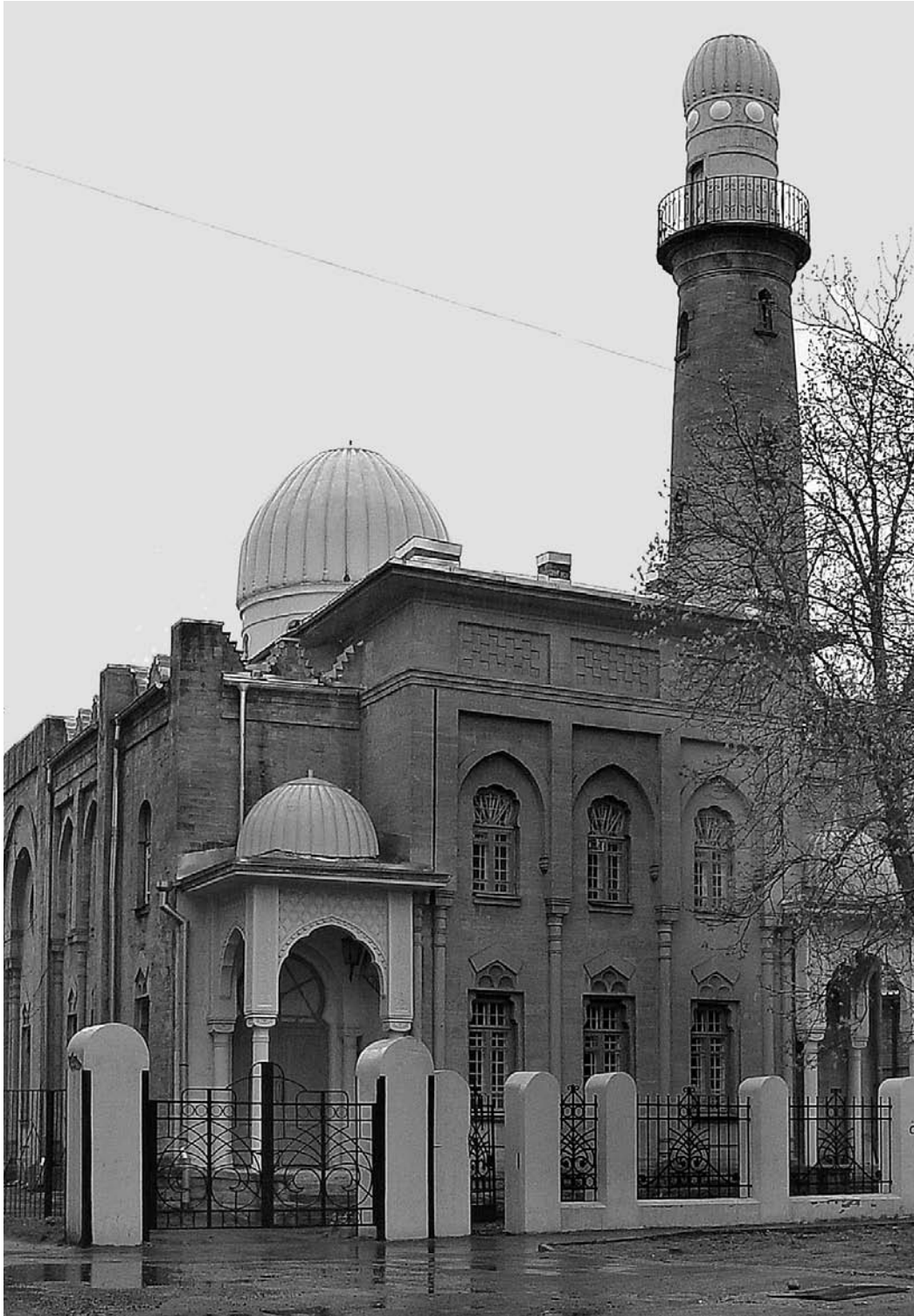
6. НИЛИЦЕ И ЯЗЫЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
В ПРОСТРАНСТВЕ СТАВРОПОЛЯ

*Собор Святого Андрея Первозванного построен по проекту архитектора Г.П. Кускова в 1897 году. Соляные знаки присутствуют в оформлении купольной части, стен колокольни, в интерьере храма.*

Объединение солнца и победы в видении Константина отвечает, вообще говоря, не только культу Непобедимого Солнца (Sol Invictus) — государственному культу Римской империи со времени императора Аврелиана, — но и восприятию Солнца и Победы как божественных спутников-покровителей (comites) императора, ср. посвящения как «Непобедимому Солнцу» («Soli invicto»), так и «Неизменной благодатной победе вождя» («Victoriae laetae principis perpetuae»), обычные на монетах Константина. Отношения между языческим императором и его божественным покровителем (comes) определяют в дальнейшем отношения между христианским монархом и Богом. Особенно знаменательно при этом уподобление монарха солнцу, которое становится устойчивой традицией: ассоциация



*Собор Святого Андрея Первозванного.*



*Здание мечети. В нем помещается картинная галерея П.М. Гречишкина.*

языческого императора с солнцем отражается в уподоблении солнцу христианского императора или короля» (там же, с. 234–235).

По мнению Б.А. Успенского, Христос ассоциируется с солнцем; крест — символ как Христа, так и солнца. Крест (а также петух) на куполе христианского храма изображает солнце и через него Христа (Солнце Правды) — «это разные реализации одной идеи» (там же, с. 239). Полумесяц как лунарный знак на христианских храмах обозначает, по мнению Б.А. Успенского, Богородицу (там же). «Контаминация христианских и языческих представлений о солнце восходит к глубокой древности. Если христиане в свое время ассоциировали Рождество Христово с рождением «нового солнца» — об этом свидетельствуют Маским Туринской (начало V века) и Лев Великий († 461), — то язычники могли именовать солнце «праведным» (справедливым), что отвечает восприятию Христа как «Солнца Правды» («Солнца праведного»). Не обязательно усматривать здесь взаимное влияние: общие способы выражения могут, вообще говоря, независимо определяться сходными представлениями», — пишет Б.А. Успенский (там же, с. 246).

Несколько слов о значении символов земли. Б.А. Рыбаков в «Язычестве древних славян» (1994) отмечает распространенность знаков земли в одежде: «На свадебных «молодоцких» паневах, на вышитых рукавах женских рубаш, на девичьих головных уборах очень часто встречается один и тот же характерный узор: ромб или косо поставленный квадрат, разделенный крест-накрест на четыре маленьких квадрата или ромба. В центре каждого из четырех маленьких квадратов обязательно изображается небольшая точка. Так как квадрат есть частный случай ромба, то назовем эту композицию «ромбо-точечной». Обычно эта композиция не заслоняется другими элементами. Поставленные на угол ромбы или единичны, или идут полосой в один ряд, соприкасаясь лишь углами» (65, с. 41-42).

Ромбы, квадраты как знаки земли частотны в системе оберегов дома, но им принадлежат и ритуальные функции. «Большой интерес представляет запись этнографа В.В. Богданова о том, как применялась ромбо-точечная схема в Белоруссии в XIX веке, — пишет Б.А. Рыбаков, — При постройке новой избы (что являлось естественным продолжением образования новой семьи) глава семьи должен был освятить участок земли, отведенный под постройку нового жилища. С этой целью он чертил на земле большой квадрат, размером с усадьбу, делил этот квадрат на четыре части так, чтобы образовались четыре малых квадрата. Затем хозяин будущей усадьбы отправлялся «на все четыре стороны» и приносил с четырех полей по большому камню. Камни укладывались в центре каждого малого квадрата, начерченного на земле. После этого земля будущей усадьбы считалась освященной. Белорусский крестьянин освящал свою землю той самой ромбо-точечной композицией, которую девушки вышивали на своей свадебной одежде» (там же, с. 42).

Встречаются эти знаки и в церковной живописи. Б.А. Рыбаков отмечает: «Углубляясь в века, мы встретим интересующую нас композицию в средневековой церковной живописи на тех убрусах, которые изображались на стенах храмов ниже сюжетной фресковой росписи, непосредственно над полом. Иногда эта композиция встречается на изображениях скатертей (тайная вечеря, трапеза Авраама). Часто ромбо-точечные композиции рисовались вперемежку с разными растительными символами. Ритуальный характер узора в данном случае обусловлен местом его применения» (там же, с. 44).

Квадраты и ромбы, может быть, — самые частотные знаки в нижней части домов в Ставрополе. Иногда дом (особенно кирпичный) снабжен только этими оберегами. Колесо Юпитера, широко распространенное на балконных оградах, замечательных ставропольских крылечках, символизировало динамику жизни, вечный ход мира. Колесо Юпитера является одним из солярных знаков и также выполняет функцию оберега.





## 7. Архаическая символика и архитектурные стили

Архитектурная история Ставрополя начинается с возведения первого капитального — каменного — дома (1799 год).

В статье «Из истории формирования архитектурного облика города Ставрополя» В.Г. Гниловской и В.В. Скрипчинский отметили, что в городе не велось сколько-нибудь масштабного строительства, не было широко известных зодчих. Но в каждый из периодов развития города строились типичные для своего времени здания, отражающие основные течения архитектурной мысли страны. «Можно сказать даже больше: во многих случаях в городской архитектуре находило отражение то, что являлось знаменем времени в передовых центрах. Здесь, вдали от столичных городов, шли творческие искания, появлялись интересные архитектурные работы. Строители заботились о рациональной планировке города, сооружении зданий, отвечающих значимости Ставрополя как губернского центра и их созвучии передовым для своего времени архитектурным стилям» (26, с. 236).

В то же время авторы отмечают, что среди архитекторов было немало талантливых людей: Г. Гайворонский, братья Бернардацци, П. Воскресенский, А. Прозоровский и другие. Архитектор города Г. Гайворонский разработал в 1833 году первую научно обоснованную перспективную планировку, своеобразный «генплан» Ставрополя, задачей которого являлось исправление «погрешностей города, вкравшихся при построении домов и занимаемых ныне усадеб» (там же). По проекту архитектора Славянского в 1847 году создано одно из красивейших зданий города — бывшей «городской думы» (просп. К. Маркса, 81). Вклад в архитектурное оформление Ставрополя внесли строители Пятигорска братья Бернардацци. По их проектам были построены в 1840-42 годах здания главного на Кавказе военного госпиталя и Губернских присутственных мест в Ставрополе (там же).

К этому списку можно добавить имя Г.П. Кускова, губернского архитектора и автора проектов дома губернатора на проспекте К. Маркса и Андреевской церкви; А.П. Булыгина, который создал лучший образец модерна в Ставрополе — аптеку Байгера, а затем, перебравшись в Америку, построил один из первых небоскребов на Манхэттене.

В.Г. Гниловской и В.В. Скрипчинский выделяют признаки оригинального местного архитектурного стиля жилых и общественных зданий, который именуют «ставропольским» (середина XIX века). «По мнению доктора архитектуры, профессора П.П. Ревякина, здания ставропольского стиля являются своеобразной урбанизированной переработкой старых жилых домов горских народов Кавказа, в особенности расположенных в Грузии. В их двухэтажных домах в первом этаже помещались домашние животные, а во втором жили владельцы дома. Вокруг второго этажа сооружалась галерея, крыша которой подпиралась столбами, пол опирался на горизонтальные плахи или рейки, концевые выступы которых являлись как бы укороченным продолжением галерейных столбов. Нетрудно заметить, что все эти элементы архитектуры горского дома, будучи спроектированы на одну плоскость, находят отражение в облике зданий ставропольского стиля. Колонны или пилястры между окон на фасадах описываемых зданий наследуют (символизируют) столбы галерей, а упомянутые выше рельефно выделяющиеся на фасаде как бы висячие окончания колонн наследуют выступы плах, на которых покоился пол второго этажа» (там же, с. 239).

Особенности возникновения и развития города нашли отражение и в его архитектурном облике. То обстоятельство, что очень рано, в начале XIX века, еще не оформившемуся в крупный населенный пункт Ставрополю была отведена роль центра огромной Кавказской области, а затем и Ставропольской губернии, имело заметные градостроительные последствия. Преодолевая собственную обособленность, город оказался связанным с российской столицей непосредственными и тес-



ными бюрократическими отношениями, был обязан возводить в необходимом количестве здания для присутственных мест и высшего чиновничества. Однако эта представительская функция всегда корректировалась укорененным провинциальным духом места, и официальная архитектура никогда не страдала гигантоманией, оставаясь по-домашнему уютной. Даже «сталинский ампир», которому так свойственно стремление к гипертрофированным размерам, оставил после себя только один типичный образец высоты, называемой в народе «шпилем», эта постройка высока только по местным масштабам. Исключения составляют два-три объекта эпохи развитого социализма: Дом правительства, ДК профсоюзов. В городе и сейчас только три здания, которые можно отнести к разряду высоких, из них самое высокое имеет всего 18 этажей и 60 метров высоты (жилой дом на перекрестке ул. Ленина и Зоотехнического пер.).



*Дом со стилизованными колоннами, символизирующими столбы галерей, распространенных в архитектуре Кавказа. Проспект К. Маркса, 62.*

Но Ставрополь, будучи формально губернским городом, всегда оставался полукрестьянским как по образу жизни, так и по составу жителей. С момента возникновения население города пополнялось, в основном, за счет выходцев из крестьянского сословия (близлежащие села), мелких ремесленников и торговцев. По переписи населения 1898 года среди коренных жителей Ставропольской губернии интеллигенцию представляли только 47 человек, а первый дипломированный агроном появился здесь только в 1911 году. (Эпизод, характеризующий местную культурную публику: в 1918 году в Ставрополь занесло двух эгофутуристов — Буречарского, известного книгой стихов «То, что кроме» и его друга Мимостонова. Они активно включились в культурную жизнь города, выступали с чтением произведений. Однако приняты они были крайне неприязненно, оценены как литературные плуты и очень скоро покинули ставропольские пределы).

Эта тенденция сохраняется и по сей день, поскольку Ставрополь остается единственным большим городом, притягательным очагом культуры для огромного сельскохозяйственного края. Стихия мелкой личной собственности неизбежно проявляется в активном частном домостроении. Никакие массовые типовые застройки хрущевского времени, спальные районы более позднего периода не в силах ничего поделаться с



привычкой жить своим домом. Время свободного предпринимательства дало новый толчок строительству частных домов, и все чаще в виде маленьких частных дворцов. Этот пласт городского строительства развивается по своим законам и относительно независимо от административно-официального (хотя и не без взаимовлияний).

Можно отметить четыре «волны» (периода) активной застройки Ставрополя:

- 1) XIX век, формирование классического стиля, «ставропольского» как его разновидности;
- 2) конец XIX — начало XX века (модерн);
- 3) послевоенный период («сталинский ампир», далее советские «хрущевки»);
- 4) современная активная застройка центра города и окраин («дворцы» новых русских — современная эклектика).

Все четыре периода отмечены использованием языческой символики: наиболее активно — XIX век, наблюдается присутствие всех знаков. В зданиях, выполненных в стиле «модерн», доминантным становится солярный знак, хотя функционируют и другие знаки. «Сталинский ампир» отмечен присутствием знака монарха — солнца. Сейчас солярные знаки встречаются и в административных зданиях, и в частной застройке. Внешне создается впечатление, что они присутствуют в десемантизированном виде, хотя на деле выполняют значимые в семантическом плане функции — по-видимому, все тех же оберегов.

Как думается, рассуждая о знаковой архаике применительно к динамике архитектурных стилей, следует рассматривать общественный и частный секторы отдельно, потому что официальная застройка, зависимая от катаклизмов русской истории последних двух веков, в некоторые периоды полностью теряла связь с традиционным укладом, а частное строительство, сохраняя преемственность, воспринимало большие стилистические новации опосредованно, неявно, своеобразно видоизменяя их в соответствии с собственными нуждами.

### 1. Общественный сектор

К тому моменту, когда в Ставрополе было построено первое каменное здание (1799 год), в России господствовал классицизм, который, как говорилось выше, нашел особое «ставропольское» преломление.

Архаическая символика присутствует на зданиях этого времени в наиболее каноническом, организованном порядке, но очень избирательно. Знаков на домах может не быть вообще. Но в тех случаях, когда знаки появляются, они появляются в изобилии и комплексно. Хорошим примером могут служить два здания, огра-



Здание Ставропольского государственного краеведческого музея имени Г.Н. Прозрителева и Г.К. Праве обильно снабжено солярными знаками. Улица Дзержинского, 135.

ничивающие площадь Ленина с юга и севера, соответственно мужская гимназия (нынешний учебный корпус «Училища связи») и здание торговых рядов (ныне Краеведческий музей).

Оба спроектированы в традициях классицизма, для которого характерны ансамблевость, акцентировка центра при равномерно ритмичной периферии и ясная, без излишеств архитектура. На первом знаков нет, на втором они представлены в изобилии с упорядоченным размещением солярных символов над окнами и прямоугольников знака земли под окнами. Интересно, кстати, что, надстраивая на Краеведческом музее третий этаж в 80-е годы XX века, строители добросовестно воспроизвели конструкцию второго, вместе со всей знаковой структурой. Получилось слишком буквально – в оригинале верхний уровень должен быть не похож на нижний, может отличаться некоторой облегченностью – зато теперь мы имеем удивительную картину предельного знакового изобилия.

Другой пример активной означенности – аптека на углу ул. Дзержинского и пр. Октябрьской революции. Солярные знаки, разместившиеся между окон и над окнами по обеим протяженным сторонам этого здания, представлены в трех графических модификациях (концентрические окружности между окнами с активной,



*«Верхняя аптека» — одна из старейших в Ставрополе (135 лет). Улица Дзержинского, 129.*

динамичной энергетикой, круг над окнами и колесо Юпитера на решетке балкона), по бокам центрального входа солярные знаки приобретают величественные размеры, чуть меньше метра в диаметре.

Причины столь разного отношения к древней символике могут быть следующими. Во-первых, личные. Многое зависело от включенности проектировщика в стихию народной культуры, то обстоятельство, насколько он был частью среды, «своим», «местным». Так, ни одно произведение братьев Бернардацци, выходцев





из Италии и чистых представителей европейского классицизма, в городах Кавминвод и в Ставрополе знаками не отмечено. У П. Никанорова, автора торговых рядов (ныне музей), очевидно, проявились славянские корни. Во-вторых, на протяжении тридцати лет, начиная с сороковых годов девятнадцатого века, то есть с того самого времени, когда Ставрополь стал губернским центром и активно началось административное строительство, действовала жесткая общегосударственная норма, которая предписывала возводить постройки бюрократического назначения по типовым проектам. Таковы здания нынешней улицы Советской.



Улица Советская. Старая фотография здания присутственных мест.  
Внизу — сохранившиеся пышные порталы-входы из ставропольского ракушечника.

Один из самых известных старых видов Ставрополя демонстрирует этот однообразно строгий квартал присутственных мест. Ни одно из этих зданий никаких знаков не содержит, хотя обилие камня давало возможность возводить громоздкие каменные стены с п-образным проемом ворот, наподобие крепостей.

Основным строительным материалом для зданий общественного типа на протяжении всего XIX века служил местный ракушечник. Теплый цвет, мягкость, шероховатая поверхность этого камня придавали особый местный колорит даже сооружениям, возводимым по стандартным проектам. Камень добывали во многих



местах в пределах города, каменоломня была даже на месте площади Ленина, до того, как там организовали ярмарочную площадь.

К восьмидесятым годам девятнадцатого века Ставрополь достигла смена культурных эпох. Это было время, когда возникло несколько самостоятельных и независимо развивающихся направлений. В искусстве таких направлений выделяют три: постромантизм с истоками всех течений символического толка, салон как прототип современного поп-искусства и реализм. Архитектура послушно следовала тем же путем. Конгломерат доходных домов в средней части проспекта К. Маркса демонстрирует стилевое разнообразие этого времени в наилучшей степени. Не ограниченная ничем, лишенная ориентиров фантазия приводила к чрезвычайно прихотливым результатам, когда на одной фасадной поверхности сталкивались несколько разных стилистических атрибутов.



*Музей изобразительных искусств по улице Дзержинского, 119.*

В стихии безудержного произвола архаической символике везде находилось место. Солярные знаки можно обнаружить среди средневековых стрельчатых завершений окон, на ажурных фронтонах, среди лепнины полуколонн, а знаки земли свободно перемещаются по всему фасаду до балюстрады крыши. Полный и выразительный комплект знаковых излишеств такого рода представляют три здания Музея изобразительных искусств (улица Дзержинского, 119). Одно из них демонстрирует акцентированно выразительные знаки неба – «дождики», другое – знаки солнца среди пышного барочного орнамента. Невзирая на все перестройки, нам удалось обнаружить солярные круги даже в интерьере – ими оснащены арочные перекрытия выставочного зала.

Этот неопределенный в стилистическом смысле период совпал с бурным развитием русского капитализма, который позволил России по всем показателям в ко-



роткое время сравнятся с Европой, ликвидировал в том числе и культурное отставание, так что первые объекты в стиле модерн появились в Ставрополе в то же самое время, что и в Париже, то есть в последние годы XIX века. Следующие два десятилетия безраздельно принадлежали модерну.

Ставропольский модерн — тема, заслуживающая отдельного исследования, настолько своеобразны и ярки его проявления. Он оригинален не только по отношению к западно-европейскому модерну, но и к архитектурному модерну Кавказских Минеральных Вод, месту, окончательно оформившемуся как мощный аристократический курорт, привлекавший крупнейшие в стране материальные и художественные ресурсы. Оригинальность ставропольского модерна состоит в неповторимой теплой, домашней, уютной, временами неуклюже забавной образности, и, конечно же, он характеризуется включением в арсенал собственных выразительных средств мифологической знаковой системы. Знаковая архаика стала неременным и органичным мотивом ставропольского модерна.

Мы не смогли найти почти ничего, связанного с такого рода знаковой системой, рассматривая образцы западного модерна. Нам удалось обнаружить единичные солярные знаки на зданиях стиля модерн в Москве и Петербурге. Мы очень часто сталкивались со знаками в архитектуре городов КМВ. И мы практически не находим ни одной постройки в стиле модерн в Ставрополе без знаков. Исключения единичны; так, на проспекте Октябрьской революции нами изучен редкий образец конструктивного венского модерна (дом № 41). Здание прекрасно сохранилось, целы оригинальные оконные переплеты, перила, двери, но знаки отсутствуют.

7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ



Дом и вход во флигель по проспекту Октябрьской революции, 41.

Модерн, будучи первым синтетическим стилем, активно реагировал на любой жизненно актуальный материал, находящийся в сфере внимания. В модерне есть стремление вернуться к началам жизни, к ее истокам, к примитиву, когда жизнь была наивна и прекрасна, как сказка. В традиционных символах народного и средневекового искусства модерн привлекает все та же всеобщность и общезначимость проявлений жизни и жизнотворного начала. Однако мир символов и модерна роднят своеобразный релятивизм и зашифрованность, значимость их для сравнительно небольшой группы единомышленников или посвященных. К символическим значениям и мистическим смыслам модерн был особенно расположен.

Знаковая традиция в модерне получила новое пластическое развитие. Абстрактные символы начали конкретизироваться: солярный символ приобрел развитую лучевую структуру со стрелками или поперечными штрихами на концах, которая с этого времени укоренилась как основная: плоский солярный символ приобрел объем, в экстремальных случаях материализуясь в виде усеченного шара. Знаки приобрели графическую динамику, свободу и формалистическую изысканность. Стратегический для нового стиля строительный материал – бетон – предоставлял для этого максимальные возможности. Типично ставропольской особенностью является то, что бетон использовался преимущественно для отделочных работ, ракушечник же по-прежнему оставался основным конструктивным материалом.

Весь модерн в Ставрополе предельно означен, от таких общеизвестных зданий, как аптека Байгера (на обеих фасадных сторонах которой мы насчитали 8 (!) разновидностей солярных знаков), до обнаруженных в районе улицы Кирова неболь-



*Аптека Байгера на пересечении проспекта К. Маркса и улицы Голенева.*





ших одноэтажных особнячков. Безвестные проектировщики не могли удержаться от соблазна нового стиля, и это тот случай, когда высокая эстетика заметно влияла на массовую строительную практику. Важно отметить, что в модерне, часто воскрешающем мир языческой Руси, «образ солнца, — считает С.И. Николаева, — в неорусском стиле, в русском модерне... может служить национальным символом — как жизнерадостного языческого прошлого, так и христианской святой Руси (эта тема с акцентом на псковско-новгородское наследие особенно активно разрабатывается в архитектуре культовых построек)... Тема национального глубоко символична не только благодаря яркости национальных образов и красок, но прежде всего теми идеями и функциями, которые она в себе несет: функциями коллективного единения, культурной идентификации, знаком богатства исторического наследия, идеей национального величия и т.д.» (57, с. 38-39).

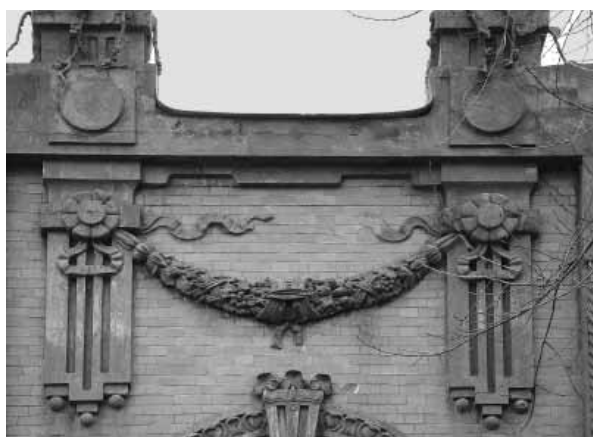
Важно отметить, что в ставропольской застройке солярные знаки в различных модификациях, в том числе и на воротных столбах, являются доминирующими, хотя другие типы языческих знаков также присутствуют (квадраты, ромбы). Они также несут ярко выраженные функции оберегов, но располагают их в традиционно значимых местах. Воротные столбы стиля модерн практически всегда — произведения искусства: их сохранилось немного, они эстетизированы, не обладают такой первозданной дикостью, как в гражданской застройке, внешне выраженной семантикой фаллизма, хотя общая конфигурация их и символика сохраняются.

7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА  
И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ



Ставропольские каменные столбы в стиле модерн с солярными знаками.  
1. Улица Кирова, 51. 2. Столб у входа на Крепостную гору с проспекта К. Маркса.  
3. Проспект К. Маркса, 27.

Что же касается культовых зданий, на строительство которых повлиял стиль модерн, то у нас в Ставрополе это мечеть. Деревянные двери рельефно украшены флоральным орнаментом, арки снабжены розетками — солярными знаками, как и фриз купола мечети. «Покидая пантеон и уступая свое место единому Богу, Солнце



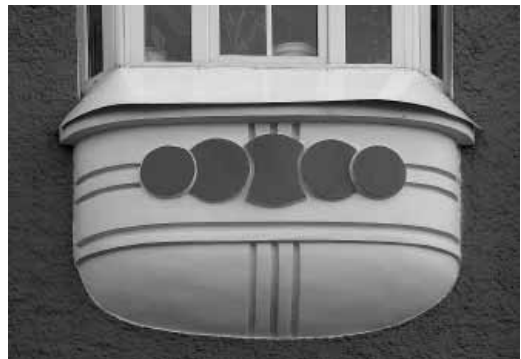
1. Здание мечети на улице Морозова.

2. Здание в стиле модерн по улице Дзержинского, 70. Многочисленные солярные символы, в том числе и в виде розеток, комбинируются с другими устойчивыми знаками (земли, воды).

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА  
И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ



Ставропольский модерн. 1. Проспект К. Маркса, 38. 2. Проспект Октябрьской революции, 23.  
3. Улица Орджоникидзе, 81.



Улица Комсомольская, 101.

все же не исчезает, подобно другим богам, из религиозно-мифологических воззрений совсем. Напротив, его значение как символа божества только растет, — считает С.И. Николаева. — В христианстве, как и прежде в иудаизме, символическое значение солнца очень разнообразно: 1) Сам Господь образно называется в Писании солнцем: «Лице его сияет как солнце в силе своей» (Апок. I, 16), он есть «солнце правды», «истинный свет, пришедший в мир, чтобы отделить свет от тьмы», чтобы служить светом миру (Иоан. III, 19), Он «свет невечерний, вечный, незаходимый» (Апок. XXI, 23; Псал. LXXXIII, 12). 2) Солнце служит образом Слова Божьего (Иоан. I, 5; Псал. XVIII, 2-7). 3) Истинная церковь в Откровении Иоанна изображается облаченной в солнце (Апок. XII, 43). В дальнейшем символизм солнца в христианстве был реализован богословски в схоластической «метафизике света», развившейся в середине века из неоплатонической традиции, в дискуссиях о фаворском свете.

Эта символика имеется в храмовых постройках модерна (Храм Марфо-Мариинской обители арх. Щусева, часовня в «Абрамцево» В. Васнецова), считает Николаева. Солярный момент христианства подчеркивается в декоративном и живописном творчестве художников модерна (сияющие нимбы у М. Врубеля, М. Нестерова). «Все моменты тысячелетней истории солярной символики должны быть учитываемы, когда ставится цель приблизиться к всеобъемлющему пониманию символа солнца в искусстве модерна (принимая во внимание, что модерн сознательно реконструирует символы ушедших эпох). Все многообразные формы солярного символа можно встретить среди элементов его орнаментики и декора. Розетки часто появляются в оформлении декора фасада, в орнаментике. Особняк в Гороховице (архитектор неизвестен) украшен крупными розетками, выполненными в архаичном ключе: диск с точками по окружности — символ неба, орошающего землю. Розетки с радиальными линиями (спицами) над главным входом в особняке о. Листа (арх. Л. Кекушев) несут в себе образ колеса. Перила парадной лестницы особняка А. Дерожин-





Одно из лучших зданий в стиле модерн города Ставрополя. Проспект К. Маркса, 27. Обращают внимание трехлучевые солярные символы, соединяющие значение солнца и мифологического образа Флоры: здесь образ круга обрамляет маску с изображением антропоморфного символа.

ской Ф. Шехтеля оформлены в виде дисков с крупным зрачком — символ глаза. Еще более замысловатая символика круга в перилах парадной лестницы его же особняка З. Морозовой. Переплетающиеся внутренние линии и вписанные окружности перекликаются здесь с символикой древних оккультных учений и, прежде всего, с древним символом огня — диском с внутренними завихряющимися линиями. Однако в целом солярные символы в модерне имеют весьма определенную интерпретацию. В первую очередь, преобладает «цветочная» символика розеток, акцентируется принадлежность солнца миру природы. Особенно это относится к любимому в модерне образу **подсолнуха — цветка, символизирующего солнце** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*). На фасаде Доходного дома в Б. Козихинском переулке арх. Г.Н. Иванова он, подобный солнцу, словно человек, тянется к свету, раскинув большие лепестки-руки. Подсолнухи в качестве орнаментального мотива эффектно используются в оформлении решеток в Доходном доме арх. Ф. Лидваля на Каменноостровском пр. в Петербурге, в особняке П. Форостовского (1900, арх. К. Шмидт) и др. Подобную же символику берет на себя образ одуванчика — например, в оформлении Е. Поленовой двери «Сказочная» (1891, «Абрамцево»), в перилах Шехтелевского особняка А. Дерожинской (с образом «глаза»)» (57, с. 253—254).

Вторым направлением солярной символики в модерне Николаева считает антропоморфизированные изображения солнца в постройках неорусского стиля: «Теремок» в Талашкине Малютина, Ярославский вокзал Ф. Шехтеля в Москве и др.



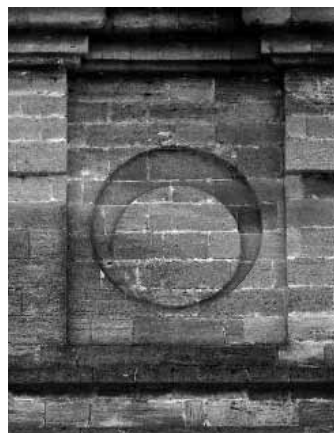
*В отделке зданий, построенных в стиле модерн, широко используется солярная символика.  
1. Улица Булкина, 19. 2. Улица Дзержинского, 70.*





7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА  
И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ

Каменные столбы в стиле модерн с изображением солярных знаков.  
1. Улица Станичная, 33. 2. Улица Пушкина, 9.



*Здание лицея № 10 в начале улицы Пушкина выстроено из известняка-ракушечника в стиле модерн.*

Здесь всплывает языческая тематика солярного культа. В эпоху процветания модерна считалось, что если на Руси и было когда-то язычество, то это должна была быть религия солнца, света, радости. В искусстве модерна древнерусская религия солнца не реконструируется, а конструируется, — именно потому, что она составляет сущность сознания самой эпохи модерна: солнце и солярные символы становятся одними из самых содержательно насыщенных, хотя встречаются спираль, волнистая линия, S-образная кривая, ромбы и другие геометрические фигуры (см.: там же).

Два довоенных десятилетия строительства в Ставрополе дают мало материала. Это вполне понятно. Не самое лучшее было время в градостроительном смысле, жители осваивали имеющийся фонд, бедные разукрупняли богатых, устраивали коммуналки. Следующий строительный бум, а с ним и новый виток знаковой истории приходится на сталинский период.

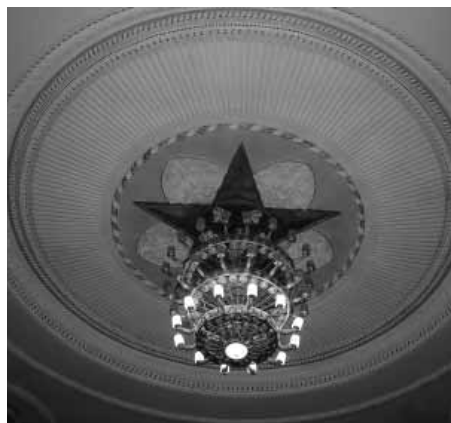
При том, что типично имперских построек в этой стилистике в Ставрополе совсем немного, очевидно, что сталинский ампир также ассимилировал знаковую архаику, причем исключительно только солярные знаки. Мы обнаруживаем их на внешней части стадиона «Динамо», выходящей на площадь Ленина, на ДК Гагарина, на двух многоэтажных жилых домах в нижней части ул. Дзержинского, помеченных годом 1949, на особняке по ул. Менделеева, на котором также обозначен год — 1953. Но вряд ли это только некоторые «следы», которые несут «память» о первичном смысле символа. Сначала нам действительно казалось, что связь с первоисточником утеряна и осталась только в качестве неосознанной привычки, но





знаки расположены не в случайных местах и не бессистемно. Особенно вызывающе выглядят они на ДК Гагарина, пять гигантского размера кругов расположены под углом на фронте над главным входом.

Это парадоксально: на первый взгляд, не может быть никакой связи между тоталитарной эстетикой и глубоко органичной народной культурой. Но и здесь имеется определенная мотивация. Вся помпезность стиля основана на мифологизированной искусственности. Несоразмерные масштабы, не мотивированный функционально антураж, колоннады или призраки колоннад, грузная барочная орнаментика – для достижения эффекта величественности использовались элементы чуждой советскому человеку реальности. Социальный заказ на изготовление вымышленного вполне способен извлечь из подсознания дремлющую там архаическую память, тем более что Сталин осознавался как отец народов СССР, генералиссимус, которому принадлежала вся полнота власти (единовластие). Культ личности Сталина достигал такой степени, что казалось, что всем в Советском Союзе управлял Сталин, потом Хрущев, Брежнев.



*Сталинский амфир (стиль «Триумф») хорошо запечатлен в пространстве интерьеров и внешней отделки Дворца культуры имени Ю.А. Гагарина: солнечные символы, военная атрибутика, венки славы. Архитектоника здания содержит структурные элементы неоклассицизма: колоннада, портики и т.д.*

А.А. Зиновьев считает, что во многом это была видимость, но «видимость эта обычно сильно подкрепляется тем, что создает аппарат личной власти, не совпадающей с аппаратом номинальной власти, а особенно тем, что создается культ руководителя. Этот культ принимает порой грандиозные размеры, как это имело место в отношении Сталина... Сами руководители принимают обычно все возможные меры, чтобы преувеличить свою роль и преуменьшить роль других, так чтобы выгля-

7. АРХАИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА  
И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ



1



2



3

1. Стадион «Динамо» на площади Ленина. Соляной семантикой характеризуется аркатура, а также круги в ее пространстве.

2. Почтамт на проспекте Октябрьской революции. Элементы неоклассицизма, ампирные детали в отделке экстерьера. Между окнами в семантически отмеченных местах — соляные символы.

3. Здание гостиницы «Интурист» (проспект К. Маркса, 42). В основе орнамента фриза — повторяющееся изображение подсолнуха — реализация соляного символа.

деть сверхличностью» (36, с. 226). Отсюда, по-видимому, тяготение в архитектуре, которая в первую очередь обслуживает правящую власть и утверждает ее, в особенности, к ампиру — имперскому стилю. Ампир через посредство многочисленных атрибутов и символов, в частности военной атрибутики, способствует формирова-

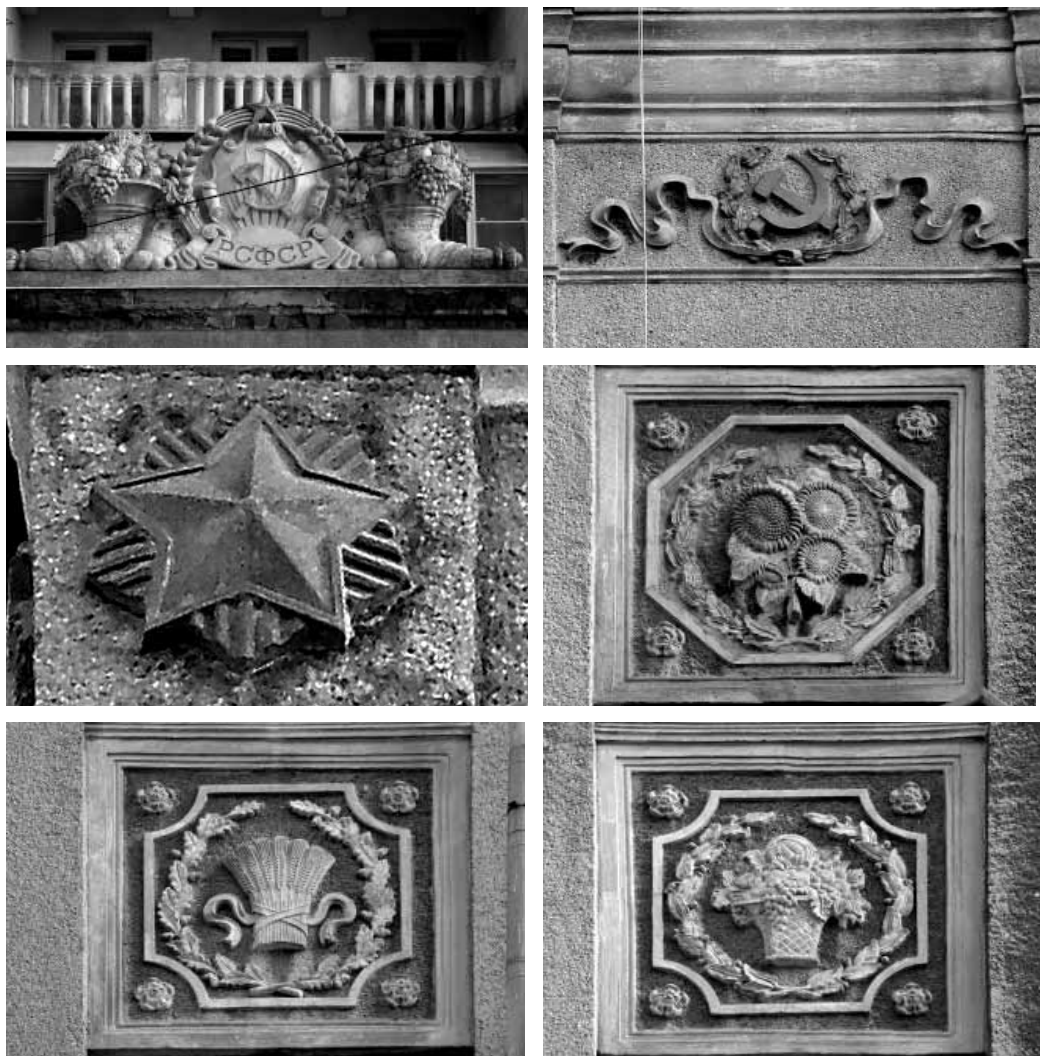


Дом «под шляпом» на улице Ленина, 271 — яркое выражение сталинского ампира.

нию имперской ментальности (император — титул некоторых монархов — от лат. *imperator* — повелитель, полководец). То и другое значения как раз и актуализировал своим поведением Сталин. Солнце как раз и есть знак монарха, его символ.

Солярные знаки в сталинском ампире реализуются частотно, хотя иногда несколько неупорядоченно на зданиях официального характера, зато гражданская застройка (см. об этом ниже) в Ставрополе, активно развивавшаяся в 50-е годы, в некоторых районах города (особенно районы ул. Серова в верхней и нижней частях, Октябрьский район и др.), со множеством пересекающих друг друга улочек и переулков, являет собой очень интересный плотный сущностный мир, связанный с воскрешением солярного знака именно как знака единовластного правителя — императора.

Последовавшая за этим хрущевская оттепель и эпоха панельных многоэтажек, продолжающаяся до сих пор, не оставили солярному знаку ни единого шанса на выживание. Человек в многоэтажке максимально отделен от места, где живет, у него невозможен интимный контакт со своим жилищем. Что касается нового административного строительства, то евростандарт не подходит для сохранения и воспро-



*Дом «под шпилем»: элементы внешней отделки.*

изводства народных традиций. Можно воспринимать только как курьез, что на фасаде построенного в 2003 году нового здания городской администрации появились солярные знаки, причем в исполнении, характерном для стиля модерн. Нынешние строительные технологии основаны на современных строительных материалах, среди которых все меньше места остается для камня.

Развитие солярных мифологий и формирование «солнечного культа» (в частности — трансформация пола в мужской и превращение солнца в одно из старших божеств) — длительный процесс. Завершается он, как правило, расцветом солярного культа в период становления государственности. Этот процесс связан со значительными трансформациями солярного символа. Общеизвестна связь солнца и его знака — розетки, круга с точкой в центре — с глазом и зрением вообще (с солнцем связывалось представление о том, что от него ничто не может укрыться). Этот же знак символизировал плодоносящее начало, и прежде всего злак, набухшее зерно (см.: 57, с. 250). Цветок подсолнечника — символ, по-видимому, из того же семантического ряда.





Здание железнодорожного вокзала — образец сталинского ампира.

7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА  
И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ

«Верховенство солярного культа (согласно гипотезе английского этнолога Хогарта) характерно для обществ, в которых увеличиваются функции священного царя, — пишет Николаева. — Фараон почитается как сын бога солнца (ср. русское былинное Владимир Красно Солнышко), оно славится как творец всего. Постепенно на первый план выступают метафизические особенности солнечного символа. Солнце, наглядно локализуясь в небе, то есть в сфере сакрального, демонстрирует порядок иерархии в видимом мире: оно — высочайшее, единственное, недоступное, дарующее всему благо и жизнь. Это представление ложится в основу при становлении монархии в социальном аспекте и монотеизма в религиозном (солнце — символ монарха). В философии Платона, дающей начало солярной метафизике, солнце, оставаясь отдельным божеством, служит прежде всего символом подлинно верховного божества, способствует движению к монотеистической идее. Формируя новое понятие божества в идее Блага, Платон пишет: «В области умопостигаемого она сама — владычица («Государство», с. 517)» (там же, с. 252).

Отметим, что С.М. Соловьев в своей «Истории...» указывает на древнейшее понимание образа солнца как божества, «отца народов».

«По-древански дед lgölga, то есть ljolja; отсюда бог называется nos lgölga, то есть наш дед. <...> На значение солнца как отца народа указывает известная песня:

Солнышко, солнышко,  
Выгляни в окошко,  
Твои детки плачут,  
Пить, есть просят» (72, с. 290).



1



2



3

*Сталинский ампир.*

1. Жилой дом на пересечении улиц Дзержинского и Рылеева.

2. Жилой дом на проспекте К. Маркса, 1.

3. Кинотеатр «Мир» в начале улицы Серова.

Так что в период развития культа личности Сталина актуализируется атрибутика и символика власти, в частности солярные знаки как знаки верховного и единовластного правителя. Интересно, что номинация солнца в тексте С.М. Соловьева как «отца народа» совпадает с номинацией Сталина, которого называли так же отцом народа, именовали солнцем. Внутренняя форма этой номинации связана со значением солнца.

Интересно отметить, что трансформация солярного знака в форму цветка подсолнечника, характерная для модерна, актуализировалась и в сталинские времена. Этот знак мы находим в медальонах «шпиля» (проспект Октябрьской революции), в орнаменте, организованном по принципу трансляционной симметрии, расположенном в средней части (по всему периметру) здания гостиницы «Интурист» (прежде — «Ставрополь»). Может быть, это еще и дань нашему сельскохозяйственному краю.



*Поликлиника МВД. Проспект Октябрьской революции, 51.*

7. АРХАИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ

К этому же времени относится и исчезновение ставропольского ракушечника как популярного строительного материала. Последний каменный карьер в черте города был закрыт в 50-е годы. Один из немногочисленных действующих до сих пор находится в 30 км от города близ с. Пелагиада. Камень еще добывают, из него еще строят, но все меньше. История ставропольского камня развивается одновременно с историей ставропольской архаической символики.

Таким образом, если представить себе динамику появления архаических символов в сфере общественного градостроения в виде графика, мы получим кривую с периодами активности и пассивности и почти полным исчезновением к настоящему моменту.

## 2. Частный сектор

Такой же график для частного сектора будет выглядеть как непрерывная, сначала очень насыщенная, затем становящаяся все более тонкой линия, не исчезающая, впрочем, до конца. В этой картине нет дискретности, резких всплесков и пауз. На протяжении всего XIX века частные постройки были носителями чистого знакового канона. Традиция воспроизводилась с настойчивым постоянством, знаки модифицировались лишь в сторону большей натурализации, от схематичных окружностей до многослойных концентрических и композиционных групп. Судя по тому, с какой частотой обнаруживается знаковая система в районах старой застройки, можно предположить, что подавляющее большинство частных домов в XIX веке были так или иначе означены, независимо от того, из чего они строились: из камня, кирпича или дерева.



1



2

*В нижней части города на улице Калинина сохранились парные воротные столбы с мощным изображением солярных символов (дома № 32, 33).*





Каменные столбы с солярными символами. 1. Улица Ипатова, 50. 2. Улица Орджоникидзе, 73. Иногда встречается сложный знак – брачующиеся луна и солнце (3. Улица Комсомольская, 80).



7. АРХИТЕКТУРНАЯ СИМВОЛИКА И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТОЛЫ



*Типичный ставропольский дом по улице Калинина, 44, из двухцветного кирпича, с характерными для строений нашего города вычурными стилизованными колоннами. Вход в форме портала выполнен из ставропольского рыхлого ракушечника, с удачным использованием его мягкой пышной фактуры.*

От материала зависела только графика и пластика знаков, но не их наличие. Больше всего строили из камня, это был самый доступный и демократичный материал.

Кроме символики, частная застройка предлагает еще один частотно повторяющийся и чрезвычайно своеобразный элемент внешнего убранства жилища – конструкцию из трех полуколонн, две снизу, одна сверху, с условной капителью в виде полукруга. Колонны могли быть круглыми или плоскими, всегда небольшие, без какой-либо детализации. Они выглядят почти как игрушечные, поскольку воспроизводят двухэтажную структуру на одноэтажном, как правило, здании. Композиция устойчиво воспроизводится по краям фасадов домов, построенных на протяжении всего XIX века и в начале XX. Эти причудливые конструкции одинаковы как на кирпичных, так и на каменных постройках. Природа их не вполне понятна, хотя самобытность очевидна. Вероятно, это один из элементов «ставропольского стиля», о котором упоминали В.Г. Гниловской и В.В. Скрипчинский.



*Воротные столбы с фигуративным изображением солнца по улице Мира, 212 (сейчас разрушены).*



Эмоциональная активность и свежесть нового стиля модерн смогла стать привлекательной для консервативного индивидуального сектора. На обычных полукрестьянского типа домиках среднего достатка, возникших в начале XX века, обнаруживаются не лишённые изящества элементы модного стиля, а с ними и некоторая вольность в обращении со знаковым нормативом. Так, солярный символ с уже оформившейся структурой лучей мог появиться и под окном, и на фронтоне, и по бокам фасада с лучами до самого цоколя. Появляются и веселенькие совсем натурально изображенные солнышки. Очень популярной становится тема навеса над парадным входом ажурного чугунного литья с неперменным колесом Юпитера или комбинацией нескольких солярных знаков разного типа.



Послевоенная частная застройка по сталинским планам. Солярные знаки на стилизованных колоннах. 1. Улица Пономарева, 47. 2. Улица Тельмана, 226.

Заметные новации появились в ставропольской знаковой архαιке в сталинский период, как мы уже упоминали. Нами обнаружен относящийся к пятидесятым годам и очень цельный по времени район индивидуальной застройки к югу от улицы Серова. С немалым удивлением рассматривали мы строго типизированные солярные знаки, представляющие собой концентрические круги в верхних углах зданий с тянущимися вдоль фасада до земли параллельными лучами со стрелками на концах. И все это на похожих (как близнецы) одноэтажных домиках, построенных в соответствии с типовыми требованиями того времени. Означенных домов оказалось очень много и, как оказалось в процессе дальнейшего изучения, не только в одном этом локальном районе, имеются они и в других районах Ставрополя.

Для солярного знака описанная позиция не совсем правильна. Внешне она напоминает символические очень условные колонны. Предположительно, здесь может иметь место симбиоз современных культурных установок и архαιческих традиций. По занимаемому месту на фасаде это действительно имитация колонны, что

в помпезном эстетическом окружении могло восприниматься сознанием как популярный элемент украшения. По содержанию же это типичный солярный знак с опущенными лучами в стиле «модерн». Таким прихотливым образом современный культурный опыт мог наложиться на укорененную в подсознании традицию. Возможно, что обыденная жизнь, подчиненная дисциплине и всячески регламентированная в 50-е годы, заставляла проявлять личную оформительскую инициативу никак не иначе, как в унифицированной похожести. Что вверху, то и внизу



7. АРХАИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА И АРХИТЕКТУРНЫЕ СТИЛИ





*Дома послевоенной постройки. На стилизованных колоннах знаки звезды (улица Некрасова, 100) и солнца (переулок Лопырина, 22).*





1. Переулок Сухумский, 83. 2. Улица Куйбышева, 23.

(имеется в виду общество): удивительным образом (а это действительно удивляет) в период постройки частных домов по регламентированным планам появляется и знак, регулирующий внешний порядок — «имперский» знак, знак «солнца народов» — так ведь еще называли Сталина. В народе он ассоциировался со светлым началом жизни: «Жить стало лучше, жить стало веселей», — всюду повторяли эту фразу Сталина. Очень стилизованная, но часто хорошо разработанная имитация колонн по краям фасада, заходящих на торцовые части — это ли не «цитация» античности с ее колоннами, упрочивающими сооружение, ритмически его оформляя. Хоть и небольшие эти домики, но в них отдана дань сталинскому стилю с его «покушениями» на величественность, имперскую прочность.



*Частный дом в переулке Менделеева, 5. На фасаде — солнечная триада.*

Каким образом трансформировался знак, прекрасно вписывающийся в атрибутику ампира, в область украшения и означивания обычного (очень скромного) частного дома, трудно сказать. Может быть, это и есть сфера коллективного бессознательного. Но интересно отметить, что на одном из домов этого же района солярный знак заменяется пятиконечной звездой — также солярным знаком (в широком смысле). Видимо, все же означенные места дома осознавались как социально и культурно акцентированные. Последнее, по-видимому, связано с исторической памятью об архаической языческой символике. Дело в том, что язычество на Руси (по некоторым данным) не было сильной религией: «...русское язычество было так бедно, так бесцветно, что не могло с успехом вести спора ни с одной из религий, имевших место в юго-восточных областях тогдашней Европы, тем более с христианством...» — считает С.М. Соловьев (72, с. 178).

Но в то же время в работе «Сценарии власти» Ричард С. Уортман, опираясь на того же С.М. Соловьева, говорит о трагедийности эпохи принятия православия. «Вторым событием было принятие в 988 году православия князем Владимиром Святославичем, впоследствии канонизированным под именем Св. Владимира. Летописец представляет крещение Руси как форму завоевания — жестокое насилие, осуществленное русским князем, запретившим местные языческие верования. <...> Его возвращение в Киев стало поводом для публичного символического уничтожения веры. Он велел разбить и сжечь идолов или бросить их в реку. Горожане, обливаясь слезами, смотрели, как Перун, бог грома и грозы, был сброшен в Днепр. Подобно позднейшим культурным трансформациям, крещение Руси приняло форму внезапного и болезненного переворота сверху. Владимир Соловьев назвал это формой национального самоотречения» (78, с. 43-44). А все то, что связано с насилием, вызывает сопротивление, даже неосознанное. Тем более солярный знак как знак власти монарха утверждает это сопротивление. Его во-



зобновление в самые ранние времена в атрибуции монархов (не только русских) говорит о том, что языческие знаки никогда и не исчезали. Больше того, их первичное значение оберега обогащается социальной семантической функцией.

### 3. Неязыческий культ: Сталин — солнце

Особое значение в период культа Сталина приобретает знак солнца. Солнце в Советском Союзе являлось символом государственности: восходящее солнце изображено на всех гербах — Советского Союза и союзных республик как знак, несущий значение новой жизни, расцвета, света, тепла; оно символизировало планетарные масштабы свершившейся революции и строящегося в СССР коммунизма. По-видимому, его архаическое значение, связанное с оберегом, сохранилось во внутренней форме семантики герба. В стихотворении «Песня о вожде» В. Луговской воспевают солнечную символику гербов:

И сверкают над страной  
Славой сталинской борьбы  
Всех шестнадцати республик  
Лучезарные гербы.

Эта государственная символика коррелирует с историческим изображением русского монарха, его семьи. «Сияй на троне предков громких», например, подпись на портрете юного великого князя Александра. В большой рамке из цветов он помещен между портретами его венценосных родителей. «Под изображением отца, сына и матери — Зимний дворец. Сверху льет свои лучи **солнце** (выделено нами. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*), традиционный символ благоденствия монархии и современный символ блистательного будущего династии» (78, с. 336).

Что же касается вождя социализма, то солнце — наиболее частотный символ, связанный с его именем, деятельностью, характеристиками этой деятельности.

Мы проанализировали сборник массовой песни 50-х годов «Песни о Сталине» (М., 1950), в котором сконцентрированы хвалебные гимны, оды, песнопения. Сталин осознается в них как единовластный правитель, отец народов: «Богатырь — народ советский — // Славит Сталина-отца» (С. Алымов); «С песнями, борясь и побеждая, // Наш народ за Сталиным идет» (А. Сурков); «Он каждого любит, // Как добрый отец, // И в сердце он носит // Миллионы сердец» (В. Лебедев-Кумач); «Наш друг и отец, через годы борьбы и невзгод // К вершинам мечты он повел окрыленный народ» (Л. Ошанин). «Славный кормчий — мудрый Сталин // Направляет путь народа». И далее: «Слава тем, кто к солнцу хочет // За орлом могучим взвиться» (грузинская народная песня).

Солнцем освещается земля, Советский Союз в песнях представлен как страна солнца, но и сам вождь становится олицетворением солнца (и наоборот). «Светит **солнышко** // На небе ясное, // Цветут сады, // Шумят поля. // Россия вольная, // Страна прекрасная, // Советский край — // Моя земля!» (С. Алымов). «**Солнечным** и самым **светлым** краем // Стала вся советская земля...» (А. Сурков), «И сердца всех людей // Устремляются к ней — // **Лучезарной** отчизне советов» (А. Чуркин). «Отец мой любимый, учитель родной, // Встречая **восход** над Советской страной, // Тебе, вождь народов, домброю звенит // Столетнего сердца горячий родник» (Джамбул).

Осмысление Сталина здесь идет в контексте язычества. Так, в работе «Сценарии власти» Р.С. Уортман описывает поведение Людовика XIV, который постоянно демонстрировал «харизму монарха-завоевателя»: «На большой карусели в июне 1662 г. Людовик появился в окружении всадников, одетый как римский император, верхом, держа щит с изображением солнца, встающего из-за туч, и со словами: «Увидел и победил». <...> Во время утреннего выхода... Людовик отождествлял се-

бя с Аполлоном, созерцая восход солнца и глядя на пир, посвященный этому богу. <...> Версальские фейерверки показывали, что власть короля достигает неба, что он способен соперничать с божеством в «секуляризации небес» гравюры запечатлевали вспышки света, свидетельствующие о чудесах, сотворенных богоподобным королем» (78, с. 35-36). Поведение Сталина также осознавалось в контексте действий монарха-победителя, а также в оснащении языческой символики.

Сам Сталин в устах песнопевцев носит имя солнца и осознается в солнечном ореоле: «**Солнце** манит нас к вершинам, // Наполняя счастьем грудь... // Лётом **солнечным**, орлиным // **Вождь** указывает путь» (М. Рыльский). «**Светлым сталинским ликом** // Я ковер украшала» (В. Абелян). «Это светит наше **солнце** — **Сталин** наш родной» (мордовская народная песня). «**Солнце** яркое остудят злые холода, — // Имя **Сталина** родного **греет** нас всегда» (там же); «**Солнце** наше — **Сталин!**» (казахская народная песня); «Над **светлой** землей свет не сменится мглой, // **Солнце-Сталин** блистает над нею» (С. Алымов). «**Свет** лучезарный — **Сталин**» (Т. Разаков).

Неязыческие мотивы того времени характерны для осмысления Сталина, так как в некоторых контекстах он мыслится как солнце-оберег, победитель света над тьмой: «Перед **солнцем** сталинского дня // Бежит в испуге ночь» (М. Баграмов). Понятно, почему солнце воспроизводится в архитектуре: это оберег от вражьей силы, которая исчезает при виде светоносного начала.

Светоносным по своим поступкам и делам является и вождь Сталин. Враг, который, в понимании правящей верхушки и в первую очередь Сталина, незримо присутствует везде, может быть побежден только его усилиями:

Как пришел на Волгу Сталин-полководец,  
Стали неприступны Волги берега.  
Ты не так сурова, Волга, в половодье,  
Как товарищ Сталин грозен для врага.

О. Колычев

Страна (СССР) осознавалась «солнечным домом», но и дом каждого стал «светлым домом»: «В грозной битве с врагом спас наш **солнечный дом**, // Породил племена и народы» (С. Островой); «За то, // Что на пригорке **светлый дом** // Поднялся вместо дедовских развалин, // За яблони, что расцвели кругом, — // Благодарим тебя, великий Сталин» (А. Веян).

Образ сада-рая, который возделывает садовник-Сталин, соединяет возвышенное и земное, высокое и обыденное в сознании простого человека, который сеет, пашет, сажает — он становится как бы причастным к светоносным деяниям богатыря — отца народов и осознает себя тоже божеством — под стать вождю:

Вся страна весенним утром,  
Как огромный сад, стоит,  
И глядит садовник мудрый  
На работу рук своих.

День и ночь с веселым шумом  
Сад невиданный растет,  
День и ночь трудам и думам  
Отдается садовод.

Он помощников расспросит,  
Не проник ли вор тайком?  
Сорняки, где надо, скосит,  
Даст работу всем кругом.

В. Лебедев-Кумач





Как видим, все приведено к наименьшему числу предпосылок и стекается к одной знаковой фигуре — вождю-солнцу. Образ хлебопашца и садовода концентрирует соединение и взаимодействие возвышенного и земного (дом — страна — дом человека; сад — страна — сад человека; пашня — страна — пашня конкретного хозяина). Хозяйство как атрибут жизни конкретного человека и всей страны («Человек проходит как хозяин необъятной родины своей») делает центр обитания Сталина дом-Кремль, который тоже осознается как крестьянский дом, важным символом.

В том Кремле, в заветном доме,  
Под рубиновой звездой  
Он умоется с ладони  
Москворецкою водой.

Белоснежным полотенцем  
Вытрет смуглое лицо  
И пройдет по светлым сенцам  
На высокое крыльцо.

Колечко. Н. Незлобин

Отсюда можно предположить, что простой домик обыденного человека снабжается знаками солнца, которые имели здесь разветвленную семантику, связанную с древним язычеством и неоязычеством сталинской эпохи.

Сад, садовник — все это полифункциональные в семантическом плане образы: ведь они имеют еще и библейский подтекст: «...изображая внутреннее духовное и телесное единение верующих с Собою, сам Господь называет себя виноградною лозою «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой виноградарь...» (Иоанн, XV, 1-6) и под видом хлеба и вина (виноградного) Он преподал нам высочайшее таинство Тела и Крови своей (Мф. XXVI, 26-28 и др.), заповедав всем нам совершать сие в его воспоминание» (15, с. 123).

Следует отметить, что Сталин, учившийся в духовной семинарии, вместе с большевиками, как следовало из коммунистических деклараций, основанных на материалистическом мировоззрении, «очистился», «отрешился» от религии (христианства — православия). Материалисты-большевики объявили себя атеистами. Но, как говорится, свято место пусто не бывает. Во внешней атрибуции и во внутренней форме их поведения место христианских (православных) символов занимают символы языческие, внутренне наиболее соответствующие материалистическому мировоззрению.

И хотя хорошо известно, что внутренняя основа нравственных законов, «Нравственного кодекса строителя коммунизма» — христианская (заповеди Христа), языческие культы, в частности солярный, нашли реализацию в разных сторонах жизни простых людей, государственных деяний правящей верхушки, и в первую очередь Сталина.

Думается, что это время можно охарактеризовать как время сильно актуализированного язычества с его ужасающими жертвоприношениями верховному божеству — Сталину-солнцу и тому «светлому будущему», к которому он вел народы («религия коммунизма»). Образ **врага** постоянно сопровождает в текстах о Сталине образ Сталина-солнца. Он как мифологический культурный герой не только может, но даже призван уничтожать врага, обязан призывать к его уничтожению (видимо, это имело место в понимании самого Сталина и верных восприемников его дела). В текстах самого Сталина постоянно встречаются лексемы «враг», «вредитель», «ликвидация антисоветских элементов», «классовая борьба». В беседе с Г. Уэллсом Сталин замечает: «Нет, революция, смена одного общественного строя другим всегда была борьбой, борьбой мучительной и жестокой, борьбой на жизнь и смерть. И всякий раз, когда люди нового мира приходили к власти, им надо было

защищаться от попыток старого мира вернуть силой старый порядок, им, людям нового мира, всегда надо было быть настороже, быть готовыми дать отпор покушениям старого мира на новый порядок» (74, с. 608).

Таким образом, общая структура условного «двоеверия» в России, по-видимому, сохраняется во все времена, но актуализированным (в большей или меньшей степени) оказывается то один, то другой член оппозиции (язычество — христианство). Психологическое объяснение такого рода фактов находим у К.Г. Юнга в работе «Символы трансформации» (1911). К.Г. Юнг утверждал, что «либидо» — это не сексуальное влечение (в противовес З. Фрейду), а «нейтральная энергия», ответственная за образование таких символов, как свет, огонь, солнце и т.п. В случае утраты функции реальности у человека в его голове порождается мир фантазии с заметными чертами архаики. Особенно этот факт характерен для шизофреников: «Тот факт, что архаический мир фантазии при шизофрении занимает место реальности, ничего не говорит нам о природе функции реальности как таковой; он лишь демонстрирует хорошо известный биологический факт, что когда более поздняя система страдает от порчи или вырождения, то скорей всего она будет заменена более примитивной и поэтому в свое время вышедшей из употребления. Используя фрейдовское сравнение, начинается стрельба из луков вместо ружей. Утрата последних приобретений функции реальности (или адаптации) с необходимостью должна быть заменена более ранним видом адаптации. Мы встречаем этот принцип в теории неврозов, утверждающей, что любая неудача в адаптации компенсируется предшествующим ее вариантом, то есть регрессивной реактивацией родительских образов-идеи. В неврозе замещающий продукт оказывается фантазией индивидуального происхождения и масштаба с едва обозначенным следом тех архаических черт, которые характеризуют фантазии шизофреников. Снова хочу подчеркнуть, что в неврозе никогда не происходит действительной утраты реальности. При шизофрении, с другой стороны, реальность заключается в том, что она исчезает» (92, с. 235—236). Мы не проводим здесь прямых аналогий между действиями Сталина и явлениями шизофрении, а говорим об общей закономерности, парадигмальной связи символов, относящихся к «общему хранилищу идей» (в данном случае — архетипам коллективного бессознательного), и их актуализации в парадигме при нейтрализации противопоставленного члена оппозиции (язычество — христианство).

Следует отметить, что Сталин с вниманием относился к понятию стиля в работе. Так, например, в статье «Стиль в работе» (1936) он пишет: «Речь идет не о литературном стиле. Я имею в виду стиль в работе, то особенное и своеобразное в практике ленинизма, которое создает особый тип ленинца-работника. Ленинизм есть теоретическая и практическая школа, вырабатывающая особый тип партийного и государственного работника, создающая особый, ленинский стиль в работе. В чем состоят характерные черты этого стиля? Каковы его особенности? Этим особенностям две: а) русский революционный размах и б) американская деловитость. Стиль ленинизма состоит в соединении этих двух особенностей в партийной и государственной работе.

Русский революционный размах является противоядием против косности, рутины, консерватизма, застоя мысли, рабского отношения к дедовским традициям. Русский революционный размах — это та живительная сила, которая будит мысль, двигает вперед, ломает прошлое, дает перспективу. Без него невозможно никакое движение вперед. Но он имеет все шансы вырождаться на практике в пустую «революционную» маниловщину, если не соединить его с американской деловитостью в работе.

Американская деловитость является, наоборот, противоядием против «революционной» маниловщины и фантастического сочинительства. Американская деловитость — это та неукротимая сила, которая не знает и не признает преград, которая размывает своей деловитой настойчивостью все и всякие препятствия, которая не может не довести до конца раз начатое дело» (74, с. 72-73).



Стиль — это всегда некоторая точность, приведение всех сторон жизни к единству. Так, в большой и малой архитектуре господствовал единый стиль (сталинский ампир, или стиль «Триумф», как его еще называли). И маленький дом ставропольчанина с его стилизованными колоннами и солярными символами — знаками монарха — был призван выражать в малом большое — размах частного строительства и деловую причастность каждого ко всему грандиозному, складывающемуся из малого.

В ставропольской литературе есть свидетельства такого осмысления могущества вождя и связи его деяний с каждым человеком:

Сверкайте алмазами,  
Горы Кавказа,  
Родная Отчизна, цветы!  
Под стройные звуки  
Баяна и саза  
О Сталине песня, лети!  
Из хижины горца  
Ты вышел, могучий  
И бросил свой клич боевой.  
Ты вел нас к победам  
Сквозь горы и тучи,  
Наш вождь и учитель родной.

Исаков А. Славен путь. 1950

В повести Н. Чудина «На берегах Кумы» (1949) так изображается Сталин во время войны: «Никогда в человеческой истории не померкнут эти дни. От Волги до скалистых ущелий Кавказского хребта стояли несмолкаемые громовые раскаты. День и ночь пылала земля. Сталин со спокойным величием стоит у карты. Он видит конец врага. На великой карте нашей страны нанесены могучие стрелы, которые устремлены в сердце гитлеровской Германии. Стрелы эти неумолимо передвигаются в сторону, начертанную рукой великого Сталина.

Кавказ усеян труппами немцев. Могучими ударами Советская армия гонит немцев на запад. Бегут немцы — одни на Таманский полуостров, другие — на Ростов» Сталин здесь изображен как богатырь, обладающий волшебной силой. (86, с. 111)

Одна из героинь этой повести Юлия рассуждает так: «Я тоже никогда не видела Москву, и так хочется увидеть ее. Если бы я сейчас перелетела в Москву, я бы первым делом пошла на Красную площадь, поклонилась бы Ленину, посмотрела бы на Мавзолей, на те порожки, по которым в торжественные дни медленно поднимается товарищ Сталин. Потом посмотрела бы рубиновое сияние кремлевских звезд, красоту древних кремлевских башен и вслушалась в звон кремлевских курантов. Увидим. Я верю, что увидим. Придет тот день, когда Сталин поднимется на крыло Мавзолея и скажет спокойно и величаво, как всегда: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры! Бойцы нашей армии и флота! Друзья мои! Настал час нашей победы!» (там же, с. 112). Не случайно Сталина сравнивают не только с богатырями, но и с Петром, обладавшим, по преданию, богатырскими манерами.

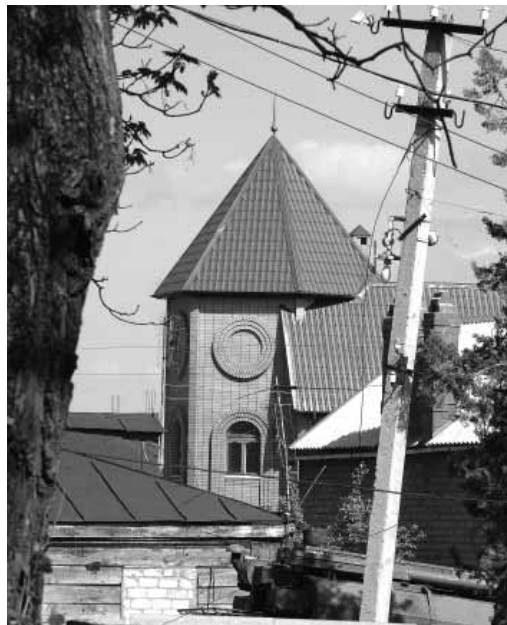
И, наконец, частное строительство последнего времени, «новая русская дворцовая архитектура». Освобожденное предпринимательство желает максимально комфортного быта и обставляет себя суммой современных стандартных строительных технологий. Ракушечник почти исчез из обихода, в моде итальянский кирпич, пластиковые панели и металлизированная черепица. Наследуется или покупается старинный покосившийся домик, сносится, на его месте возникает небольшой замок средиземноморского вида с удивительными вкраплениями безудержной фантазии владельца. Сознание хозяина предельно материалистично, и ни о какой памяти предков, казалось бы, речи быть не может. И тем не менее знаки возникают. Что-то побуждает заказчика, а значит, и проектировщика размещать непропорциональ-

ные круги, не несущие никакой полезной нагрузки, в странных местах на фасадах своих новых домов. Впрочем, когда на треугольном фронте под крышей роскошного шале встречается скромная окружность, не возникает никаких сомнений относительно того, что это такое. Конечно же, солярный знак. Часто в новой застройке солярные знаки появляются произвольно, где попало, а отнюдь не между оконными и дверными проемами, где они должны располагаться. По-видимому, можно говорить о десемантизации солярных знаков в современном архитектурном декоре, но, несмотря на слабую означенность, они упорно появляются то на фронте дома, то по краям фасада, то на заборах кирпичной кладки.

Итак, традиционный уклад Ставрополя как многомерная системная организация включает «отсутствующую» в нашем сознании структуру — динамическую систему архаических символов, которые, претерпев ряд трансформаций, тем не менее несут первичные, языческие семантические функции. Они константы русской культуры, впрочем, как и мировой. Ставрополь — это город, в котором они наличествуют, а значит, укореняют его в древнейшей исторической традиции, связывая нас с мировой культурой. Так что не такая уж у нас «недолгая» история.

В нашем исследовании мы запечатали современный слой в процессе исторического формирования Ставрополя, проанализировали некоторые особенности исторического мышления ставропольцев, рассмотрели архаическую символику в архитектуре нашего города, особенно в его исторической части, характер ее выражения, наиболее значимый для XIX—XX веков, транслируемый во всех архитектурных стилях — от местного «ставропольского» до сталинского ампира и некоторых тенденций в современном гражданском строительстве.

Архаическая символика запечатлена в разных материалах, но особенно в камне-ракушечнике, который для ставропольцев сам по себе несет огромную, чуть ли не космическую информацию. Все это запечатлевает дух города, определяет национальное начало в архитектуре. Сейчас, как мы уже указывали, описанный нами слой города на наших же глазах очень быстро исчезает под напором современного капиталистического строительства. Было бы нелепо стараться остановить бурное развитие жизни города. Такая перестройка городов идет повсюду: «от Москвы до самых до окраин». В этом сказываются особенности российского менталитета, «революционного» мышления россиян. Наша задача — хотя бы запечатлеть на фотографиях и в текстах то, что к настоящему времени осталось, хотя пишем мы об этом не без горечи. В 1967 году вышла книга В. Солоухина «Письма из русского музея», полная сожаления о том, что, «разрушая старину, мы всегда обрываем корни». Так, В. Солоухин считает, что к шестидесятым годам XX века памятников архитектуры в Москве было уничтожено более четырехсот. В результате «на месте уникального, пусть немного архаичного, пусть глубоко русского, но тем-то и уникального города Москвы построен город средневропейского типа, не выделяющийся ничем особенным. Город как город. Даже хороший город. Но не больше того» («Письма из Русского музея». — М.: 1967. — С. 18).



Современный частный особняк в «дворцовом» стиле выложен из красного кирпича. Солярные знаки расположены над окнами. Улица Мира, 266.





Революционная перестройка сознания, переустройство городов на тот же революционный лад, сметающий прошлое, — не только исторический, но и семиологический факт, свидетельствующий об особенностях нашего менталитета, общей культуры, настроя по отношению к своей истории. Единственное, что внушает надежду, — это некоторая консервативность повседневного уклада и повседневной жизни простых людей, которые не спешат расставаться со своими покосившимися домиками, хотя жить в них в пору расцвета цивилизации не так уж легко. Так что, может быть, и останется некоторая часть каменных заборов, уникальных высоченных каменных столбов с солярными знаками, которые напоминают хотя бы мельком о том, каким уютным, самобытным городом был прежде Ставрополь. Конечно же, цивилизованный человек понимает, что для полноценного формирования личности житель города должен общаться со всеми его историческими слоями. И мы видим в европейских странах, как бережно сохраняется старина (хотя и там время многое меняет). Может быть, следует задуматься над тем, как нам жить в наших городах, особенно исторических городах, городах-музеях, как сохранить в них то, что составляет их своеобразие, тот дух города, который заставляет постоянно сюда возвращаться, хотя бы даже в воображении, как это случилось с И.Д. Сургучевым, не по своей воле оказавшимся за границей и вызывавшим в воображении свой «Китеж» — город с «гордым греческим именем» — Ставрополь.

Надеемся, что будущие исследователи продолжат нашу работу, а жители нашего города с интересом пройдут по указанным адресам и заново откроют для себя наш город Ставрополь.

### Литература

1. Абашев В.В. Пермь как текст. — Пермь: Пермский университет, 2000.
2. Аристотель. Ипполит // История эстетики. Политики мировой мысли. — М.: Мысль, 1962. — Т. 1.
3. Армилас П. Вклад Р. Редфилда в определение понятия «цивилизация» // Сравнительное изучение цивилизаций. — М.: Аспект Пресс, 2001. — С. 91–92.
4. Арон Р. Избранное: Измерения исторического сознания. — М.: РОССПЭН, 2004.
5. Артамонов М.И. Искусство скифов // Триста веков искусства: Искусство европейской части СССР. — М.: Искусство, 1976. — С. 64–90.
6. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. — М.: Современник, 1982.
7. Барт Р. Мифологии. — М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996.
8. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306–349.
9. Бахутов К. Медико-топография и санитарное состояние губернского города Ставрополя. Диссертация на степень доктора медицины. — СПб., 1881.
10. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. — М.: РОССПЭН, 2004.
11. Башляр Г. Дом от погреба до чердака: Смысл жилища // Логос. — 2002. — № 3.
12. Башляр Г. Новый рационализм. — М.: Прогресс, 1987.
13. Бендик Б.А. Художники Ставрополья. — Л.: Художник РСФСР, 1982.
14. Бентковский И.В. Ставропольская старина. Местный строительный камень и первое каменное здание в Ставрополе // Сборник сведений о Северном Кавказе. — Ставрополь, 1910. — Т. VI. — С. 1–10.
15. Библийская энциклопедия. — М.: Издание Свято-Троице-Сергиевой Лавры, 1990.
16. Бродель Ф. Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. — М.: Языки славянской литературы, 2002. — Т. 1.
17. Бунин И.А. Избранное. Жизнь Арсеньева. — М.: Художественная литература, 1985.
18. Васильев Н.А. Воображаемая логика. — М.: Наука, 1989.
19. Воронцов Вл. Река счастья // Ставропольский альманах. — Ставрополь, 1946. — С. 223–240.
20. Гаазов В.Л. Путешествие по ожерелью Северного Кавказа. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2004.

21. Гаазов В.Л., Лец М. Сенгилей: Путеводитель по Сенгилеевской котловине. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2004.
22. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М.: Искусство, 1991.
23. Генон Р. Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
24. Гершензон М.О. Нагорная проповедь // Гершензон М.О. Избранное. — М. — Иерусалим: Университетская книга Gesharim, 2000. — Т. 4. — С. 277—286.
25. Гниловской В.Г. План Ставропольской крепости 1811 года (историко-географический очерк) // Материалы по изучению Ставропольского края. — Ставрополь: Краевое книжное издательство, 1949. — Вып. 1.
26. Гниловской В.Г., Скрипчинский В.В. Из истории формирования архитектурного облика Ставрополя // Материалы по изучению Ставропольского края. — Ставрополь: Краевое книжное издательство, 1988. — Вып. 15. — С. 235-242.
27. Годзевич Б.Л., Охонько Н.А. Савельева В.В., Кудрявцев А.А. Встречи с прошлым и настоящим: Путеводитель по археологическому и природному музею-заповеднику. Татарское городище. — Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 1999.
28. Голан А. Миф и символ. — М.: Русслит, 1993.
29. Голосовкер Г.Я. Логика мифа. — М.: Наука, 1987.
30. Гуссерль Э. Логические исследования. — СПб., 1909. — Т. 1.
31. Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. — М., 1911. — Кн. 1. — С. 1-56.
32. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. — Киев: Путь к истине, 1991.
33. Дискуссии. Город как дискурс // Вестник Московского университета. Филология. 2004. — № 3. — С. 98-111.
34. Егоров И.Я. Море Сарматское // Ставропольский альманах. — Ставрополь, 1946. — С. 51-151.
35. Зерига Гус ди. Христиане и язычники: Анализ воззрений и поиски взаимопонимания. — М.: Фаир-Пресс, 2002.
36. Зиновьев А.А. Коммунизм как реальность. Кризис коммунизма. — М.: Центрполиграф, 1994.
37. Иванов Вяч.Вс. Евразийские эпические мифологические мотивы // Евразийское пространство: звук, слово, образ. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — С. 13-54.
38. Исаков А.М. Кавказская сторона. — Ставрополь, 1950.
39. Историческое описание Иоанно-Мариинского женского монастыря в г. Ставрополе-Кавказском. — Ставрополь, 1898.
40. Кавказская война: Истоки и начало (1770-1820 годы). — СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2002.
41. Карпов Е. Крутогорье. — М.: Художественная литература, 1975.
42. Карцевский С. Об асимметрическом дуализме лингвистического знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях: В 2 ч. — М.: Просвещение, 1965. — Ч. II. — С. 85-90.
43. Курдюмов С.П., Князева Е.Н. Загадка человека: человеческая особенность коэволюционного процесса // Синергетическая парадигма. — М.: Прогресс-Традиция, 2004. — С. 379—399.
44. Край наш Ставрополье. Очерки истории. — Ставрополь: Шат-гора, 1999.
45. Кузичев И.К. Лада, или повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда русская красота стала есть: Эстетика Киевской Руси. — М.: Молодая гвардия, 1990.
46. Ле Гофф Ж. Средневековый мир воображаемого. — М.: Издательская группа Прогресс, 2001.
47. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.—Л.: АН СССР, 1959. — Т. 4.
48. Лермонтов М.Ю. Памяти Одоевского // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. — М.—Л.: АН СССР, 1958. — Т. 1. — С. 461.



49. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль, 1994.
50. Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Мысль, 1990.
51. Лысый А.П. Крымский текст русской культуры и проблемы мифологического контекста. — М., 2003. (АКД)
52. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. — М.: Гуманитарный издательский центр «Владос», 1996.
53. Мень А. История религии: В поисках пути, истины и жизни // Мень А. Собр. соч.: В 7 т. — М.: Слово, 1991. — Т. 1.
54. Минаева Т.М. Очерки по археологии Ставрополя. — Ставрополь: Краевое книжное издательство, 1965.
55. Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. — М., 1981.
56. Нива Ж. Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе. — М.: Высшая школа, 1999.
57. Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. — М.: «Директмедиа Паблишинг», КноРус, 2003.
58. Охонько Н.А. Археологические памятники Ставропольской возвышенности и вопросы заселения центрального Предкавказья в древности и средневековье // Материалы по изучению Ставропольского края. — Ставрополь: Краевое книжное издательство, 1998. — Вып. 15-16. — С. 243—272.
59. Охонько Н.А. Кто основал Ставрополь. Для «Вечернего Ставрополя» к дню города. — 1995. — Рукопись.
60. Песни о Сталине. — М.: ГИХЛ, 1950.
61. Потехня А.А. Символ и миф в народной культуре. — М.: Лабиринт, 2000.
62. Прозрителев Г.Н. Историко-археологический путеводитель по городу Ставрополю-на-Кавказе и его окрестностям (1920-1921 гг.). — Рукопись.
63. Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. — М.: Лабиринт, 1994.
64. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988.
65. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М.: Наука, 1994.
66. Сед Жерар де. Тайна катаров. — М., 1998.
67. Семенова С.Г. Русский космизм // Русский космизм. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 3-34.
68. Словарь русского языка: В 4 т. — М.: АН СССР, 1981—1984. (МАС)
69. Соловьев Вл.С. Мифологический процесс в древнем язычестве // Соловьев Вл.С. Избранное. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. — С. 8—41.
70. Соловьев Вл.С. Красота в природе // Избранное. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. — С. 276.
71. Соловьев Вл.С. Критика отвлеченных начал // Соловьев Вл.С. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 1. — С. 581—757.
72. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. — М.: Изд-во соц.-экономической литературы, 1959. — Кн. 1. — Т. 1—2.
73. Ставрополь // Кавказский календарь на 1855 год. — Тифлис, 1854. — С. 471—537.
74. Сталин И.В. Вопросы ленинизма. — М.: Партиздат ЦК ВКП (б), 1936.
75. Степин В.С. Синергетика и системный анализ // Синергетическая парадигма. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
76. Сургучев И.Д. Китеж // Ставропольский хронограф на 1996. — Ставрополь, 1996. — С. 208-214.
77. Трубачев О.Н. Этногенез и культура древних славян. Лингвистические исследования. — М., 1991.

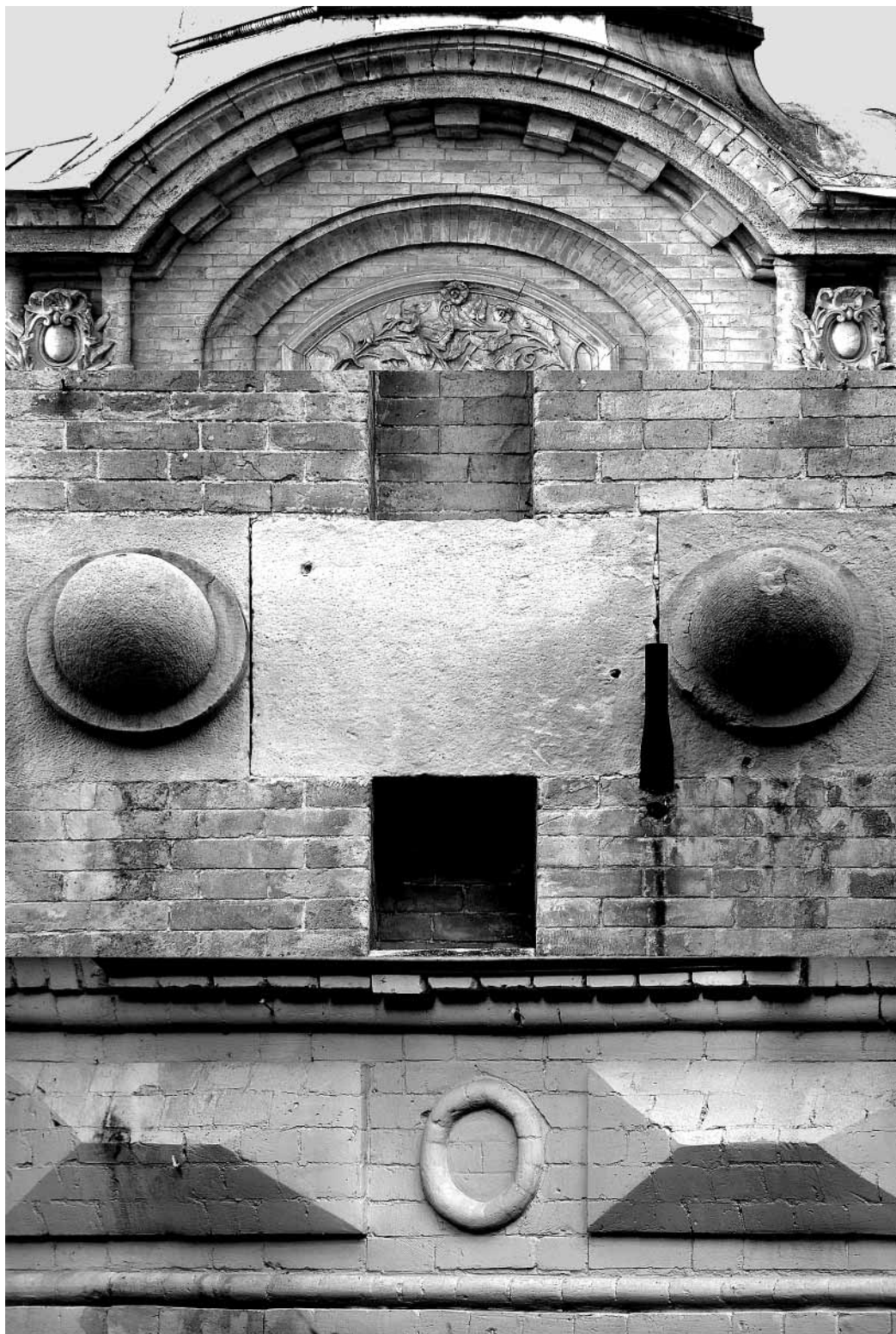
78. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I: В 2 т. — М.: ОГИ, 2004. — Т. 1.
79. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии от Петра Великого до смерти Николая I: В 2 т. — М.: ОГИ, 2004. — Т. 2.
80. Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве. — Симферополь: Бизнес-Информ, 2000.
81. Фадеева Т.М., Степанов Ю.Н. Предисловие к русскому изданию // Генон Р. Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
82. Флоренский П.А. Фаллический памятник котахевского монастыря // Флоренский П.А. История и философия искусства. — М.: Мысль, 2000. — С. 49-50.
83. Франк С.Л. «Непостижимое» // Франк С.Л. Избранные произведения. — М.: Правда, 1990.
84. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — М.: Прогресс, 1977.
85. Чижевский А.Л. Колыбель жизни и пульсы Вселенной // Русский космизм. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 317-328.
86. Чудин Н. На берегах Кумы. — Ставрополь: Краевое книжное издательство, 1949.
87. Чудинов В.А. Священные камни и языческие храмы древних славян. — М.: Торговый дом Гранд, 2004.
88. Шпет Г.Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г.Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989.
89. Штайн К.Э. Саврасов как монолит. — Ставрополь, 2002.
90. Эйнштейн А. Собрание научных трудов: В 4 т. — М.: Наука, 1967. — Т. 4.
91. Успенский Б.А. Крест и круг. Из истории христианской символики. — М.: Языки славянских культур, 2006.
92. Юнг К.Г. Символы трансформации. — М.: АСТ, 2008.
93. Юнг К.Г. Психология бессознательного. — М.: Канон, 1994.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

# Сияние солнца

Опыт семиотического  
исследования солярной  
символики в пространстве  
городов Кавказских  
Минеральных Вод



## Введение

Какой город можно назвать самым солнечным на Кавказских Минеральных Водах? Без сомнения, каждый, кто хотя бы немного знает об этом крае, назовет Кисловодск — так часто говорится об уникальном климате этого города и о том, что пасмурный день в нем — редкость. Раньше бытовало мнение, что из 365 дней в году 360 в Кисловодске солнечные. Сейчас, когда меняется климат на планете, в Кисловодске солнечных дней немного меньше, ну, наверное, всего на несколько дней...

Вспомним лермонтовское описание Кисловодска: «Вот уж три дни, как я в Кисловодске. Каждый день вижу Веру у колодца и на гулянье. Утром, просыпаясь, сажусь у окна и навожу лорнет на ее балкон; она давно уж одета и ждет условленного знака. Мы встречаемся будто нечаянно в саду, который от наших домов спускается к колодцу. Живительный горный воздух возвратил ей цвет лица и силы. Недаром Нарзан называется богатырским ключом. Здешние жители утверждают, что воздух Кисловодска располагает к любви, что здесь бывают развязки всех романов, которые когда-либо начинались у подошвы Машука. И в самом деле: здесь всё дышит уединением, здесь всё таинственно — и густые сени липовых аллей, склоняющихся над потоком, который с шумом и пеною, падая с плиты на плиту, прорезывает себе путь между зеленеющими горами, и ущелья, полные мглою и молчанием, которых ветви разбегаются отсюда во все стороны, и свежесть ароматического воздуха, отягощенного испарениями высоких южных трав и белой акации, — и постоянный, сладостно-усыпительный шум студеного ручья, которые, встретясь в конце долины, бегут дружно в запустели и наконец кидаются в Подкумок; — с этой стороны ущелье шире и превращается в зеленую лошину: по ней вьется пыльная дорога. Всякий раз, как я на нее взгляну, мне всё кажется, что едет карета, а из окна кареты выглядывает розовое личико. Уж много карет проехало по этой дороге, — а той всё нет. Слободка, которая за крепостью, населилась; в ресторации, построенной на холме, в нескольких шагах от моей квартиры, начинают мелькать вечером огни сквозь двойной ряд тополей; шум и звон стаканов раздаются до поздней ночи» (90, с. 418).

Курортная жизнь в одном из лучших мест Северного Кавказа, проходящая под ярким южным солнцем: отдых, лечение, выздоровление, поездки, гулянья, нарядная одежда, — запечатлена в литературных, живописных, музыкальных произведениях и, конечно же, в архитектуре. Образ солнца при этом органично входит в разные типы текста, без всякого напряжения, особого выделения, и все же этот знак в сознании южных людей и тех, кто приезжает на юг, запечатлевается рельефно как символ света, тепла, восхода к новой жизни, сияния и ожидания добра.

Очерк Д.Л. Мордовцева «Кисловодск — это рай» (1909) начинается описанием восхода солнца, которое является частью пейзажа и в то же время символизирует «райскую жизнь» курортника: «Едва из-за покатистого гребня Елисаветинской горы выглянуло солнце и позолотило верхние сады слободки Кисловодска с ее пестрыми, живописно раскинутыми по склону горы домиками, как Очеретянин быстро поднялся с постели, вспомнив, что на сегодня назначена прогулка к замку Коварства и Любви, и, торопливо одевшись, прошел парком до галереи Нарзана. Там, приняв освежающую ванну этого чудотворного для умственно переутомленных источника и выпив после того стакан кофе за одним из столиков Колодежного, он снова через галерею спустился в тополевою аллею, чтобы мимо мельницы и сада

подняться к Хлудовской больнице, где назначен был сборный пункт участников задуманной прогулки. Там уже собралась небольшая группа «всемирных путешественников», как называли себя участники прогулок по окрестным горам и балкам. «Всемирные путешественники» были разного пола и возраста» (108, с. 1).

Солнце сопровождает «всемирных путешественников» на протяжении всего пути: они любят его восход, который осеняет весь Кавказ: «Чем ближе наши путники подходили к Кисловодску, тем чаще попадались им навстречу то кавалькады офицеров и статских с амазонками, то фаятоны с курсовыми — или к замку Коварства и Любви, или к Кольцу-горе, либо на Бермамут — любоваться оттуда восходом солнца на другой день и созерцать волшебное отражение его лучей на снегах Эльборуса и всю чудную панораму долины Баксана» (там же, с. 23).

Солнце разграничивает время и место действия путешественников, сопутствует им в освоении горного рая: «После обеда, когда солнце стояло уже над Пикетной горой, наши путешественники, перебравшись за мельницей через мостик, весело миновали красивую дачу Великанова и вышли на дорогу, ведущую по горе к станции Кислой и ее садам. <...> Последние лучи солнца давно уже перестали золотить высшие точки окружающих Кисловодск зеленых гор, когда мы вышли из «березовой балки». Теперь нужно было подниматься в гору. Подъем совсем не крутой, хотя, конечно, несколько утомительный после пяти-шести верст безостановочной ходьбы под южным солнцем» (там же, с. 29).

Ну, а как же не вспомнить М.Ю. Лермонтова, сквозь призму произведений которого под знаком лингвистической относительности мы привыкли воспринимать наш Северный Кавказ! Обратимся к Д.Л. Мордовцеву: «— Слушайте дальше, — говорил «субъективный старичок», — вот что говорит здесь Лермонтов устами Печорина: «Я не помню утра более голубого и свежего! Солнце едва выказалось из-за зеленых вершин, и слияние первой теплоты его лучей с умирающей прохладой ночи наводило на все чувства какое-то сладкое томление; в ущелье не проникал еще радостный луч молодого дня; он золотил только верхи утесов, висящих с обеих сторон над нами...».

Все глядели по сторонам, сверяя с описанием то, что они видели.

— Да, это не Ольховая балка, — сказал «символист», — там нет этих утесов.

— Да и солнце должно здесь показываться из-за зеленых вершин так, как говорит Печорин, — согласилась «медичка» (там же, с. 86).

Конечно же, М.Ю. Лермонтов превосходит всех по точности и образности описания прекрасного пространства курортов КМВ: «солнце едва выказалось», «первой теплоты его лучей», «умирающей прохладой ночи», «золотил только верхи утесов», «какое-то сладкое томление». На Кавказе смена дня и ночи резкая — в плане и зрительных, и температурных ощущений: ночи темные, холодные, дни ясные, жаркие, — и понятно, что утром каждый лучик солнца воспринимается как подарок, он «золотой», несет тепло. Чувства, действительно, иногда превышают разум — настолько они острые, яркие, до головокружения — поистине испытываешь «какое-то сладкое томление»!

Не это ли состояние продиктовало архитектору Е.И. Дескубесу солнечную патику его соляных орнаментов в одном из лучших произведений архитектуры Кисловодска и Кавказских Минеральных Вод в целом — здании бывшего Курзала, а ныне — филармонии? Когда рассматриваешь его, в сознании выплывают стихи Н.А. Заболоцкого: «Из этих, как солнце, сияющих нот, // Составлена песня небесных высот». Стихи обращены к человеческому лицу, красоту которого поэт определяет как солнечную. Но фасад — это тоже лицо здания! Солярными знаками украшены все четыре фасада. Они располагаются густо насыщенными орнаментальными рядами и отдаленно напоминают нотные знаки. Мы насчитали более 500 знаков солнца на здании филармонии. Оно стоит высоко, на пригорке, и как бы обобщает в солнечной архитектурной симфонии солярную тему.



Действительно, солярные знаки с древнейших времен используются в архитектуре. Мы об этом писали в исследовании о семиотическом пространстве города Ставрополя в первой части книги. Но почему их так много на этом здании? Это почти каталог солярных знаков! Здесь они присутствуют в разных конфигурациях, есть изображение солярного знака, вписанного в сложный квадрат, похожий на изображение мандалы... Далее мы остановимся на всех этих вопросах более подробно. Скажем только, что на здании запечатлены и другие изображения элементов микрокосма, отображающих макрокосм, — волнистые линии («хляби небесные»), квадраты, ромбы (знаки земли), но они семантически не выделены. Расположением, многократными повторами маркированы именно солярные знаки, как будто архитектор Е.И. Дескубес оставил нам солнечное послание о себе и своем восприятии этого благодатного солнечного края.

Семантический жест архитектора помогает нам сделать важное обобщение. Для архитектуры КМВ характерно отображение этого края как светлого и солнечного, что находит выражение в доминировании солярного знака в архитектуре всех городов КМВ на всем протяжении их истории. Ничего удивительного: символы, в том числе древнейшие, запечатлевают наиболее значимое в сознании человека. Юг — теплый, яркий, светлый, солнечный край в отличие от севера и средних широт, и это, как правило, находит отображение в наиболее семиотически значимых и обобщенных текстах: государственных гербах, флагах, говорящих о сущностном восприятии пространства. Так, анализ геральдики показал, что изображение солнца особенно частотно на флагах тех стран, которые располагаются в тропической и экваториальной зонах.

В Европе только Македония имеет изображение солнца на флаге, зато в Азии: Афганистан, Бангладеш, Кампучия, Лаос, Непал (сочетание солнца, полумесяца и звезды), Филиппины (сочетание солнца и звезд), Япония, Корея, — в Африке: Малави, Нигер, — в Южной Америке: Антигуа и Барбуда, Аргентина, Уругвай.

Звезда как разновидность солярного знака используется в геральдике стран Азии: Бирмы, Вьетнама, Израиля, Иордании, Ирака, Йемена, Китая, КНДР, Сирии. Имеет место на флагах африканских стран: Бенина, Бурунди, Ганы, Гвинеи-Бисау, Джибути, Зимбабве, Камеруна, Конго, Либерии, Марокко, Мозамбика, Кабо-Верде, Сан-Томе и Принсипи, Сенегала, Сомали, Того, Центрально-Африканской Республики. В странах Америки звезды изображены на флагах Бразилии (звездное небо), Венесуэлы, Гондураса, Гренады, Доминики, Кубы, Панамы, США, Суринама, Федерации Сент-Кристофер и Невис, Чили. Созвездие Южного Креста мы видим на флагах государств Австралии и Океании: Австралии, Западного Самоа, Новой Зеландии, Папуа и Новой Гвинеи, Соломоновых Островов, Тувалу.

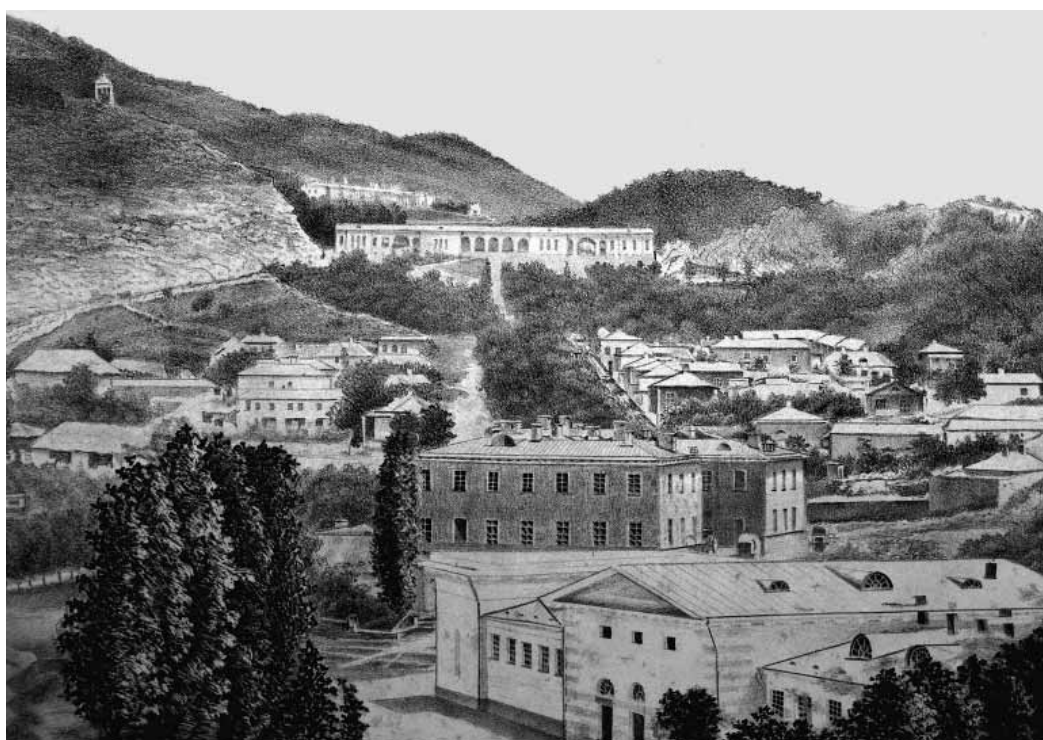
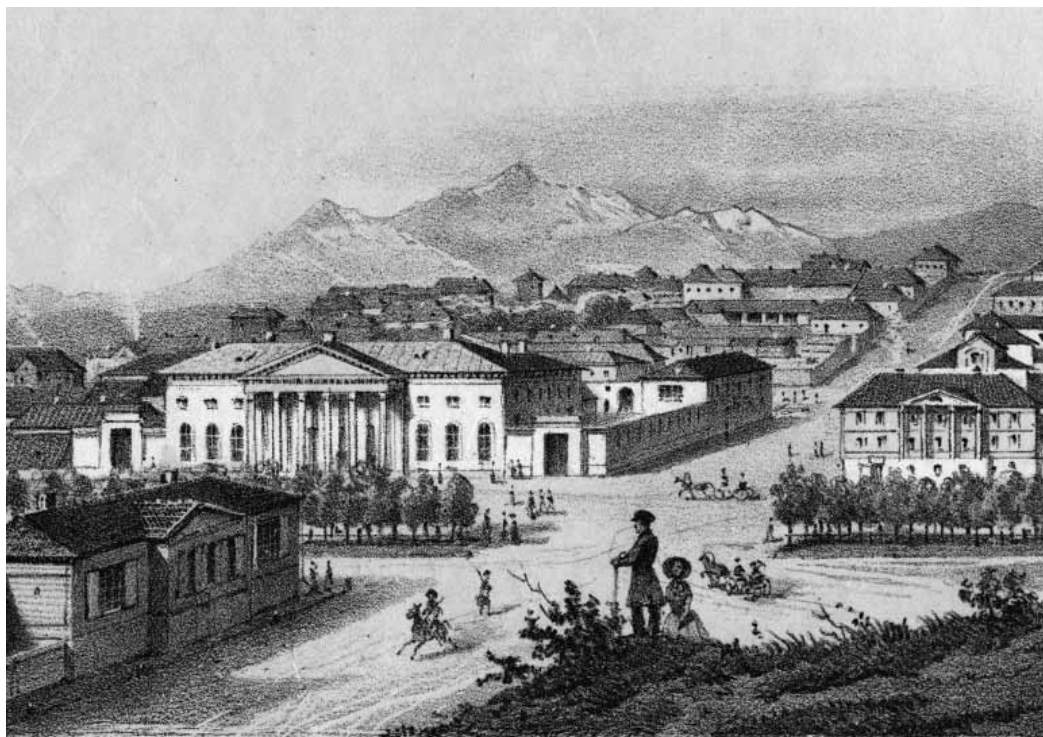
Полумесяц и звезда изображены на флагах Малайзии, Сингапура, Турции, Алжира, Анголы, Коморских Островов, Мавритании, Туниса.

Крест, исходно также солярный символ, используется в геральдике европейских стран: Великобритании, Греции, Дании, Исландии, Норвегии, Финляндии, Швейцарии, Швеции, а также на флаге южноамериканского государства Ямайки (Андреевский крест). Обратим внимание на то, что флаги европейских стран оснащены солярными знаками, но они фигурируют уже в христианском значении — это кресты, в том числе и Андреевский крест. Интересны флаги стран Содружества: Австралии, Новой Зеландии, Тувалу, — где на синем поле запечатлено созвездие Южного Креста, но в верхней левой части располагается восьмилучевой крест — элемент знаковой системы флага Великобритании — христианский символ. В европейском христианском сознании над всеми планетами мироздания воссияет Всевышний. Это находит яркое выражение в оде И.Ф. Шиллера «К радости», которая стала «народным стихотворением». Л. ван Бетховен написал на слова оды хор финальной части Девятой симфонии, где в монументальной музыкальной форме выразил пафос свободы, равенства, братства в их христианском понимании:



ВВЕДЕНИЕ

1. «Замок коварства и любви» в окрестностях Кисловодска. Фото начала XX века.
2. Пятигорск. Вид на Эльбрус с Горячей горы. Почтовая открытка начала XX века.



1. Вид города Пятигорска на Кавказе. Литография В. Тимма. 1853.  
2. Вид Пятигорска от Ермоловских ванн к востоку. Литография А. Ратцих. 1859.

*Хор*

Ниц простерлись вы в смиренье?

Мир! Ты видишь Божество?

Выше звезд ищи Его;

В небесах Его селенья.

Солнце и другие звезды — «солнца» — и здесь «в мировом круговороте», доступны только Всевышнему:

*Хор*

Вознесем Ему хваленья

С хором ангелов и звезд.

Духу света этот тост!

Ввысь, в надзвездные селенья!

Сейчас «Ода к радости» на музыку Бетховена является гимном Европейского союза, что ярко выражает устремления современных европейцев — приверженность христианским, общечеловеческим истинам.

Солнце как знак архетипически запечатлен в сознании землян в инвариантной сущности или в тех или иных вариантах, все зависит от пространства и времени их реализации. Наша гипотеза такова: символ солнца архетипически вбирает всё знание о предмете реальном (солнце), а также воображаемом мире солнца, содержит внутреннюю программу, обобщает на разных уровнях абстрагирования инвариантные значения и те семантические обертоны, которые он приобретает, реализуясь в культуре — в проспекции и ретроспекции. Поэтому, когда мы говорим о солнце и солярном мышлении на КМВ, мы полагаем, что используемые солярные символы в единстве их инвариантного и вариативного значений реально и потенциально содержат все элементы знания образных систем, которые наработаны человечеством в процессе мифологического языческого, христианского религиозного, а также художественного, научного и философского осмысления мира. Все это имеет место в рамках определенных культур, видов искусства, жанров. В процессе реализации солярного символа актуализируется та или иная часть структуры знания, которая обобщается с помощью данного знака.

Под семантической структурой знака (символа) мы понимаем иерархически соотносенные структуры значений: от конкретного лексического до высшей ступени абстрагирования, символа.

Ученый и философ-космист А.Л. Чижевский обращал внимание на восприятие солнца различными народами в связи с географией страны: «...религиозные верования и мировоззрения жителей северных широт находились в большой зависимости от Солнца. Здесь Солнце должно было явиться воображению человека в виде доброго бога: в северных широтах, где с продолжительностью дня и лучшим временем года — летом связано представление о благотворном влиянии Солнца, оно должно было затмить культ Луны и сделаться величайшим из добрых богов.

Совершенно иным Солнце должно было казаться в Египте, Месопотамии, Аравии или Италии. Здесь оно поражало людей, но уже не как добрая и благожелательная сила, а как могучее божество, палящий зной которого иногда уничтожал все посевы и делал страну голодной пустыней. День превращал страну в огненное пекло, и только ночь несла для утомленного человека прохладительную усладу и изливала на землю дружественные и мирные потоки звездных лучей и спокойный свет Луны.

Ночное небо здесь стало предметом любовного почитания и обожания и, несомненно, послужило источником углубленных философских размышлений и астролого-астрономических изысканий. Под этим небом возникли египетская и ассиро-вавилонская культура, учение Заратустры, исланизм, брахманизм и буддизм. Мировоззрение арабов складывалось под обоюдным влиянием земли и неба. Песчаная пустыня, палимая знойными лучами Солнца, вызывала непреодолимые



мечты о лучшем мире. День был временем изнеможения, отдыха и сна. Только ночью двигались караваны, начиналась работа, и в ночное небо во время мерного движения караванов по бесконечным пескам устремлялись мечты арабов. Солнце для арабов было величайшим, но грозным богом, превращающим страну в пустыню, оно не слушало ни жалоб, ни просьб. И только кроткая Луна была настоящим другом народа. Не потому ли полумесяц сделался гербом Магомета?» (161, с. 32).

Работе А.Л. Чижевского «Земля в объятиях Солнца» предпослан гимн Солнцу — египетский памятник литературы XV века до н.э., переведенный, по-видимому, самим А.Л. Чижевским в 1943 году (там же, с. 28), где воспевается вечно ликующий свет Солнца:

### **Гимн Солнцу**

Чудесен, восход твой, о Атон, владыка веков вечно сущий!  
Ты — светел, могуч, лучезарен, в любви бесконечно велик,  
Ты — бог сам себя пожелавший; ты — бог сам себя создающий,  
Ты — бог все собой породивший; ты — все оживил, все проник.

Ты создал прекрасную Землю для жизни по собственной воле  
И все населил существами: на крыльях, ногах, плавниках;  
Из праха поднял ты деревья; хлеба ты размножил на поле  
И каждому дал свое место — дал пищу, покой, свет и мрак.

Ты создал над всем Человека и им заселил свои страны;  
В числе их Египет великий; границы провел ты всему,  
Все славит тебя, все ликует, и в храмах твоих музыканты  
Высокие гимны слагают — живому творцу своему.

Приносят державному жертвы — угодные жертвы земные,  
Ликуя и славя, о Атон, твой чистый и ясный восход,  
Лучей золотых, живоносных не знают светила иные:  
Лик Солнца единобессмертный все движет вперед и вперед.

Я — сын твой родимый, о Атон, взносящий священное имя  
До крайних высот мироздания, где в песнях ты вечно воспет;  
Даруй же мне силы, о Атон, с твоими сынами благами  
Дорогой единой стремиться в твой вечно ликующий свет.

Подойдем к осмыслению знания о солнце с различных сторон, рассмотрим его в аспектах религиозно-мифологическом, христианском, поэтическом, научном, философском, прежде чем начать подробное описание солярного мышления жителей КМВ, ведь мы решили, что символ солнца содержит в себе внутреннюю программу: систему знаний, наработанных человечеством с древнейших времен.

## **Мифологическая форма познания солнца (инвариантная позиция)**

Первичные семантические функции знака солнца в пространстве культуры определяются в период господства язычества, что находит отображение, в первую очередь, в языке. Мы определим такую позицию знака как инвариантную, то есть неизменную относительно некоторых преобразований. Это запечатлевается в языковых метафорах: «восход солнца», «закат солнца», — как и луна — восходит и за-

ходит. Можно возразить тому, что это отображение языческого мировоззрения, но в данном случае мы имеем дело и с рудиментами геоцентрического мышления, то есть системы мира, получившей завершение в трудах древнегреческого астронома Птолемея. Иногда ее называют системой Аристотеля — Птолемея. В основе этой системы лежат четыре главных допущения: 1) Земля находится в центре Вселенной, 2) Земля неподвижна, 3) все небесные тела движутся вокруг Земли, 4) движения небесных тел происходят по окружностям с постоянной скоростью.

Но это и явные рудименты языческого восприятия мира, при котором солнце обожествляется, рассматривается как посредник между небом и землей. Самое интересное то, что в речи современных людей, знающих, что Земля обращается вокруг Солнца (гелиоцентрическая система Кеплера и Ньютона), сохраняются элементы древнего мировосприятия, то есть память о воззрениях наших предков, их миропонимании.

Только отталкиваясь от некоей научной данности и исправляя «ошибки» прежних исследований, можно получить новые научные знания, что обеспечивает их рост, по К.Р. Попперу. А.Н. Афанасьев в работе «Свет и тьма» пишет: «Мы и доселе выражаемся: *солнце восходит* или *садится*, *буря воет*, *ветер свистит*, *гром ударяет*, *пустыня молчит*; доселе говорим о силах природы как о чем-то свободно действующем и только благодаря современным научным сведениям не придаем этим старинным, освященным привычкою выражениям буквального смысла. Мы низвели эти и тысячи других метафорических речений, ежедневно повторяющихся в живой речи, до значения простых формул, обязанных указывать на то или другое явление неодушевленной природы, и при произношении их никому и в голову не приходит, чтоб солнце обладало ногами для ходьбы, чтоб оно восседало на престоле, чтобы ветер производил свист губами, гром бросал молнии рукою, а море действительно могло чувствовать гнев и так далее. Не таково было положение наших доисторических предков; на сущность их мысли язык оказывал чарующее влияние; для них достаточно было, следуя замеченному сходству явлений, сказать: «буря воет», «солнце восходит», как тотчас же возникали в мыслях и те орудия, при посредстве которых совершаются подобные действия человеком и другими животными. Следовательно, при самом начале творческого создания языка силам природы уже придавался личный характер. Такой способ выражения мы называем поэтическим и в метафорах его видим преувеличение; но для тех, которые создавали язык, ничего не могло быть проще и естественнее. Чтобы лишить природу ее живого, одушевленного характера, чтобы в быстро несущихся облаках видеть одни туманные испарения, а в разящей молнии — электрические искры, нужно насилие ума над самим собою, необходима привычка к рефлексии, а следовательно, до известной степени искусственное образование. Потому-то и дитя, и простолюдин не способны к отвлеченному созерцанию, мыслят и выражаются в наглядных пластических образах» (10, с. 38—39). Язык отображает инвариантные значения в мифологическом и научном контекстах одновременно.

Сложно дать полный обзор языческих представлений о солнце, так как их, по видимому, столько, сколько народов на Земле. Обратимся к пониманию наиболее общих семантических функций солярных знаков. У всех народов мира солнце почиталось одним из первых и наиболее важных божеств. Тепло, которое исходило от солнца и несло оживление и пробуждение природе, делало его символом света, бессмертия, жизни и плодородия, изобилия и блага. Солнце представало и карателем всякого зла: мглы, холода, нечистой силы.

Дошедшие до нас образцы ассиро-вавилонской поэзии свидетельствуют о том, что солнце — Шамаш — как один из главных богов, будучи сыном бога луны Сина и братом Инанны (богини любви), почитался как всевидящий, всезнающий судья человеческих деяний. Считалось, что ночью бог солнца спускается в подземный мир, принося в царство мертвых свет, а также пищу и питье. Таким образом, основная

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА  
(ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)

функция его медиальная — не только быть судьей для мира человеческого, но и соединять мир мертвых и мир живых, мир неба и мир земли. Приведем одно из произведений, посвященных богу солнца, в переводе ученого-ассириолога и поэта В.К. Шилейко (1891—1930).

### [Заклинание солнца]

Шамаш, когда ты восходишь  
над Великой Горой,  
Когда ты восходишь  
над горою Смерти,  
над Великой Горой,  
Когда ты выходишь  
из Дуль-кута, дома судьбы,  
Когда ты восходишь  
над фундаментом неба,  
Там, где небо с землею  
слиты в одно,  
Великие боги спешат  
услышать твой суд,  
Ануннаки бегут услышать  
твои повеленья,  
Люди, сколько их есть на земле,  
все тебя ожидают,  
Всякий скот на земле  
с четырьмя ногами  
Навстречу твоим лучам  
открывает глаза.  
Шамаш, мудрый и сильный,  
сам с собой ты в совете,  
Шамаш, мощный воитель,  
суд небес и земли!  
Все, чем полнится сердце,  
пусть оно тебе скажет,  
Жизнь всех человеков  
возвратится к тебе.  
Жизнь того, о владыка,  
кто захвачен врагами,  
От кого удалились  
правда и прямота,  
Кто выносит немилость,  
кто живет в униженье,  
На кого нападают, —  
а ему невдомек,  
На кого нападают,  
так, что он и не видит,  
Кто охвачен заразой,  
кто охвачен тоской,  
На кого злые духи  
поднимают свой голос,  
К кому злые демоны  
проникают в постель,  
Кого призраки злые  
в ночи одолели,

Кому злые черти  
сокрушают голову,  
У кого злые боги  
измучили тело,  
У кого бес недобрый  
дыбом поднял волосы,  
Кем могучей рукою  
обладает Ламашту  
И кого лабасу  
ударяет рукой,  
На кого нападает  
демон всяческой скверны,  
Кого оком наметил  
полуночный Лилу.  
Чью могучую грудь  
сжимает Лилиту,  
На котором отмечен  
отверженный знак,  
Тот, кто очарован  
враждебным проклятьем,  
Тот, кого обозначили  
злые уста,  
На кого клеветец  
язык злоречивый,  
На кого поднял недруг  
недобрый глаз,  
Кто проклятой слюной  
не к добру зачарован,  
Кого волшебник  
словами связал, —  
Шамаш! Его жизнь  
лежит пред тобою, —  
Все народы ведешь ты,  
как единый язык.  
Я сюда прихожу  
глашатаем Эа, —  
Ради жизни больного  
послал он меня.  
То, что Эа сказал мне,  
я тебе повторяю:  
Моему государю,  
сыну своего бога, —  
Рассуди его суд,  
прикажи повеленья,  
От болезни и скорби  
исцели его тело,  
Воду света и силы  
пролей на него,

И его изваянье	Как вода да стекут,
окропи ты водою,	от него да уйдут.
И омой его тело	Шамаш, чье повеленье
дождевою водой.	нерушимо вовеки,
Злобный дух, злобный демон,	В этот день да отпустит,
злоумышленный призрак,	да простит его грех;
Злобный черт, злобный бог,	Злоречивые козни
злоумышленный бес,	от него да отступят,
Ламашту, лабасу,	Царский бог да прославит
приносящие злое,	твою вышнюю мощь.
Лилу и Лили́ту,	Этот царь исцеленный
помрачившие день,	да поет твою славу, —
И тоска и зараза,	Я, твой раб, заклинатель,
и болезни и скорби —	прославляю тебя!
С моего государя,	
сына своего бога,	(цит. по: 74, с. 302—305).

В первых строчках отображены геоцентрические представления вавилонян о мироздании, согласно которым фундаментом неба служит земля. Шамаш — «мудрый и сильный», «мощный воитель», «суд небес и земли». Он исцеляет, одолевает «призраки злые», для чего и «заклинается солнцем» в данном тексте.

Вавилоняне поклонялись целому сонму различных богов. Их происхождение можно проследить еще с шумерских времен. Заимствуя богов шумерского пантеона, жители Вавилона часто только меняли их имена, в то время как функции и назначение бога оставались неизменными, что говорит об инвариантных позициях данного знака. У шумеров существовала иерархия внутри мира богов, и каждый бог занимал определенное положение. Пантеон богов был устроен по образу земного общества и государственного порядка. Мир был поделен между богами. Ану принадлежали воздух и небо, Энлилю — земля, Эа — вода. Они образовывали первую составленную жрецами и занесенную в списки божественную триаду. Вторая триада включала бога солнца Шамаша, бога луны Сина и богиню Иштар.

Э. Кленгель-Брандт отмечает: «Луна воспринималась вавилонянами как дружелюбное человеку небесное тело, к которому они относились едва ли не более почтительно, чем даже к солнцу, почти круглый год посылавшему с неба опаляющие жаром лучи. Луну считали отцом бога Солнца. Благодаря изменениям своего облика луна всегда казалась людям чем-то таинственным; вавилоняне называли ее «плодом, который рождает сам себя». Различные фазы луны получали поэтические наименования, в новолуние считалось, что бог Син удаляется в подземный мир. Наблюдая за фазами луны, люди учились измерять время. Син был поэтому также «господином, устанавливающим день, месяц и год». Особые храмы, посвященные Сину, были в Харране и Уре. Набонид — один из преемников Навуходоносора — сделал Сина даже своим личным главным божеством. Почитавшийся шумерами под именем Уту бог Солнца назывался в вавилонское время Шамаш. Он был «осветителем земли, небесным судьей, озаряющим тьму сверху и снизу». Каждое утро начинал он свой путь, поднимаясь над горами; подчиненные ему божества раскрывали перед ним ворота, ведущие на небо; вечером он опускался в море. Ночью Шамаш проезжал на своей колеснице по подземному миру, чтобы и мертвые могли получить свет и пищу. На своем пути он видел и судил все несправедливости и все злые дела людей. Поэтому его называли верховным судьей, который — как говорил Хаммурапи — дал людям истину и справедливость. Он покровительствовал торговцам, морякам и охотникам — тем, кто целый день находился в пути и чьи дела были полны опасностей; он оказывал также помощь и нес спасение больным и слабым. Так как ничто не в состоянии укрыться от светлых его лучей, он мог также предска-

ИМИМОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА  
(ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)



зывать будущее, и в этом своем качестве призывался жрецами примерно в следующих выражениях: «Шамаш, царь неба и земли, держащий в порядке все вверху и внизу! Шамаш, ты властен пробуждать мертвых к жизни, освобождать скованных! Неподкупный судия, установивший порядок среди людей, высокочтимый отпрыск бога Намрассита! Превосходящий всех силой, прекрасный сын, свет всех стран, творец всего и каждого в небе и на земле — ты, о Шамаш!» (74, с. 170—175).

Обожествление солнца засвидетельствовано во многих мифологиях и преданиях. В Древней Элладе солнце считалось глазом Зевса. Основным богом солнца здесь был Гелиос, но солнечную природу имел и Зевс, и отчасти Аполлон, воплощавший сияние солнечного света; Феб — блистающий (греч.) — второе имя бога Аполлона. В понимании греков, начиная с Анаксимандра, Пифагора и Эмпедокла, космос (греч. — украшение, порядок) — мировой порядок, мировое целое, которое в отличие от хаоса не только упорядоченно, но и прекрасно в силу царящей в нем гармонии.

По данным «Астрологического энциклопедического словаря», «Аполлон (греч. Apollon, лат. Apollo) — в греческой мифологии: сын Зевса и Лето, родился, как и его сестра Артемида, на острове Астерия (название острова произведено от греч. astron «звезда»), остров после этого был назван Делосом (греч. dēlō «являю»). В эпоху эллинизма отождествление Аполлона с Хором привело к тому, что он стал солярным божеством, богом солнечного света. Об этом говорят его эпитеты Phoibos «светлый, сияющий лучами», likegenos «рожденный от света», Likeios «светлый» и Aigletos «блестящий». Вплоть до позднего средневековья в Европе знаки Зодиака иногда именовались «двенадцатью ежемесячными жилищами Аполлона». Комплекс мифов, связанных с Аполлоном, имеет черты астральной мифологии. Мать Аполлона, Лето — богиня ночной темноты, бабка Феба — Луна, а тетка Астрея — звезда. У лиры, на которой играл Аполлон, семь струн (по числу планет). Эпизод мифа со служением Аполлона простому смертному, возможно, символизировал, как и во многих восточных религиях, бессилие Солнца во время зимы. Классический образ Аполлона — божество чистого солнечного света, музыки, поэзии, философии, астрономии, математики и вообще всего возвышенного. Его свиту составляют музы, покровительницы определенных видов науки и искусства, в том числе и Уrania — покровительница астрономии» (8, с. 46).

«Солнце Благодающее (лат. Sol salutis) — эпитет, заимствованный из языческого культа Митры (Митра=Гелиос=Солнце) для Христа» (там же, с. 364)

«Солнце Непобедимое (лат. Sol invictus) — в эпоху Римской империи: титул бога Митры. Днем рождения Митры считалось 25 декабря (приблизительно соответствует зимнему солнцестоянию, с которого начинается увеличение продолжительности светового дня, что воспринималось как возрождение солнечного божества). Стремясь вытеснить культ Митры, христианская церковь объявила этот день днем рождения Христа. Так, Климент Александрийский утверждает: «Христос... Солнце воскресения, зачатый пред утренней звездой, дающий жизнь своими лучами». В ранних христианских источниках Рождество называется «днем рождения Непобедимого Солнца» (там же, с. 364).

А.Л. Чижевский так пишет о солнечном культе в Древней Греции: «Еще в космологии Гезиода (ок. VIII века до н.э.) Солнце — Гелиос стоит на первом месте, а уж за ним следует Луна — Селена. В самом деле, Гелиос был общим для всей Эллады богом Солнца. Под именем Гелиоса греки разумели пламенный диск Солнца, появляющийся и исчезающий на небе в ежедневном и ежегодном беге. По их верованию, Гелиос вставал рано поутру, и появление его предвещала сестра его Эос — богиня утренней зари. Поднимаясь из океана в пылающей колеснице, запряженной белыми, нестерпимо светлыми конями, подобными блеску горного снега, Гелиос несся по небесному своду и, наконец, утомленный, вместе со своими измученными конями погружался в прохладные морские бездны, чтобы провести ночь в золотых покоях Фетиды.

Родос, остров с дорическим населением, занимал первое место по числу и значению своих культов. Выше всего здесь стоял культ Солнца, в честь которого каждое лето совершался большой праздник, соединенный с гимнастическими и музыкальными состязаниями и с большой процессией, в середине которой вели четырех коней, приносимых в жертву Солнцу. Здесь в эллинистическую эпоху высился солнечный «Колосс Родосский», причисляемый к семи чудесам света. Геродот рассказывает, что в городе Аполлония на Иллирийском берегу для бога Гелиоса было стадо овец, днем пасшееся на определенном месте, а по ночам охранявшееся особым стражем, избравшимся на один год из среды богатейших и знатнейших граждан.

Греки приносили Солнцу в жертву животных. Ввиду строгих условий, которым должно было удовлетворять жертвенное животное, необходимо было предварительно выбрать и тщательно осмотреть его, чтобы не обидеть бога принесением жертвы, не угодной ему. Выбор и осмотр производили жрецы. Солнцу приносили в жертву идеально белого барашка, в то время как Земле — черную овечку. Не вдаваясь в рассмотрение многочисленных обрядов, сопряженных с поклонением Солнцу, скажем также, что Солнце занимало первое место в ряду действующих лиц различных мифов, например в мифе о Деметре, являющемся главным содержанием Элевсинских мистерий.

После того как олимпийские боги получили перевес над «варварскими», культ Гелиоса был отождествлен с культом другого «светлого бога» — Аполлона. Это отождествление можно проследить уже с Парменида (VI век до н. э.). Есть основания предполагать, что политеизм греков вытекал из самого существа солнечного культа. Братья Зевс и Аид были лишь разными именами Солнца в различных его состояниях: днем — «Светлый», ночью — «Невидимый». Посейдон, их третий брат, полновластный с первыми владыка мира, был первоначально мифологически идентичен с Зевсом.

Изучение вопроса о происхождении в греческой мифологии множества мужских божеств показало, что они были не чем иным, как представителями Солнца, и что их имена получили свое начало от различных наименований солнечного божества. Так, Океан, который, по «Илиаде», является наравне с Зевсом «родоначальником богов и началом всего» и имя которого означает «быстрый», ведет свое происхождение от Солнца, быстро путешествующего по небосводу с востока к западу. Как источник света он превращается в «реку, текущую вокруг всей Земли», или изображается летящим по воздуху (у Эсхила). Женские божества греков являлись почти всегда представительницами Луны. В то же время Луна благодаря известной связи своей с Солнцем являлась в мифах то матерью или сестрой Солнца, то его женой или любовницей» (161, с. 37—39).

Психологический аспект символики солнца на основе античной мифологии был глубоко проанализирован в работе К.Г. Юнга «Символы трансформации» (1916). Обратим внимание на то, что К.Г. Юнг развивает идеи, выдвинутые З. Фрейдом в его исследованиях по психоанализу. Касаясь символики сновидений, З. Фрейд установил, что в распоряжении видящего сон находится символический способ выражения, которого он не знает и не узнает в состоянии бодрствования. Символические отношения, встречающиеся в снах, по мнению З. Фрейда, сходны с той символикой, которая используется в мифах и сказках, народных поговорках и песнях, в общепринятом словоупотреблении и поэтической фантазии: «Возникает впечатление, что перед нами какой-то древний, но утраченный способ выражения, от которого в разных областях сохранилось разное, одно только здесь, другое только там, третье в слегка измененной форме в нескольких областях» (156, с. 104). Известно, что для названия инстинктов, психологических комплексов З. Фрейд использовал номинации из области античной мифологии (Эрос, Танатос, Эдипов комплекс, комплекс Электры и т.д.).

К.Г. Юнг развил многие фундаментальные положения З. Фрейда, выведя их на другой уровень абстрагирования — культурологии, философии. Ученый утвержда-

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА  
(ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)

ет, что характеристика света и огня придает интенсивность чувственному тону, а поэтому выражает психическую энергию, которая проявляет себя как либидо — любовь, психическая энергия в широком смысле этих слов. Когда почитают бога солнца или огонь, считает Юнг, поклоняются интенсивности и силе (энергии). Сила, явление — это особые формы энергии, форма при этом выступает как образ и вид ее проявления, она выражает энергию, которая приобретает свои очертания и посредника, в котором энергия возникает. С одной стороны, энергия творит свой собственный образ, с другой, природа посредника заставляет ее принять определенную форму. Поэтому один человек извлекает идею Бога из солнца, другой наделяет солнце богоподобным значением. Основой проявления энергии являются архетипы, бессознательное.

Если опираться на рассуждения К.Г. Юнга, становится ясным, почему люди на протяжении веков воссоздают символы, в том числе и солнца. Этот символ имеет ценностные смыслы, потому что обладает эстетическими качествами добра и красоты. К.Г. Юнг пишет: «...я в широком смысле придерживаюсь того мнения, что психическая энергия или либидо творит Бого-образ, использую архетипические паттерны, человека, соответственно, поклоняется психической силе, действующей внутри него самого, как чему-то божественному. Мы, таким образом, приходим к объективному заключению, что с психологической точки зрения Бого-образ является реальным, но субъективным явлением» (171, с. 164).

Носить в себе божественное начало оказывается чрезвычайно важной миссией, считает К.Г. Юнг. Оно выступает в качестве гарантии счастья, силы, всемогущества в той степени, в какой эти качества характеризуют божественное. Когда хозяин дома изображает на воротных столбах, между окнами или над окнами дома знак солнца, он как бы присваивает энергию света, солнца, которая принадлежит теперь его дому, микрокосму и тем связывает с макрокосмом. К.Г. Юнг говорит о повышении индивидуальной значимости и власти в процессе присвоения символа. При этом важны скрытые процессы в области чувств человека: «Тот, кто интровертирует либидо, то есть отбирает его от предмета внешней действительности, тот впадает, если он только не совершает действительной замены, в неизбежные последствия интроверсии: либидо, обращенное вовнутрь, на субъекта, пробуждает там из забытых воспоминаний как раз то, что содержит путь, приведший некогда либидо к предмету внешней действительности» (там же, с. 168).

Так, например, К.Г. Юнг считает, что великое внутреннее одиночество Ф. Ницше вернуло к существованию некоторые формы мысли, которые были характерны для ритуальных представлений древних культур. Историческое усилие различных культур, по мысли К.Г. Юнга, связано с попытками создать из бесконечного числа богов во имя простоты некоторое синкретическое объединение. Так, все «местные» боги в Древнем Египте были отождествлены с богом солнца Ра. В солнечных гимнах призывалось сочетание богов Амон — Ра — Хармахис — Атум как «единственный бог, во истину живой»: «В этом направлении Аменхотеп IV (XVIII династия) пошел дальше всех: он заменил всех прежних богов «живым великим солнечным диском», официальный титул которого гласил: «Над обоими горизонтами владычествующее солнце, на горизонте ликующее во имя свое: блеск, который заключен в солнечном диске». К этому Эрман прибавляет: «Именно должен был быть почитаем не солнечный бог, а светило Солнце само по себе, которое лучистыми своими дланями сообщает живым созданиям бесконечность жизни, в нем заключенной» (там же, с. 179). Воспроизведение различными способами символов солнца К.Г. Юнг относил не к унаследованным идеям, а считал это функциональной диспозицией на воспроизведение одних и тех же или очень схожих идей; позднее эту диспозицию он назвал архетипом.

Ранняя христианская церковь, отмечает К.Г. Юнг, «с одной стороны, пребывала в специфическом соотношении к Христу, как *Sol novus*, а с другой стороны, испытывала трудности в попытке избавиться от языческого символа. Филон Иудейский

видел в солнце образ божественного Логоса или божества вообще. В одном гимне Амврозия автор взывает к Христу «O sol salutis!» В царствование Марка Аврелия Мелитон в своем трактате «О крещении» называл Христа: «Солнце Востока... Как единственное солнце Он восходит в небесах» (там же, с. 193). По мнению К.Г. Юнга, искусство сохранило многое от солнечного культа, например, лучистое сияние вокруг головы Спасителя, ореол святых вообще. В христианских легендах много световых символов, в том числе двенадцать апостолов были сопоставлены с двенадцатью зодиакальными знаками, поэтому изображались со звездой над головой: «Оно светит и праведным и неправедным одинаковым образом и способствует росту как полезных, так и вредных существ; поэтому солнце более, чем что-либо, способно изображать собою видимое божество этого мира, то есть действительную силу нашей собственной души, именуемую нами либидо, и сущность либидо состоит в том, чтобы производить как полезное, так и вредное, добро и зло. Тому, что это сравнение не есть пустая игра слов, учат нас мистики; когда они сосредоточиваются внутри себя (то есть интровертируют) и спускаются к глубинам своей собственной сущности, то они обретают «в сердце своем» образ солнца; они находят свою собственную любовь или либидо, которая по праву, мне хочется сказать, по физическому праву, именуется солнцем, так как источником нашей энергии и нашей жизни является именно солнце. Наша жизненная сущность, рассматриваемая как энергетический процесс, есть целиком солнце» (там же, с. 210). При этом К.Г. Юнг предупреждает, что не следует путать знаки определенных вещей с символами. Символ — это неопределенное выражение со многими значениями, указывает на нечто трудно определенное и не вполне известное. Знаки всегда имеют фиксированное определенное значение, являясь общепринятым указателем на нечто вполне знакомое: «В этом смысле символ имеет большое число аналоговых вариантов, и чем больше таких аналогов он имеет в своем распоряжении, тем более завершенным и отчетливым становится тот образ, который символ проектирует со своего объекта» (там же, с. 214).

Наиболее сложные солнечные культы сложились в Перу, Мексике и Египте. Ацтекский бог войны Уицилопочтли требовал постоянно поддерживать силы солнца — людского защитника — свежей человеческой кровью, и солнцу приносили многочисленные кровавые жертвы. Инки называли себя «детьми солнца». Перуанский бог солнца изображался в антропоморфном виде с золотым дискообразным лицом.

Египетские мифы пописывали путешествие солнца через опасности загробного мира и утреннее появление из пасти змеи. Солнечных божеств у египтян было несколько: Керпи, бог-скарабей, олицетворял восходящее солнце, Гор — дневное, Ра — солнце в зените, Осирис — заходящее. При фараоне Эхнатоне во времена XXVIII династии была предпринята революционная, хотя и не удавшаяся попытка свести всю сложную египетскую религиозную систему к поклонению верховному светилу и сделать культ солнца главным и единственным (см.: 130, с. 38—39).

Исследователи отмечают трансформации и метаморфозы, которые постоянно происходили со знаками солнца. Древние охотно дают совершенно различные описания одних и тех же явлений одновременно, несмотря на то, что они взаимоисключают друг друга. «Мы видели, как Шу поднял с земли богиню неба Нут, — пишут Г. Франкфорт, Г.А. Франкфорт и др. в работе «В преддверии философии: Духовные искания древнего человека». — Во втором рассказе Нут в виде коровы поднимается сама. Это очень распространенный образ богини неба, особенно когда акцент делается на ее аспекте матери-богини. Она — мать Осириса и, следовательно, всех мертвых, но она же — мать, рождающая каждый вечер звезды, каждое утро — солнце. Когда мысль древнего египтянина обращалась к идее размножения, она выражалась в образах, связанных со скотом. В мифе о солнце и небе образ небесной коровы не несет в себе дополнительного оттенка первоначального смысла; образ Нут как коровы вызывал представление о гигантской корове, встающей и поднимающей солнце до небес. Когда внимание сосредоточивалось на том, что она несет солнце,

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА  
(ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)



оно, солнце, называлось «золотым теленком» или «бычком». Но можно было, конечно, рассматривать небо не преимущественно в его взаимоотношениях с небесными телами или с мертвыми, возрождавшимися на небе, но как самостоятельное космическое явление. В этом случае Нут считалась происходящей от творца Атума через его детей Шу и Тефнут (воздух и влага). Более того, она состояла в браке с землей. В этом случае Нут мыслилась в человеческом образе» (155, с. 29—30).

Авторы названной работы приходят к выводу, что мифопоэтическое сознание, тяготеющее к конкретному, допускало правомерность нескольких подходов одновременно. Мифопоэтическая мысль полностью осознает единство каждого явления, но осмысляет его в различных реализациях. Многосторонность образа служит тому, чтобы осознать сложность явления: «Например, вавилоняне почитали производительную силу в природе в нескольких формах: ее проявление в благодатных дождях и бурях рисовалось в виде птицы с львиной головой. Проявляясь в земном плодородии, она становилась змеей. А в статуях, молитвах и ритуальных действиях она представлялась богом в человеческом облике. Египтяне в древнейшие времена считали Гора, бога неба, своим божеством. Они представляли его в виде гигантского сокола, парящего над землей с распростертыми крыльями. Разноцветные облака восхода и заката были его пестрой грудью, солнце и луна — глазами. И одновременно этого бога можно было рассматривать как бога солнца, поскольку солнце, могущественнейший небесный предмет, естественно, считалось проявлением бога и являло человеку божественное присутствие, которому он поклонялся в соколе, простирающем над землей свои крылья» (там же, с. 30—31).

Таким образом, уже в инвариантных позициях знака имеются возможности к метаморфозам и трансформациям, но исходная семантика божества, светлого, целительного и в то же время грозного судьи, царя, сохраняется. Солнце и луна — это глаза небес. В Скандинавии солнце было глазом верховного бога Одина, в Иране — Ахура-Мазды, в Индии — Варуны. Пигмеи и бушмены считали солнце сыном Верховного бога, индейцы Северной Америки воспринимали солнце как сияние Великого духа.

В древнерусском пантеоне солнечную природу имели Сварог — верховный владыка Вселенной, Хорс — божество белого света и бог солнца Дажьбог. В христианские времена славяне считали солнце ликом, оком или словом Бога либо оконцем, через которое Бог смотрит на землю. Украинцы считали солнце колесом колесницы Ильи-пророка.

Г.А. Глинка в работе «Древняя религия славян» (1804) пишет о культе одного из солнечных богов, бывших у славян «в великом почитании», — Световида: «Он имел на Севере два славные храма: один на острове Ругене в городе Ахроне, а другой в Холмограде, который полагается на самом том месте, где село Бронницы, на находящемся одного холме, на коем теперь построена церковь святого Николая. Истукан его был сделан из дерева величины огромной. Он имел четыре лица, на каждую страну света по одному. Бороды не имел; кудри у него были завитые; одежда на нем была короткая. В левой руке был лук, а в правой рог, выкованный из металла. При бедре имел превеликой в серебряных ножнах меч; в стороне висели седло и узда коня его, также непомерной величины. Сей истукан стоял посреди храма, завешенный великолепными красного цвета занавесками. Он давал ответы через уста жреца однажды в год. В то время сей главный жрец входил в святилище сего бога, удерживая свое дыхание, и при надобности в оном или выходил вон, или выставлял только из святилища голову. Сей единогодний праздник справлялся с продолжительными торжественными обрядами. Он начинался по окончании жатвы, что будет в месяце серпене, или августе. И тогда народ собирался перед капище, пригонял множество скота, как в жертву своему богу, так и для празднования сего знаменитого их праздника. За сутки до торжественного дня сам начальствующий жрец выметал храм сего бога. <...> Поелику не только имя, но и все признаки являют, что сей бог был изобра-

жение светила, одушевляющего наш мир. Четыре лица есть четыре години, или времена года. Стрелы и лук, как у греческого Феба — Аполлона, значили лучи солнца. Белый конь, ему посвященный, знаменовал видимое движение сего благотворного светила; рог в руке, обилие повсюду проистекающее от его священной теплоты; меч же означал его как бога защитника и покровителя славян (42, с. 99—100).

Б.А. Рыбаков в работе «Рождение богов и богинь» рассматривает «схему проявлений» солнечного культа славян, считая, что славянское имя божества солнца Хорс может быть поставлено в один тематический ряд со славянскими и греческими словами, обозначающими «круг», «окружность», «округу». Таковы греческие слова *χῶρος* — «округа», *χῶρος* — «круглый светильник», «хорос». В русском языке «хоровод» — круговое движение, «хорошуль» — круглый ритуальный пирог-курник, «хоромы» — круговая застройка (древний смысл); в болгарском: «хоро» — круговой танец. Лингвистически «хору» соответствует слово «коло», обозначающее «круг», «колесо», «круговой танец», «кружок единомышленников», «мирскую сходку», «обод», «обруч» и т.п.: «В этот семантический ряд, — пишет Б.А. Рыбаков, — не нарушая закона замены согласных *к, х, с, ш* (сук, сухой, сушить, «на сусе древе»), вписывается и солнце (сьльнце, сльньце). В скифское время у приднепровских праславян-земледельцев существовали, по-видимому, обе формы обозначения солнца: производная от «хоро» (Хорс) и от «коло» (сколотский царь Колаксай, Солнце-Царь). Возможно, что у праславян, как и у современных им греков, имела место некоторая путаница: солнце как светило, как предмет, как субъект света нередко сливалось с более широким понятием светлого солнечного божества вроде Аполлона или Дажьбога, иногда олицетворяя его, иногда полностью подменяя.

В итоге мы можем наметить следующую схему проявлений солнечного культа древних славян.

1. Хорс («круглый») — божество солнца как светила. В «Слове о полку Игореве» назван «Великим Хорсом». По всей вероятности, очень древнее божество, представления о котором предшествовали идее светоносного небесного бога вроде Аполлона. Культ солнца-светила ярко проявился у земледельцев энеолита, а уже в бронзовом веке появилось представление о ночном солнце, совершающем свой подземный путь по «морю мрака». Имя Хорса сохранилось в ритуальной лексике XIX века («хоровод», «хорошуль», «хоро»).

2. Колаксай — мифический царь сколотов-праславян. Интерпретируется как Солнце-Царь (от «коло» — круг, солнце),

3. Сколоты — приднепровские праславяне пахари, названные по имени своего царя Колаксай. В основе самоназвания лежит тот же корень «коло» — солнце, который есть и в имени царя.

Записанная Геродотом легенда позволяет перевести слово «сколоты» как «потомки солнца».

4. Дажьбог. Божественный мифический царь, называемый иногда Солнцем. Бог-податель благ. В изменении имени отразилось расширение представлений о солнечном божестве.

5. «Дажьбожьим внуком», то есть «внуком Солнца», назван русский князь из Приднепровья, что позволяет сблизить отголоски языческих мифов, сохранившиеся до XII века н.э., с древними мифами о потомках солнца, существовавшими в этих же местах в V веке до н.э.

6. Последним дошедшим до нас отголоском древних мифологических представлений о «внуках Солнца» является раздел русских богатырских сказок «Три царства» или «Золотое царство» (125, с. 235—237).

В одном из первых известных нам произведений древнерусской литературы «Слове о полку Игореве», написанном приблизительно в 1187 году, нашли отображение языческие воззрения на солнце, можно говорить и об обобщении их в художественных образах. Солнце здесь — поэтический образ, который служит рас-

крытию психологии героя, соответствует определенным сюжетным событиям. Так, князь Игорь видит при свете солнца воинов, «тьмою прикрытых»: «Тогда Игорь възрѣ на свѣтлое солнце и видѣ отъ него тьмою вся своя воя прикрыты» (138, с. 51). Затмение солнца мешало Игорю «ехать по чистому полю»: «Солнце ему тьмою путь заступаше; ночь стонущее ему грозою птичь убуди...» (там же, с. 56). Князья (их было четверо: Игорь, Всеволод, Святослав Ольгович Рылский и Владимир — сын Игоря), участвовавшие в походе, сравниваются с четырьмя солнцами: «...чръныя тучя съ моря идуть, хотятъ прикрыти 4 солнца...» (там же, с. 62), «Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣроста, оба багряная стѣпа погасоста, и съ нима молодая мѣсяца — Олег и Святъславъ...» (там же, с. 78). Обратим внимание на то, что в первом случае все князья называются солнцами, а во втором выделяются младшие, называющиеся «месяцами». Таким образом, тенденции к метаморфозам и трансформациям знака солнца наблюдаются в русской мифопоэтике.

«Дажьбожьи внуки» — русские люди (там же, с. 67 и др.). В «Плаче Ярославны» солнце называется «тресвѣтлым», теплым и прекрасным, но для похода Игоря оно губительно: его горячие лучи в степи смертоносны: «Свѣтлое и тресвѣтлое слънце! Всѣм тепло и красно еси: чему, господине, простре горячую свою лучю на ладѣ вои? В полѣ безводнѣ жажду имъ лучи съпряже, тугою имъ тулии затче?» (там же, с. 100). Возвращение князя Игоря на Русскую землю сопровождается указанием на то, что солнце сияет на небе, возвещая свет, радость: «Солнце свѣтитя на небесѣ, — Игорь князь въ Русской земли» (там же, с. 108).

Исследователи отмечают, что традиции почитания солнца сохранялись в России вплоть до XX столетия. Мы бы сказали, что рудименты культа солнца встречаются и в наши дни (см. об этом далее). «При восходе и заходе солнца крестьяне снимали шапки, крестились и кланялись «на солнышко», — отмечают авторы энциклопедии «Символы. Знаки» (2007). — На него же молились, находясь вне дома, под открытым небом. К солнцу нельзя было становиться спиной даже во время работы в поле, нельзя было плевать в его сторону или справлять нужду так, чтобы солнце «видело». Категорически запрещалось тыкать в сторону солнца пальцем, чтобы не случилась тьма, и т.д. После захода солнца, чтобы не ушёл достаток, старались ничего не выносить из дома — ни огонь, ни мусор, никому не давали денег в долг, не починали новую ковригу хлеба и т.д. — всё это без «одобрения» солнца могло принести одно разорение. В русских хороводах и православных церковных обрядах производили движение по солнцу — слева направо. Когда на Церковном соборе в 1666 году признали правильным обратное направление — справа налево, это послужило предметом серьёзных разногласий и ожесточённой полемики между официальной церковью и старообрядцами. Последние так и сохранили до сих пор обрядовое движение по солнцу» (130, с. 40).

А.А. Потебня в работе «О некоторых символах в славянской народной поэзии» (1858) семиотически описывает символ света, связывая его с солнцем, месяцем, звездой. Он также отмечает способность знаков к трансформации: «Нет ничего обыкновеннее в народных песнях, как сравнение людей и известных душевных состояний с солнцем, месяцем, звездой: но взгляд на светила как на антропоморфические божества затемнился так давно, что ни одно из них не служит символом одного пола. Солнце по форме *солонь* и по остаткам верования, что оно жена месяца («*Koby mi milý muoj Dneska večer prišol, jakoby se mesiac So slniečkom zyšol*»), должно бы служить символом женщины; но как Владимир в влр. былинах — красно солнышко, так царь вообще в песнях сербских — «огрејано сунце». Зоря (звезда) — девица, а между тем она часто бывает символом мужчины: «Що зірочка по хмарочці як бродить, дак бродить; Що Василько до Галочки як ходить, дак ходить»; «Світеться, світеться зірочка в небі; Дивиться, дивиться козак у двері». Наоборот, месяц — мужчина, князь: в пол. месяц — *księżyc*, то есть княжич; в млр. заговоре он назван Володимером, все равно в буквальном ли значении слова или по отношению к князю:

«Місяцю Володимере! ти в небі, дуб у полі, камінь у морі»; между тем месяц нередко бывает символом женщины. Особенно ярко выступает такое смешение пола светил в песнях, где одно и то же лицо сравнивается в одно время с солнцем и месяцем или с месяцем и звездой: «Хороша *pani...* По двору ходить, як місяц сходить, по сінцях ходить, як зоря сходить» (120, с. 306).

Основные семантические функции света и света светил, по Потебне, — красота, любовь, веселье. Как уже отмечалось, «красный», «красивый» также связаны со значением солнечного света. А.А. Потебня обращается к словам «крес» — солнцеворот, «кресник» — купало, солнечный праздник. Он отмечает, что в Ярославской губернии «красить» значит «светить». Светила в славянских песнях служат символом красоты: «Постоянный эпитет *зори (ясная)* соответствует постоянному эпитету девицы (*красная*), и действие красоты на других изображается светом: (Оришечка) «Убіралася то ж и наряжалася. До церкви пішла, як зоря зійшла, У церков вйшла, тай засіяла». В одной галицкой песенке мысль о происхождении красоты от звезды выражена так: оттого сегодня девица хороша, что около нее вчера упала и рассыпалась звезда, а она подобрала осколки и, как цветами, убрала ими волосы: «*A wże ż ja sia ne dywuju, czomu Marcia krasna: Koło neji wczorą gano wpała zora jasna; Jak leтила zora z neba, taj rozsypała sia, Marcia zoru pozbyrała i zatykała sia*». Как изображение красоты можно принимать и следующее не объясненное в сербской песне выражение: «Анђа... Сунцем главу повезала, Месецом се опасала, А звездами накитила...» (там же, с. 307).

А.А. Потебня отмечает семантическую функцию солнечного света, связанную с защитой, предохранением от действия враждебных сил: «В Южной Сибири дружка, обходя свадебный поезд с зажженной свечой, для предохранения его от недобрых знахарей и волхитов, наговаривает про себя, между прочим, следующее: «Оболокось я оболочками, подпояшусь красною зарею, огорожусь светлым месяцем, обычусь частыми звездами и освечусь я красным солнышком». В Малороссии, когда мать жениха выводит его из избы с тем, чтобы он ехал к невесте, поют: «Мати Юрася родила, Місяцем обгородила, Сонечком підперезала, До милої виражала».

Лицо человеческое представляется светлым, то есть прекрасным, как солнце: «Сину лице (из-под покрывала), као жарко (то есть яркое) сунце»; «От лица ево молодецкова, Как бы от солнушка от краснова, Лучи стоят, лучи великие». Такой взгляд выражен в языке словами *рода — руда*, вид, образ, от *рѣдѣти*, краснеть (становиться светлым), откуда и *рудой, рыжий*; то же в словах, быть может, родственных с *рѣд* (*г — д*): *рожа*, лицо и (олонец.) лишаи (ср. новгород. *марежи*, лишаи, и вообще связь кожной болезни и огня), олонец. *ружь*, лицо и масть в картах (понятия света). Впрочем, *рожа* и проч. относится, вероятно, к румянцу лица и только посредством него — к свету и солнцу» (там же, с. 307—308).

Вторая ступень в развитии семантической функции света, по Потебне, — переход от красоты к любви: «светлый», «ясный», «красный» как эпитеты светил соответствуют эпитетам лиц: «милый», «ласковый». Иногда они отсутствуют, но подразумеваются: «Ты гори, моя свеча, Против солнечна луча! Уж не быть тебе, свеча, Против солнечна луча! Уж не быть тебе, свекру, Против батюшки родного» (там же, с. 308). А.А. Потебня считает, что в языке слова «веселье», «радость» рождаются со светом и любовью: «красоваться» — жить в довольстве, «играть», «гулять» — краситься. Свет связан со смехом как признак веселья.

А.А. Потебня принадлежит к русской мифологической школе. Основателем ее был крупнейший ученый — профессор Московского университета Ф.И. Буслаев (1818—1897). В русле этой школы работали А.Н. Афанасьев, О.Ф. Миллер, А.А. Котляревский, А.Н. Веселовский и др. Русские ученые ставили перед собой гражданскую задачу — изучение мифов как проявления процессов самосознания народа. М.К. Азадовский, известный советский фольклорист, писал: «Различны были и корни русской и западноевропейской, в частности германской, мифологической

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА  
(ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)



школы. Первая сложилась в процессе формирования русской передовой науки в сороковых годах, создавшаяся под влиянием Белинского, Герцена, Грановского; вторая возникла в недрах немецкого романтизма и связана главным образом с деятельностью так называемого гейдельбергского кружка романтиков» (1, с. 48).

А.Н. Афанасьев был юристом по образованию, но основные его достижения связаны с мифопоэтической областью знания. Солнцу отводится огромное место в исследованиях А.Н. Афанасьева. В его понимании стихия света, в частности солнечного, дает возможность видеть и различать предметы окружающего нас мира, их формы и краски, темнота уничтожает эту возможность. Говоря о стихии света и глазе как орудии зрения, Афанасьев обращается к языку. По его мнению, «богатый и можно сказать — единственный источник разнообразных мифических представлений есть живое слово человеческое, с его метафорическими и созвучными выражениями. Чтобы показать, как необходимо и естественно создаются мифы (басни), надо обратиться к истории языка», — пишет А.Н. Афанасьев в работе «Происхождение мифа: Метод и средства его изучения» (10, с. 21). Поэтому в процессе исследования солнца и возможных его символических представлений он оперирует их языковыми обозначениями: «Кругловидная форма солнца заставляла древнего человека видеть в нем огненное колесо, кольцо или щит. *Колесо*, старин. *коло*, означает: круг (*около* — вокруг); уменьшит. *кольцо* — звено цепи, металлический кружок, носимый на пальце; *коло* у нас употребляется в значении колеса (в машинах), а у других славян в значении хороводной пляски — точно так же, как слово *круг* означает в областных наречиях: и колесо и хоровод, почему и хороводные песни называются *круговыми*; колесо служит метафорой и для серьги: «Под лесом-лесом (волосами) колёса с повесом». Впечатлительная фантазия первобытного народа быстро схватывала всякое сходство. Колесо, обращающееся вокруг оси, напоминало ему движущееся по небесному своду солнце, которое в одной народной загадке названо птицею-вертеницею, а в другой — шаром вертлянским: «По заре зарянской катится шар вертлянский; никому его не обойти и не объехать». О наступлении ночи до сих пор выражаются: «Солнце закатилось»...» (там же, с. 73).

А.Н. Афанасьев отмечает, что у индоевропейских народов солнцу дается эпитет златокудрого, в древнейшую эпоху создания языка солнечные лучи, в которых фантазия видела роскошные волосы, должны были уподобляться золотым нитям. Причем волосы и нити язык обозначал тождественными названиями: «Сравни: *кудель* (*кужель*, *куделя*) — моток льна, приготовленный для пряжи, и *кудера* — кудря, *кудло* — длинная шерсть, *кудлатый* — человек с всклокоченными волосами, *кужлявый* — курчавый; *волосень* — шерстяная пряжа, овечья шерсть; *пряди волос* — выражение доселе общепотребительное. Смелой фантазии первобытных народов солнце, восходящее поутру из волн воздушного океана и погружающееся туда вечером, представлялось рассыпающим свои светлые кудри или прядущим из себя золотые нити, — какое представление отозвалось и в языке: *пряжа* и *пряжити* — поджаривать на сковороде (*пряженный*, *пряженец*). Древле названное вертящимся колесом, солнце в этой новой обстановке принято за колесо прялки, а лучи его — за нити, наматываемые на веретено. Народная загадка прямо уподобляет солнечный луч веретену: «Из окна в окно готово веретено». В славянских сказках сохранились воспоминания о чудесной самопрялке, прядущей чистое золото, о золотых и серебряных нитях, спускающихся с неба. Из этих-то солнечных нитей и приготавливалась та чудная розовая ткань, застилающая небо, которую называем мы зарею...» (там же, с. 75—76).

А.Н. Афанасьев пытается установить типологию в области символического обозначения солнца, обращаясь к мифопоэтическим данным разных народов. Его вывод: Фрея у немцев, Лада у славян и литовцев почитаются покровительницами любви и браков, богинями юности, красоты и плодородия, но именно в связи с семантикой солнца. Солнце выводит «из темных затворов ночи», «из-за туманов зимы» весну. Ночь, тучи и зима, по Афанасьеву, отождествляются в языке и мифических

сказаниях. Солнце восходящими лучами прогоняет ночную тьму, дарует «победу солнечному свету над зимними сумерками». Таким образом, солнце как дневное светило побеждает ночную тьму: «Только искупавшись в утренней росе или в дождевых потоках, солнце обретало утраченный блеск и восходило на небо несказанной красавицей. Под влиянием таких воззрений, дева Заря, или весеннее Солнце, получила характер богини-громовницы, разящей тучи и проливающей дожди, как это очевидно из преданий о Фрее и других родственных мифов... С именем *Фреи* соединяются понятия любви, брачного союза и плодородия. Фрее соответствует славянская богиня *Прия*, а Венера переводится именем *Лады*. В народных песнях *ладо* до сих пор означает нежно любимого друга, любовника, жениха, мужа, а в женской форме (*лада*) — любовницу, невесту и жену; с тем же значением слово это встречается и в известном причитании Ярославны и в другом месте сказания о походе северских князей: «Жены руския въсплакашась, аркучи: уже нам своих милых лад (мужей) ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима съглядати». В областных говорах: *ладить* — жить с кем согласно, любовно, «в ладу»; *лад* — супружеское согласие, любовь, в музыке: гармония; *ладковать* — сватать и примирять, *лады* — помолвка, *ладило* — сват, *ладники* — уговор о приданом, *ладканя* (галицк.) — свадебная песня, *ладный* — хороший. Приведенные свидетельства языка убеждают в тождестве Фреи, Прии и Лады (в мужском олицетворении Фрейр, Лад или Лад): это была богиня весны, в образе которой слились вместе представления девы ясного солнца и облачной нимфы. С одной стороны, наряд Фреи сияет ослепительным блеском солнечных лучей, красота ее очаровательна, а капли утренней росы называются ее слезами; с другой — она выступает воинственной героинею, носится в бурях и грозе по небесным пространствам и гонит дождевые тучи. Те же черты приписывают наши предания сказочной Царь-девице. В весеннюю пору прекрасная богиня вступала в брачный союз с могучим громовником, слала на землю благодатное семя дождей и оживляла природу» (там же, с. 76—77).

Б.А. Рыбаков в работе «Язычество Древней Руси» говорит о защите дома с помощью знаков, размещенных на уязвимых участках жилища: «Анимистическая повсеместность рассеянного в природе зла столь велика, что ей не может противостоять даже сила всемогущего христианского бога, который, судя по заговору, записанному в конце XIX века, не мог защитить человека ни в православной церкви, ни в моленной, ни у придорожной часовни. Однако средневековый русский человек не был совершенно незащищен в то время, когда по улицам Полоцка помчались на невидимых конях полчища навий-вампиров, наносившие полочанам смертельные удары. Люди попрятались в своих домах. Дом был крепостью, неприступной для навий: «и не смеяху излазити ис хором»; вампиры могли расправиться только с теми любопытными, которые покидали свою крепость, «вылезали ис хоромины». <...> Чем же были защищены хоромы от повсеместно разлитого «на злых ветрах» губительного начала? Это прежде всего доброжелательные языческие символы, размещенные на самых уязвимых участках жилища и двора: изображения солнца, «громовые знаки», фигура богини на вершине строения, конские головы в качестве «кнеса», подковы у дверей и т.п. Обратим внимание на то, что и в архитектуре, и в одежде был последовательно проведен один и тот же принцип размещения заклинительного орнамента — орнаментировались все проемы, все отверстия, через которые всевозможные злыдни могли проникнуть к человеку. В одежде магическим охранительным узором покрывались: ворот, обшлага рубахи, подол, разрезы на рубахе или сарафане. Сама ткань считалась непроницаемой для духов зла, так как в ее изготовлении участвовали предметы, изобильно снабженные магическим орнаментом (трепало, прялка, ткацкий стан). Важно было защитить те места, где кончалась заколдованная ткань одежды и начиналось тело человека.

То же самое мы видим и в народной архитектуре: декоративные (а в свое время магически-заклинительные по своему смыслу) элементы располагаются на во-

ротах, вокруг окон, у застрехи; то или иное священное изображение (конь, оленья голова с рогами, богиня и птицы, солнце) увенчивало наивысшую точку дома — щипец крыши. Сумма подобных оберегов, постоянно присутствующих на всех уязвимых участках дома, и превращала каждую «хоромину» в недоступное для навий убежище всех членов семьи. Внутри дома (на случай проникновения злыдней) все обиходные предметы тоже были покрыты... охраняющими знаками, облегчавшими одоление зла внутри убежища» (126, с. 464—465).

Б.А. Рыбаков описывает систему расположения солярных символов на жилище: «Обратим внимание на те севернорусские постройки, которые не испытали влияния ни поволжских строителей барж, ни московских архитекторов вроде Ропета (Петрова). Возьмем одну из типичных изб старой стройки из Вологодчины, орнамента которой опубликована И.В. Маковецким в числе многих других подобных образцов. Фасад избы украшен солнечными символами в самой верхней части по контуру торца и кровли. Каждый солнечный знак сопровождается скульптурным изображением головы коня. Щипец кровли увенчивает массивный конек, «кѣньсь», от которого вниз опущено дощатое полотенце с солярным знаком. Причелины, спускающиеся по кромке кровли, завершаются внизу тоже знаком солнца, а концам жердей с крюком на комлевом конце («куриц»), держащих желоб для слива дождевой воды, придана форма конской головы. Кони эти непосредственно соседствуют с солярными знаками причелин и зрительно совмещаются в единый образ солнечных коней. Три конно-солнечных символа фасада избы представлены в двух разных уровнях: ближе к земле, на конце кровли слева и справа по фасаду, расположены два символа; третий конно-солнечный символ помещен в самой верхней точке здания и развернут фронтально» (там же, с. 468—470).

Б.А. Рыбаков считает, что перед нами очень важная система расположения солярных символов, связанная с геоцентрическими представлениями о движении солнца вокруг земли: левый край кровли — восходящее, утреннее солнце; верхний конек на щипце кровли — полдневное солнце в зените; правый край кровли — вечернее заходящее солнце. Соединение символа солнца с фигурой коня подчеркивает динамичность композиции. Солнце показано в движении по небосводу, «кони Феба влекут солнечную колесницу от востока к западу через священную точку полдня». В орнаментике используются головы коней и колесовидные символы солнца. Символическая орнамента севернорусской избы отображает дневной ход солнца над землей: «Повсеместности ушырей была противопоставлена повсеместность солнечного света; при этом была подчеркнута закономерность неизбежного прихода солнца в новый день вместе с утренней зарей» (там же).

В работе Н.А. Криничной «Русская мифология: Мир образов и фольклора» (2004) подтверждается то, что в архитектуре славянского жилища воссоздается целостная картина мира: «Согласно мифологическому сознанию, дом не просто сооружается — он вписывается в определенную систему мироустройства. Кстати, это очень тонко подметил прекрасный знаток крестьянского быта Н. Клюев:

Беседная изба — подобие вселенной,  
В ней шолом — небеса, полати — Млечный Путь.  
«Земля и железо»

Отсюда устойчивость солярного орнамента, украшающего концы причелин, полотенца, наличники окон, полотна дверей, свесы кровель, иногда балконы, крыльца, галереи, а также различные предметы бытового назначения. По мнению исследователей, круги, звезды, знаки, вписывающиеся в колесо, ромбы, всевозможные розетки, квадраты, служили символами огня и солнца. В некоторых локальных русских традициях (например, сибирской) орнаментальный мотив «солнышка» обнаруживается в обшивке фронтона.

В сущности, эти узоры дублировали семантику образа петуха, также занимающего заметное место в декоре жилища и связанного с солнцем, огнем. Символика же «живого» огня заключена, по-видимому, в наименовании резной «красной» доски «огниво» (этой доской скреплялись со стороны фронтона концы гнетов-шестов, лежавших горизонтально в середине плоскостей старинной крыши и прижимавших тесовые скаты). Семантика этой детали в декоративном убранстве жилища раскрывается посредством привлечения аналогов из архаических этнокультурных традиций. Например, у эвенков с деревянным огнивом, огнивной доской отождествляется сама мифическая хозяйка — дух. Соответственно владелец дома, владетель очага, как это известно из истории русского языка, назывался огнищанин.

В системе архитектурного убранства солярные знаки обычно сочетаются с символами земли, иногда воды. В результате возникает целостная картина мира, являющаяся повторением макрокосма в микрокосме славянского жилища. «Этот, созданный руками человека, микрокосм повторял картину мира, возникшую в представлениях предков славян (да и многих других народов) где-то в глубинах бронзового века», — отмечает академик Б.А. Рыбаков. <...> ...господство космогонических символов в росписи хором (палат) нашло отражение в емкой былинной формуле:

На небе солнце — в тереме солнце,  
На небе месяц — в тереме месяц,  
На небе звезды — в тереме звезды,  
На небе зоря — в тереме зоря  
И вся красота поднебесная.

О семантической значимости росписи палат с полным знанием дела писал А.Н. Островский:

Палатное письмо имеет смысл:  
Небесными кругами украшают  
Подписчики в палатах потолки  
Высоки; в простенках узких пишут  
Утеху глаз лазоревы цветы  
Меж травами зелеными...» (84, с. 116—119).

А.Л. Чижевский, анализируя солнце в мифах и философии, обращает внимание на то, что религиозное языческое сознание во многом подготовило пути для научного осмысления солнца. Он настаивает на уважении к творчеству древних: «Для человека, достаточно знакомого с историей философии и историей развития человеческого знания, всегда будет очевидно, что основные магистрали науки были проложены в далеком историческом времени и что, по меткому выражению Анатоля Франса, «в придании старым мыслям новой формы и состоит все искусство и все творчество, возможные для человека». Разве нам теперь не приходится обращаться к Египту, Вавилону, Индии или Китаю в поисках элементарного выражения какой-нибудь мысли, того корня ее, который уходит в глубину веков, а в текущие дни дарит нам уже пышное цветение? Мы так поступаем сплошь да рядом» (161, с. 33).

А.Л. Чижевский считает, что преклонение перед богом солнца привело египтян к попыткам создания солнечной теории, а результатом явилось счисление времени. Египтянам очень рано удалось определить продолжительность года в 365,5 дня. Им принадлежат, по мнению А.Л. Чижевского, некоторые из глубочайших гипотез, которые когда-либо были созданы человеком. Солнце, считали египтяне, — начало и источник всех вещей во Вселенной. Еще за 1400 лет до н.э. египетский фараон Аменхотеп, или Хут-эн-атен, «блеск солнечного диска», определил солнце как высочайшее начало в природе. Воззрение Аменхотепа на 3200 лет опередило научные доказательства главенствующей роли солнца, во многом совпадая с ними. В приведенном нами гимне, посвященном солнцу, изложено это мировоззрение.

ИМИМОЛОГИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОЗНАНИЯ СОЛНЦА (ИНВАРИАНТНАЯ ПОЗИЦИЯ)



«Содержание гимна почти совпадает с нашими представлениями о роли Солнца, — пишет А.Л. Чижевский. — Уж не говоря о том, что все энергетические явления на Земле, кроме морских приливов и отливов, представляют собою продукт деятельности лучистой энергии Солнца, но и сами звезды — планеты, а вместе с ними и земной шар, и вся его материя, согласно наиболее правдоподобной гипотезе, также произошли из той туманности, которая сгустилась в первичное Солнце, давшее начало своей системе планет. Но и это еще не все. Египетское воззрение о том, что Солнце создало все то, что на Земле растет и дышит, замечательным образом согласуется с новейшими воззрениями на роль Солнца в генетическом и эволюционном творчестве биосферы. Какое гениальное предвосхищение за три с лишком тысячелетия до открытий последних десятилетий XIX века и начала XX!» (там же, с. 35—36).

То же можно сказать и о христианстве, так как почва для него, как считают исследователи, во многом подготовлена языческими воззрениями, а культ солнца представляет собой медиану, с помощью которой связывают политеизм и монотеизм. В христианстве солнце стало олицетворением Спасителя. Солярные знаки, сочетающиеся с символами воды и земли, находят свое выражение и во внутренней росписи хором и храмов. Не случайно церковь приравнивает храм к небу: «В храме стояще <...> на небеси стояти мним», — говорится в одном из тропарей, исполняющемся в конце утрени во святую Четыредесятницу. «Церковь есть земное небо», — утверждает святой Алексий, митрополит Московский (Троицкие Листки. Вып. XXI. № 833). Известная нам роспись потолков-«небес» (иногда и стен) насыщена христианской символикой, которой, однако, отнюдь не стирается языческая подоснова этой космогонической композиции: «Возле того к среднему окну Палаты был изображен Огненный, то есть Солнечный, круг — поддерживаемый четырьмя Ангелами. В нем написаны Кони впряжены в одноколесную (то есть двухколесную) колесницу, в которой сидит Ангел, держит Солнце. Далее меньший круг изображал Лунный круг, поддерживаемый также Ангелом и в котором в такую же колесницу впряжены волю, а в колеснице дева держит Луну и погоняет плетью волов. <...> Далее следовал Земной круг, изображавший посредине круга девицу простерту (лежащую), над нею солнце, а внизу, в полукруге, — воды и рыбы» (Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Кн.1: Государев двор, или дворец. М., 1990. С. 208). Изображения звезд на голубом фоне нам доводилось видеть на главках новгородских храмов и в росписи крыльца церкви в селе Лядины Каргопольского района Архангельской области», — отмечает Н.А. Криничная (84, с. 118).

Рассмотрим, как представлено солнце в двух священных книгах — Библии и Коране, так как именно они являются наиболее значимыми культовыми произведениями для региона КМВ.

## **Знание о солнце в священных книгах: Библия. Коран**

### **Библия**

В Библии слово «солнце» (прямая номинация), по нашим подсчетам, встречается 222 раза, что говорит о частотном его использовании (ср., например, со словом «сердце», которое упоминается 750 раз — см.: 131). Семантический анализ слова «солнце» проводится по синодальному переводу Библии без учета точности перевода, то есть без учета значения этого слова в иврите, древнегреческом, церковнославянском языках (см.: там же, с. 4), мы имеем дело с переводом переводов. Понятно, что каждый из языков, которым пользовался еврейский народ: еврейский литературный, на котором

писалось Священное Писание, арамейский разговорный и даже греческий, которым пользовались святые апостолы, имели присущие им дух языка, своеобразные обороты речи, выражения, которым трудно найти соответствие в современных языках (53, с. 6-7). Таким образом, анализ Библии в русском переводе будет, в первую очередь, означать, что текст Библии рассматривается в контексте русской языковой картины мира. При этом инвариантная сущность значений сохраняется в силу того, что Библия — книга книг, первооснова всего сущего. Известно, что «любая фраза Библии значит больше, чем составляющие ее слова. Понимать их следует не только в конкретном смысле; слова эти вызывают соответствующие обертоны, выражающие более сокровенные истины, раскрывая в образах то, чего не может выразить язык человеческий. Иначе говоря, за пределами точного, формального смысла существует еще и смысл символический, еще более значительный» (там же, с. 11). Тот или иной язык актуализирует область значений, связанную с особенностями и возможностями понимания. Наша задача — осмыслить понимание солнца, его концептуальной сущности как направляющего значения в христианской цивилизации.

В Ветхом Завете, в Бытии, солнце и луна создаются Богом в день четвертый для освещения земли, «14 ...для отделения дня от ночи, и для знамений, и времен, и дней, и годов; 15 и да будут они светильниками на тверди небесной, чтобы светить на землю. И стало так. 16 И создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды...». Это определяет все инвариантные сущности, обертоны смыслов слова-образа «солнце». Выделим основные планы значений, в которых слово «солнце» встречается в Библии.

1. Конкретное значение: 'центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный газовый шар, излучающий свет и тепло за счет протекающих в его недрах термоядерных реакций' (МАС) — уже формируется в Библии.

2. Светило, сотворенное Господом в четвертый день творения, которым, как и другими планетами и звездами, управляет Всевышний. Власть Всевышнего над светилами, и в частности над солнцем (Слава Божия).

3. Господь и его почитатели, именно они сравниваются с солнцем.

4. События, которые описываются на основе семантического и синтаксического параллелизма с солнцем.

5. Солнце животворящее, освещающее дары неба. Знамения, посылаемые Господом, кара.

6. Солнце (и луна) как символы чистоты и света.

7. Образ солнца в борьбе христиан с язычеством.

8. Пространство.

9. Время (в конкретном и обобщенном значениях).

Наиболее частотное упоминание солнца связано с разграничением времени суток: утро, полдень, вечер, ночь, — а также обобщением («под солнцем», то есть всегда, на земле — контаминация пространственно-временного значения).

Хотя солнце не столь частотно, как другие концептуальные образы Библии, его использование сообщает тексту вневременность и монументальность, так как подлинная цель библейских авторов — раскрыть действие Божие и в мире, и во времени. Это свидетельство вселенского значения, раскрывающее и Божественный, и человеческий смысл, а также сверхприродный план Божественного Откровения, проникнуто пророческим духом. Мессия — «одновременно и архетип человека, и возвеститель воли Божией, сверхприродный виновник Откровения и спасения» (20, с. 11). Архетипическими являются и образы, в частности образ солнца, и те значения и смыслы его, которые мы находим в Библии.

Итак, опишем основные значения, присущие образу солнца в Библии, чтобы осмыслить, что наличествует в нашем сознании, если оно сформировано в контексте христианского мировоззрения. Следует отметить, что если даже человек вос-

питан вне веры, он тем не менее архетипически, на подсознательном уровне, через язык, пословицы и поговорки, среди которых доминируют элементы библейского текста, и другие тексты (литературу, живопись, музыку) впитывает инвариантные смыслы библейских образов, в частности образа солнца.

### **Конкретное значение слова-образа «солнце»**

В конкретном значении 'центральное тело Солнечной системы' солнце в Библии встречается редко, но создается впечатление, что именно солнце, по Библии, — центральное тело, а не земля. Оно всегда употребляется в первой, главной позиции в однородном ряду «солнце», «луна», «звезды»: «Но как многие дни не видно было ни **солнца**, ни **звезд** и продолжалась немалая буря, то наконец исчезала всякая надежда к нашему спасению» (Деян. 27:20). Солнце в Библии часто яркое, палящее, знойное: «Они не будут уже ни алкать, ни жаждать, и не будет палить их **солнце** и никакою зной...» (Откр. 7:16).

Солнце имеет закрепленное, статичное положение, является точкой отсчета для событий в мире: «под солнцем», «перед солнцем», «к восходу солнца», «на восток солнца», «к западу солнца»: «Что пользы человеку от всех трудов его, которыми трудится он **под солнцем?**» (Екк. 1:3); «Так говорит Господь: вот, Я воздвигну на тебя зло из дома твоего, и возьму жен твоих пред глазами твоими, и отдам ближнему твоему, и будет он спать с женами твоими **пред этим солнцем**; ты сделал тайно, а Я сделаю это пред всем Израилем и **пред солнцем**» (2 Цар. 12:11-12); «И отравились сыны Израилевы и остановились в Овофе; и отправились из Овофа и остановились в Ийе-Авариме, в пустыне, что против Моава, **к восходу солнца...**» (Числ. 21:10-11); «Тогда отделил Моисей три города по эту сторону Иордана **на восток солнца**, чтоб убежал туда убийца, который убьет ближнего своего без намерения, не быв врагом ему ни вчера, ни третьего дня, и чтоб, убежав в один из этих городов, остался жив...» (Втор. 4:41-42); «Всякое место, на которое ступят стопы ног ваших, Я даю вам, как Я сказал Моисею: от пустыни и Ливана сего до реки великой, реки Евфрата, всю землю Хеттеев; и до великого моря **к западу солнца** будут пределы ваши» (Ис. Нав. 1:3-4). В данном случае обозначены и пространственные параметры, которые обобщенно обозначают огромные расстояния, что придает повествованию эпический, грандиозный смысл, хотя иногда лексема «солнце» употребляется именно в конкретном значении. Она имеет и конкретное, и обобщенное символическое значение за счет того, что в тексте Библии описываются грандиозные по своему размеру и общей значимости объекты: планеты, звезды, бездны и т.д.: «Она отворила кладязь **бездны**, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и **помрачилось солнце** и воздух от дыма из кладязя» (Откр. 9:2).

Солнце освещает землю, но занимает при этом подчиненное положение по отношению к Творцу: «И **город не имеет нужды ни в солнце**, ни в луне для освещения своего, **ибо слава Божия осветила его**, и светильник его — Агнец» (Откр. 21: 23), «И ночи не будет там, и **не будут иметь нужды ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их**; и будут царствовать во веки веков» (Откр. 21:23). Такое повествование часто приобретает иносказательный смысл за счет транспозиции значения 'свет' в область употребления значений, связанных с Создателем. Известно, что если какое-то место Писания может быть истолковано двояко, то нужно принять толкование другого, близкого по смыслу места, где толкование однозначно, что означает снятие противоречий: «Например, если два текста противоречат друг другу, следует искать третий, который бы примирил их, интерпретация неясных мест должна производиться на основе общего контекста» (102, с. 251). Наиболее общее контекстное значение здесь — 'светило', но постоянный параллелизм: «слава Божия осветила», «светильник», «Господь Бог освещает», «будут царствовать», — указывает на то, что Всевышний управляет всем сущим, в том числе и солнцем.

### Власть Всевышнего над светилами (Слава Божия)

Всевышний — Творец всего сущего. Солнцу указаны пределы его власти в пространстве и во времени: «Твой день и Твоя ночь: Ты **уготовал светила и солнце**; Ты установил все пределы земли, лето и зиму Ты учредил» (Пс. 73:16-17); «Он **сотворил луну** для указания времен, **солнце знает свой запад**» (Пс. 103:19); «Славьте Господа господствующих, ибо вовек милость Его; Того, Который один творит чудеса великие, ибо вовек милость Его; Который сотворил небеса премудро, ибо вовек милость Его; утвердил землю на водах, ибо вовек милость Его; **сотворил светила великие**, ибо вовек милость Его; **солнце — для управления днем**, ибо вовек милость Его; луну и звезды — для управления ночью, ибо вовек милость Его...» (Пс. 135:3-9); «В четвертый день Ты **повелел быть сиянию солнца**, свету луны, расположению звезд и повелел, чтобы они служили имеющему быть созданным человеку» (3 Езд. 6:45-46).

Иосиф видит пророческий сон, в котором «**солнце** и луна и одиннадцать звезд **поклоняются**» ему (Быт. 37:9), так что в сознании израильтян солнце подчинено Всевышнему, как и другие планеты. Солнцем управляет не только Господь, но и Иисус Навин — сподвижник Моисея, его преемник, после кончины Моисея ставший во главе народа Божьего. «Его походы и победы сопровождаются чудесами и видениями. Этим автор книги подчеркивает, что покорение Ханаана сопровождалось помощью свыше, а войны Иисуса с язычниками были «бранями Господними» (102, с. 507): «Иисус воззвал к Господу в тот день, в который предал Господь [Бог] Аморрея в руки Израилю, когда побил их в Гаваоне, и они побиты были пред лицом сынов Израилевых, и сказал пред Израильтянами: **стой, солнце**, над Гаваоном, и луна, над долиною Аиалонскою! И **остановилось солнце**, и луна стояла, доколе народ мстил врагам своим. Не это ли написано в книге Праведного: «**стояло солнце** среди неба и не спешило к западу почти целый день?»» (Ис. Нав. 10:12-13).

Конкретно о власти Господа над всем мирозданием и солнцем говорится в книге Иова: «Он передвигает горы, и не узнают их: Он превращает их в гнев Своим; сдвигает землю с места ее, и столбы ее дрожат; **скажет солнцу, — и не взойдет**, и на звезды налагает печать» (Иов. 9:5-7).

Солнце возвеличивается в Библии, это «исполин», он «шествует», «ничто не укрыто от теплоты его»: «Он поставил в них (небесах. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) **жилище солнцу**, и оно выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:5-7). Здесь имеют место обертоны смысла, которые можно отнести еще к языческому пониманию солнца: «...выходит, как жених из брачного чертога своего...», — а также элементы геоцентрического сознания: «...от края небес исход его, и шествие его до края их...».

Важно, что в первых книгах Библии солнце теплое, животворное, радостное светило, отвечающее в своем ходе Божественному замыслу: «...радуется, как исполин, пробежать поприще...», «Господь — хранитель твой; Господь — сень твоя с правой руки твоей. Днем **солнце не поразит тебя**, ни луна ночью» (Пс. 120:5-6). А светила, в свою очередь, отображают ту значимость, которую придает им Господь, и восхваляют Его: «**Хвалите Его, солнце и луна**, хвалите Его, все звезды света» (Пс. 148:3).

Гармония царит в мироздании, она отображается в красоте и веселье в жизни человека, место которого «под солнцем», что означает величие, вневременность и узаконенность его пребывания на земле: «**И похвалил я веселье**; потому что **нет лучшего для человека под солнцем**, как есть, пить и веселиться: это сопровождает его в трудах во дни жизни его, которые дал ему Бог **под солнцем**» (Екк. 8:15). Наслаждение в «суетной жизни» — исполнение трудов, жизнь с женой, «которую любишь, во все дни суетной жизни твоей, и которую дал тебе Бог **под солнцем** на все суетные дни твои» (Екк. 9:9).



Следует отметить, что контексты употребления слова-образа «солнце» таковы, что чаще всего актуализируется множество его значений. Так, например, в Книге премудрости Соломона солнце — действующее светило, но его можно ублажить, воздав благодарение Богу и обратившись к Нему с молитвами, при этом направляя их «на восток света». Таким образом, здесь имеет место значение 'действие светила' 'находящееся под властью Бога' 'пространственное положение (восток)': «Ибо неповреждаемое огнем, будучи согреваемо **слабым солнечным лучом, тотчас растаивало**, дабы известно было, что должно предупредить **солнце благодарением Тебе и обращаться к Тебе на восток света**» (Прем. 16:27-28).

Часто солнце — это проявление могущества Господа, всепобеждающей Его силы: «...и смутился весь народ праведных, опасаясь бед себе, и приготовились они погибнуть и стали взывать к Господу; от вопля их произошла, как бы от малого источника, великая река с множеством воды; **и воссиял свет и солнце, и вознеслись смиренные и истребили тщеславных**» (Есф. 1).

В странствии по пустыне Бог ведет людей днем, являясь в «столпе облачном», ночью — в «столпе огнесветлом»: «Вместо того, Ты дал им указателем на незнакомом пути **огнесветлый столп**, а для благополучного странствования — **безвредное солнце**» (Прем. 18:3). «Безвредное солнце» сопровождает и освещает чудесное проявление присутствия Божьего «среди народа Своего».

Слава Божия — это деяния Господа, Его премудрость, когда «каждый дневной свет в году исходит от **солнца**» (Сир. 33:7), когда отличаются «времена и празднества» (Сир. 33:8). Слово Господа проявляется в делах Его, одно из них — это то, что «**сияющее солнце** смотрит на все, и все дело его полно **славы Господней**» (Сир. 42:15-16). Как видим, солнце «сияющее», это чудное создание, дело Всевышнего, по словам Иисуса, сына Сирахова. В этой же книге показано, что те, кто живет по законам Божьим, также становятся могущественными: «...Езекия делал угодное Господу и крепко держался путей Давида, отца своего, как заповедал пророк Исаия, великий и верный в видениях своих. В его дни **солнце отступило назад**, и он прибавил жизни царю» (Сир. 48:25-26). Когда наступают дни гнева Господня, «**солнце меркнет** при восходе своем, и луна не сияет светом своим» (Ис. 13:9-10).

Для представления Господа существует определенная атрибуция, связанная с указанием на глобальные пространства, гигантские космические объекты: «Так говорит Господь, Который **дал солнце** для освещения днем, **уставы луне и звездам** для освещения ночью, Который **возмущает море, так что волны его режут; Господь Саваоф — имя Ему**» (Иер. 31:35). Солнце, светила реагируют на состояние Всевышнего, они «посылаемы ради потребности, благопослушны» (По. Иер. 1:59); «И **покраснеет луна, и устыдится солнце**, когда Господь Саваоф воцарится на горе Сионе и в Иерусалиме, и пред старейшинами его будет слава» (Ис. 24:23); «Вот, я **возвращу назад** на десять ступеней **солнечную тень**, которая прошла по ступеням Ахазовым. И **возвратилось солнце** на десять ступеней по ступеням, по которым оно сходило» (Ис. 38: 8); «И когда ты угаснешь, **закрою небеса и звезды их помрачу, солнце закрою облаком, и луна не будет светить** светом своим. Все светила, светящиеся на небе, помрачу над тобою и на землю твою наведу тьму, говорит Господь Бог» (Иез. 32:7-8).

Именно к солнцу и луне обращаются, в первую очередь, за благословением Господа: «**Благословите, солнце и луна**, Господа, пойте и превозносите Его во веки» (Дан. 3:62). Кара Господня связана, в первую очередь, с действием солнца: «И будет в тот день, говорит Господь Бог: **произведу закат солнца в полдень** и омрачу землю среди светлого дня» (Ам. 8:9); «Увидев Тебя, вострепетали горы, ринулись воды; бездна дала голос свой, высоко подняла руки свои; **солнце и луна остановились на месте своем** пред светом летающих стрел Твоих, пред сиянием сверкающих копьев Твоих» (Авв. 3:10-11). Знак исполнения пророчества — явление солнца «среди ночи»: «А если Всевышний даст тебе дожить, то увидишь,

что после третьей трубы внезапно **воссияет среди ночи солнце** и луна трижды в день...» (3 Езд. 5:4); «**Солнце превратится во тьму**, и луна — в кровь, прежде нежели наступит день Господень, великий и славный» (Деян. 2:20).

В Евангелии от Матфея одна из главных нравственных заповедей: «Любите врагов ваших» — сопровождается примером, связанным с делами Отца Небесного, который ставит сынов Своих перед равными условиями, повелевая «**солнцу Своему восходить над злыми и добрыми** и посылает дождь на праведных и неправедных» (Мф. 5:44-45). Те, с кем пребывает Господь, те, кто идет путем праведным, наделяются возможностью исправлять неверных, которые могут и лишиться зрения — не увидеть солнца «до времени»: «Но Савл, он же и Павел, исполнившись Духа Святого и устремив на него (волхва. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) взор, сказал: о, исполненный всякого коварства и всякого злодейства, сын диавола, враг всякой правды! перестанешь ли ты совращать с прямых путей Господних? И ныне вот, рука Господня на тебя: **ты будешь слеп и не увидишь солнца до времени**. И вдруг напал на него мрак и тьма, и он, обращаясь туда и сюда, искал вожатого» (Деян. 13:9-11).

В Апокалипсисе солнце — свидетельство Откровения и тех способов свершения пророчеств, которые провозглашаются в нем: «И когда Он снял шестую печать, я взглянул, и вот, произошло великое землетрясение, и **солнце стало мрачно как власяница**, и луна сделалась как кровь» (Откр. 6:12); «Четвертый Ангел вострубил, и **поражена была третья часть солнца** и третья часть луны и третья часть звезд, так что затмилась третья часть их, и третья часть дня не светла была — так, как и ночи» (Откр. 8:12); «Четвертый Ангел **вылил чашу свою на солнце: и дано было ему жечь людей огнем**» (Откр. 16:8), «И увидел я одного Ангела, **стоящего на солнце**; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим по середине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих» (Откр. 19:17-18).

Откровение святого Иоанна Богослова является символическим изображением сущности исторического процесса: «Книга написана «мучеником для мучеников» (Ломайер) с определенной целью — укрепить верных в годину испытаний, — отмечает А. Мень. — Ее «жизненный контекст» связан с первыми конфликтами между Церковью и империей, насаждавшей культ кесаря. Тайновидец возвещает о борьбе и конечной победе Христа, о неминуемом Божественном воздаянии и торжестве праведных. Слова Откровения о близости Парусии в свете особого характера пророческого видения «должны быть поняты не в смысле непосредственной близости исторического момента, но лишь — общей эсхатологической перспективы» (Булгаков).

Композиция книги использует антитезы: так, Божественной Троице (Сидящий на престоле, Агнец и Дух) противостоит демоническая триада (дракон, зверь, лжепророк). Антиподом Жены, облеченной в Солнце и рождающей Мессию, является вавилонская блудница. Небесной Литургии противостоит нечестивое поклонение образу зверя, истинному Спасителю Агнцу — чудовище с рогами как бы агнчьи, печати небесной — печать антихриста. Новому Иерусалиму — царство зверя. Всем этим подчеркивается встреча и столкновение двух миров. <...> Откровение есть книга упования. Она возвещает свершение замысла Божьего о тварном мире вопреки сильнейшему противодействию враждебных сил. Пророк говорит и о великой ответственности верных. Послания к церквам предостерегают от соблазнов и компромиссов и сурово осуждают духовную теплохладность. Кто «оставил первую любовь» (2:4), дух братолюбия ранних дней, рискует оказаться отверженным. Господь приходит к людям с любовью, ожидая их ответной любви» (103, с. 325).

Солнце здесь является посредником во всех делах Господа, а в Его деяниях это верный слуга, постоянно реагирующий на Его запросы, приказания. Слово-образ «солнце» часто функционирует в контекстах с антропоморфной реализацией его значений: «**Хвалите Его, солнце** и луна, хвалите Его, все звезды света» (Пс. 148:3);

«Он поставил в них (небесах. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) жилище **солнцу**, и **оно выходит, как жених** из брачного чертога своего, **радуется, как исполин**, пробежать поприще: от края небес исход его, и **шествие его** до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:5-7). Метафоры здесь несут, как всегда, скрытое сравнение. Если солнце — слуга для Господа, то человек, черты которого содержит солнце, тем более преданно должен служить Ему. Таким образом, и в тех частях, где упоминается солнце, в свернутом виде содержатся заповеди: будьте светлы, чисты, послушны воле Божией. Не случайна и поговорка «Будем, как солнце», которая используется, например, в авангардистских произведениях.

### **Господь и его почитатели**

Бог — Творец неба и земли, промыслитель вселенной (Быт. 1:1, Иоан. 1:1) имеет в Священном Писании различные наименования: **Иегова** (Я есмь Сущий) — Существо самобытное, независимое, неизменное, безусловное, вечное (Откр. 1:8); еврейское — **Елоаг** — означает достопоклоняемого Бога неба и земли, всего видимого и невидимого; **Всемогущий** (Быт. 17:1 и др.); **Господь** (Суд. 13:8); **Всевышний** (Быт. 14:18; Пс. 7:18). В Священном Писании Богу везде «усвоятся высшие духовные совершенства: вечность, независимость, самобытность, неизменяемость, всеприсутствие, всеведение, премудрость, правосудие, благость, любвеобильность, святость и истина, творчество и всемогущество, беспредельное величие и слава. Если Священное Писание и усвояет иногда Богу телесные члены, свойства и действия человеческие, то в этом оно применяет к обыкновенному языку человеческому, но понимать сие должно высшим и духовным образом: так, например, руки означают всемогущество, очи и уши — всеведение, ноги — вездесущие и т.д. Бог Един, по существу, но троичен в Лицах: Бог Отец, Бог Сын и Бог Дух Святой — Троица единосущая и нераздельная (Мат. XXVIII, 19). Всем трем Лицам Пресвятой Троицы в Священном Писании приписываются одинаковые Божеские свойства и действия, хотя Они существенно различаются между Собою личными свойствами так: Бог Отец не рождается и не исходит от другого Лица Святой Троицы, Бог Сын предвечно рождается от Отца, Бог Дух исходит от Отца. Бог есть, Бог промышляет, Бог царствует, Бог будет судить, Бога должно любить, восхвалять, уповать на Него, повиноваться Ему. Главнейшая обязанность каждого из нас — жить для Бога подобно тому, как мы живем Им. <...> Слова *бог* и *боги* часто употребляются для означения служения, силы и превосходства того или другого сотворенного существа, как, например, ангелов (Пс. XCVI, 7), начальств (Исх. XXII, 28) и т.п.» (19, с. 96).

В «Мистическом богословии», в главе «Божественные имена», святой Дионисий Ареопагит пишет, что богословы славословят Господа, считая Его то безымянным, то достойным любого имени. Безымянным они считают Его по причине, что само Богоначалие «в одном из таинственных видений символического богоявления, порицая вопросившего у него: «Каково имя твое?», ответило следующее, словно отлучая себя от всего богоименного познания: «Ну что ты спрашиваешь об имени моем? Оно ведь странно». В самом деле, не странно ли имя, которое превыше всякого имени, безымянности, «которое превосходит все, именуемое именем как в этом мире, так и в будущем»? А многоименным они почитают его, поскольку следуют его же определениям: «Я есть Сущий», «Жизнь», «Свет», «Бог», «Истина», и в силу тех свойств его, что присущи ему как Причине всего сущего, эти божественные мудрецы многоименно славословят его то как Благое, Прекрасное, Премудрое, Возлюбленное, Вечное, Сущее, то как Святое святых, Бога богов, Господа господствующих, Основание веков, Подателя жизни, то как Премудрость, Разум, Слово, Силу, Владыку, Царя царей, то как Знание, которое превосходит всю совокупность знаний, то как Старца — не стареющего и не изменяющегося, то как Спасение, Правосудие, Освящение, Искупление, то как всепревосходящее

Величие, то как того, кто является «в легком дуновении ветерка». Они считают также, что Богоначалие пребывает в умах, в душах, в телах, и на небе, и на земле, и внутри, и вокруг, и по ту сторону вселенной, небес и сущего, хотя в то же время оно пребывает внутри себя самого; они славословят его также как Солнце, Звезду, Огонь, Воду, Ветер, Росу, Облако, Камень, Скалу, то есть как Все сущее, и как Ничто из всего сущего» (129, с. 20).

Итак, слово-образ «солнце» входит в число имен, употребляемых для славословия Господа. Солнце при этом — животворная сила, сияние, символ вечности: «Семя его пребудет вечно, и **престол его, как солнце, предо Мною, вовек будет тверд**, как луна, и верный свидетель на небесах» (Пс. 88:37-38). Оно употребляется в качестве предиката вместе с лексемой «щит», которая имеет значение заступничества, ограждения. Как мы знаем, солнце как светлое светило само по себе еще в язычестве имело значение щита, защитника от темных сил. Здесь эти предикаты разделяются, хотя и употребляются в однородном ряду: «Ибо Господь Бог есть **солнце и щит**, Господь дает благодать и славу; ходящих в непорочности Он не лишает благ» (Пс. 83:12).

Премудрость Господа превыше всего, и хотя Господь определяется и славословится именем солнца, он, тем не менее, «прекраснее солнца», так как «...премудрость подвижнее всякого движения, и по чистоте своей сквозь все проходит и проникает. <...> **Она прекраснее солнца** и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом она выше; ибо свет сменяется ночью, а премудрости не превозмогает злоба» (Прем. 7:24, 29-30); «...и не знает он того, что **очи Господа в десять тысяч крат светлее солнца**, и взирают на все пути человеческие, и проникают в места сокровенные» (Сир. 23:27-28).

Господь — «вечный свет»: «**Не будет уже солнце служить тебе светом дневным**, и сияние луны — светить тебе; но **Господь будет тебе вечным светом**, и Бог твой — славою твоею. **Не зайдет уже солнце** твое, и луна твоя не сокроется, ибо **Господь будет для тебя вечным светом**, и окончатся дни сетования твоего» (Ис. 60:19-20). И тем не менее блеск славы Его «как **солнечный свет**; от руки Его лучи, и здесь тайник Его силы!» (Авв. 3:3-4).

Одно из Божественных пророчеств связано с понятием Солнца Правды. Оно возсияет для тех, кто почитает Господа, благоговееет перед именем его: «А для вас, благоговеющие пред именем Моим, взойдет **Солнце Правды** и исцеление в лучах Его, и вы выйдете и разыграете, как тельцы упитанные...» (Мал. 4:2). «...истинное солнце, истинный свет, коего видимое нами солнце служит только слабым отблеском, есть Вечное Слово, Господь, Христос. Лице его сияет, как солнце в силе своей (Апок. I, XVI), Он есть Солнце Правды (Мал. IV, 2), истинный свет (Иоанн I, 9), пришедший в мир, чтобы отделить свет от тьмы, чтобы служить светом миру (Иоанн. III, 19; VIII, 12; IX, 5) и все просвещать, — Он свет невечерный, вечный, незаходимый (Апок. XXI, 23; XXII, 5)» (19, с. 667).

Иисус Христос (Новый Завет) принес себя в жертву, удовлетворив тем «непреклонному правосудию Божию», «Он стал вечным искуплением для всех нас. В нем мы имеем искупление кровию Его, прощение грехов, по богатству благодати Его (Ефес. I, 7) <...> Он утешает, поддерживает и руководит всех истинно верующих в Него, какой бы нации и страны они ни были, открывает им источники в пустыне, проводит их сквозь огонь и воду, дарствует им победу над грехом и смертью, и, в конце концов, никогда не увядающий венец славы» (19, с. 759). Сравнение Христа с солнцем символически показывает связь Бога Отца и Бога Сына: «По прошествии дней шести, взял Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возвел их на гору высокую одних, и преобразился пред ними: и **просияло лице Его, как солнце**, одежды же Его сделались белыми, как свет» (Мф. 17:1-2); «Он держал в деснице Своей семь звезд, и из уст Его выходил острый с обеих сторон меч; и **лице Его, как солнце**, сияющее в силе своей» (Откр. 1:16).



Человеческие существа, которые соединены с Богом, не отождествляются с Ним, они становятся «всецело Божьими» (ολοῦς θεοῦ γίνουμενοι): «В таком состоянии соединения Бог познается сверхразумно, превыше ума νοῦς — именно через то, что Его вовсе не познают. Это вхождение во мрак (οκοτος), сокрытый преизобилием света, в котором Бог становится познаваем в сотворенном Им. Познание ограничивается всем тем, что существует, что есть, ибо как причина всего сущего Бог — не есть, или, точнее, Он превышает всякое противопоставление «сущего» — «не-сущему». Для того чтобы соединиться с Богом, согласно Дионисию (как и по Плотину), необходимо выйти из сферы тварного («сущих»). Однако Бог Дионисия — не εν, не Единство (единство), или Первождество, Плотина («Единое держит Само Себя» и есть «тождественное Сущее», «Благо, Которое Само Себя творит», «трансцендентное Себя Самого». — Плотин. «Эннеады»), которое противопоставляется множественности «сущих». Бог — Не Единство, но причина Единства, точно так же, как Он есть и причина множественности», — пишет В.Н. Лосский в работе «Боговидение» (92, с. 90).

В Библии есть упоминание о множестве городов, связанное с тем, что город, которому покровительствует Господь, называется «городом солнца»: «В тот день пять городов в земле Египетской будут говорить языком Ханаанским и клясться Господом Саваофом; один назовется **городом солнца**. В тот день жертвенник Господу будет посреди земли Египетской, и памятник Господу — у пределов ее» (Ис. 18-19). Еще одно из значений связано со сравнением людей, любящих Господа, с солнцем: «Так да погибнут все враги Твои, Господи! **Любящие же Его да будут как солнце**, восходящее во всей силе своей! — И покоилась земля сорок лет» (Суд. 5:31). Дела таких людей также подобны солнцу: «Каждому народу поставил Он вождя, а Израиль есть удел Господа. **Все дела их — как солнце** пред Ним, и очи Его всегда на путях их» (Сир. 17:14-16); «...тогда **праведники воссияют, как солнце**, в Царстве Отца их. Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13:43).

Подобными солнцу называются и конкретные люди, например Симон, сын Онии, великий священник, который при жизни исправил дом и укрепил храм: «**Как величествен был он среди народа**, при выходе из завесы храма! Как утренняя звезда среди облаков, как луна полная во днях, **как солнце**, сияющее над храмом Всевышнего, и как радуга, сияющая в величественных облаках...» (Сир. 50:1-7). Такие сравнения распространяются и на обыденные явления: «**Что солнце**, восходящее на высотах Господних, **то красота доброй жены** в убранстве дома ее...» (Сир. 26:20-21); «Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, **светлая, как солнце**, грозная, как полки со знаменами?» (Песн. 6:10).

### **События, которые описываются на основе семантического и синтаксического параллелизма с солнцем**

В Библии часто изображаемые события рисуются на фоне грандиозного пейзажа, который выступает и как фон, и как часть семантического и синтаксического параллелизма событий и космических явлений, всю энергию которых собирает солнце, выступая в качестве квинтэссенции происходящего. В одних случаях параллелизм имеет положительную семантику: «**Малый источник сделался рекою, и был свет и солнце** и множество воды: эта река есть Есфирь, которую взял себе в жены царь и сделал царицею» (Есф. 10:3); «**И свет луны будет, как свет солнца, а свет солнца будет светлее всемеро**, как свет семи дней, в тот день, **когда Господь обвяжет рану народа Своего** и исцелит нанесенные ему язвы» (Ис. 30:26). В других — отрицательную: «Таковы пути всех забывающих Бога, и надежда лицемера погибнет; упование его подсечено, и уверенность его — дом паука. **Обопрется о дом свой и не устоит; ухватится за него и не удержится. Зеленеет он пред солнцем**, за сад простираются ветви его; в кучу камней вплетаются корни его, между камнями врезываются» (Иов. 8:13-17); «Лежит в изнеможении родив-

шая семерых, испускает дыхание свое; **еще днем закатилось солнце ее**, она постыжена и посрамлена. И остаток их предам мечу пред глазами врагов их, говорит Господь» (Иер. 15:9); **«Восходит солнце, настает зной, и зноем иссушает траву, цвет ее опадает, исчезает красота вида ее; так увядает и богатый в путях своих»** (Иак. 1:11).

В Евангелиях от Матфея, Марка, Луки на основе параллелизма описываются сходные события, в которых Господь являет силу, превышающую всякие возможности — человеческие и космические: «И вдруг, после скорби дней тех, **солнце померкнет**, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются; **тогда явится знамение Сына Человеческого на небе**; и тогда восплачутся все племена земные и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою...» (Мф. 24:29-30); «Но в те дни, после скорби той, **солнце померкнет**, и луна не даст света своего, и звезды спадут с неба, и силы небесные поколеблются. **Тогда увидят Сына Человеческого**, грядущего на облаках с силою многою и славою» (Мк. 13:24-26); «**И будут знамения в солнце** и луне и звездах, а на земле уныние народов и недоумение; и море восшумит и возмутится; люди будут издыхать от страха и ожидания бедствий, грядущих на вселенную, ибо силы небесные поколеблются, и **тогда увидят Сына Человеческого**, грядущего на облаке с силою и славою великою» (Лк. 21:25-27); «Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: **и померкло солнце**, и завеса в храме раздралась по средине. **Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! в руки Твои предаю дух Мой**. И, сие сказав, испустил дух» (Лк. 23:44-46). Эти события обозначают явление Сына Человеческого, которое сопровождается волнениями вселенского масштаба, навлекающими ужас. Явление Христа меняет направление движения событий: Сын Человеческий грядет «на облаке с силою и славою великою». Его так же, как и явление Всевышнего, сопровождают знаки и знамения, концентрирующиеся в состоянии и действии солнца, которое меркнет перед его появлением, знаменующим Второе Пришествие, или явление Его в силе, или, наоборот, сопровождают событие смерти («испустил дух»), которое возвещает новую жизнь.

Многое в Библии говорит о том, что Иисус Христос — «истинный Бог», в том числе и те события, в которых присутствуют знамения солнца. Он второе Лицо Святой Троицы, перед которым, как и перед Богом Отцом и Святым Духом, преклоняется с благоговением «всякая тварь» (Флп. 2:10-11; Евр. 1:6): «Описание всеобщего торжественного благоговейного преклонения перед Ним, содержащееся в книге Откровения (V, 9-13), поистине величественно! Ему поклоняются на небеси святые и ангелы. Они воздают честь и поклоняются перед Тем, который умер за людей, Божественным Искупителем, непреложно свидетельствуя сим Его вечное Божество» (19, с. 761).

Христос изображается на темном фоне как «луч божественного мрака». В.Н. Лосский в работе «Боговидение», анализируя византийское богословие боговидения, рассматривает дионисиевский образ мысли, когда Дионисий «настаивает на целостной полноте Божественных исхождений, на каждом уровне сопричастности им; поэтому он чаще всего и называет их — в единственном числе — **сверсущностным лучом божественного мрака**» (92, с. 92). В.Н. Лосский говорит об аналогии, иерархическом устройении вселенной. В «анalogии», или параллелизме, симметрии, каждой сотворенной природы присутствует некоторая встреча, «некая синергия двух волнений: свобода твари — и предопределение (τροοριόμος), идея (λαραβήτις), или Божественная воля, обращенная к каждому существу. Здесь присутствует некое двойное движение, охватывающее эту иерархическую вселенную... <...> Два пути познания у Дионисия — богословие «положительное», или созерцательное (умозрительное), и богословие «отрицательное», или апофатическое, соответствует этому пронизывающему творение двойному потоку. Они (эти пути) имеют своим основанием таинственное различие в Самом Боге — между появляющимися Его Силами

ЗНАНИЕ О СОЛНЦЕ В СВЯЩЕННЫХ КНИГАХ:  
БИБЛИЯ, КОРАН

(δυνμεις) и ουσια, или непостижимой «сверхсущностью» (υπερουσιότης), иначе говоря, движение к многообразию и одновременно к единству. Но то, что является динамичным движением в существах тварных, то остается стабильным, устойчивым в Боге, в Котором движение в то же время есть покой (ησυχια), ибо в Лицах Святой Троицы единства и различия тождественны» (там же, с. 92—93).

П.А. Флоренский в работе «Столп и утверждение истины» (1914) так размышляет об истине: «Чтобы ответить на вопрос о логическом строении истины, должно держать в уме, что истина есть истина именно об Истине, а не о чем ином, то есть находится в каком-то соответствии с Истиною. Форма истины только тогда и способна сдерживать свое содержание — Истину, — когда она как-то, хотя бы и символически, имеет в себе нечто от Истины. Иными словами, истина необходимо должна быть эмблемою какого-то основного свойства Истины. Или, наконец, будучи здесь и теперь, она должна быть символом Вечности. Хотя и в твари данная, однако истина должна быть монограммою Божества. По-сю-сторонняя, она должна быть как бы не по-сю-сторонней. Красками условного она должна обрисовать безусловное. В хрупком сосуде человеческих слов должен содержаться присно-несокрушимый Адамант Божества. Тварь мятется и кружится в бурных порывах Времени; истина же должна пребывать. Тварь рождается и умирает, и поколения сменяются поколениями, истина же должна быть нетленной. Люди спорят между собою и возражают друг другу; истина же должна быть непререкаема и выше прекословий. Людские мнения меняются от страны к стране и из году в год; истина же — везде и всегда одна, себе равная» (154, с. 145).

Структура «рассудочных» определений, то есть абстрагированных выводов, касающихся нашего познания мира, а также познания оснований человеческой мысли, — того света (или абсолюта), который делает возможным всякое знание, — определяется П.А. Флоренским как антиномичная: «Рассудочная формула тогда и только тогда может быть превыше нападений жизни, если она всю жизнь вберет в себя, со всем ее многообразием и со всеми ее наличными и имеющими быть противоречиями. **Рассудочная формула может быть истиною тогда и только тогда, если она, так сказать, предусматривает все возражения на себя и отвечает на них. Но, чтобы предусмотреть все возражения, — надо взять не их именно конкретно, а предел их. Отсюда следует, что истина есть такое суждение, которое содержит в себе и предел всех отменений его, или, иначе, истина есть суждение само-противоречивое.**

Безусловность истины с формальной стороны в том и выражается, что она заранее подразумевает и принимает свое отрицание и отвечает на сомнение в своей истинности приятием в себя этого сомнения, и даже — в его пределе. Истина потому и есть истина, что не боится никаких оспариваний; а не боится их потому, что сама говорит против себя более, чем может сказать какое угодно отрицание; но это само-отрицание свое истина сочетает с утверждением. **Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку.** Каждое из противоречащих предложений содержится в суждении истины и потому наличность каждого из них доказуема с одинаковою степенью убедительности, — с необходимостью. **Тезис и антитезис вместе образуют выражение истины. Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою»** (там же, с. 147).

Философ говорит о том, что мы можем только бесконечно приближаться к истине, так как вселенная построена по плану, превосходящему человеческий разум. Библия пронизана антиномиями, так как во всем и в основе всего «тайна Божия»: «Тайны религии — это не секреты, которые не следует разглашать, не условные пароли заговорщиков, а невыразимые, несказанные, неописуемые переживания, которые не могут облечься в слово иначе, как в виде противоречия, которое зараз — и «да» и «нет». Это — «вся паче смысла... таинства». Вот почему, делаясь церков-

ным песнопением, восторг души неизбежно облекается в оболочку своеобразной игры понятий. Вся церковная служба, особенно же каноны и стихиры, переполнены этим непрестанно- кипящим остроумием антитетических сопоставлений и антиномических утверждений. **Противоречие! Оно всегда тайна души, — тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия.** Там, в Горнем Иерусалиме, нет их. Тут же — противоречия во всем; и устраняются они не общественным строительством и не философическими доводами. Что-то великое, давно желанное и все-таки вовсе неожиданное, — великая Радость Нечаянная, — явится вдруг, охватит весь круг земного бытия, встряхнет его, как свиток книжный скрутит небо, омоет землю, даст новые силы, все обновит, все пресуществит, самое простое и повседневное покажет во всеслепящем блеске лучезарной красоты. Тогда не будет противоречий, не будет и рассудка, ими мучающегося. А теперь, — **чем ярче сияет Истина Трисиятельного Света, показанного Христом и отражающегося в праведниках, — Света, в котором противоречие сего века преобездано любовью и славою, — тем резче чернеют мировые трещины.** Трещины во всем! Но я хочу говорить о трещинах в области умозрения.

Там, на небе — единая Истина; у нас — множество истин, осколков Истин, неконгруэнтных друг с другом. **В истории плоского и скучного мышления «новой философии» Кант имел дерзновение выговорить великое слово «антиномия», нарушившее приличие мнимого единства.** За это одно заслуживал бы он вечной славы. Нет нужды, если собственные его антиномии неудачны: дело — **в переживании антиномичности.** Под углом зрения догматики антиномии неизбежны. Если есть грех (а в признании его — первая половина веры), то все наше существо, равно как и весь мир, раздроблены. Исходя из одного угла мира или своего рассудка, мы не имеем никаких оснований ждать, что получим тот же результат, как если бы вышли из другого угла. Встреча невероятна. Существование множества разно-гласящих схем и теорий, одинаково добросовестных, но исходящих из разных исходных точек, есть лучшее доказательство трещин мироздания. **Самый разум раздроблен и расколот, и только очищенный бого-носный ум святых подвижников несколько цельнее: в нем началось срастание разломов и трещин, в нем болезнь бытия залечивается, раны мира затягиваются, ибо и сам-то он — оздоровливающий орган мира»** (там же, с. 158—159).

В изображении солнца мы также видим соединение отрицательной и положительной семантики.

### **Солнце животворящее, освещающее дары неба.**

#### **Знамена, посылаемые Господом, кара**

В Библии солнце является проводником в благословении Господнем, под солнцем расцветают «вожделенные плоды»: «Об Иосифе сказал: **да благословит Господь землю его вождевленными дарами неба**, росой и дарами бездны, лежащей внизу, **вождевленными плодами от солнца** и вождевленными произведениями луны...» (Втор. 33:13-14).

В то же время палящее солнце и освещающая землю луна служат орудием кары Господней: «...не будут терпеть голода и жажды, и **не поразит их зной и солнце**; ибо Милующий их будет вести их и приведет их к источникам вод» (Ис. 49:10); «Когда же вошло **солнце, навел Бог знойный восточный ветер, и солнце стало палить голову Ионы**, так что он изнемог и просил себе смерти, и сказал: лучше мне умереть, нежели жить» (Ион. 4:8). Солнце — разящее орудие, оно опалает голову Ионы, который сожалеет о том, что Господь смилостивился над городом Ниневией вопреки пророчеству Ионы.

Мрак, тьма — предвестники великих событий: наступления «дня Господнего, великого и страшного», когда будет защищен Иерусалим: «Перед ними потрясется



земля, поколеблется небо; **солнце и луна помрачатся**, и звезды потеряют свой свет» (Иоил. 2:10); «**Солнце превратится во тьму** и луна — в кровь, прежде нежели наступит день Господень, великий и страшный» (Иоил. 2:31); «**Солнце и луна померкнут** и звезды потеряют блеск свой» (Иоил. 3:15). И наоборот, тьма простирается над теми, кто ведет неправедную жизнь в Иерусалиме. Господь предупреждает: «Посему ночь будет вам вместо видения, и тьма — вместо предвещаний; **зайдет солнце над пророками и потемнеет день над ними**» (Мих. 3:6); «Посему за вас Сион распахан будет как поле, и Иерусалим сделается грудой развалин, и гора дома сего будет лесистым холмом» (Мих. 3:12).

### **Солнце и луна как символы чистоты и света**

Солнце является символом чистоты и света, оно «сияет» (Иов. 31:26-27), «**сладок свет, и приятно для глаз видеть солнце**» (Екк. 11:7), светлы и те, кто живет с «мудростью» (Екк. 7:11), не заблудился «от пути истины» (Прем. 5:6-7).

Созерцаемое человеком солнце, око Господне, видимое, являющееся свидетельством тайного, — точка отсчета в нравственном, духовном и обыденном поведении людей: «**Что светлее солнца? но и оно затмевается. И о злом будет помышлять плоть и кровь**» (Сир. 17:30); «Гневаясь, не согрешайте: **солнце да не зайдет во гнев вашем**; и не давайте места Дьяволу» (Еф. 1:26-27).

Ангел является в обликии облака, явление его сопровождает радуга, лицо сравнивается с солнцем как символом света: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, **облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные...**» (Откр. 10:1).

### **Образ солнца и борьба христиан с язычеством**

В Библии находим множество высказываний, которые направлены на борьбу с язычеством. Здесь солнце, как и луна и звезды, составляет «воинство небесное», подвластное Господу, который «уделил их всем народам под всем небом» (Втор. 4:19): «Если найдется среди тебя в каком-либо из жилищ твоих, которые Господь, Бог твой, дает тебе, мужчина или женщина, кто делает зло пред очами Господа, Бога твоего, преступив завет Его, и пойдет и станет служить иным богам, и **поклонится им, или солнцу, или луне, или всему воинству небесному**, чего я не повелел...» (Втор. 17:2-3).

В Четвертой книге царств есть подробное описание того, как проходила борьба с язычеством «на высотах в городах Иудейских и окрестностях Иерусалима»: «4 И повелел царь Хелкий первосвященнику и вторым священникам и стоящим на страже у порога вынести из храма Господня все вещи, сделанные для Ваала и для Астарты и для всего воинства небесного, и сжег их за Иерусалимом в долине Кедрон, и велел прах их отнести в Вефиль. 5 **И отставил жрецов**, которых поставили цари Иудейские, чтобы совершать курения на высотах в городах Иудейских и окрестностях Иерусалима, — и **которые кадили Ваалу, солнцу, и луне, и созвездиям, и всему воинству небесному**; 6 и вынес Астарту из дома Господня за Иерусалим к потоку Кедрону, и сжег ее у потока Кедрона, и истер ее в прах, и бросил прах ее на кладбище общенародное; 7 и разрушил дома блудилищные, которые были при храме Господнем, где женщины ткали одежды для Астарты; 8 и вывел всех жрецов из городов Иудейских, и осквернил высоты, на которых совершали курения жрецы, от Гевы до Вирсавии, и разрушил высоты пред воротами, — ту, которая у входа в ворота Иисуса градоначальника, и ту, которая на левой стороне у городских ворот. 9 Впрочем жрецы высот не приносили жертв на жертвеннике Господнем в Иерусалиме, опресноки же ели вместе с братьями своими. 10 И осквернил он Тофет, что на долине сыновей Еннома, чтобы никто не проводил сына своего и дочери своей

чрез огонь Молоху; 11 и отменил коней, которых ставили цари Иудейские солнцу пред входом в дом Господень близ комнат Нефан-Мелеха евнуха, что в Фаруриме, колесницы же солнца сжег огнем» (4 Цар. 23).

Балу, позднее Баал (общесемит., буквально «хозяин», «владыка»), Ваал (греч.) — в западносемитской мифологии одно из наиболее употребительных прозвищ богов отдельных местностей и общих богов. Астарта — в западносемитской мифологии олицетворение планеты Венеры, богиня любви и плодородия, богиня-воительница. Известны изображения Астарты в виде нагой всадницы, стреляющей из лука. В период становления иудейского монотеизма пророки вели с культом Астарты, как и с культом Ваала, ожесточенную борьбу (см.: 106, с. 85, 66). По сведениям «Библейской энциклопедии», Ваал был для финикийцев олицетворением солнца (19, с. 667).

Во второй книге Паралипоменона, в Книге пророка Исаии, Книге пророка Иезекииля описываются конкретные события борьбы с язычниками, в числе культовых сооружений которых имелись «статуи солнца» (2 Пар. 14:5), «истуканы солнца» (Ис. 27:9), «солнечные столбы» (Иез. 6:4-6): «...и жертвенники ваши будут опустошены, столбы ваши в честь солнца будут разбиты, и повергну убитых ваших перед идолами вашими; и положу трупы сынов Израилевых перед идолами их, и рассыплю кости ваши вокруг жертвенников ваших. Во всех местах вашего жительства города будут опустошены и высоты разрушены, для того, чтобы опустошены и разрушены были жертвенники ваши, чтобы сокрушены и уничтожены были идолы ваши, и разбиты солнечные столбы ваши, и изгладились произведения ваши» (Иез. 6:4-6).

«Согласно апостолу Павлу, — отмечает А. Мень, — древние люди познали Творца, но потом «осутились в умствованиях своих»... (Рим. 1:21-23). В Библии существует два взгляда на языческих богов. По одному — они суть демоны (Втор. 32:17; 1 Кор. 10:20 сл.), а по другому — иллюзия, ничто (1 Пар. 16:26). В допленный период язычество соседних народов, превосходящих Израиль по культуре, было для него источником постоянного соблазна. Полностью этот соблазн был преодолен лишь после национальной катастрофы (периода плена)» (103, с. 460).

Двоеверие в Ветхом Завете — форма религиозного синкретизма, в соответствии с которой наряду с Яхве израильтяне чтили других богов. Когда в Священном Писании говорится, что народ «оставил Господа» и «пошел вслед ваалам», почти всегда имеется в виду двоеверие. «Вспышками» его отмечена вся «допленная» история, начиная от времен Моисея. А. Мень отмечает, что в периоды наибольшего развития двоеверия Яхве считался общенациональным (а потом и государственным) Богом. Двоеверие, по его мнению, имело три основные причины: «1. Соприкосновение израильтян с развитой городской и земледельческой культурой Ханаана в период их перехода к оседлому образу жизни оказало на них большое влияние. Боги стихий и плодородия (Хадад и др., именовавшиеся «ваалами», владыками) считались хозяевами земли. Непросвещенное сознание вчерашних кочевников легко заражалось этими крестьянскими культами (период Моисея. Иисуса Навина и Судей).

2. Немалую роль играло влияние соседних государств, в том числе Финикии. От них древние евреи заимствовали многие элементы цивилизации, тесно связанные с язычеством. Так, жена Ахава, Иезавель, дочь финикийского царя-жреца Этбаала (Ефваала), пыталась ввести в Самарию почитание Ваала-Мелькарта как вторую законную религию Израиля (эпоха пророков Илии к Елисея).

3. Подчас двоеверие имело чисто политические причины. Царь Соломон, завязав торговые контакты с другими странами, разрешил строить в Иерусалиме языческие капища (к этому его побуждали и жены-язычницы). В тех случаях, когда Иудея подчинялась иноземному игу (время Ахаза и Манассии), цари вводили языческие обряды как знак вассальной зависимости» (102, с. 318—319).

Пророки всегда боролись против двоеверия, цари проводили реформы для его искоренения (деятельность Иосафата, Езекии, Иосии). К концу «допленного пе-

риода» двоеверие почти исчезло, но в Библии есть свидетельства о проявлении язычества в этот период. О жителях, переселенных с востока в Самарию, сказано: «Господа они чтили, и богам своим они служили по обычаю народов, из которых выселили их» (4 Цар. 17:33). В арамейских документах еврейского гарнизона, состоявшего на службе Египта (5 век до н.э.), кроме Яхве упоминаются и другие боги. А. Мень отмечает, что в Евангелии символом двоеверия становится «служение двум господам» (Мф. 6:24). История народов, принявших христианство, изобилует примерами двоеверия, когда одновременно с церковной верой существовал культ языческих божеств как второстепенных стихийных духов (см.: 102, с. 318—319).

### Пространство

Солнце в Библии является точкой отсчета для осмысления пространственных координат, при этом словосочетания с лексемой «солнце», в силу их повторяемости и смысловой наполненности, приобретают фразеологизированный характер и могут употребляться в различных типах текста как определенные сигналы прямого или косвенного цитирования Библии: «перед солнцем», «к востоку солнца», «на восходе солнца», «на запад солнца», «от восхода солнца до запада», «ничего нового под солнцем». Они имеют и конкретное, и обобщенное значение, в силу тех эссенций смысла, которые несут стихи Библии.

Направление «к востоку солнца» означает и место и сторону света, в то же время пространство на восток открывается всегда как неограниченное, беспредельное, что усиливает вселенские масштабы, которыми оперирует Библия. Тем не менее при указании общего направления место часто конкретизируется, но также не очень определенно: «за Иорданом к востоку солнца» (Втор. 4:47), «по ту сторону Иордана к востоку солнца, от потока Арнона до горы Ермона» (Ис. Нав. 12:1), «земля Гевла и весь Ливан к востоку солнца от Ваал-Гада» (Ис. Нав. 13:5), «от Сариды идет назад к восточной стороне, к востоку солнца, до предела Кислоф-Фавора» (Ис. Нав. 19:12): «...потом идет назад **к востоку солнца в Беф-Дагон, и примыкает к Завулону и к долине Ифтах-Ел с севера**, [и входит в пределы Асафы] в Беф-Емек и Неиел, и идет у Кавула, с левой стороны...» (Ис. Нав. 19:27).

Восхождение солнца — часто явление дел Господа и безмерного в пространстве Его величия: «**И убоятся имени Господа на западе и славы Его — на восходе солнца**. Если враг придет как река, дуновение Господа прогонит его» (Ис. 59:19); «И видел я иного Ангела, **восходящего от востока солнца** и имеющего печать Бога живаго. И воскликнул он громким голосом к четырем Ангелам, которым дано вредить земле и морю, говоря: не делайте вреда ни земле, ни морю, ни деревьям, доколе не положим печати на челах рабов Бога нашего» (Откр. 7:2-3).

По свидетельству «Библейской энциклопедии», слово «восток» употребляется в Палестине по отношению к стране отдаленной, лежащей в восточном направлении относительно Палестины. «У пророка Исаии (2:6) восток называется главным местом волхования и других подобных тайных знаний. В Священном Писании Господь Иисус Христос называется Востоком» (19, с. 139).

Закат солнца отмечен соответствующими словосочетаниями со значением беспредельного пространства по направлению к западу: «по дороге к заходу солнца» (Втор. 11:30), «на запад солнца» (Ис. Нав. 23:4), «захождение солнца» (Зах. 8:7). Имеются соответствующие конкретизаторы: «за Иорданом» (Втор. 11:30), «от Иордана до великого моря» (Ис. Нав. 23:4). Часто могущество Господа определяется как всеохватное: «Так говорит Господь Саваоф: вот, **Я спасу народ Мой из страны востока и из страны захождения солнца...**» (Зах. 8:7).

Пространственное обозначение «от восхода солнца до запада», как правило, соответствует значению 'вся земля' и связано с призывами Господа, прославлением Его Имени: «Я Господь, и нет иного; нет Бога кроме Меня; Я препоясал тебя, хотя

ты не знал Меня, дабы узнали **от восхода солнца и от запада**, что нет кроме Меня; Я Господь, и нет иного» (Ис. 45:5-6); «Ибо **от востока солнца до запада** велико будет имя Мое между народами, и на всяком месте будут приносить фимиам имени Моему, чистую жертву; велико будет имя Мое между народами, говорит Господь Саваоф» (Мал. 1:11).

В Книге Екклесиаста, или Проповедника, есть особое употребление словоформы «под солнцем», которое имеет значение 'везде и всегда', то есть связано с обозначением вечности. Солнце — великое животворное светило, око Господне, но среди людей имеют место суета и ничтожество на земле, которые сами по себе не могут «доставить умирение и успокоение человеческой душе», как это доказывает Соломон на основании собственного опыта (Екк. 1-6). С другой стороны, в Книге Екклесиаста указывается на отношение мудрого к миру: «Возноситься выше земного к вечному и неизменному, среди земных превратностей искать себе счастья и успокоения в Боге, — вот истинная задача земной жизни мудрого (VII—XII)» (19, с. 220). Оку Господнему ведомо, что совершается на всей земле и всегда, повествование же ведется от лица Проповедника, который оценивает то, что он видит, изнутри: «Видел я все дела, какие делаются **под солнцем**, и вот, все — суета и томление духа!» (Екк. 1:14); «И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются **под солнцем**: и вот слезы угнетенных, а утешителя у них нет; и в руке угнетающих их — сила, а утешителя у них нет. И ублажил я мертвых, которые давно умерли, более живых, которые живут доселе; а блаженнее их обоих тот, кто еще не существовал, кто не видал злых дел, какие делаются **под солнцем**» (Екк. 4:1-3); «И обратился я и увидел еще суету **под солнцем**...» (Екк. 4:7); «Видел я всех живущих, которые ходят **под солнцем**, с этим другим юношею, который займет место того» (Екк. 4:15); «Есть мучительный недуг, который видел я **под солнцем**: богатство, сберегаемое владетелем его во вред ему» (Екк. 5:12).

В Книге Екклесиаста говорится, что Господь ставит всех перед равными условиями, давая людям место «под солнцем», но как употребит эту благодать род людской, во многом зависит от него самого. Оценка Проповедником деяний человека неутешительная: «**И возненавидел я жизнь, потому что противны стали мне дела, которые делаются под солнцем; ибо все — суета и томление духа! И возненавидел я весь труд мой, которым трудился под солнцем**, потому что должен оставить его человеку, который будет после меня. И кто знает: мудрый ли будет он, или глупый? А он будет распоряжаться всем трудом моим, которым я трудился и которым показал себя мудрым **под солнцем**. И это — суета! И обратился я, чтобы внушить сердцу моему отречься от всего труда, которым я трудился **под солнцем**, потому что иной человек трудится мудро, с знанием и успехом, и должен отдать все человеку, не трудившемуся в том, как бы часть его. И это — суета и зло великое! Ибо что будет иметь человек от всего труда своего и заботы сердца своего, что трудится он **под солнцем**?» (Екк. 2:17-22).

Книга Екклесиаста наполнена скепсисом по отношению к возможности человека постигнуть промысел Божий: «Когда я обратил сердце мое на то, чтобы постигнуть мудрость и обзреть дела, которые делаются на земле, и среди которых человек ни днем, ни ночью не знает сна, — тогда я увидел все дела Божии и нашел, что **человек не может постигнуть дел, которые делаются под солнцем**» (Екк. 8:16-17). Сколько бы человек ни трудился, он все-таки не постигнет этого.

## Время

П.П. Гайденко в работе «Время. Длительность. Вечность» (2007) отмечает, что ветхозаветное мировосприятие отличается от древнегреческого характером переживания времени: «...для него мир — не столько «космос», сколько «олам». А первоначальное значение древнееврейского слова «олам» — век, то есть свершение событий, история. И не случайно Библия начинается с определения временного:



«В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт. 1:1): в древнееврейском сознании Бог предстает не так, как Единое у Платона и платоников, не как совершенное самостоятельное начало в своей вечно неизменной сущности, а в качестве Творца мира, в его действии на мир, благодаря которому изменения, происходящие в мире, получают сакральный характер, оказываясь не просто становлением со всей его случайностью и незначительностью по сравнению с вечно неизменным бытием, но священной историей. В результате время воспринимается как та реальность, в рамках которой разворачивается историческая драма — от сотворения мира и грехопадения первого человека к его последней цели — спасению и воссоединению с Богом. По словам о. Георгия Флоровского, в христианстве «произошло подлинное открытие исторического измерения, исторического времени». «Конечно, в Библии нельзя найти разработанной «философии истории». Но там есть целостное видение истории, развернутая перспектива времени, бегущего от «начала» к «концу», ведомого всемогущей волей Бога к исполнению Его конечной цели. Христианство есть прежде всего верное истине свидетельство о великих деяниях Божиих, достигших вершины «в последние дни те» в пришествии Христовом и Его искупительной победе. Следовательно, христианское богословие должно строиться как «богословие истории». <...>

Христианское понимание человека отличается от античного тем, что человек уже не в такой мере чувствует себя органической частью, элементом космической жизни; согласно библейской традиции, он выше космоса и должен быть господином над всей природой. Но в силу его грехопадения это его высокое призвание потерпело ущерб, и хотя он не может утратить своего сверхприродного статуса, все же в нынешнем испорченном состоянии полностью зависит от божественной милости. Отношение человека к Творцу иное, чем отношение платоников к Единому: личный Бог предполагает личное же к Нему отношение. А отсюда — изменившееся значение внутренней жизни человека: она становится предметом пристального внимания, приобретает первостепенную религиозную ценность. Именно потому, что человеческая душа оказывается вознесенной над всем космическим бытием и незримыми нитями связанной с трансцендентным Богом, возникает особая ее глубина, ее бездонность, которая была неведома античному язычеству и которую с таким волнением открывает Августин» (39, с. 55—57).

Солнце в Библии служит образом Слова Божия. «Как оно в царстве природы распространяет свет и теплоту, жизнь и плодородие, то же самое производит слово Божие в царстве духовном и нравственном» (Псал. XVIII, 2-7). Если небо и земля со своими светилами некогда прейдут, то слово Божие никогда не прейдет (Лук. XXI, 23, Петр. XXIV, 25)» (19, с. 667). Солнце, его наличие — свидетельство вечного, запечатлевает свет и ясное сияние Господа в силе Своей: «...и будут бояться Тебя, доколе пребудут солнце и луна, в роды родов» (Пс. 71:5); «...будет имя его [благословенно] вовек; доколе пребывает солнце, будет передаваться имя его; и благословятся в нем [все племена земные], все народы ублажат его» (Пс. 71:17); «**Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит**» (Екк. 1:5); «**И помни Создателя твоего** в дни юности твоей, доколе не пришли тяжелые дни и не наступили годы, о которых ты будешь говорить: «нет мне удовольствия в них!» **доколе не померкли солнце и свет и луна и звезды**, и не нашли новые тучи вслед за дождем» (Екк. 12:1-2).

П.П. Гайденко, анализируя концепцию времени Августина Блаженного, отмечает связь времени и памяти, как это запечатлевается Августином в процессе его рефлексии над умом человека как образом Божиим: «Память — это удержание, сохранение когда-то виденных, слышанных или по-иному воспринятых образов, а потому она предполагает способность единения, сведения многого в единство. Такая способность объединения свойственна тому, что само является единым, неделимым, а таков в человеке разум. В этом смысле память родственна мышлению.

И в самом деле, вот что пишет в этой связи Августин: «Сколько хранится в памяти уже известного, того, что всегда под рукой... Но если я перестану время от времени перебирать это, оно вновь канет в ее глубинах, рассеется по укромным тайникам. И тогда опять придется все это находить и извлекать как нечто новое, знакомиться с ним и сводить воедино. Отсюда и слово cogitare. ...Ум овладел этим глаголом, поскольку именно в уме происходит собирание, сведение воедино, а это и называется обдумыванием». Сведение воедино — вот что такое мышление, и не случайно понятие есть не что иное, как единство многообразия. Именно ум как образ Божий в человеке является тем единством, которое обеспечивает возможность превращения исчезающего, как бы ирреального, стремящегося к небытию времени в непрерывную длительность. И только поэтому человеческая разумная душа оказывается у Августина «местом» для существования времени. Как пишет Э. Рудольф, «душа, видимо, есть в творении единственное «место», где модусы времени встречаются в преобразованной форме как единство и континуум» (39, с. 66).

В Библии солнце как посредник между земным и небесным возвещает волю Божию по отношению к человеку, человеческому роду, определяя время конкретных событий и одновременно символизируя их особую значимость: «**При заходе солнца** крепкий сон напал на Аврама, и вот, **напал на него ужас и мрак великий**» (Быт. 15:12). Сам Господь, как источник всякого света, блага и блаженства, как мы уже отмечали, образно называется в Священном Писании солнцем. Он просвещает человека, очищает, укрепляет, согревает и делает способным и готовым ко всякому благому делу. То, что закат и затмение солнца служат образом несчастья для людей и целых народов, можно подтвердить рядом примеров. Захождение и затмение солнца, как правило, означают гнев Божий и Его наказание, а также бедствие, скорбь и страдания: «**Когда зашло солнце** и наступила тьма, вот, **дым как бы из печи и пламя огня прошли между рассеченными животными**» (Быт. 15:17); «Но сражение в тот день усилилось; и **царь Израильский стоял на колеснице напротив Сириян до вечера и умер на закате солнца**» (2 Пар. 18:34); «...а царя Гайского повесил на дереве, [и был он на дереве] до вечера; по **захождении же солнца приказал Иисус, и сняли труп его с дерева, и бросили его у ворот городских**, и набросали над ним большую грудку камней, которая уцелела даже до сего дня» (Ис. Нав. 8:29); «**При захождении солнца приказал Иисус, и сняли их с дерев, и бросили их в пещеру**, в которой они скрывались, и привалили большие камни к отверстию пещеры, которые там даже до сего дня» (Ис. Нав. 10:27).

Делающий все ясным и открытым свет солнца является символом открытия, обнаружения, возмездия и праведного наказания: «И сказали они царю: того человека, который губил нас и хотел истребить нас, чтобы не было нас ни в одном из пределов Израилевых, — из его потомков выдай нам семь человек, и **мы повесим их [на солнце] пред Господом в Гиве Саула**, избранного Господом. И сказал царь: я выдам» (2 Цар. 21:5-6);

Только в некоторых случаях восход солнца, его «захождение» означают конкретное время суток: «Иаков же вышел из Вирсави и пошел в Харран, и пришел на одно место, и **остался там ночевать, потому что зашло солнце**. И взял один из камней того места, и положил себе изголовьем, и лег на том месте» (Быт. 28:10-11); «**И взшло солнце, когда он проходил Пенуэл**; и хромал он на бедро свое» (Быт. 32:31); «И преследовали Иоав и Авесса Авенира. **Солнце уже зашло, когда они пришли к холму Амма**, что против Гиаха, на дороге к пустыне Гаваонской» (2 Цар. 2:24).

Солнце сопутствует Господу в Его духовном и нравственном попечении и контроле над действиями человека: «**Если возьмешь в залог одежду ближнего твоего, до захождения солнца возврати ее...**» (Исх. 22:26); «**Кто из семени Ааронова прокажен, или имеет истечение, тот не должен есть святынь**, пока не очистится... <...> **но когда зайдет солнце и он очистится, тогда мо-**

**жет он есть святыни, ибо это его пища»** (Лев. 22:1-7); **«Если у тебя будет кто нечист от случившегося [ему] ночью, то он должен выйти вон из стана** и не входить в стан, а при наступлении вечера должен омыть [тело свое] водою, **и по заходе солнца может войти в стан»** (Втор. 23:10-11); **«...возврати ему залог при заходе солнца,** чтоб он лег спать в одежде своей и благословил тебя, — и тебе поставится сие в праведность пред Господом Богом твоим» (Втор. 24:13); **«Не обижай наемника, бедного и нищего, из братьев твоих или из пришельцев твоих, которые в земле твоей, в жилищах твоих; в тот же день отдай плату его, чтобы солнце не зашло прежде того,** ибо он беден, и ждет ее душа его; чтоб он не возопил на тебя к Господу, и не было на тебе греха» (Втор. 24:14-15).

Все активные нравственные, духовные действия человека происходят при солнечном свете. Заходение солнца знаменует победу добра в душе человека, если его действия привели к положительному результату, или, наоборот, он получает возмездие за свои грехи: **«И пришел весь народ предложить Давиду хлеба, когда еще продолжался день; но Давид поклялся, говоря: то и то пусть сделает со мною Бог и еще больше сделает, если я до захождения солнца вкушу хлеба или чего-нибудь»** (2 Цар. 3:35).

Солнце как око Господне сопутствует человеку в его делах, помогает ему, обогревает: **«И сказали пришедшим послам: так скажите жителям Иависа Галаадского: завтра будет к вам помощь, когда обогреет солнце.** И пришли послы и объявили жителям Иависа, и они обрадовались» (1 Цар. 11:9); **«И как на рассвете утра, при восходе солнца на безоблачном небе, от сияния после дождя вырастает трава из земли, не так ли дом мой у Бога?** Ибо завет вечный положил Он со мною, твердый и непреложный. Не так ли исходит от Него все спасение мое и все хотение мое?» (2 Цар. 23:4-5). Сопутствие в начале активных действий: **«Когда же настанет утро и солнце взойдет над землею, возьмите каждый боевое свое оружие,** идите все сильные за город и дайте им вождя, как будто намереваясь сойти на равнину против передовой стражи сынов Ассура, но не сходите» (Иф. 14:2); в начале работы: **«Восходит солнце, [и] они собираются и ложатся в свои логовища; выходит человек на дело свое и на работу свою до вечера»** (Пс. 103:22-23); в ее окончании, отдыхе: **«Сам ты сидишь в смраде червей, проводя ночь без покрова, а я скитаюсь и служу, перехожу с места на место, из дома в дом, ожидая, когда зайдет солнце, чтобы успокоиться от трудов моих и болезней,** которые ныне удручают меня» (Иов. Прим. к 2:9).

Явление солнца означает общий результат действий во времени: **«Князья твои — как саранча, и военачальники твои — как рои мошек,** которые во время холода гнездятся в щелях стен, и **когда взойдет солнце, то разлетаются, и не узнаешь места, где они были»** (Наум. 3:17); **«И вступили два царя в сражение, и войско Димитрия обратилось в бегство; Александр преследовал его, и превозмог, и весьма настойчиво продолжал сражение до самого захождения солнца, — и пал Димитрий в этот день»** (1 Макк. 10:49-50).

Солнцу радуется весь мир и отзывается на его появление, некоторые стихи Библии запечатлевают гармонию неба и земли при посредстве солнца: **«Когда солнце блеснуло на золотых и медных щитах, то заблестали от них горы и светились, как огненные светильники»** (1 Макк. 6:39).

При восходе солнца свершается много радостных событий, в том числе Воскрешение Иисуса Христа: **«И весьма рано, в первый день недели, приходят ко гробу, при восходе солнца,** и говорят между собою: кто отвалит нам камень от двери гроба?» (Мк. 16:2-3). Действия Иисуса благотворны даже при заходе солнца: **«При наступлении же вечера, когда заходило солнце, приносили к Нему всех больных и бесноватых»** (Мк. 1:32); **«При заходе же солнца все, имевшие больных различными болезнями, приводили их к Нему и Он, возлагая на каждого из них руки, исцелял их»** (Лк. 4:40).

В работе Б.А. Успенского «Крест и круг» (2006) отмечается, что, так как Христос ассоциируется с солнцем, крест оказывается символом как Христа, так и солнца. Именно так он интерпретирует изображение креста на куполе христианского храма. Полумесяц, как лунарный знак, обозначает здесь Богородицу. Так же, по мнению Б.А. Успенского, может трактоваться изображение петуха на куполе храма в западной христианской традиции (католической и протестантской). Петух, как известно, солярный символ; так что крест, петух на куполе христианского храма изображают солнце и через него Христа — Солнце Правды: это разные реализации одной идеи. «Об ассоциации Христа с солнцем нам уже приходилось упоминать выше, — пишет Б.А. Успенский, — мы говорили, в частности, о наименовании Христа «солнцем» («Солнцем Правды», «Солнцем незаходящим» и т.п.)... Равным образом Христос может именоваться «светом» (Ин. I, 5-9, VIII, 12, IX, 5, XII, 36; I Ин. I, 5; ср.: Ис. LX, 19-20). Здесь уместно добавить, что эта ассоциация находит отражение в церковном искусстве.

Так, на древнейшей из дошедших до нас христианских мозаик (ок. 240 года), которая находится в Ватиканском некрополе под престолом св. Петра (так называемом «мавзолее Юлиев» или «мавзолее М»), Христос изображен в виде солнца, возносящегося на небо на квадриге, с нимбом за головой, от которого расходятся семь лучей Т-образной формы. Достаточно показательна также деисусная композиция начала IX в. в римской церкви св. Праседы (в капелле св. Зенона), где на месте Христа мы видим окно, откуда проникает солнечный свет; таким образом свет как таковой оказывается символическим изображением Христа. В этом же плане, как кажется, могут быть интерпретированы и окна в форме солярных розеток (англ. rose-windows) в западных средневековых храмах. Подобно тому, как Христос может изображаться в виде креста, он может быть представлен и в виде солнца. Такого рода символика особенно отчетливо представлена в форме католической дароносицы (лат. ostensorium, англ. monstrance, нем. Monstranz), служащей для адорации св. Даров: она являет собой золотой или серебряный диск с расходящимися лучами, в центре которого находится гостия, то есть тело Христово; характерным образом она и может называться «солнцем». Ассоциация Христа с солнцем находит отражение и в богослужебной практике. Она отчетливо проявляется в обращении на восток при молитве, которое прослеживается с начала христианской традиции» (150, с. 240).

Традиция моления на восток находит отражение в ориентации христианского храма. Алтарная апсида в христианских церквях, как правило, находится на востоке. Б.А. Успенский отмечает, что при этом может сохраняться непосредственная связь с восходом солнца: при закладке храма актуальной оказывается не столько ориентация по странам света, сколько ориентация именно на восход солнца; она, как известно, по мере удаления от экватора не совпадает с востоком, так что ось церкви направлена на ту точку горизонта, где в день закладки был виден восход солнца (см.: там же, с. 242).

Култ солнца может определять как обращение на восток при молитве, так и непосредственное обращение к солнцу, в какой бы стороне оно ни находилось: «В одном случае значимой оказывается ориентация по странам света безотносительно ко времени молитвы (при этом восток мыслится как место, откуда является солнце и соответственно Христос), в другом случае положение солнца именно во время молитвы. В первом случае понятия востока и запада получают абсолютное (аксиологическое) значение, подобно тому как абсолютное значение могут иметь понятия правого и левого. Так, согласно Кириллу Иерусалимскому (ок. 315—387) («Слова тайноводственные», I, § 4, 9), перед крещением необходимо повернуться на запад, с тем чтобы отречься от Сатаны, совершенно расторгнув всякий с ним договор и древние заветы с адом, после чего становится возможным обращение к Христу и воссоединение с востоком, где Бог насадил рай (Быт. II, 8): запад представляет, таким образом, как область Сатаны, восток — как область Христа; этот обряд по сей день принят в православном последовании крещения, ср.: «...обращает его



[оглашаемого] священникъ на западъ, горѣ рудѣ имуща, и глаголетъ: «Отрицаеши ли ся сатаны?..». Оглашаемый отрицается от сатаны, после чего «обращаетъ его священникъ къ востоку, долѣ рудѣ имуща, и глаголетъ ему: «Сочетаваеши ли ся Христу?» (там же, с. 243—244).

Ориентация при молитве может определяться положением солнца, подобно тому, как положение солнца определяет время молитвы: «Контаминация христианских и языческих представлений о солнце восходит к глубокой древности, — отмечает Б.А. Успенский. — Если христиане в свое время ассоциировали Рождество Христово с рождением «нового солнца» — об этом свидетельствуют Максим Туринский (нач. V века) и Лев Великий († 461), — то язычники могли именовать солнце праведным (справедливым), что отвечает восприятию Христа как «Солнца Правды» («Солнца праведного»)» (там же, с. 246). Не обязательно усматривать взаимное влияние: общие способы выражения могут независимо определяться сходными представлениями.

Что касается распространения христианства в Кавказском регионе, то В.А. Кузнецов в работе «Христианство на Северном Кавказе до XV века» (2007) отмечает: «Закачивая рассмотрение истории византийской христианской миссии на Кавказе, мы должны подчеркнуть главное: именно эта миссионерская деятельность на протяжении многих веков сыграла решающую роль в приобщении кавказских народов к православному христианству и его культуре. Активный интерес Византии к племенам и народам Кавказа начался при Юстиниане (VI век), когда стало очевидно, что христианизация этих народов обеспечивает византийские интересы в этом стратегически важном регионе. На Северном Кавказе наиболее эффективная миссионерская деятельность развернулась в начале X века и велась двумя направлениями — через Абхазию и Крым. В результате на Северо-Западном Кавказе создается Зихская, в верховьях Кубани — Аланская епархии. Последняя сыграла главную роль в продвижении христианства далее на восток, в глубь предгорий и гор Центрального Кавказа. Византийские источники сохранили ряд имен аланских митрополитов (21 имя), участвовавших во вселенских церковных соборах до 1590 года — конца XVI века. Христианизация народов Северного Кавказа была крупным успехом греческих церковных миссий, совершивших культурный подвиг на окраине «варварского» мира. Мы не имеем возможности привлечь здесь все христианские древности византийского происхождения с изучаемой территории — иначе картина была бы еще рельефнее.

Вместе с тем мы не можем переоценивать или идеализировать успехи раннего христианства на Северном Кавказе. Как показывают археологические источники, даже в X—XII веках — время аланской раннефеодальной государственности — значительная часть населения оставалась языческой. Не случайно в «Худуд ал-Алам» (X век) сказано, что царь алан христианин, а среди алан есть и христиане, и идолопоклонники. В конфессиональном отношении аланское общество X—XII веков нужно считать переходным от старой религиозной системы к новой» (86, с. 123).

Именно на Кавказе, где наблюдается стечение большого количества людей различных национальностей, имеется множество источников для опорных значений слова-образа «солнце». Одним из них является священная книга Коран.

## **Коран**

Священная книга ислама Коран написана на арабском языке, который впоследствии стал языком литургическим. Для мусульман текст Откровения — в то же время литературный канон, образец красоты (см.: 145, с. 133). Совершенство языка, согласно Корану, — одно из доказательств истинности послания Мухаммада. Во второй суре приводится описание проповеди Пророка: Мухаммад призывает людей, сомневающих в том, что он произносит Слово единого Бога, «явить суру, равную

суре Корана», однако никто из собравшихся не может этого сделать вследствие непревзойденной красоты языка Священной книги. В исламе изучение арабского языка имеет большое значение, так как считается, что глубокие смыслы сур и аятов человек может постичь, только читая священную книгу на «языке Корана».

Д. Сурдель, Ж. Сурдель в работе «Цивилизация классического ислама» (1983) отмечают, что во времена зарождения мусульманской религии существовало множество «способов коранического чтения», связанных с особенностями арабского письма, которому «было свойственно не только отсутствие знаков, обозначающих гласные, но и многозначность некоторых букв, лишенных в наиболее старых копиях диакритических знаков, так что одна и та же буква могла быть, например, прочитана как б, н, т, тх или й» (там же, с. 129). Переводчик книги «Цивилизация классического ислама» В.А. Бабинцев в комментариях пишет о трудностях при передаче на русский язык цитат из Корана: «Автор основательной четырехтомной «Истории халифата» О.Г. Большаков справедливо отмечал в свое время, что неадекватность существующих русских переводов Корана неоднократно вынуждала его давать... собственную версию. Множественность так называемых «чтений» Корана, даже в его арабском оригинале, вполне объясняет проблемы переложения священной книги мусульман на другие языки» (там же, с. 536).

Анализ значений слова «солнце», контекстов, в которых оно употребляется, в нашей работе проводится на основе наиболее авторитетных переводов Корана на русский язык, выполненных академиками И.Ю. Крачковским, М.-Н.О. Османовым. В толковании смыслов сур и аятов мы опирались на тафсир «Аль-Мунтахаб» (перевод профессоров С.М. Афифи, А.С. эдь-Манси). Наша задача — выявление концептуальных смыслов образа солнца на основе текста священной книги ислама.

По нашим подсчетам, слово «солнце» (прямая номинация) встречается в Коране 39 раз. Приведем планы его основных значений.

1. Светило, сотворенное Аллахом, которым, как и другими планетами и звездами, Он управляет. Власть Аллаха над светилами, и в частности над солнцем.
  2. Знаменья величия и славы Аллаха.
  3. Образ солнца в борьбе с язычеством.
  4. Указание на время и пространство.
- Рассмотрим эти значения.

**Светило, сотворенное Аллахом,  
которым, как и другими планетами и звездами, Он управляет.  
Власть Аллаха над светилами, и в частности над солнцем**

Коран включает 114 сур, расположенных вне хронологического порядка. Указания на то, что Аллах сотворил небесные светила, в том числе и солнце, имеются в сурах, помещенных в различных частях Откровения. Так, в двадцать пятой суре говорится: «**Благословен Тот, кто воздвиг на небе созвездия, а также солнце и луну освещающую**» (25:61, перевод М.-Н.О. Османова), в семьдесят первой: «**Неужели вы не видите, что Аллах создал семь небес, одно над другим, что среди них Он поставил луну [источником] света, а солнце сделал светильником?**» (71: 15-16, перевод М.-Н.О. Османова).

Солнце называется «светильником» еще в нескольких сурах Корана (41:12; 67:5; 78:8-13). Присутствие Аллаха также символизируется сиянием «светильника», который озаряет небо и землю: «**Аллах — свет небес и земли. Его свет — точно ниша; в ней светильник**; светильник в стекле; стекло — точно жемчужная звезда. Зажигается он от дерева благословенного — маслины, ни восточной, ни западной. Масло ее готово воспламениться, хотя бы его и не коснулся огонь. **Свет на свете!** Ведет Аллах к Своему свету, кого пожелает...» (24:35, перевод И.Ю. Крачковского). Согласно толкованию «Аль-Мунтахаб», в этом аяте содержится указание на то, что Аллах — источник двойного света: осязаемого, дающего людям жизнь земную,

ЗНАНИЕ О СОЛНЦЕ В СВЯЩЕННЫХ КНИГАХ:  
Библия, Коран

и Света Истины, дающего жизнь духовную (2, с. 458). Таким образом, небесные светила: солнце, луна, звезды, — по Корану, сотворены Аллахом и излучают не собственный свет, а свет самого Бога. «Божественное Всемогущество... царствовало в одиноком величии, подобно солнцу над пустыней», — пишет об исламе английский историк К. Даусон (цит. по: 103, с. 86)

Солнце и луна покорны воле Аллаха (7:54), они движутся по установленному Им порядку (31:29; 55:5), проходят свой путь «в определенный срок» (35:13; 39:5), солнце «плывет к предназначенному для него местопребыванию: таково предписание Великого, Ведающего» (36:38). Небесные светила поклоняются единому Богу: **«Неужели ты не знаешь, что пред Аллахом падают ниц и те, кто на небесах, и те, кто на земле: солнце, луна, звезды, горы, деревья...»** (22:18, перевод М.-Н.О. Османова). Это проявление власти Аллаха, по Корану, должно указывать сомневающимся людям на Его могущество, всеведение: «Таков Аллах, ваш Господь. **Ему принадлежит [вся] власть...**» (35:13, перевод М.-Н.О. Османова); «Разве ты не знаешь, что Аллах укорачивает ночь, удлиняя день, и укорачивает день, удлиняя ночь; [что] **Он подчинил Своей власти солнце и луну... что Аллах осведомлен о том, что вы творите?**» (31:29, перевод М.-Н.О. Османова).

Небесные светила могут «поклоняться» и человеку. Двенадцатая сура опирается на ветхозаветную историю Иосифа (Йусуфа): «[Вспомни, Мухаммад,] как Йусуф сказал своему отцу: «О мой отец! **Я видел [во сне] одиннадцать звезд, солнце и луну. Я видел, как они поклонялись мне»** (12:4, перевод М.-Н.О. Османова). Отец Йусуфа объясняет сон как предзнаменование того, что Йусуф станет влиятельным, знатным человеком. Претерпев тяжкие испытания, он действительно добился высокого положения при дворе египетского фараона.

Бог в Коране — всемогущий, грозный, но в то же время милостивый, прощающий людей, сострадающий им, стремящийся помочь в их земных делах: «Аллах — тот, кто создал небеса и землю, ниспослал с неба дождь и взрастил [влагою] его плоды вам в удел, подчинил вам корабли, которые плывут по морям по Его воле, **подчинил вам реки, непрестанно находящиеся в движении солнце и луну, подчинил вам ночь и день и даровал вам все, о чем вы просили»** (14:32-34, перевод М.-Н.О. Османова). Солнце и луна, конечно, не «подчинены» людям в прямом смысле этого слова. В тафсире «Аль-Мунтахаб» содержится разъяснение аята: во благо себе и другим человеку позволено пользоваться солнечным светом, чтобы выращивать растения и кормить животных (2, с. 327).

Еще одна милость Аллаха — установленная Им строгая периодичность движения светил, которая дала людям возможность составить календарь: **«Он — тот, который сделал солнце сиянием, а месяц — светом и распределил его по стоянкам, чтобы вы знали число годов и счисление»** (10:5, перевод И.Ю. Крачковского).

Таким образом, солнце, по Корану, создано Аллахом, оно всецело подчиняется Ему, служит, по Его воле, людям, и в то же время солнце — великое творение Аллаха, посредством которого Он дает миру часть Своего божественного света.

### **Знамена величия и славы Аллаха**

Ход небесных тел, смена дня и ночи, фаз луны, изменение положения созвездий на небосводе — все это, согласно Корану, знамена величия и славы Аллаха для «людей знающих»: «Он приспособил к вашим нуждам ночь и день, **солнце, и луну, и звезды — и они покорно исполняют Его веления. Воистину, во всем этом — знамена для разумных людей»** (16:12, перевод М.-Н.О. Османова); **«Его знамена — это также и ночь и день, и солнце и луна»** (41:37, перевод М.-Н.О. Османова). Великие творения Аллаха являются символами Его беспредельного могущества. Одна из сур мекканского периода имеет название «Солнце». Приведем ее текст полностью.

**Сура 91. Солнце**

1. Клянусь солнцем и его сиянием!
2. Клянусь луной, когда она движется вслед за ним,
3. Клянусь днем, когда он освещает мир,
4. Клянусь ночью, когда она застигает мир,
5. Клянусь небом и Тем, кто его воздвиг,
6. Клянусь землей и Тем, кто ее простер!
7. Клянусь душой [человеческой] и Тем, кто ее сотворил и придал ей соразмерность,
8. Кто внушил ей и ее грехи, и ее благочестие.
9. Преуспел тот, кто очистился душой.
10. Понес урон тот, кто сокрыл [злое] в душе.
11. Самудиты отвергли [посланника], [пребывая] в нечестии,
12. Когда несчастнейший из них вознамерился [убить верблюдицу].
13. Тогда посланник Аллаха (то есть Салих) сказал им: «[Не трогайте] верблюдицу Аллаха и [не гоните] ее от водопооя».

14. Однако они не послушались его и подрезали ей поджилки, и Господь под-  
верг их гибели за грехи, не различая [где стар, где млад],

15. не опасаясь последствий этого (перевод М.-Н.О. Османова).

Одна из религиозных основ ислама — «и'джаз» — невозможность и недоступность создать что-либо подобное Откровению. Согласно мусульманскому учению, Коран — несотворенное Слово Аллаха, священная книга передает слова самого Господа, сообщенные избранному Им Пророку. В 1017 году халиф ал-Кадир огласил воззвание к мусульманам, в котором сказано, что «Аллах действительно говорил этим Словом, и Он открыл его Своему посланнику через вестника Джибраила. Последний, услышав его от Него, произнес его Мухаммаду, который, в свою очередь, произнес его своим Сподвижникам... Это слово не сделалось сотворенным в силу его произнесения человеческими созданиями, ибо остается тем самым Словом, которое произнес Аллах» (цит. по: 145, с. 194). Коран написан от первого лица, и клятвы, которыми начинаются некоторые суры, — клятвы самого Аллаха. Тафсир «Аль-Мунтахаб» дает такое толкование первых 10 аятов суры «Солнце»: «В начале суры Аллах Всевышний поклялся многими Своими великими творениями (солнцем, луной, днем, ночью, душой человеческой. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*), доказывающими беспредельное могущество Аллаха Всевышнего и Его единство, что тот, кто очистил свою душу от грехов верой, преуспеет, а тот, кто погубил душу свою неверием и совершением грехов, потерпит убыток» (2, с. 867).

Солнце — одно из свидетельств беспредельного могущества Аллаха. В Коране главные клятвы единого Бога, доказывающие истинность посылаемых Пророку слов, связаны с произнесением формул, содержащих значения времени суток, которое определяется ходом солнца: «Клянусь **зарей**, и **десятью ночами...**» (89:1, перевод И.Ю. Крачковского), «Клянусь **ночью**, когда она покрывает, и **днем**, когда он засиял...» (92:1-2, перевод И.Ю. Крачковского), «Клянусь **утром** и **ночью**, когда она густеет!» (93:1-2, перевод И.Ю. Крачковского), «Клянусь **предвечерним временем...**» (103:1, перевод И.Ю. Крачковского). В названиях сур отображается движение солнца: «Заря» (89), «Ночь» (92), «Утро» (93), «Предвечернее время» (103).

В Коране упоминается клятва: «Клянусь ночью», которая указывает на особенное значение этого времени суток для мусульман. Именно в ночь «аль-Кадр» Мухаммаду был ниспослан Коран. Эту ночь называют «ночью величия и достоинства», она «лучше тысячи месяцев», «ангелы и Джибрил нисходят на землю с дозволения их Господа с Его повелениями. В ночь величия воцаряется мир. Нет ни вреда, ни зла до появления зари!» (2, с. 772). Аллах, по Корану, милостивый, прощающий, многие его создания сотворены, чтобы помогать людям в их земных делах: «Если бы вы попытались счесть милости Аллаха, то вам бы их не пересчитать» (14:34, перевод М.-Н.О. Османова). В то же время темные духи и нечестивые люди совершают



злодеяния под покровом ночи. Появление на рассвете солнца, распространяющего по земле свет Аллаха, прогоняет зло.

В суре «Рассвет» (113) содержится призыв: «Скажи: **прибегаю к Господу рассвета**, который наступает после ухода ночи, прося у Него защиты от злостности тех из его творений, кто способен на зло и от зла которых может защитить только Тот, кто властен над ними; от зла ночи, когда ее темнота становится мрачной; от зла тех, кто стремится сеять раздор между людьми; от зла завистника, который желает, чтобы другие люди лишились милости и благоденствия» (2, с. 781).

Изменение привычного хода солнца, его яркого света — знамения Судного Дня, когда наступит время наказания людей за их прегрешения, а также «Дня воскресения»: «Он спрашивает: «Когда настанет День воскресения?» [А тогда,] когда глаза [от страха] закатятся, затмится луна, **сойдутся солнце и луна**. В тот день человек воскликнет: «Куда же бежать?» О нет! Негде укрыться! В тот день спастись можно только у Господа твоего» (75:6-12, перевод М.-Н.О. Османова); «Когда **солнце покроется мраком**, когда звезды померкнут, когда горы придут в движение, когда верблюдицы, беременные на десятом месяце, останутся без присмотра, когда соберутся [все] дикие звери...» (81:1-5, перевод М.-Н.О. Османова).

Доказательство всемогущества Аллаха — Его способность направлять свет солнца туда, куда Он пожелает. В восемнадцатой суре рассказывается о юношах, укрывшихся в пещере и погружившихся в сон на триста лет. По воле Аллаха, солнечные лучи не проникали в их убежище: «Ты [, Мухаммад,] увидел бы, что [**лучи**] **солнца на восходе минуют их пещеру, клонясь вправо, а на закате они уклонялись налево**. Сами же они покоились в глубине пещеры. **Все это — из знамений Аллаха**. Тот, кого ведет Аллах, идет по прямому пути; тому же, кого Он вводит в заблуждение, ни за что не найти ни покровителя, ни [духовного] наставника» (18:17, перевод М.-Н.О. Османова). Эти юноши бежали от правителя-многобожника, преследовавшего их за веру, они были воскрешены, что «является знамением, подтверждающим могущество Аллаха в воскрешении после смерти» (2, с. 806).

Образ солнца в Коране часто используется в описании борьбы правоверных с язычниками.

### **Образ солнца и борьба с язычеством**

Мухаммад начал проповедь ислама (араб. покорность) в начале VII века. В это время среди народов, населявших Аравию, были распространены языческие верования. А.Е. Крымский называет аравийских арабов «полидемонистами»: «...они населяли всю природу, отдельные местности и дома невидимыми духами, добрыми и злыми, имели идолов, племенных и семейных, с которыми обращались очень фамильярно и чтили их больше по привычке; род арабского пантеона был в храме Мекки. В городах вырабатывали много идолов и продавали бедуинам, но для тех часто было достаточно и простого камня; современник Мухаммада, эль-Отаридий, говорит, что в крайнем случае бедуины нагромождали кучу песку, выдаивали на него верблюдицу, и это был уж идол. Над всеми богами и богинями доисламские арабы признавали одного Бога, под именем «всевышнего Бога» («Аллах Теаля»). Мелкие боги назывались его детьми. Этим Богом клялись, в начале договоров писалась формула: «во имя твое, Аллах!», злых людей называли «врагами Аллаха», но Бог этот не имел никакого культа...» (85).

Язычники, поклоняясь многим божествам, все же признавали Аллаха «всевышним Богом»: «А если ты их спросишь: **«Кто сотворил небеса и землю и подчинил солнце и луну?»** — они, конечно, скажут: «**Аллах**». До чего же они обольщены» (29:61, перевод И.Ю. Крачковского). Последние слова аята тафсир «Аль-Мунтахаб» толкует так: «Как же они могут быть так обольщены, что отвращаются от единобожия и веры в Аллаха Единого — хвала Ему Всевышнему, — хотя они признались в истине!» (2, с. 527).

Некоторые арабы поклонялись солнцу и звездам, поэтому Коран призывает: **«Не бейте челом ни солнцу, ни луне, а бейте челом Аллаху, который сотворил их...»** (41:37, перевод М.-Н.О. Османова). В суре «Звезда» сказано об Аллахе: **«...именно Он — Господь Сириуса»** (53:49, перевод М.-Н.О. Османова). Сириус — звезда в созвездии Большого Пса, самая яркая на небе. Эту звезду как бога-пса почитали в Древнем Египте, ее культ был распространен и среди некоторых арабов. Аят, в котором повелителем Сириуса назван Аллах, свидетельствует о том, что небесные светила не боги, а только творения Аллаха, которые находятся в Его власти, покорны Ему.

Всемогущество Аллаха, по Корану, проявляется в том, что Он управляет солнцем, «заставляя его всходить на востоке». Сура «Корова» содержит упоминание о споре правителя-язычника с Авраамом: «Ты не задумывался над тем [о Мухаммаде,] кто спорил с Ибрахимом относительно его Господа, [кичась] тем, что Аллах даровал ему царство? Помни о том, что сказал ему Ибрахим: «Мой Господь — тот, кто оживляет и умерщвляет». [Царь] возразил: «Именно я оживляю и умерщвляю» (2:258, перевод М.-Н.О. Османова). Далее Авраам, чтобы доказать царю его ничтожество перед единым Господом, говорит: «Воистину, **Аллах заставляет солнце восходить на востоке, заставь же его взойти на западе**». И тот, кто не уверовал (то есть царь), смутился. Ведь Аллах не указывает прямого пути нечестивцам» (2:258, перевод М.-Н.О. Османова).

Небесные светила, согласно Корану, помогают сомневающимся людям прийти к истине: Аллах един, Его могущество и красота превышают величие Его творений. Так, Ибрахим (Авраам) постиг смысл поклонения Единому Богу, размышляя о солнце, луне, звездах, за которыми он внимательно наблюдал. Ночью Ибрахим увидел звезду и, поразившись ее прекрасному сиянию, подумал: «Это — мой Господь!» А когда она закатилась, он сказал, что **звезда не может быть Богом: «Я не поклоняюсь богам, которые закатываются и изменяются!»** Увидев восходящую луну, он сказал про себя: «Это — Господь мой!» А когда она зашла, он сказал, направив свой народ на прямой путь: «Я клянусь, что, если Господь не направит меня на прямой путь истины, я буду среди растерявшихся и заблудившихся!» Потом он увидел восходящее солнце и сказал про себя: «Это — Господь мой! Ведь оно больше, чем звезды». **А когда солнце село, он сказал: «О народ мой, я не причастен к тем идолам, которым вы поклоняетесь помимо Аллаха».** Увидев **слабость сотворенных явлений**, он обратился к Аллаху, их Творцу, и сказал: «Я обратился лицом к Аллаху Единому, все душой предался Ему — Творцу небес и земли — отклонился от всякого пути, кроме Его прямого пути. После того как я увидел знамения Единого Аллаха, я не буду многобожником» (2:76-79, толкование смыслов «Аль-Мунтахаб»). Положение солнца, луны, звезд на небе постоянно. Это творения Аллаха, единым и неизменным остается только Всевышний, управляющий всеми делами: небесными и земными.

### Указание на время и пространство

Употребление слова «солнце», связанное со значением времени, в Коране главным образом служит для указания точного времени обязательной ежедневной молитвы. Ислам требует от каждого правоверного человека строго исполнять определенные религиозные предписания, составляющие «пять столпов ислама»: произнесение шахады (символа веры), ритуальная молитва (салаат), милостыня в пользу нуждающихся (закят), пост в месяц Рамадан, паломничество (хадж) в Мекку. Особенное внимание уделяется ежедневной молитве и милостыне. В Коране часто говорится о награде, уготованной Аллахом тем людям, кто был усерден в совершении салаата и раздавал закят, не жалея денег и имущества (2:3, 44, 110, 177, 277; 4:77, 162; 5:55; 8:3; 9:5, 71 и др.). Салаат и закят, по Корану, — явные проявления верно-

сти новообращенных исламу: «Если же они раскаются, будут совершать салат, вносить закят, то они — ваши братья по вере, а Мы разъясняем Наши аяты для людей, которые разумеют» (9:11, перевод М.-Н.О.Османова). Мусульманину полагается произносить хвалу Аллаху в течение всего светлого времени суток: **«Совершай обряд молитвы, начиная с того времени, когда солнце [после полудня] начнет склоняться к ночному мраку, а также [совершай] утреннее чтение молитвы, ибо утреннюю молитву слушают [ночные и дневные ангелы]»** (17:78, перевод М.-Н.О. Османова); «Так сноси же терпеливо [, Мухаммад,] то, что говорят [неверные], и **славь хвалой Господа своего перед восходом солнца и перед его закатом**, славь его и в течение ночи, а также в течение дня, — быть может, ты будешь доволен [воздаянием в будущей жизни]» (18:130, перевод М.-Н.О.Османова); «Будь терпелив к тому, что они говорят, **восхваляй Господа твоего до восхода солнца и перед заходом...**» (50:39, перевод М.-Н.О.Османова). Указанием на время, в которое необходимо совершать салат, служит положение солнца на небе. Первая молитва совершается в промежуток времени от рассвета до восхода солнца, вторая — в полдень, когда солнце находится в зените, третья — во второй половине дня до заката солнца, четвертая — при заходе солнца, пятая — после захода солнца в начале ночи.

В Коране встречаются употребления слова «солнце» в конкретном значении, определяющем время суток — восход, закат: **«На восходе солнца настиг их глас [Джибрила]»** (15:73, перевод М.-Н.О.Османова); «И он воскликнул: «Воистину, **я отдал предпочтение земным радостям перед молитвою к Господу моему до того времени, пока [солнце] не скрылось за завесой...**» (38:32, перевод М.-Н.О.Османова).

В рассказе о Зу-ль-Карнайне находим употребление слова «солнце» в едином пространственно-временном значении: **«[Он шел] и прибыл, наконец, к [месту, где] закат солнца**, и обнаружил, что оно заходит в мутный и горячий источник. Около него он нашел [неверных] людей. Мы сказали: «О Зу-ль-карнайн! Либо ты их подвергнешь наказанию, либо окажешь милость» (18:86, перевод М.-Н.О.Османова); «И он последовал далее своим путем, **и прибыл, наконец, в [место, где] восходит солнце**, и обнаружил, что оно восходит над людьми, которым Мы не даровали от него никакого прикрытия» (18:89-90, перевод М.-Н.О.Османова).

На протяжении всей истории ислама идет разработка учения Муххамада через различные религиозные движения. Во многих трактатах исламского наследия есть понятие «вечного мира», управляемого строгим космическим порядком, происходящим от причины, которая соответствовала Аллаху, Единому и вечному Творцу. Как и в библейской мифологии, восток — символ источника света, или озарения, которое человеческий разум встречает в Активном Разуме — источнике всякого знания (Авиценна). Солнце в Коране целиком и полностью подчинено воле Аллаха, который украсил им небеса и «подчинил» людям, дав им возможность определять время, выращивать растения, пасти скот.

## **Солнце в русском языке и поэзии**

Образ солнца значим в искусстве по многим причинам. Именно солнце, по мнению многих ученых, влияет на творческое сознание человека. **«Подобно резцу скульптора, энергия солнечного луча творит лик и образ органической жизни на Земле, — утверждает А.Л. Чижевский. — Подобно резцу, эта энергия высекает из мертвого и неподвижного земного вещества великую пластичность органических образований. И, как добрый гений древних**

мифов, лучистая энергия Солнца одаряет эти образования движением, чувством и мыслью. Мы вправе рассматривать весь органический мир нашей планеты как творчество, как отражение космического процесса, происходящего за сотни миллионов километров от нас. И в этом смысле **жизнь должна считаться явлением космическим, работой космических сил.** Существование тончайшей пленки, которая со всех сторон окружает земной шар, находится в прямой и непосредственной зависимости от энергии солнечного излучения. **Куда бы ни проник солнечный луч, он встречает на своем пути ожидающую его потенциальную жизнь, чтобы дать ей движение»** (161, с. 135). Статистика показала, что творческие силы гениальных людей достигают своего расцвета при первом весеннем тепле в мае, затем в сентябре. По мнению А.Л. Чижевского, минимум творческой деятельности приходится на зиму (там же, с. 111).

В религиозных представлениях, как мы отмечали, солнце играет важную роль. Достаточно напомнить, что Божественный Свет преломляется и через свет солнца, а Христос — Солнце Правды. Бога созерцают как свет «очищенные сердцем». В «Агиоритическом Томасе», который написан под руководством св. Григория Паламы, отмечается: «Получивший в благой удел божественное действие... сам есть как бы Свет и со Светом находится и вместе со Светом сознательно видит то, что без таковой благодати скрыто для всех, возвысившись не только над телесными чувствами, но и над всем, что нам ведомо... ибо Бога видят очищенные сердцем, Который, будучи Светом, вселяется и открывает Себя любящим Его и возлюбленным Им». Таким образом, один и тот же нетварный Свет сообщается всему человеку, давая ему способность жить в приобщении Святой Троице. Это приобщение Богу, в котором праведники воссияют как солнце, и есть блаженство будущего века — то обожненное состояние тварных существ, в котором Бог будет «всем во всем», не по Своей сущности, а по Своей энергии, иначе говоря, по благодати или нетварному Свету, неизреченному великолепию триипостасной единой природы» (цит. по: 92, с. 123).

Понятно, что и традиции почитания солнца, как отголоски язычества, сохраняются в России до сих пор. Об этом свидетельствуют архитектура, живопись, поэзия. Информационные данные формируются в мышлении человека уже на уровне коллективного бессознательного, запечатлеваются архетипически. Думается, что в сознании запечатлевается иерархия значений, связанных с образом солнца, начиная «неявными» знаниями, получаемыми в обыденности, языческими представлениями, религиозными данными, а далее — это научные понятия, которые приобретаются в школе, отчасти философские воззрения, конечно же, и поэтические, художественные образы. Легко процитировать стихи, которые каждый знает с детства (А.Н. Плещеев):

Травка зеленеет, солнышко блестит,  
Ласточка с весною в сени к нам летит.

Или «Зимнее утро» А.С. Пушкина:

Мороз и солнце; день чудесный!  
Еще ты дремлешь, друг прелестный.  
Пора, красавица, проснись...

То, что в сознании понятие о вселенной является иерархичным и это представление сохраняется в процессе становления коллективного бессознательного, говорит многое. Так, Вселенная в «Пословицах русского народа» В.И. Даля «мудро сотворена», об этом говорится: «Премудры дела твои, Господи». «На семи поясах Бог поставил звездное течение. Над семью поясами небесными сам Бог, превыше Его покров. На первом поясе небесные ангелы, на втором архангелы, на третьем начала, на четвертом власти, на пятом силы, на шестом господства, на седьмом херувимы, серафимы и многочестия. Мир — нетленная риза. Небо — нетленная риза

Господня. Небо — престол Бога, земля — подножие. Небо — терем Божий; звезды — окна, откуда ангелы смотрят. <...> Солнце — князь земли, луна — княжна. Месяц — казачье солнышко» (51, с. 290).

До сих пор живы представления о народных приметах, связанных с солнцем. М. Забылин описывает некоторые из них в книге «Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия» (1880, репринтное переиздание 1990): «Солнце с красною зарею заходит, а с светлою восходит — к вёдру и ясному дню. Красная вечерняя заря — к ветру. В тучу, темное облако садится — к дождю. В тумане — тоже. Сильно при закате сияет — к большому ветру. Тупые и редкие лучи солнца при закате или восходе — к дождю. Светлое облако пред восходом солнца — хороший день. Темноватое — пасмурный или дождливый. Меняющее цвета облако — к дождю. Красные облака — к дождю. При полудневном ветре — к порывистому ветру и непогоде. Если же при этом лучи солнца темнеют, то ожидай грозы. Кучею облака при восходящем солнце — к переменной погоде. Из темного облака солнце появляется с большим жаром — к грозе. Солнце парит и тишина в воздухе — к большой грозе и дождю. Красного цвета солнце на восходе — к большому ветру. Солнце в тумане — к дождю. Различного цвета лучи восходящего солнца — к пасмурной или к дождливой погоде. То же предвещает желтый, белый или зеленый восход солнца. Круг около солнца, не разделяющийся при исчезновении, — к доброй и сухой погоде. Если круг разорвется, то со стороны разрыва кольца будет ветер. Если круг темноватый, зимою — предвещает стужу, летом — дождь и ветер. Круг зеленоватый или красноватый пред восходом или заходом солнца — дождь или ветер на несколько дней» (61, с. 287).

Мы обращаемся к поэтическому образу солнца и к первичным значениям лексемы «солнце» в языковой системе. Для нас важно определить наиболее общие значения, связанные с солнцем в русской языковой картине мира. Еще А.А. Потебня говорил, что слово — уже поэзия и тот, кто первым поименовал предмет каким-либо словом, стал поэтом. Если не понимать слова М. Хайдеггера прямолинейно, то можно делать установку и на исследование поэзии как сущности искусства: «Истина, — пишет он, — будучи просветлением и затворением сущего, совершается, будучи слагаема поэтически. Все искусство — дающее прибывать истине сущего как такового — в своем существе есть поэзия. <...> Если все искусство по своей сущности — это поэзия, то тогда все искусства, зодчество, живопись, музыку, надлежит сводить к поэзии, то есть к искусству слова. А это чистейший произвол. Однако лишь до тех пор, пока мы полагаем, что названные искусства суть разновидности одного искусства слова, если только допустимо характеризовать поэзию таким наименованием, вызывающим недоразумения. Но поэзия в этом смысле есть только один из способов просветляющего набрасывания истины, то есть поэзии в более широком смысле слова. Тем не менее творение языка, поэзия в узком смысле слова, занимает выдающееся место среди искусств» (158, с. 305—306).

Мы будем оперировать работами и словарями, в которых дается комплексное, обобщенное исследование языкового значения и поэтического образа солнца. Семантическая структура слова «солнце» в «Словаре русского языка» (МАС) включает четыре основных значения: «1. (как астрономический термин с прописной буквы). Центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный газовый шар, излучающий свет и тепло за счет протекающих в его недрах термоядерных реакций. *Вращение Земли вокруг Солнца. Затмение Солнца. Восход Солнца.* □ *Солнце уже заходило, и его лучи проникали сквозь рощу, светились на стволах.* Чехов, В овраге. *Высоко в небе сияло солнце.* М. Горький, Песнь о соколе.

2. Свет, тепло, излучаемые этим телом. *Греться на солнце.* □ [Базаров] *курил длинную трубку и щурился от солнца.* Тургенев, Отцы и дети. *Солнце горело на куполах церквей.* Скиталец, Этапы. *Тайга расступилась ---, и в рдяные ее просветы, прямо в лицо, било солнце.* Фадеев, Разгром.



3. *обычно чего*. О том, что является источником света или основой жизни чело-л. прекрасного. *Солнце жизни моей, Россия, // Укрепи на подвиг меня!* Рьленков, Золотое облако зноя. — *Вы знаете, — спросил Юнге, — что Гарибальди сказал о социализме? --- Социализм — это солнце будущего.* Паустовский, Черное море. || О том, кто является предметом поклонения, любви. *А вот Аннушка — вот это настоящее! --- Она только одна и есть во всей его жизни сокровище, солнце, сияние.* Гл. Успенский, Кой про что. || *чего*. О том, кто прославился в какой-л. области искусства, науки, в области какой-л. важной деятельности. *Шиллер и Гете — это целые два мира лирической поэзии, два великие ее солнца.* Белинский, Разделение поэзии на роды и виды.

4. (мн. солнца, солнц). Центральная планета других планетных систем. *Наука изучает все: все явления вселенной, начиная от движения солнц до строения атомов.* Брюсов, Ремесло поэта.

◊ **До солнца** — до восхода солнца, до света. **По солнцу** (идти, двигаться — ориентируясь на солнце; определяя путь по положению солнца) (МАС).

Общая структура значения: 'центральное тело Солнечной системы'×'свет, тепло'×'источник света'×'основа жизни'×'основа прекрасного'×'центральная планета планетных систем'. Таким образом, «солнце» имеет позитивную семантику жизнедеятельности, источника света, прекрасного.

В «Большом толковом словаре русских существительных» «солнце» входит в раздел «неживая природа», в группу существительных, обозначающих небесные тела. Типовая семантика: космические объекты шарообразной формы, движущиеся по орбитам относительно друг друга под действием гравитации (силы притяжения). Базовое имя (имена): небесное тело, совокупность небесных тел. В эту группу входят существительные: астероид, галактика, звезда, комета, луна, месяц, метеор, метеорит, планета, светило, созвездие, солнце, спутник. «Солнце, -а, ср. Раскаленное небесное тело шарообразной формы, звезда, излучающая свет и тепло и являющаяся центром Солнечной системы (вокруг нее обращаются планеты). *Из-за края горизонта поднялось солнце, — огромный шар выкатился над синей пустыней, и туман растаял, как призрачный (А. Н. Т.)»* (24, с. 121).

В «Новом словаре русского языка» Т.Ф. Ефремовой: «**Солнце** ср. 1. Центральное тело Солнечной системы, звезда, представляющая собой гигантский раскаленный шар, излучающий свет и тепло.

**Солнце**<sub>1</sub> ср. 1. Свет, тепло, излучаемые центральным телом Солнечной системы. 2. Место, пространство, освещенное этим светилом. 3. Ясная, солнечная погода. 4. *перен.* То, что является источником жизни, счастья для кого-л., чего-л. // Источник средоточения чего-л. 5. *перен.* Тот, кто является предметом поклонения, восхищения, любви. // Тот, кто прославился в какой-л. области деятельности; знаменитость.

**Солнце**<sub>2</sub> ср. разг. 1. Разновидность покроя юбки клеш.

**Солнце**<sub>3</sub> ср. разг. 1. Один из видов гимнастических упражнений на перекладине.

**Солнце**... 1. Начальная часть сложных слов, вносящая значение сл.: солнце (1) (солнцегрев, солнцелечение, солнцелюбивый и т.п.).

**Солнцеворот** м. 1. Народное название солнцестояния.

**Солнцевосход** м. 1. Восход Солнца.

**Солнцезакат** м. 1. Закат Солнца.

**Солнцезащитный** прил. 1. Предназначенный для защиты от солнечных лучей.

**Солнцелечение** ср. 1. Использование солнечной энергии в лечебных и профилактических целях.

**Солнцелюбивый** прил. 1. Произрастающий там, где много солнечного света (о растениях).

**Солнцеобразно** нареч. 1. Соотносится по знач. с прил.: солнцеобразный.

**Солнцеобразный** прил. 1. Видом напоминающий Солнце.

**Солнцепёк** м. 1. Место, открытое для солнечных лучей. 2. Время дня, когда сильно печет солнце.

**Солнцеподобный** прил. 1. То же, что: солнцеобразный.

**Солнцестояние** ср. 1. Момент прохождения Солнца через самую северную или самую южную точку эклиптики, который бывает дважды в году и которому соответствуют самый короткий и самый длинный день.

**Солнышко1** ср. разг. 1. Употр. как ласковое обращение к дорогому, любимому человеку.

**Солнышко2** ср. разг. 1. Ласк. к сущ.: солнце (1)» (59).

В словаре Т.Ф. Ефремовой отмечены значения, которые человек придает предметам обихода и деятельности на основе метафорического употребления значения лексемы «солнце», связанного с идеей круга: 'юбка клеш', 'гимнастические упражнения'. «Солнце» отмечается в структуре сложных слов, связанных с движением солнца, восходом и закатом, лечением солнцем, произрастанием растений под солнцем, похожестью человека на солнце, а также защитой от его лучей. Во всех словарях отмечается ласкательное существительное «солнышко», обращенное к самому солнцу и переносно — к дорогому, любимому человеку. Эти значения вбирают в себя осмысление солнца в процессе получения неявного знания в обыденной жизни, а также понимание человеком огромной значимости солнца в жизни.

В словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова имеется следующая словарная статья: «Солнце [о<sup>н</sup>ц], солнца, мн. солнца и (устар.) солнцы, ср. 1. *только ед.* Центральное небесное светило нашей планетной системы, представляющее собою гигантский раскаленный шар, излучающий свет и тепло. *Земля вращается вокруг солнца. Солнце взошло над горизонтом. Тучи закрывают солнце. Солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно.* М. Горький. *Солнце красное поля здесь осветило.* Крылов. *Солнце садится, и ветер утихнул летучий.* Фет. *Да здравствует солнце, да скроется тьма.* Пушкин.

2. *только ед.* Свет, тепло, излучаемые этим светилом. *Женица босая, в лоскутках выцветших на солнце одежд.* М. Горький. *Греться на солнце. Залитый солнцем пляж. Очки для защиты от солнца.*

3. *перен., только ед.* О ком-чем-н. очень дорогом, **ценном**, являющемся источником жизни, счастья для кого-н. (книжн.). *Ты мое солнце. || чего.* Источник, средоточие чего-н. (*ритор.*). *Солнце правды.*

4. Центральное небесное тело других систем, играющее роль, подобную солнцу. *И солнцы ею (смертью) потушатся.* Державин.

◊ Горное солнце (*спец.*) — кварцевая лампа, употр. при светолечении. До солнца (разг.) — до восхода солнца, до света. *Присядем, делать нечего, до солнца отдохнем!* Некрасов» (147).

Обратим внимание на усиленные аксиологические элементы в структуре словарной статьи (3 значения), а также фиксацию предмета быта: «кварцевая лампа». Мы видим, что уже в семантической структуре слова «солнце» заложены ценностные смыслы. Это связано с тем, что значение слова «солнце» наряду с собственно естественнонаучной информацией, фактически, данной в опыте, формируемом априорными структурами мысли, содержит особую предметность — ценности, — которые возникают в результате объективации оценок, выражающих отношение к действительности. Ценности имеют отношение к культуре. Таким образом, факты и ценности содержатся в одном денотате, и аксиологическая размерность бытия сочетается с познавательной и когнитивной размерностью. Это два типа знания, которые М. Вебер различал как два вида мыслительного упорядочивания реальности. Естественнонаучные данные номологичны, то есть осуществляют анализ гетерогенной действительности посредством законов и общих понятий; социальные и гуманитарные знания базируются на соотношении явлений культуры с ценностными идеями, которые придают фактам действительности смысл, упорядо-

чивают эти факты с точки зрения культурного значения: «Весь наш интерес к тем феноменам, которые выступают в качестве явлений культуры, всегда связан с их «культурным значением», возникающим вследствие отнесения их к самым различным ценностным идеям» (30, с. 391).

Х. Лэйси в работе «Свободна ли наука от ценностей?» (1999) отмечает, что наши ценности связаны с основными человеческими желаниями, глубокими чувствами. Следование ценности включает также компонент убеждения в том, что качество, на которое мы опираемся, связано с опытом полноценной жизни, и убеждения в том, что жизнь, отмеченная этим качеством, не может быть причиной или условием ухудшения жизни других людей: «Понятые таким образом ценности выражаются в поведении всякий раз, когда они и связанные с ними чувства и эмоции появляются в описаниях, объясняющих поведение личности. Ценности «вплетены» в жизнь в большей или меньшей степени так, что траектория жизни личности демонстрирует их через поведение постоянно, последовательно и выявляет при этом их обновление. Ценность выражается в практике в тех ее формах, развитию которых она способствует, и требует поведения, которое демонстрирует эту ценность. Ценности могут также представляться (ощущаться или рефлексироваться) в сознании и выражаться словами, служа объяснением того, чем личность является (или чем она хотела бы быть в действительности или в мнении других людей), объяснением ее стремлений и убеждений относительно человеческого благополучия и условий его достижения» (95, с. 67).

Анализ семантической структуры слова «солнца» показывает, что ценностные компоненты содержатся и в структуре означающего, и в структуре означаемого. Так, «ласкательный» суффикс -ышк- — показатель позитивного отношения, принятия того, что несет солнце как творец жизни, и того, как отображается его семантика в строении человеческой личности. Позитивный строй несет и этимология этого слова, связанная со светом, блеском, сиянием. Высказываются мнения, что сама лексема «солнце» (слав. \*sъlньсе) — ласкательное образование. В этимологических словарях А.Г. Преображенского, П.Я. Черных, М. Фасмера даны, в целом, сходные данные по этимологии слова «солнце». Приведем словарную статью из «Этимологического словаря русского языка» М. Фасмера: «Солнце, укр. *сoнцe*, др.-русск. *сoльньцe*, ст.-слав. *ñeиї ūbā ñлюс* (Остром.) болг. *слънце*, сербохорв. *сѫнцe*, словен. *sòlnce*, чеш. *slunce*, словц. *slnce*, польск. *słońce*, в.-луж. *słōnco*, н.-луж. *sluńco* || Прасл. \*sъlньсе — уменьш. образование от \*sъlнь, ср. *пóсолонь*, ст.-слав. *áeñeиf ūi ū ávñлюс* (Супр.), а также *солнопѣк*, *солноворóт* (Френкель, ZfslPh 13, 212). Образование аналогично *сeрдцe* (Брандт, РФВ 24, 189). Родственно лит. *sáulė* «солнце», лтш. *saũle*, др.-прусск. *saule*, др.-инд. *svar-* ср. р., вед. *súvar*, род. п. *súras* ср. р. «солнце, свет, небо», *súras*, *súryas* «солнце», авест. *hvarə*, род. п. *xvəng* ср. р. «солнце, солнечный свет», гот. *sauli* «солнце», кимр. *haul*, лат. *sōl* ср. р., греч. *ἥλιος*, гомер. *ἠέλιος*, дор. *ἄέλιος* (и.-е. \*sāvel), алб. *hyll*, *yll* «звезда» (\*sūl-), далее сюда же гот. *sunnô* ж., д.-в.-н. *sunna* «солнце», древняя и.-е. основа на -l : -n (см. Френкель, KZ 63, 168; Траутман, BSW 251; Шпехт 9; М.—Э. 3, 773; Кречмер, KZ 31, 351; Педерсен, KZ 32, 256; Kelt. Gr. I, 62; Уленбек, Aind. Wb. 355; Г. Майер, Alb. Wb. 460; Отрембский, LP I, 337; Гофман, Gr. Wb. 107; Вальде—Гофм. 2, 553 и сл.). Относительно слав. \*sъlньсе как ласкат. образования ср. Хаверс 84 и сл.» (151, с. 710—711).

В словаре В.И. Даля дефиниция «солнца» дается образно, сопровождается множеством эпитетов. Это говорит о том, что в языковой картине В.И. Даля образ солнца — поэтический, пафосный (здесь мы цитируем фрагменты словарной статьи в современной орфографии): «Солнце, *солнышко* ср. наше дневное светило; величайшее, самосветное и срединное тело нашей вселенной, господствующее силою тяготения, светом и теплом над всеми земными мирами, планетами» (52). Дается гелиоцентрическое определение солнца с оценочными компонентами: «наше», «величайшее», «самосветное», «господствующее», «свет», «тепло», «над всеми земными мирами».

Этимология определяется В.И. Далем так: «Солнце, а в наречиях славянских *слонце*, *слунко* и *сонце*, *сунце*, на прочих европейских языках также сходно кажется однако в связи с глаг. *слонить*, с сущ. *слон* и пр.». Имеются в виду значения 'прислонять к чему', 'заслонять чем'. Имеется также значение движения, хода — 'идти': «Не слони свету, отойди, не засть, не застуй», «Облако заслонило солнце». В.И. Даль отмечает наличие южного западного слова «слонце», то есть «солнце», говорят также «сонечко»: «Если это не одна перестановка букв, по свойству произношенья, то можно бы принять общий корень для *слонить*, *слон*, *слонце* (переделанное в солнце): яркость солнца заслоняет глазу виденье?» (там же).

В.И. Даль отмечает употребление, отображающие неявное знание русского народа, связанное с образом солнца, структура которого включает: наблюдения за его ходом, действием на человека, наблюдения, связанные с временами года, религиозными представлениями о Солнце Правды — Иисусе Христе, о благодетельной силе солнца в жизни человека: «*Восход*, *всход солнца*, видимый подъем его, с началом дня, и || страна, точка эта на закрое (горизонте), восток. *Заход*, *закат*, *запад солнца*, скрытие его к ночи под закрой, и || эта страна света, точка, запад. *Солнце полуднует*, стоит на полдне, на полуденнике того места, на высшей точке своей. *Ходить*, *вертеть что по солнцу*, справа налево; *против*, *впаки солнца*, обратно. *Солнце встало*, взошло, день настал; *солнце легло*, закатилось, село, сумерки и ночь. *Сидеть на солнце*, *поставить*, *вынести что на солнце*, где оно ярко светит и греет, падает прямо, ничем не застится. *Солнце меркнет*, застилается мраком. *Солнце играет*, мечет лучи, по поверью, на Пасху и на Благовещенье, при восходе. *Солнце слезится*, дождик, при солнечном сиянии. *Солнце в рукавицах*, с *ушами*, сиб. с пасолнцами. *Солнце на лето*, а *зима на мороз*, поворотило в зимний солноворот. *За солнцем не видать*, слепит. Как *свет* и *тепло*, солнце представитель истины и блага; *солнце правды*, церк. Иисус Христос. Ты наше красное солнышко, кормилец или благодетель, радость и надежда. Солнце сияет на благие и злые. После ненастья солнышко. Красное солнышко, ясный месяц» (там же).

Представлен большой блок пословиц и поговорок, которые суммируют неявное (наивное) знание русского человека. В структуру его входят значения: «главенство солнца» («князь земли», имеется параллелизм с царем на Руси), в том числе и над месяцем; это знак надежды («взойдет солнышко»); это и предупреждение об опасности («на солнце не гляди»); нравственное наблюдение над тем, что в мире нет ничего безупречного («есть пятна»); укор в том, что не всегда обогревает («летом печет, а зимой не греет»).

Сообщаются приметы, связанные с обыденной жизнью: о выносе сора, о хлебе. Приводится в пример клятва («Чтобы мне до утра красного солнышка не видать!»), шутки ребят весной. Дается большой блок примет, связанных с повседневностью: наблюдения над природными явлениями: «Солнце — князь земли, луна — княжна. Взойдет красно солнце — прощай, светел месяц! Одно красно солнце на небе, один царь на Руси. Взойдет солнце и над нашими воротами. Взойдет солнышко и к нам на двор (или: и на наш двор). На солнышко, что на смерть, во все глаза не взглянешь. На солнце не гляди: заблеснит. На весь мир и солнышку не угреть (не упечь). И в солнце есть пятна. Что мне золото — светило бы солнышко! Без солнышка нельзя пробыть, без милого нельзя прожить. Не солнышко: всех не обогреешь (на всех не угреешь). И красное солнышко на всех не угождает. Кто от солнца убегает, тот и озябает. И на солнышке не круглый год тепло живет. Хорошо солнышко: летом печет, а зимой не греет! Солнышка в мешок не поймашь. И сокол выше солнца не летает. Дальше солнца не сошлют. Солнышко нас не дожидается. Солнышко садится, а в мошне ничего не шевелится! Когда солнце закатилось, не бросай сору на улицу: пробросашься. Слава тебе, Господи — и солнышко село (о тунеядце). Когда солнышко взойдет от заката. Чтобы мне до утра красного солнышка не видать! Солнышко восходит, барских часов не спрашивается. К моим часам солнышко ходит

спрашиваться, так верны. Солнце с избы своротило (то есть с лица избы, перешло за полдень, уголь божницы на юго-восток). Когда солнышко закатилось, новой ковриги не починай: нищета одолеет. Солнышко, солнышко, выглянь-ко в окошечко: твои детки плачут, по камешкам скачут, сыр колупают, в окошко кидают (шутки ребят весной). На Василия теплого, солнце в кругах — к урожаю, 28 февраля, поверье. На Спиридона солноворота медведь в берлоге поворачивается на другой бок, 12 декабря. После солноворота, хоть на воробьиный скок, да прибудет дня. Отколе ветер на солновороте, оттоле будет стоять до сорока мучеников (равноденствия). Если цена на хлеб упадет, то хлеб будет дешев. Закармливают кур гречихой, из правого рукава, чтобы раньше неслись. Спиридоньев день, подымайся вверх! (приговаривают садовники, встряхивая яблони). Петра капустника, Петра поворота, солноворота, 12 июня. С Петра Афонского солнце на зиму, а лето на жары. Солнце укорачивает ход, а месяц идет на прибыль. На Св. Онуфрия последний посев поздней гречи, южн. Запоздалый капустник: последний посев огурцам и посадка рассады» (там же).

Гнездовой способ представления слова дает В.И. Далю возможность обратиться к производным словам, для которых «солнце» является мотивирующим, — существительным и прилагательным. Обратим внимание на большой блок терминов — названий растений, как правило, исходно латинских, в русских названиях которых встречается корень солнц-. Обратим внимание еще и на то, что привлечение большого количества научных терминов, в том числе и в народной интерпретации, — свидетельство того, что в денотат этого слова входят компоненты научного знания, конечно, и наивного: «солноворот», «солнцеворот», «солноворотные круги», «солнотечный путь», «солнопутье», «эклиптика», «солнцестояние», «солнопись», «фотография», «фотограф»: «Солнцев, ему принадлеж. Солнцевы уши, пасолнца. Солнцевы кони, колесница, из греч. боговщины. Солнцева сестра, растен. *Cichorium intybus*, голубой цикорий. Солнечный, солновой, к нему относящ. Солнечный день, ясный; — свет, лучи, зной. — часы, на которых тень от стрелки показывает время. — год, см. год. — круг, см. круг. — удар, солныш, солнопек, солнечный припек, солнозной, место открытое, без затину, либо на юге угорья, где солнце палит. || Солнопек, ожег солнца, загар, опал, случается весной; солнцем опалает кожу, или даже поражает ударом. || Солнопек, место, где солнце жарко припекает, открытое кругом, немного возвышенное. На солнопеках появляются первые проталинки. || Солныш сев. кут в избе, бабий угол, стряпная, за переборкой, шол(м)ныш. Солнопечный денек, знойный. Солнечное золото, растен. *Heliotropium*, переводн., богородская трава, сероцвет или цмин. — оборотник, растен. *Heliotropium*, переводн. Солнопись ж. светопись, фотография, искусство это и || самая картинка, снимок. -сный, к сему относящийся. -писец, фотограф. Солнцевид, растен. *Helioopsis*, переводн. — роса, растение *Drosera*, росичка, царевы очи, росянка, любимая трава. Солнечник, солнух м. растен. *Helianthus annuus*, солноверт, подсолнух, подсолнечник, малорос. сонячник (ошибчн. сояшник). Солнцецвет, *Helianthemum*, также переводн. Солнуховое масло, подсолнечниковое. Солноворот, солнцеворот, поворот солнца, на прибыль или на убыль дня, зимний и летний, 10 декабря и 9 июня; в народе, день Спиридона солноворота, 12 декабря. Солноворотные круги, воображаемые по обе стороны равноденственника, за пределы которых солнце от него не удаляется, поворотные круги. Солновосход м. сиб. восход. Солнотечный путь или солнопутье, эклиптика, косвенный к равноденственнику путь солнца; в двух точках взаимного пересечения их бывает равноденствие, в двух отдаленнейших к северу и югу точках первого круга солнцестояние, застой солнца, солноворот. Солнопутный, к солнопутью относящ. Солносыд сиб. запад; закат или заход солнца и страна, где оно садится. Солнцезарное лето, крайне знойное. Солнцевидный, -зрачный, -образный, светом и сиянием подобный солнцу. Солновать сев. ходить посолонь, кружить справа налево» (там же).

Словарная статья В.И. Даля свидетельствует о том, что контекстное окружение слова «солнце»: «князь», «царь», «наше», «величайшее», «самосветное», «господ-



ствующее», «свет», «тепло», «над всеми земными мирами» — говорит о ценностном характере его представления. Когнитивные ценности конституируют часть нашего понятия рациональности и всеобщего человеческого процветания, так что стремление «укоренить» их в жизнь людей само по себе представляет ценность, которая может проявляться и артикулироваться совершенно независимо от сиюминутного контекста практической деятельности: «Грамматически «ценность» наиболее фундаментальным образом выражается через следующую формулу: «X оценивает  $\emptyset$  как характеризуемый v», где X — субъект и где различные виды ценностей соотносятся с различными состояниями оцениваемого объекта  $\emptyset$ . Когда  $\emptyset$  соотносится с индивидуальными убеждениями или признанной научной теорией, v выступает в виде когнитивной ценности. Когнитивные ценности суть характеристики (критерии) «хороших» убеждений (рационально и свободно принимаемых) и «хороших» (обоснованно принятых) теорий» (95, с. 91).

Убеждения — это утверждаемые отношения, которые вместе с желаниями, стремлениями, целями могут играть причинную роль в совершении действий. В грамматике понятие «убеждения» имеет следующее фундаментальное выражение: «X (субъект) убежден в p». Убеждение всегда выступает как убеждение субъекта — одного или многих. Оно истинно в том и только в том случае, если истинно предполагаемое содержание убеждения. Убеждения, связанные с повседневным опытом, неявным знанием, у В.И. Даля облакаются в пословицы, поговорки, высказывания, имеющие обобщенный характер, свидетельствующий о многократной проверке убеждений в ходе опыта хозяйствования и жизни. Это своего рода эссенции коллективного опыта и знания. Субъект приходит к тем или иным убеждениям и в процессе участия в формирующей убеждения практике, целью которой являются обобщение, отбор, оценка и закрепление приемлемых убеждений. Когнитивные ценности выражаются и частично определяются в такой практике; субъект участвует в этой деятельности, поскольку она ведет к утверждению желаемых убеждений (там же, с. 98). Х. Лэйси отмечает, что «когнитивные ценности могут быть поняты только благодаря таким убеждениям (возможно, подразумеваемым), которые касаются: связей между приемлемыми для субъекта убеждениями; того, какие убеждения образуют признаки других убеждений; того, что представляют собой очевидные отношения; того, какие причины порождают приемлемые для субъекта убеждения. Например, субъект выявляет когнитивную ценность «предсказательной силы», придерживаясь убеждений, через которые возможны надежные предсказания, полученные в процессе непосредственного наблюдения и касающиеся других положений, в которые верит субъект» (там же, с. 97).

Прямой источник когнитивных ценностей — в нашем собственном опыте и опыте людей, заслуживающих доверия, то есть это область неявного знания. Объяснительная, доказательная и предсказательная сила первоначальных убеждений приводит к индуктивной выводимости обобщений и становится предметом рефлексии. Без подобного рода когнитивных ценностей, совместно принимаемых и интерпретируемых людьми, общение было бы невозможным, неполноценным.

Когнитивные ценности утверждаются как общепринятые и через интерпретацию их в словарях. Энциклопедическое толкование образа солнца в мифологии, этнографии, литературе дается в словаре Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона, автор отталкивается также от познания солнца в коллективном опыте в процессе осмысления солнца в религиозных сказаниях, в поэзии древних народов, в современных ему народных поверьях, обрядах, сказках, где обнаруживается древний культ солнца. Эти образы сейчас для нас — продукты коллективного бессознательного, полученного в ходе повседневного опыта. Так, земледельческие народы обоготворяли солнце и представляли его в антропоморфических или зооморфических образах. Пта, Ра, Озирис, Аполлон, Один, Дажьбог, Хорс — различные названия солнечного божества.

Далее рассматриваются религиозно-поэтические тексты, в которых анализируются знаки, обозначающие образ солнца, отмечающие его конфигурацию, как правило, по смежности (форма, материалы), антропоморфные, зооморфные образы. Это и образ Бога: «...око, яйцо, кольцо, колесо, чаша, щит, золото, червонец, драгоценные камни, венок, корона, дева, невеста, жар-птица, олень, дворец, лик Бога, пестрая букашка солнышко (божья коровка) и др.» (169).

Обращается внимание на то, что солнце осмысливается в терминах родства: семья, мать, жена, сестры солнца, солнцезово царство, солнцевы кони и т.д. Рассматриваются обряды, заговоры — ритуалы, связанные с языческими представлениями: «Более всего солнечный культ сохранился в литовских и русских песнях и обрядах, в связи с обрядовым сжиганием в поле колеса, с приготовлением на свадьбах каравая, с первым выгоном скота в поле и другими весенними обрядами и играми. В заговорах солнечный культ отразился в обращениях к солнцу и в мистически целебном значении утренней зари и росы» (там же).

В словарной статье энциклопедического словаря Ф.А. Брокгауза, И.А. Ефрона отмечается живучесть первичных значений образа солнца, связанных с языческими представлениями: в истории искусства культ солнца вызвал сложную символику, охватившую произведения искусства — от египетских храмов (солнце в виде крылатой птицы, глаза и др.) до пасхальных писанок современных народов, сохраняющих еще символические солнечные знаки. В статье приводятся ценные данные, связанные с фольклорными исследованиями: «В начале текущего века в Германии и в середине его в России, когда в науке господствовало увлечение мифологией, и к народной поэзии было приложено крайне широкое солярное толкование, необозримое множество песен, сказок, поверий и обрядов объясняли культом солнца, во многих случаях с большими натяжками и преувеличениями. В новейшее время круг солярных толкований значительно сужен, и многое из мифологии изъято в область историко-литературных и историко-бытовых объяснений. При всем том осталось еще в народной словесности и в фольклоре много такого, что подлежит солярному объяснению, в одних случаях — как остаток культа солнца, в других — как олицетворения, художественные образы и литературное творчество, без религиозно-мифической подкладки. Далеко, однако, не всегда возможно провести границу между теми и другими, между верованиями и простыми поэтическими образами: верование, по мере его ослабления, переходило в литературное повествование. Наиболее характерны следующие сказания, поверья и обряды солярного происхождения: 1) сказки и песни о женитьбе солнца встречаются у многих народов, в большом числе у болгар. В болгарских песнях солнце, красивый молодец, увидело красивицу девушку Грозданку и влюбилось в нее. С разрешения своей матери и Бога, оно похищает девушку; но девушка, по совету своей матери, в течение трех лет молчит. Это молчание — историко-бытовой нарост. О женитьбе солнца — см. специальное исследование Матова в X томе болгарского «Сборника за народн. умотв.», 278—322; Сумцов, «О свадебн. обрядах» (45); «Zeitschrift der Vereins für Volkskunde» (1893, II); «Сборн. матер. для изуч. Кавказа» (XV, 67, XVII, 132, 194, 202—206, XVIII, 83. 63); Потанин, «Очерки сев.-зап. Монголии» (IV, 871); «Wisła» (1890, 110). Из древних классических сказаний на тему о женитьбе солнца интересны находящиеся в «Метаморфозах» Овидия, IV, 125, 205—255. Здесь Клития обращается в фиалку, с горя, что ее разлюбило солнце. 2) Сказания о родне солнца встречаются у многих народов. Чаще всего речь идет о дочери солнца («Fiahe» Питре, № 67; «Archivio», I, 65; Nahn, греческие и албанские сказки, № 108; Compareti, № 45). Иногда речь идет о сыне солнца месяце, например, в польской сказке в «Wisła», 1890, 110, в лопарской у Харузина 143, 346 и др. Родство с солнцем сделалось привилегией царей, князей, героев; отсюда наименование китайских богдыханов сынами солнца. В «Слове о полку Игореве» князья названы внуками Дажьбога. 3) Песни и пляски в честь солнца встречаются у многих народов. Сюда относятся весенние праздники,

древние «игрища межю селы», хороводы, славянские игры в колесо, в колечко, прыганье через зажженные костры. Солярные танцы нельзя считать древнейшими. У народов, стоящих на низкой ступени культуры, преобладают грубые танцы мимические и гимнастические (см. Гроссе, «Происхожд. искусства», 193—214). Круговращательный танец солярного характера местами удержался на весенних и летних праздниках, преимущественно на Ивана Купала, на свадьбах, при первом выгоне скота в поле, иногда во время эпидемических болезней. Солярный танец получил значение очистительного и лечебного. 4) В свадебных обрядах и песнях сохранились следы почитания солнца и месяца и чествования их. У калмыков гелюнг на свадьбе говорит: «Поклоняюсь я светилу моему дорогого дня Солнцу и светилу моему дорогой ночи — Луне». У славян та же идея выражена символически и обрядно в обычае катить по столу венок, в обручении, в украшении каравая. Многие свадебные песни славянских народов имеют характер молитвенного обращения к солнцу; таковы болгарская песня у Миладинова, 478; чешская у Зумлорка, I, 536; великорусская в «Пенз. губ. ведом.», 1864, № 18; сербская в «Гласнике», 1870, XI, 176 и др. 5) В рождественских песнях (колядках и щедровках) солнце часто встречается в виде колеса, дерева, венка; оно бредет по морю, тонет, купается. Колядочные солнечные мотивы подробно разобраны Потебней в 1 и 2 томах «Объясн. малорусск. и сродн. пес.» (см. по предмет. указателям, I, VII, II, 800). 6) Солнце часто упоминается в жатвенных песнях; но тут солнечные мотивы имеют чисто реальный и бытовой характер, в зависимости от того, что жатва бывает всегда в ясные солнечные дни, начинается с восходом солнца и оканчивается с его закатом. 7) В народных песнях солнце часто служит символом красоты. Много указаний подобрано в «Zeitschrift d. Vereins für Volkskunde» (1896, I); см. также в «Журн. Мин. нар. просв.» (1883, I, 216 и сл.). Солнечное затмение всегда вызывало смущение. Дикие народы опасаются, что волк или злой демон проглотит солнце, и стараются криками прогнать волка. По свидетельству древней русской летописи, такое представление существовало в старое время и на Руси. См. «Первоб. культура», Тэйлора; у Леббока, 167, 169; Lang, «Myth. and custom»; Reville, «Religions des peuples non-civilisés»; журн. «Знание», 1877, IV, 52; Чубинский, «Труды этн. стат. экспед.» (I, 13) и др.» (там же).

Автор словарной статьи считает, что в новых европейских литературах солнечные мотивы встречаются реже, по причине того, что точная наука сократила их количество, но подняла качественно: «У новых поэтов солнце прославляется как могучая зиждательная сила. «Солнцу везде работа», — так начинается известное стихотворение Жуковского. «Привет вам, о лучи дневные, за то, что вы струи живые даете миру в добрый час!» — говорит Ришпен в одном стихотворении, всецело посвященном солнцу. У Тютчева есть превосходное стихотворение о восходе солнца («Молчит сомнительно восток»); у Гёте (в «Фаусте») и у К. Аксакова («О солнце, враг видений лживых») солнце обрисовано как символ истины и добра» (там же).

В исследованиях образа солнца в поэзии отметим книгу А. Белого «Поэзия слова» (1922). В главе «Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы» А. Белый рассматривает три образа луны, три образа солнца и три неба в произведениях этих поэтов. Мы обращаем особое внимание на данный метапоэтический текст, то есть текст, в котором поэт исследует творчество других художников, так как в нем А. Белый ставит важные задачи в осмыслении образов природы и поэтического творчества в целом — такое изучение способно ввести в глубочайшие ходы душ поэтов и «в тончайшие нервы творчества». Кроме того, так как это исследование поэтом творчества других поэтов, оно более тонко освещает различные взгляды художников слова на мир, и в то же время разные аспекты осмысления составляют единую картину, возможно, и модель мира или какой-то его части. А. Белый поставил вопрос о взгляде трех поэтов на природу, и конкретно о том, как строятся образы солнца, луны, неба в творчестве А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева, Е.А. Баратынского.

Как поэт и философ-феноменолог, А. Белый обращает внимание на зрительное восприятие природы — на то, как она запечатлевается в текстах и актуализируется в сознании поэта и читателя. Он сторонник точных подходов к анализу текста, образительности слова — в эпитетах, метафорах и т.д. По его мнению, необходима статистика, словарь слов: Е.А. Баратынского, А.С. Пушкина, Ф.И. Тютчева: «В руках чуткого критика словари — ключи к тайнам духа поэтов; и в обычных руках они — хлам» (16, с. 551).

Художник против интуитивного метода в исследовании поэзии — оно должно вестись на основе текста, выборки («квинтэссенция из цитат, предполагающая легкую обработку словесного материала»). В то же время это не «сумма пушкинских слов о любви»: «Слово критика о поэте должно быть объективно-конкретным и творческим; критик, оставаясь ученым, — поэт»; критики — «садовники цвета поэзии» в душах поэта (там же). А. Белый определяет семиотический треугольник поэзии: поэт — интерпретатор (критик) — слушатель.

Каково же отличие солнца А.С. Пушкина от солнца Ф.И. Тютчева и Е.А. Баратынского при таком подходе? А. Белый осуществляет опыт сравнения слов, живописующих образы неба, месяца, солнца, воздуха и воды в творчестве трех поэтов. Для этого была «пересмотрена» вся их поэзия. Реализован статистический анализ существительных, прилагательных, глаголов, «при упразднении общих слов трех поэтов о стихиях природы, — упразднении, выделяющем индивидуальные различия зрения» (там же, с. 552).

В результате выделяются три картины, три мира, три солнца, три месяца и т.д. Вот каковы итоги: «Ночное светило у Пушкина — женщина, **она, луна**, враждебно-тревожная **царица ночи** (Геката); мужественно отношение к ней поэта, она тревожит, — он действие ее обращает нам в шутку и называет «**глупой**» луну, заставляет ее сменять «**тусклые фонари**»; в 85 случаях 70 раз у него светило — **луна**, и 15 раз всего — **месяц** (не правда ли, характерный для тонкого критика штрих?).

Наоборот, Тютчев знает лишь «месяц» (почти не знает «**луны**»); он — «**бог**», и он — «**гений**», льющий в душу покой, не тревожащий и усыпляющий душу; женственно отношение к «**месяцу**» души Тютчева; и она миротворно влечется за ним в «**царство теней**».

Пушкинская «**луна**» — в облаках (статистика нам ее рисует такую); то она «**невидимка**», а — то «**отуманена**»: «**бледное пятно**» ее «**струистого круга**» тревожит нас своими «**мутными играми**» (все слова Пушкина!), ее движенья — коварны, летучи, стремительны: «**пробегаёт**», «**перебегаёт**», «**играет**», «**дрожит**», «**скользит**», «**ходит**» (небо «обходит») она переменчивым ликом («**полумесяц**», «**двурогоя**», «**серп**», «**полный месяц**»).

Нет у Тютчева «**полумесяца**», «**серпа**», есть его дневной лик, «**облактощый**», месяц Тютчева неподвижен на небе (и чаще всего на безоблачном), он — «**магический**», «**светозарный**», «**блистающий**», полный; никогда не бывает «**сребристым**» (частый цвет «**луны**» Пушкина); бывает «**янтарным**»: не желтым, не красным; луна Пушкина временами — желта, временами — красна, и — никогда не бела; днем у Тютчева «**месяц**» — **туманисто-белый**, почти не скрывается с неба; менее он всего — «**невидимка**», он — «**гений**» неба.

Два индивидуальных светила: успокоенно блистающий **гений-месяц**; и — бегающая по небу **луна**.

Зрительный образ месяца в поэзии Баратынского и замен, и бледен («**серебрянен**», как у Пушкина, и, как у Тютчева, «**сладостен**»); индивидуализм его действия — в впечатленьях поэта («**подлунные впечатленья**»), заставляющих его уверять: месяц «**манит за край земли**». Баратынского месяц — призрачный и «**летейский**»; более всего он — в душе, там он действителен; а по небу ходит его слово пустое: луна, месяц, разве что «ясные». Три образа: три луны» (там же, с. 552—553).

Три образа солнца А. Белый рассматривает также обобщенно, феноменологически заостренно. Зрительные образы актуализированы: «Солнце Пушкина —

**«зарей выводимое солнце»: высокое, яркое, ясное**, как... **«лампадный хрусталь»** (в противоположность **«луне»** — облачной, мятущейся, страстной).

В противоположность спокойному месяцу солнце Тютчева действительно, **«пламенно»** — страстно и **раскаленно-багрово** (все слова Тютчева); оно **«пламенный», «блистающий» «шар»** в **«молниевидных»** лучах; очень страшное солнце; не чистейший «хрусталь», а скорей молниеносное чудище, **сеющее искры, розы и воздвигающее дуги радуг** (слова Тютчева).

У Баратынского солнце (хотя и **живое**) как-то **«нехотя блещет»** и рассыпает **«неверное»** золото; его зрительный образ опять-таки призрачен: и переходит из подлинно солнца при случае в «солнце юности». Три образа солнца» (там же, с. 553—554).

А. Белый подчеркивает, что четкие образы А.С. Пушкина — не фотография природы, а «образы изреченных и иссеченных неизреченностей» (там же, с. 555), поэт с помощью глаголов движется от хаоса к космосу с помощью языка — сдержанно, объективно, четко создается им картина природы. Ф.И. Тютчев — мастер безглагольности. А. Белый обращает внимание на небывалые сочетания образов, тем не менее стремящиеся к безобразности. Наряду с вербальным языком, А. Белый говорит о первичном для человека языке природы. Ее «темный язык», по мнению исследователя, изучен А.С. Пушкиным и не изучен Ф.И. Тютчевым. В результате феноменологически обоснованный вывод о «картине пламенных природных стихий» в поэзии Ф.И. Тютчева и о «холодной музе» А.С. Пушкина, в которой еще при большей феноменологической заостренности холодность оборачивается магией. Пламенность же Ф.И. Тютчева, по мнению А. Белого, лжива: его «темные глаголы природы» приводят к хаосу. Эта терминологическая метафора имеет амбивалентный характер, ее семантика относится к двум семиотическим кодам: языку природы и языку вербальному. А. Белый считает, что овладение природой у А.С. Пушкина и Ф.И. Тютчева целостно, как и растворение в ней: «...этого овладения и этого растворения в поэзии Баратынского нет: у него природа раздвоена: **лунные и водяные начала** (начала страсти) бушуют в нем, и ему непокорны; в воздухе, солнце и в небе черпает он свою силу; и этой целебной силою (**благоухающий** его воздух — **целебен**) он убивает в себе непокорные пучины страстей: воды; водопадные **«застылые»** влаги — висят над землею; а сама земля — **«в широких лысынах бессилья»** (выражение Баратынского); и только этой ценою ему **очищается** воздух — не **пламенящий, тютчевский** воздух — а благоухающий, свежий. Тютчева природа страстна; «вода» Баратынского — кипение сладострастия, побеждаемого упорно; образом и подобием природных стихий повествует нам поэзия Баратынского об умерщвлении ее плоти; увы, этой ценой, утратою воды и земли — подымается благоухание ее чистого и целебного воздуха» (там же, с. 556).

А. Белый идет от текста, от звуковых и смысловых оболочек слов к прояснению в сознании конкретных картин и обобщенного представления о природе в творчестве каждого поэта. Зрительный образ солнца является составляющим целостной картины, вписан в нее. При всем многообразии взглядов, образов, картин, феноменов, структурированный в сознании трех поэтов, имеет нечто общее: 1) образ солнца всегда противопоставлен образу луны; 2) солнце имеет семантику яркости, пламенности, жизни («живое солнце»). Индивидуальные черты, хотя из них выключено случайное, связаны с ясностью у А.С. Пушкина, молниеносностью у Ф.И. Тютчева и призрачностью у Е.А. Баратынского. Общие элементы семантики составляют ядро образа, а индивидуальные — обобщенную картину. Это единство позволяет осуществить адекватность образа солнца и конкретного природного явления (феномена, к конструированию которого направлено художественное познание).

Поэт поставил много задач перед исследователями. В поэтических словарях, выпущенных в разные годы, в процессе систематизации решаются некоторые проблемы. Так, в «Словаре языка Пушкина» (под редакцией В.В. Виноградова) определяется частотность употребления образа солнца в поэзии А.С. Пушкина — 89. В пер-



вичном значении — прямом — этот образ употребляется у А.С. Пушкина наиболее частотно — 74 употребления. Конфигурация солнца — «шар» — является основанием для сравнения: «Летом, в час, как за холмами // Утопает **солнца шар**, // Дом облит его лучами, // Окна блещут как пожар» («Если ехать вам случится...»).

Имеется обозначение пространственного употребления этого образа — «направлять путь свой по солнцу» («История Пугачева»). Солнце — эталон красоты: «Старик. --- Между красавиц молодых // Одна была... и долго ею // **Как солнцем любовался я** // И наконец назвал моею» («Цыганы»).

Переносное метафорическое значение «солнце брака» имеет скорее негативный характер: «Поверьте, милые мои, // Одно другому помогает, // И **солнце брака** затмевает // Звезду стыдливую любви» («К Родзянке»).

Одно из частотных употреблений слова-образа «солнце» связано со значением 'разума, истины как источника познания'. Солнце здесь — символ разума, положительного знания; солнце разума, правды: «Как эта лампада бледнеет // Пред ясным восходом зари, // Так ложная мудрость **мерцает и тлеет** // **Пред солнцем бессмертным ума**. // Да здравствует солнце, да скроется тьма!» («Вакхическая песня»).

У А.С. Пушкина слово «солнце» употребляется также в значении 'о человеке знаменитом, известном своей выдающейся деятельностью на каком-нибудь поприще': «Несмотря на несогласие, царствующее между Фаддеем Венедиктовичем и Александром Анфимовичем, несмотря на справедливое негодование, возбужденное во мне неосторожными строками Сына Отечества, постараемся сравнить между собою сии **два блистательные солнца** нашей словесности» («Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов»).

Имеются также значения: «Владимир-солнце (о киевском князе Владимире по его былинному эпитету «Красное Солнышко»)», «солнце Аустерлица (символ победы Наполеона под Аустерлицем по его словам...)». Дается значение 'свет, тепло, излучаемые солнцем': «На синих, иссеченных льдах // Играет солнце; грязно тает // На улицах разрытый снег» («Евгений Онегин»).

В словаре «Поэт и слово» (опыт словаря) (под редакцией В.П. Григорьева, 1973) рассматривается язык русской советской поэзии. Образ солнца анализируется в контексте поэзии В. Хлебникова, Н.А. Заболоцкого, Б.П. Корнилова, Э.Г. Багрицкого, В.В. Маяковского и др. Определяются тропеические значения, а также значения поэтических фигур, в частности олицетворения, контраста и др. В советской поэзии образ солнца у Б.П. Корнилова связан с радостью, оно «горячее и бравое»: «И радость поет, не скончая, // И песня навстречу идет, // И люди смеются, встречая, // И встречное солнце встает. // Горячее и бравое. Бодрит меня». «Пустынное солнце» Э.Г. Багрицкого предназначено для того, чтобы «воздуху таять и греться», оно освещает влюбленных, образ также несет позитивную семантику: «Пустынное солнце над морем встает, // Чтоб воздуху таять и греться. // Не видно дубка, и по волнам плывет // Кавун с нарисованным сердцем». Солнце — это и знамение новых устремлений советских людей к полету: «Сразу сто товарно-пассажирских линий отправляются с иголки планеры, рассыпав по солнцу алюминий» (В.В. Маяковский). Образ солнца имеет и значение угрозы, жжения: «И солнце жжет верхи сухих колючек, и на сто верст простор вокруг открыт» (Н.А. Заболоцкий).

«Словарь языка поэзии», в котором содержится образный арсенал русской лирики конца XVIII — начала XX веков, выполнен под редакцией Н.Н. Ивановой, О.Е. Ивановой (2004), объектом словарной систематизации стали образные средства языка поэзии — поэтические номинации, сочетания слов и слова, имеющие в поэзии особый поэтический смысл, семантическую и экспрессивную нагруженность. В нем представлены многочисленные варианты обозначения денотата с помощью сочетаний с данным словом-образом на основе опорного слова. Авторы говорят о том, что с помощью парадигмального представления, а также перечней примеров возможно «представить реальную картину употребления описательных

поэтических обозначений на протяжении почти полутора веков; составить представление о том, какие единицы предпочитает для обозначения данного денотата тот или иной автор, в чем своеобразие этих единиц; выяснить, какого типа сочетания преобладают в тот или иной хронологический период; получить сведения о частотности отдельных номинативных единиц в поэтической речи...» (136, с. 9). Словарь дает представление об основных ассоциативных линиях, по которым осуществляется развитие образного представления денотата. Возможно установить семантические координаты, которые показывают направление развития значений. Воспользуемся этими данными для того, чтобы обобщенно представить фрагмент картины мира русской поэзии, связанный с образом солнца.

Парадигма слова-образа «солнце» представлена 35 номинациями: 1) планета (реализация первичного значения), а далее элементы кода, связанные с образным употреблением лексемы: 2) кадило, 3) искра, 4) Аполлон, 5) колесница, 6) Бог, 7) жезл, 8) брат, 9) гость, 10) осветитель, 11) гонец, 12) богатырь, 13) гигант, 14) зрак, 15) взгляд, 16) висок, 17) рана, 18) восторг, 19) брашна, 20) алмаз, 21) бляха, 22) ведро, 23) барабан, 24) мак, 25) зыбка, 26) божья коровка, 27) день, 28) исток, 29) знак, 30) улей, 31) дирижабль, 32) мертвец, 33) руно, 34) ананас, 35) терем.

Каждая номинация содержит семантический ряд, в котором реализуются различные значения этого образа. Прямое значение 'планета' — в контекстном окружении «прекрасная» (М.В. Ломоносов), «горящая» (Е.С. Урусова), «золотая» (А.А. Блок): «Уже **горящая планета** в понт катилась» (Урусова Е.С. Полион, или Просветившийся нелюдим).

Второе значение связано с образным употреблением слова «солнце» в значении 'свечение': «кадило» (З.Н. Гиппиус), «лампа солнца вековая» (В.Г. Бенедиктов), «лампада горняя» (И.Ф. Анненский), «светило безответное» (Ф.К. Сологуб), «светило бессмертное» (К.Д. Бальмонт), «светильник дня» (В.В. Капнист), «светоч дня колоссальный» (В.Г. Бенедиктов), «свеча лишняя» (В.Ф. Ходасевич), «свечка святого четверга» (Г.В. Иванов), «факел дня» (И.Ф. Анненский) и т.д. «Восток — в сиянье крови и огня: // Горело, рдело **алое кадило**, // Предвестный ветер веял на меня» (З.Н. Гиппиус. Не будем как солнце), «Ровно светит **вековая // солнца лампа огневая // Бедняку и богачу**» (В.Г. Бенедиктов. Воскресная школа).

Третье значение связано с образным употреблением солнца в значении 'огонь': «искра славы Бога» (С. Шихматов), «луч золотой солнца» (М.Ю. Лермонтов), «огонь палящий» (В.Ф. Ходасевич), «огонь солнца» (Н.А. Некрасов), «пламень полудня синий» (И.Ф. Анненский), «пламя алого огня» (М.А. Волошин). «Се солнце, **искра славы Бога**, // Из бездн исходит, как жених // Младый от брачного чертога» (С. Шихматов. Петр Великий); «То **полудня пламень синий**, // То **рассвета пламень алый**. // Я ль устал от четких линий, // Солнце ль самое устало» (И.Ф. Анненский. Миражи).

В четвертом значении реализуются образы греческой и римской мифологии: «Аполлон горящий» (С.С. Бобров), «Гелиос светом великий» (Ф.К. Сологуб), «Гиперион» (П.А. Катенин), «Ра-Гелиос божественный» (М.А. Кузмин), «Феб блистательный» (М.М. Херасков), «Фив лучезарный» (Г.Р. Державин). «Вотще **горящий Аполлон** // Истоки знойны проливает (С.С. Бобров. Херсонида); «Солнце, солнце, // **божественный Ра-Гелиос**, // тобою веселятся // сердца царей и героев (М.А. Кузмин. Солнце, солнце...).

Пятое значение — 'средство передвижения': «колесница солнечная светлая» (Г.В. Иванов), «конь солнца светящий» (М.В. Ломоносов), «повозка солнца дряхлая» (О.Э. Мандельштам), «четверня священная» (М.А. Волошин). «Или возит кирпичи // **Солнца дряхлая повозка**, // И в руках у недоноска // Рима ржавые ключи? (О.Э. Мандельштам. Перед войной); «И неверною рукою // Не сдержав узду мечты, // Со **священной четвернею** // Рухнуть с горней высоты!» (М.А. Волошин. Фаэтон).

Шестое значение связано с именованнием солнца Богом, а также терминами власти: «Бог блестящий» (А.А. Дельвиг), «Величество природы самодержавное» (З.Н. Гиппиус), «владыка вселенной» (Д.Н. Цертелев), «властелин природы сильный» (Г.Р. Державин), «вождь небес горящий» (П.А. Вяземский), «небожитель бессмертный» (В.Н. Григорьев), «самодержец неб» (В.В. Маяковский), «царь венчанный» (А.А. Фет). «И запад, слиянный с краями далекого моря, // Готовый **блестящего бога** принять, загорелся (А.А. Дельвиг. Дамон); «Во славе, в пышности своей, оно, // **Самодержавное Величество природы**, // Средь голубых пустынь — всегда одно» (З.Н. Гиппиус. Не будем как солнце).

Седьмое значение — антропоморфное уподобление предмету атрибуции власти или воинства: «жезл померкшего царя» (А.А. Блок), «трон солнцев» (Е.П. Зайцевский), «шлем воина медный» (А.А. Блок), «щит солнца» (А.Н. Майков). «Так взойди ж в морозном инее, // Непомерный свет — заря! // Подними над далью синей // **Жезл померкшего царя!** (А.А. Блок. Настигнутый метелью); «На западе, рдея от холода, // Солнце — **как медный шлем воина**» (А.А. Блок. На перекрестке).

Восьмое значение — употребление солнца в значении терминов родства: «брат лунный» (С.С. Бобров), «жених золотой» (Н.С. Гумилев), «Отец Высокий» (В.Ф. Ходасевич), «супруг природы плодоносной» (А.Х. Востоков), «сын Гипериона славный» (А.Ф. Мерзляков). «**Супруг природы плодоносной** // На колеснице светоносной // Влечет сонм дней, недель, годин (А.Х. Востоков. Пиитическое созерцание природы); «Как куренья, пахнут травы, // Как невеста, я тиха, // Надо мною взор кровавый // **Золотого жениха**» (Н.С. Гумилев. Невеста льва).

Девятое значение — антропоморфное обозначение субъекта действия: «гость дорогой» (С.А. Есенин), «девица красная» (К.Д. Бальмонт), «житель небес» (А.С. Пушкин), «отрок солнцеголовый» (С.А. Есенин), «юноша цветущий» (В.Н. Григорьев). «Я пойду за дорожным курганом // **Дорогого гостя** встречать...» (С.А. Есенин. Разбуди меня завтра рано...); «Солнышко-ведрышко, **красная девица**, ходит по синему полю» (К.Д. Бальмонт. Солнышко-ведрышко).

Далее реализуется десятое значение — 'благодетельное солнце': «освятитель миров» (И.А. Крылов), «питатель всего мира» (А.П. Сумароков), «победитель мрака дивный» (Г.Р. Державин), «податель жизни» (К.Д. Бальмонт), «раститель благ земных (С. Шихматов), «светоносец золотой» (Е. Костров), «смиритель туч» (В.А. Жуковский), «создатель могучий» (В.Ф. Ходасевич), «хранитель дней» (В.Н. Григорьев). «Заря торжественной десницей // Снимает с неба темный кров // И сыплет бисер с багрянницей // Пред **освятителем миров** (И.А. Крылов. Утро); «И ты, светило дня, смиритель бурных туч, // Будь щедростию лик Творца боготворимый, // Ему живописуй хвалу твой каждый луч» (В.А. Жуковский. Гимн).

Одиннадцатое значение определяется по роду деятельности человека: «гонiec воли вельможной» (М.А. Кузмин), «живописец небесный» (Н.С. Гумилев), «кат небес ярый» (В.Ф. Ходасевич), «кормщик весенний уплывающий» (А.А. Блок), «кузнец небесный» (А.А. Блок), «латник белый» (С.М. Городецкий), «мятежник, вошедший в столицу» (А.А. Ахматова), «певец небесный» (Н.С. Гумилев), «ратник весенний» (С.М. Городецкий), «страж» (С.А. Есенин), «стрелец слепой» (М.А. Кузмин). «В шуме вихревом, в сиянье лат, // Все тот же **гонiec воли вельможной** (М.А. Кузмин. Легче пламени, молока нежней...); «**Живописец небесный** вечерней порой // У подножия скал и растений // На песке, как на гладкой доске золотой, // Расстилат лиловые тени» (Н.С. Гумилев. Сахара).

Двенадцатое значение — 'воинство': «богатырь светлый» (В.С. Соловьев), «ви- тязь златолатый» (С.М. Городецкий), «князь Владимир небесный» (И. Северянин), «паладин гордый» (И.Ф. Анненский). «А вот и солнце вдруг взглянуло из-за туч. // Владычица-земля! Твоя краса нетленна, // И **светлый богатырь** бессмертен и могуч (В.С.Соловьев. На том же месте); «Как мало их! Еще один // В лучах слабеющей надежды // Уходит **гордый паладин**» (И.Ф. Анненский. Еще один).

Тринадцатое значение — 'большой по размерам и значению': «гигант огненный» (В.Г. Бенедиктов), «исполин могущий» (В.Н. Григорьев), «титан сутулый, седой, голлобый» (А. Белый). «Рукой золотой // Поднимался в туман — // **Сутулый, седой, // Гололобый титан**» (А. Белый. День).

Четырнадцатое значение — 'облик': «зрак пресветлый» (Г.Р. Державин), «лик солнца» (И.А. Бунин), «лицо рдяное» (К.Н. Батюшков), «образ дневного светила» (В.И. Петров), «солнцелик светло всходящий» (С.М. Городецкий). «Любезное светило миру // **Пресветлый свой** возносит **зрак** (Г.Р. Державин. Благодарность Фелице); «Золота заката розы, // Клонит солнце **лик усталый**» (И.Ф. Анненский. Параллели).

Пятнадцатое значение — 'зрение и орган зрения': «взгляд солнца долгий» (А.А. Ахматова), «взор вешний» (А.А. Дельвиг), «глаз у солнца» (В.В. Маяковский), «зрачок солнца» (Н.С. Гумилев), «око божье» (В.С. Соловьев). «Степь околдованная спит, // Храня проклятой жабы вид // **Под взглядом солнца, злым и страстным**» (М.А. Волошин. Пустыня).

Шестнадцатое значение — 'часть тела человека, животного': «висок солнца» (И. Северянин), «власа златые» (В.В. Капнист), «волосы солнца» (Н.А. Клюев), «глава Гелиоса» (А.А. Дельвиг), «мозг золотого дня» (М. Зенкевич), «пуп», «пята золотая» (С.А. Есенин), «сердце мира огненное» (А.А. Фет), «стопа огневого царя звездоперстая» (Н.А. Клюев), «уста солнца», «хребет багряного зверя» (М. Зенкевич), «чело великого царя» (С.С. Бобров).

Семнадцатое значение — 'повреждение, незаживающее воспаление': «Рана алая» (М.А. Волошин), «раны солнечные» (И.Ф. Анненский), «язва» (В.Г. Бенедиктов). «Вечернее солнце, **как алая рана** (М.А. Волошин. Венеция); «А светоч дня, сверкающим ядром, // Проклятьями осыпанный кругом, // Среди небес, **как язва**, пламенеет» (В.Г. Бенедиктов. Горы).

Восемнадцатое значение связано с антропоморфным обозначением подъема или упадка чувств: «восторг очей» (В.Г. Бенедиктов), «ласки солнечные» (А.А. Блок), «надежда Земли беспредельная» (К.Д. Бальмонт), «недужье солнца» (И. Северянин), «радость небес лазурных» (В.Н. Григорьев), «смех небес яркий» (В.С. Соловьев), «улыбка солнца» (В.Г. Бенедиктов). «Хвала тебе, о вождь светил, // **Небес лазурных радость** // Умножь во мне ты крепость сил, // Продли мою ты младость! (В.Н. Григорьев. Утреннее солнце), «Как не любить светило золотое, // **Надежду беспредельную Земли**» (К.Д. Бальмонт. Гимн солнцу).

Деятнадцатое значение — 'хмельной напиток': «брашна солнечные» (Н.А. Клюев). «Я не с железом к вам иду, // Дружась лишь с посохом да рясой, // Но... // Чтоб помолиться лику ив, // Послушать пташек-клирошанок // И, **брашен солнечных** вкусив, // Набрать младенческих волвянок» (Н.А. Клюев. Не в смерть, а в жизнь введи меня...).

Двадцатое значение — 'драгоценный камень': «алмаз миров» (В.Г. Бенедиктов), «алмаз» (А. Белый), «рубин мировой закатный» (К.Д. Бальмонт). «Промерцает в синей бездне — // Продрожит — **алмаз**, // Да заря багровым краем // Над бугром стоит (А. Белый. Деревня); «Так ты одно царишь над миром, Солнце, // **О мировой закатный наш рубин**» (К.Д. Бальмонт. Гимн солнцу).

Двадцать первое значение — уподобление предметам, употребляемым человеком в разных видах деятельности, связанным с его повседневной жизнью: «бляха роскошно золоченая» (Я.П. Полонский), «диск солнца» (А. Белый, М.А. Волошин, Я.П. Полонский, А.А. Фет), «дно кастрюли красное» (М.А. Кузмин), «пятно жерла» (И.Ф. Анненский), «колесо золоторядной колесницы» (А. Белый), «кольцо солнца червонное» (А. Белый), «контур солнца старинный, золотой, огневой, апельсинный и винный» (А. Белый), «корона солнечная» (В.Я. Брюсов), «круг солнца алый» (И.А. Бунин), «латы Дня» (М.А. Волошин), «мяч легкий, с тусклой планеты брошенный» (О.Э. Мандельштам), «мячик» (М.А. Кузмин), «окно в золотую ослепительность вечное» (А. Белый), «печать золотая» (С.А. Есенин), «пятно багровое» (И.Ф. Анненский),

«точка огневая» (И.Ф. Анненский), «часы в эфире испытаннейшие» (Б.Л. Пастернак), «червонец солнечный» (А. Белый), «шар солнца» (А. Белый, П.А. Вяземский, А.С. Пушкин), «ядро светила дневного кровавое» (А.Н. Майков). «Тягостен вечер в июле, // Млеет морская медь... // **Красное дно кастрюли**, // Полно тебе блестеть! (М.А. Кузмин. Пейзаж Гогэна); «Мы с тобой — над волной голубой, // Над волной — берегов перебой; // И **червонное солнца кольцо**: // И — твое огневое лицо» (А. Белый. Асе).

Двадцать второе значение — 'сосуд цилиндрической формы': «ведро златодонное звонкое» (М.А. Кузмин), «солнышко-ведрышко» (К.Д. Бальмонт), «кубок сверкающий» (А. Белый), «кузовок с земляникой» (Н.А. Клюев), «потир, выбитый светом» (А. Белый). «Остался в старинном пространстве // Мой **кубок сверкающий** — Солнце (А. Белый. Светлая смерть); «Зорька в пестрядь и лыко // Рядит сучья раки, // **Куховок с земляникой** — // Солнце метит в зенит» (Н.А. Клюев. Талы избы, дорога...).

Двадцать третье значение — 'музыкальный инструмент': «солнце-барабан» (С.А. Есенин), «бубны солнца» (И. Северянин), «гусли» (В.И. Нарбут), «литавры солнца» (И. Северянин). «Сквозь белесость и туман // Наш небесный барабанщик // Лупит в **солнце-барабан** (С.А. Есенин. Небесный барабанщик); «Живи, Живое! Под **солнца бубны** // Смелее, люди, в свой полонез!» (И. Северянин. Эгополонез).

Двадцать четвертое значение — 'цветок': «мак гордый, мартовский» (З.Н. Гиппиус), «мак расцветший» (В.И. Нарбут), «цветок садов гигантских» (К.Д. Бальмонт). «И солнце вновь **расцветшим маком** // В выси поднявшейся горит (В.И. Нарбут. Кудрявых туч седой барашек...); «Ярко-красное светило расцветающего дня, // **Как цветок садов гигантских**, полный жизни и огня» (К.Д. Бальмонт. В час рассвета).

Двадцать пятое значение связано с обозначением средств, применяемых для передвижения по воде: «зыбка солнцева» (Н.А. Клюев), «челн рдяный» (В.К. Кюхельбекер). «Мы матери душу несем за моря, // Где **солнцеву зыбку** качает заря» (Н.А. Клюев. Четыре вдовицы к усопшей пришли...); «Златой же царь полей воздушных, // Жених природы, **рдяный челн**, // Плывущий средь безбрежных волн, средь туч огня, ему послушных» (В.К. Кюхельбекер. Зоровавель).

Двадцать шестое значение представлено зооморфными образами: «божья коровка» (Н.А. Клюев), «солнце-бык» (М.А. Кузмин), «дракон жестокий» (Ф.К. Сологуб), «жиряф желтый» (В.В. Маяковский), «зверь багряный» (М.А. Зенкевич, Ф.К. Сологуб), «Зверь Солнечный» (М.А. Волошин), «змея безумно-золотой» (Ф.К. Сологуб), «змий в пылающей порфире» (Ф.К. Сологуб), «кошка» (С.А. Есенин), «лев небесный» (Ф.И. Тютчев), «солнце-орел» (С.М. Городецкий), «павлин» (В.И. Нарбут), «паук мудрый огненный» (М.А. Зенкевич), «телок красный» (С.А. Есенин), «фазан блестящий» (А. Белый). «**Дракон сожигающий, дикий**, // И Гелиос, светом великий, — // Два солнца в моих небесах» (Ф.К. Сологуб. Два солнца горят в небесах...); «Ныне // **Солнце, как кошка**, // С небесной вербы // Лапкою золотою // Трогает мои волоса» (С.А. Есенин. Преображение).

Двадцать седьмое значение — 'время суток': «день багряный» (И.Ф. Анненский), «полдень пламенный» (А.М. Жемчужников). «Когда, сжигая синеву, // **Багряный день** растет неистов, // Как часто сумрак я зову, // Холодный сумрак аметистов (И.Ф. Анненский. Аметисты); «Уж **полдень пламенный** с небес // Все кроет знойной позолотой» (А.М. Жемчужников. О, жизнь! Я вновь ее люблю...).

Двадцать восьмое значение — 'начало, первоисточник': «исток Дня» (М.А. Волошин), «источник дня» (Н.М. Карамзин), «причина бытия благая» (А.М. Жемчужников). «И вот простерли мы к тебе — **истоку Дня** // Земля свои цветы и я — слепые очи (М.А. Волошин. Солнце); «Солнцу — **причине благой бытия** — // Мы уже с радости песни запели, // Оба затворники, чижик и я» (А.М. Жемчужников. Сидючи дома...).

Двадцать девятое значение — 'изображение, образ': «знак солнца киноварный» (М.А. Кузмин), «призрак солнца бледный» (Я.П. Полонский), «эмблема Плодоро-



дья» (И. Северянин). «Смотря на **солнца киноварный знак**, // Душою умиляешься убогой (М.А. Кузмин. Какая белизна и кроткий сон!..); «...в сырые окна // Светит **солнца призрак бледный**» (Я.П. Полонский. Финский берег).

Тридцатое значение — 'жилище медоносной пчелы': «улей желтый» (В.И. Нарбут). «Убогие ходули // Надев, шагают тучи. // И клеет **желтый улей** // Зной, точно мед, тягучий» (В.И. Нарбут. Русь).

Тридцать первое значение — 'аэростат с сигарообразным корпусом': «дирижабль солнца» (И. Северянин). «Солнце, закатное солнце! **твой дирижабль** оранжев! // Сяду в него, — повинуйся, поезд любви обгони!» (И. Северянин, В пяти верстах по полотну...).

Тридцать второе значение связано с образом умершего человека: «мертвец с пылающим лицом» (А.А. Фет). «И **мертвецу с пылающим лицом** // Он повелел блюсти Твои законы, // Все пробуждать живительным лучом, // Храня свой пыл столетий миллионы» (А.А. Фет. Не тем, Господь, могуч...).

В тридцать третьем значении реализуется один из образов греческой мифологии: «руно золотое» (А. Белый). «То огненным шаром // блистать // вышлывает // **руно // золотое**, // искрясь» (А. Белый. Пожаром склон неба объят...).

Тридцать четвертое значение — 'тропическое растение овальной формы': «ананас» (А. Белый). «И, дугу описав, // озаряя окрестность, // **ананас** ниспадал, прося в неизвестность» (А. Белый. На горах).

Тридцать пятое значение — 'богатое, пышное здание': «терем солнца золотой» (С.М. Городецкий), «чертог сияющего дня» (К.П. Шаликов). «О, мои полеты к краю, // **В терем солнца** золотой» (С.М. Городецкий. Теремок).

В.С. Соловьев в свое время высказал мнение о том, что монотеизм в язычестве предшествовал политеизму, а не наоборот, как предпочитают утверждать философы, культурологи: «1. Древнейшее известное нам состояние религиозного сознания в язычестве с безусловной необходимостью предполагает предшествующий ему первобытный монофетицизм. Мнимое первоначальное многобожие столь же противоречит историческим свидетельствам, сколь и немислимо логически.

2. Когда по причине, действительность которой явствует из ее последствий, но которая сама лежит за пределами эмпирического сознания, первобытный чистый монофетицизм стал невозможным для человека, и явилась необходимость внешнего проявления духовного единого божества, то эта необходимость поставила рядом с ним независимое от него (для данного религиозного сознания) материальное начало природы в образе женского божества, обусловив этим многобожие и весь мифологический процесс, состоящий в постепенном взаимном определении указанных двух начал, все более и более друг в друга проникающих, вследствие чего является последовательный ряд конкретных форм, в которых духовный бог относительно овеществляется, материализуется, женское же материальное начало относительно одухотворяется, пока наконец в обожествленной органической жизни земли оба начала совершенно сливаются, завершая мифологический процесс образом фаллического бога.

3. Самый ход мифологического процесса выразился в следующих трех главных моментах: а) духовное божество, уже определенное материальным началом, еще сохраняет свое преобладание и единство, несмотря на множественность форм, в которых проявляется: боги небесные — период уранический; б) духовное божество подчиняется закону внешнего проявления, становится страдательным; солнечный бог или полубог; героический посредник между небом и землею — период солярный; в) духовный бог вполне сливается с материальной природой, совершенно нисходит на землю, исключительно проявляясь в органической земной жизни — период фаллический. Этим мифологическим развитием далеко не исчерпывается вся религиозная жизнь язычества» (143, с. 39—41).

Так это или иначе, но модель солярной символики, сформировавшаяся в языческой мифологии, варьируясь, развивается в других типах текста, приобретая новые

инвариантные и вариативные позиции, особенно в Библии; в поэзии образ солнца имеет наиболее разветвленное значение, в то же время, как правило, глубины смысла, архетипы коллективного бессознательного сохраняются, реализуясь гармонично, по принципу единства в многообразии. Не случайно спустя тысячелетия образ солнца в различных видах творчества, в том числе и в архитектуре, являясь открытым для наращивания новых смыслов, напоминает нам и об истоках культурных традиций.

В исследованиях в области искусства и культуры мы опираемся на тезис, наиболее определенно высказанный в свое время А.А. Потебней, о том, что искусство является формой познания мира, как и наука. Но если наука идет в поисках истины с помощью эксперимента, относительно точных и строгих методов исследования, искусство лишено такого рода регламентированных процедур и методов описания. Оно основано на художественной практике, которая выражается в создании воображаемых миров, многомерных образных построений. В искусстве неожиданные прозрения подстерегают нас на каждом шагу. Не случайно А.А. Потебня утверждал, что в познании истины впереди идет всегда художник, а наука только невысоко достраивает построенное им здание. Мы исходим из понимания целостности познания и взаимодополнительности науки и искусства. Интересно отметить, что изучение Солнца характеризуется именно таким комплексным подходом, а ученые, исследовавшие Солнце и его влияние на нашу жизнь, строили научную картину мира, исходя во многом из взаимодополнительности различных сфер познания. Иначе и не могло быть, так как Земля находится «в объятиях Солнца», и космический детерминизм в объяснении жизни на Земле как части Вселенной связан не только с рассмотрением физических, химических, биологических процессов, но и всего того, что является жизнью — материальной и духовной.

Об этом напоминал замечательный русский поэт С.А. Есенин, который в своем творчестве опирался на те первообразы, в том числе и солнца, которые запечатлевались в древних мифах, легендах, народных песнях, согласуя их с глубоким знанием и пониманием Библии. В статье «Ключи Марии» (1918) он отмечает: «...весь абрис хозяйственно-бытовой жизни свидетельствует нам о том, что он был, остался и живет тем самым прекрасным полотенцем, изображающим через шелк и канву то символическое древо, которое означает «семью»... <...> В древности никто не располагал временем так свободно, как пастухи. Они были первые мыслители и поэты, о чем свидетельствуют показания Библии и апокрифы других направлений» (58, с. 350).

С.А. Есенин глубоко осмысляет символику, присущую русскому искусству через дом, быт, жизнь крестьянина: «Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека. Конь как в греческой, египетской, римской, так и в русской мифологии есть знак устремления, но только один русский мужик догадался посадить его к себе на крышу, уподобляя свою хату под ним колеснице. Ни Запад и ни Восток, взятый вместе с Египтом, выдумать этого не могли, хоть бы тысячу раз повторили себя своей культурой обратно. Это чистая черта скифии с мистерией вечного кочевья. «Я еду к тебе, в твои лона и пастбища», — говорит наш мужик, запрокидывая голову конька в небо. **Такое отношение к вечности как к родительскому очагу проглядывает и в символе нашего петуха на ставнях. Известно, что петух встает вместе с солнцем, он вечный вестник его восхода, и крестьянин не напрасно посадил его на ставню, здесь скрыт глубокий смысл его отношения и восприятия солнца. Он говорит всем проходящим мимо избы его через этот символ, что «здесь живет человек, исполняющий долг жизни по солнцу.** Как солнце рано встает и лучами-щупальцами влагает в поры земли тепло, так и я, пахарь, встаю вместе с ним опускать в эти отепленные поры зерна труда моего. В этом благословение моей жизни, от этих зерен сыт я и этот на ставне петух, который стоит стражем у окна моего и каждое утро, плеском крыл и пением

встречая выкатившееся из-за горы лицо солнца, будит своего хозяина». Голубь на князьке крыльца есть знак осенения кротостью. Это слово пахаря входящему. «Кротость веет над домом моим, кто б ты ни был, войди, я рад тебе». Вырезав этого голубя над крыльцом, пахарь значением его предупредил и сердце входящего. Изображается голубь с распростертыми крыльями. Размахивая крыльями, он как бы хочет влететь в душу того, кто опустил свою стопу на ступень храма-избы, совершающего литургию миру и человеку, и как бы хочет сказать: «Преисполнясь мною, ты постигнешь тайну дома сего», — и действительно, только преисполнясь, можно постичь мудрость этих изысканных заповедей, скрытых в искусствах орнамента. Если б хоть кто-нибудь у нас понял в России это таинство, которое совершает наш бессловесный мужик, тот с глубокой болью почувствовал бы мерзкую клевету на эту мужичью правду всех наших кустарей и их приспешников. Он бы выгнал их, как торгующих из храма, как хулителей на Св. Духа...» (там же, с. 350—351).

С.А. Есенин увидел единство различных знаков и установил определенный уровень их абстрагирования в алфавите, с помощью которого осуществляется письменное изображение того, что предназначено свыше — языка: «Люди должны научиться читать забытые ими знаки. Должны почувствовать, что очаг их есть та самая колесница, которая увозит пророка Илью в облака. Они должны постичь, что предки их не простыми завитками дали нам фиту и ижицу, они дали их нам, как знаки открывающейся книги, в книге нашей души» (там же, с. 355). Поэтому поэты так боялись «обмирщения» языка.

Поэт Вяч.И. Иванов в статье «Наш язык» (1918) определяет язык как «дело» и «действенную силу», «соборную среду», всеми творимую и обуславливающую всякое творческое действие. Язык — «создание духа народного и Божий народу дар» (65, с. 675). Церковнославянский язык, по мнению Вяч.И. Иванова, преобразил душу языка, его «внутреннюю форму», стал живым слепком «божественной эллинской речи». Через него русские стали сопричастны самой древности, русский язык сросся с глаголами церкви: «И довольно народу, немощующему про свое и лопочущему только что разобранные по складам чужое, довольно ему заговорить по-своему, по-русски, чтобы вспомнить и Мать Сыру Землю с ее глубинной правдой и Бога в вышних с Его законом» (там же, с. 680).

Поэзия, как видим, объединяет веру и творчество, во многом предустановливает и постулирует научное знание за счет того, что материал поэзии — язык — отображает и обобщает все, что происходит в мире, и наоборот, если опираться на принцип лингвистической относительности, человек в целом в своем поведении, мышлении исходит из классификационной сетки своего родного природного языка. Лингвист-космист В.С. Юрченко считал, что взгляд на язык — это одновременно и взгляд на мир. Соотнося язык и космос, он пытался построить нечто вроде «глобального космического синтаксиса»: «Этот очерк, — писал он в «Космическом синтаксисе» (1992), — не научно-популярное сочинение. Он требует от читателя определенной, причем специфической, подготовки. Рассматриваемые здесь вопросы относятся к разным сферам знания и духовной культуры человека: к лингвистике и логике, к философии и космологии. Будучи по своей основной специальности языковедом, автор изложил здесь свое видение языка и мира. Он считает, что взгляд на язык есть одновременно взгляд на мир. Соотнося язык и космос, автор пытается построить нечто вроде глобального космического синтаксиса. Под этим термином понимается, с одной стороны, космический синтаксис языка, а с другой — лингвистический синтаксис космоса. Основная предпосылка космического синтаксиса языка состоит в том, что язык строится на одной из четырех геометрических сторон мироздания — на линейной однонаправленной оси реального времени. Основная предпосылка лингвистического синтаксиса космоса состоит в том, что универсум рассматривается как субъектно-предикатная система, в которой физический мир — субъект, а информационный мир (разум) — предикат.

Таким образом, получаются как бы два высказывания, или суждения: языковое и космическое. <...> Явно или неявно считается, что в языке «узел» между субъектом и предикатом завязывает человек — говорящий. А что касается мира в целом, то он вообще еще не рассматривался как субъектно-предикатная структура. <...> А кто же завязывает «узел» в космосе, мироздании? По гипотезе автора, его завязывает Бог. Именно потому, что мироздание имеет субъектно-предикатное строение, именно поэтому над ним и в нем есть Бог. Таким образом, Бог — это прежде всего Демиург космической модальности Бытия. Бог — это виртуальный космический Субъект, который в условиях земного космоса репрезентируется через актуального субъекта — Человека. Бог — это инвариант человечества в его отношении к миру» (172, с. 5).

Как сообщает о себе В.С. Юрченко, он всю жизнь был атеистом, хотя строит собственную модель языка и мира и в процессе такого построения говорит об идее Бога. «Мыслящий человек хочет, чтобы идея Бога вписалась в его научное представление о мире, — пишет В.С. Юрченко, — только в этом случае человек приобретает душевное равновесие» (там же, с. 6). Язык, его структура, система во многом отображают строение универсума.

## Солнце в науке

В.И. Вернадский, говоря о научном мировоззрении, четко определяет его границы, считая, что «научное мировоззрение» — это не синоним истины так же, как и не являются ею религиозные или философские системы. Все они представляют подходы к ней, различные проявления человеческого духа. Говоря о признаках научного мировоззрения, В.И. Вернадский показывает, что наука идет поступательным путем, обуславливающим рост научного знания, связанный с обнаружением ошибок, их критикой, устранением (см.: 118). Так, по словам В.И. Вернадского, птолемеево представление о Вселенной входило в состав научного мировоззрения его эпохи, и в настоящее время в научном мировоззрении есть части, столь же мало отвечающие действительности, как мало ей отвечала царившая долгие века система энциклопедов: **«Именем научного мировоззрения мы называем представление о явлениях, доступных научному изучению, которое дается наукой, под этим именем мы подразумеваем определенное отношение к окружающему нас миру явлений, при котором каждое явление входит в рамки научного изучения и находит объяснение, не противоречащее основным принципам научного искания.** Отдельные частные явления соединяются вместе как части одного целого, и в конце концов получается одна картина Вселенной, Космоса... В него входят также теории и явления, вызванные борьбой или воздействием других мировоззрений, одновременно живых в человечестве. Наконец, безусловно, всегда оно проникнуто сознательным волевым стремлением человеческой личности расширить пределы знания, охватить мыслью все окружающее» (34, с. 198—199).

Говоря о важности научного метода в исследовании, В.И. Вернадский подчеркивает, что это не всегда орудие, которым строится научное мировоззрение, но это всегда то орудие, которым проверяется включение данного факта, явления или обобщения в науку, в научное мышление. При этом В.И. Вернадский подчеркивает, что в определенной степени научному познанию не противоречат данные религиозных идей, философии, искусстваа: **«Некоторые части даже современного научного мировоззрения были достигнуты не путем научного искания или научной мысли — они вошли в науку извне: из религиозных идей, из философии, из общественной жизни, из искусства. Но они удержались в ней только потому, что выдержали пробу научного метода»** (там же, с. 200).

Когда В.И. Вернадский утверждает, что научный метод пронизывает всю науку, но не им исключительно она развивается, он, скорее всего, опирается и на неявное знание, на повседневный опыт человека, то есть включает в познание сферы общественной жизни, а также искусство: **«Научное мировоззрение развивается в тесном общении и широком взаимодействии с другими сторонами духовной жизни человечества. Отделение научного мировоззрения и науки от одновременно или ранее происходившей деятельности человека в области религии, философии, общественной жизни или искусства невозможно. Все эти проявления человеческой жизни тесно сплетены между собою — и могут быть разделены только в воображении.** Если мы хотим понять рост и развитие науки, мы неизбежно должны принять во внимание и все эти другие проявления духовной жизни человечества. Уничтожение или прекращение одной какой-либо деятельности человеческого сознания сказывается угнетающим образом на другой. Прекращение деятельности человека в области ли искусства, религии, философии или общественной жизни не может не отразиться болезненным, может быть, подавляющим образом на науке. **В общем мы не знаем науки, а следовательно, и научного мирознания вне одновременного существования других сфер человеческой деятельности;** и, поскольку мы можем судить из наблюдения над развитием и ростом науки, **все эти стороны человеческой души необходимы для ее развития, являются той питательной средой, откуда она черпает жизненные силы, той атмосферой, в которой идет научная деятельность»** (там же, с. 208—209).

В то же самое время эти сферы деятельности нельзя механически объединять, каждая из них имеет свои предмет, объект изучения, особые принципы и методы. Высочайшая форма артистизма в науке, как и в искусстве, видимо, связана с тем, что исследователь оперирует разными сферами познания и на различных этапах исследования использует их по мере надобности в процессе исследования. Современное знание как раз стремится к выработке многомерного, динамичного подхода к исследованию природы, человека, при котором определенные формы познания привлекаются на разных этапах, иерархически обусловленно. Примером именно такого подхода являются работы ученых и философов-космистов А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского.

Идеи нашего исследования связаны с многоаспектным системным подходом к рассмотрению образа солнца, в том числе и как космического явления. Последнее хорошо представлено в естественнонаучном знании, которое во многом послужило образцом для создания строгих методов в лингвистике и, в целом, в гуманитарном знании. Обобщая строение различных типов систем, относя их, в первую очередь, к строению универсума, которое накладывает отпечаток на строение других систем, П.Т. де Шарден в работе «Феномен человека» так определяет систему: «Система непосредственно воспринимается в мире любым наблюдателем природы. Согласованность частей универсума всегда была предметом восхищения людей. И эта согласованность по мере того, как наука все более точно и глубоко изучает факты, оказывается все более удивительной. Чем дальше и глубже, с помощью все более мощных средств, мы проникаем в материю, тем больше нас поражает взаимосвязь ее частей. Каждый элемент космоса буквально соткан из всех других элементов: снизу он создается таинственным явлением «композиции», представляя собой как бы вершину организованной совокупности; сверху — воздействием единств высшего порядка, которые, охватывая его, подчиняют его своим собственным целям. Невозможно разорвать эту сеть и выделить из нее какую-либо ячейку без того, чтобы эта ячейка не распустилась со всех сторон и не распалась. Повсюду, куда ни бросишь взгляд, окружающий нас универсум держится своей совокупностью. Существует лишь один реально возможный способ рассматривать его. Это брать его как блок, весь целиком» (163, с. 46). Определим некоторые ин-



вариантные позиции научного представления о Солнце в связи с рассмотрением его в системе мира и в системе систем мира.

Научное познание, как мы увидим далее, связано с изменением и корректировкой системного представления о мире. Мышление человека, как известно, до недавнего времени было антропоцентричным, и, строя картину мира, он помещал в центр вселенной Землю, тем более что наблюдаемые небесные явления такие, как вращение небесного свода, свидетельствовали в пользу этой точки зрения. Мы видим, что в языковой картине мира запечатлевается это мировоззрение: «Солнце всходит, заходит» и т.д.

Система мира, в которой Земля расположена в центре, а Солнце и планеты обращаются вокруг Земли, определяется как **геоцентрическая**. Порядок удаленности планет от Земли выводился на основе их периодов обращения, или, что то же самое, на основе их средних скоростей. Обычно планеты с большим периодом обращения считались отстоящими дальше от Земли, чем планеты с меньшим периодом обращения. Разработанная К. Птолемеем на основе этой системы мира теория планетных движений господствовала в астрономии на протяжении пятнадцати веков, так что словосочетание «Птолемея система мира» часто употребляется как синоним геоцентрической системы мира. В рамках геоцентрической системы мира Птолемеем была разработана теория эпициклов, позволявшая вычислять положение Солнца, Луны и планет для любого момента времени. Она представляет движение каждой планеты в виде комбинации нескольких равномерных движений по окружности. Основная идея этой теории такова: каждая планета равномерно движется по малому кругу — эпициклу (от греч. *epikyklos* «на круге»), центр которого, в свою очередь, равномерно движется по кругу большего диаметра (деференту, от лат. *deferentis* «несущий»). Это позволило описать видимые движения планет, при допустимости идеи только равномерных круговых движений, восходящей к Аристотелю.

Выдающиеся исследователи различных эпох и народов (такие, как древнегреческий астроном и математик Аристарх Самосский, философ позднего средневековья Николай Кузанский) приходили к мысли о необходимости гелиоцентрической системы мира. Николай Коперник в XVI веке смог выразить эти идеи в математической форме и построить на этой основе теорию, позволившую вычислять положения планет. К геоцентрическим системам мира относятся Египетская система мира, Аристотелева система мира, Птолемея система мира.

**Гелиоцентрическая система мира** (от «гелио» — солнце и «центр») — система мира Н. Коперника, используемая современной астрономией. В гелиоцентрической системе центром, вокруг которого обращаются планеты (одна из них — Земля), является Солнце. Впервые учение Коперника изложено в небольшой книге «Первое повествование», изданной его учеником Ретиком в 1540 году, а полностью — в основном труде Коперника «Об обращении небесных сфер» (1543). Революция Коперника означала окончательное размежевание астрономии и астрологии — астрономия перешла на позиции гелиоцентризма, а астрология, продолжавшая считать человека мерой всех вещей, осталась геоцентрической (см.: 8, с. 121–122).

О том, как гелиоцентрическая система мира принималась разными народами, в частности японцами, можно понять на основе исторических исследований: «Серьезно можно утверждать, что именно «Рассуждения о кометах» Коперника более всего тронули сердца японцев и вызвали доверие к европейской науке. Действительно, система Коперника, которая считает Солнце центром Вселенной, стала подтверждением японских космогонических мифов о возникновении островов архипелага» (57, с. 225).

А.Л. Чижевский, осмысливая гелиоцентрическую систему, писал: «Наше **Солнце является центром чрезвычайно гармоничной и стройной системы планет. Солнце — «светильник мира («*lucerna Mundi*»), царствующий в центре**», по выражению Коперника (1473–1543). Когда пифагорейцы создавали теорию о «гармонии сфер», основываясь на элементарных представлениях о дви-

СОЛНЦЕ В НАУКЕ

жении планет, они даже не могли представить себе, насколько закономерны в действительности движения планет и насколько чутка и одновременно прочна связь планет во всех проявлениях их физической жизни. Подобно тому, как физиологи находят в живых организмах связь между отдельными их органами, consensus partium, заключающуюся в регулировании и координировании различных частей при помощи нервной и кровеносной систем, так и астрономы, изучающие явления в Солнечной системе, открывают в ней явления, аналогичные с функциями живого организма. <...> В самом деле, нельзя ли сказать, что **великое межпланетное consensus partium осуществляется путем нервной и гуморальной системы — электромагнитными силами, действующими при помощи эфира, — этими «нервами», по которым текут регулирующие токи Солнца, и радиоактивными радиациями — «кровяным руслом», приносящим к планетам также долю пищи для ее жизнедеятельности?** Недаром же еще Феон Смирнский назвал Солнце «сердцем мира» (161, с. 80—81).

Для дополнения энциклопедической информации позволим себе небольшую справку о современном естественнонаучном понимании Солнца. Изучением Солнца занимаются такие науки, как астрономия, магнитная гидродинамика, гелиосейсмология, физика плазмы и др. Благодаря совершенствованию средств телескопического наблюдения, развитию методов спектрального анализа, появлению внеатмосферной астрономии (космические лаборатории, спутниковые обсерватории) в настоящее время определены физические условия на Солнце, выявлен его химический состав, исследованы корона и хромосфера, протуберанцы, магнитные поля. Выделим наиболее значимые для нас данные о Солнце.

Солнце — раскаленный плазменный шар, ближайшая к Земле звезда. Ее радиус около 696000 км; масса  $2 \cdot 10^{30}$  кг (приблизительно 333000 масс Земли). Солнечное вещество состоит из водорода (73%) и гелия (25%) с примесью других элементов — углерод, кислород, железо (2%). Средняя плотность солнечного вещества —  $1400 \text{ кг/м}^3$ . Солнечное излучение — результат ядерных реакций: каждую секунду 600 миллионов тонн водорода превращается в гелий. Мощность этого излучения составляет порядка  $4 \cdot 10^{26}$  ватт. По мнению исследователей, в таком режиме Солнце пребывает уже 4,5 миллиарда лет и располагает запасами, которые позволяют ему светить, по крайней мере, еще столько же (см.: 173, с. 3). Основной вид излучения — электромагнитное (видимые, ультрафиолетовые и инфракрасные лучи). Кроме того, Солнце испускает поток нейтрино, а также солнечный ветер — поток заряженных частиц.

Астрономы, как и поэты, прибегают к образному языку, говоря о том, что Солнце «звучит, как колокол», то есть как одно целое. Имеется в виду то, что гелиосейсмология рассматривает световые волны по аналогии со звуковыми волнами. Вся поверхность солнца покрыта равномерной сеткой волн, в которой разные области имеют согласованную картину осцилляции. С помощью методов гелиосейсмологии удалось установить, что внутренняя часть Солнца (ядро) вращается заметно быстрее, чем наружные слои. Считается, что именно благодаря неравномерному вращению Солнце имеет магнитное поле (см. об этом (9, с. 495—496).

Солнечная система состоит из центральной звезды, Солнца, и совокупности небесных тел, в частности, обращающихся вокруг него планет. Планеты обращаются в пределах диска радиусом около 6 миллиардов км; чтобы пройти такое расстояние, свету требуется больше 6 часов. Предполагается, что существует протяженное облако комет на расстоянии от Солнца 1—1,5 световых года. Самая близкая к Солнцу звезда, Проксима Центавра, находится на расстоянии 4,22 светового года.

Кроме Солнца, Солнечная система включает девять планет, тысячи астероидов, комет, метеорных тел и межпланетную пыль. Планеты в порядке их удаления от Солнца: Меркурий, Венера, Земля, Марс, Юпитер, Сатурн, Уран, Нептун, Плутон. Они делятся на два семейства:

1. Планеты земной группы (Меркурий, Венера, Земля, Марс) — маленькие, но плотные, с твердой корой, сильно проэволюционировавшие за время своего существования.

2. Планеты-гиганты, или внешние планеты (Юпитер, Сатурн, Уран, Нептун), — гораздо более массивные и крупные, но низкой плотности. Их атмосферы состоят в основном из водорода и гелия. Плутон, видимо, похож на планеты земной группы своими размерами, на планеты-гиганты — своей плотностью. (см.: 173, с. 2).

Расстояние от Солнца до центра Галактики составляет 23—28 тысяч световых лет, или 7—9 тысяч парсек. Это говорит о том, что Солнце расположено посередине между центром и краем Галактики.

Вместе со всеми близкими звездами Солнце вращается вокруг центра Галактики со скоростью 200—220 км/с, совершая один оборот примерно за 200 млн. лет. Значит, за всё время своего существования Земля облетела вокруг центра Галактики не больше 30 раз.

Скорость вращения Солнца вокруг центра Галактики практически совпадает с той скоростью, с которой в данном районе движется волна уплотнения, формирующая спиральный рукав. Такая ситуация в общем неординарна для Галактики: **спиральные ветви вращаются с постоянной угловой скоростью, как спицы колеса**, а движение звёзд подчиняется совершенно иной закономерности. Поэтому почти всё звёздное население Галактики то попадает внутрь спиральных ветвей, то выходит из них. Единственное место, где скорости звёзд и рукавов совпадают — это так называемая коротационная окружность. Именно вблизи неё и располагается Солнце.

Для Земли это обстоятельство очень благоприятно: в спиральных ветвях происходят бурные процессы, порождающие мощное излучение, губительное для всего живого. И никакая атмосфера не могла бы от него защитить. Но наша планета существует в относительно спокойном месте Галактики и в течение сотен миллионов и миллиардов лет не испытывала катастрофического влияния космических катаклизмов. Может быть, именно поэтому на Земле могла сохраниться жизнь. Долгое время положение Солнца среди звёзд считалось самым заурядным. Сегодня мы знаем, что это не так, в известном смысле оно привилегированное. И это нужно учитывать, рассуждая о возможности существования жизни в других частях нашей Галактики (см. об этом: 9, с. 466).

М.О. Гершензон в работе «Ключ веры» (1922) говорит о религии как о методологии космически правильной, а следовательно, благополучной жизни. Он пытается в своей философской системе определить взаимодополнительность научного познания и этики, науки и религии: **«Исследование библейской религии показало, что ключом веры, сущностью религии является мысль о космически правильном поведении человека как непреложном условии его благоденствия. Религия и была методологией такой правильной, благополучной жизни. Оно показало, что для достижения этой цели религия предлагает человеку два средства: во-первых, держать свое сознание космически открытым, не замыкать его человеческой окружностью; во-вторых, в человеческом круге держать свое сознание социально открытым, не замыкать его личной окружностью.** Первое требование составляет метафизическое содержание религии («люби и бойся Бога»), второе составляет этическое содержание религии («будь милосерд, люби ближнего»). Оба требования по смыслу — отрицательные. Религия всегда отрицательна; она руководит человека только по пути к свободе и до свободы: она учит человека отрешаться от его упрямой замкнутости. Каким он будет по освобождению, она не говорит и не дает ему никаких указаний для той будущей, свободной жизни, потому что это невозможно, да и не нужно. **Выйди только из твоего личного круга чрез человеческий круг во вселенскую жизнь: там мировая воля, без задержек цир-**

**кулируя в тебе, будет сама безошибочно направлять твои шаги в целостном движении всей твари к неведомому совершенству» (41, с. 165—166).**

Когда читаешь М.О. Гершензона, В.И. Вернадского, А.Л. Чижевского и других философов и ученых-космистов, поражаешься взаимосвязи их теорий, тому, что называют связанной структурой идей своего времени, эпистемой. Все названные ученые говорят об органическом единстве Вселенной, связи микрокосма человека с макрокосмом, что, как справедливо отмечает М.О. Гершензон, было определено еще в Библии. Когда мы говорим о Божественной сущности человека, мы как раз думаем о некоем исходном соответствии Божественного и земного. Эти мысли особенно разделяют люди, мировоззрение которых формировалось в шестидесятые — семидесятые годы XX века — века так называемого покорения космических пространств. При всей материалистичности мировоззрения разум людей был во многом действительно космически открытым. Это можно подтвердить многими примерами, в частности опытом ставропольского художника Т.С. Фисенко, которая в своих дневниках рассказывает о нравственном императиве, лежавшем в основе ее жизни и формировании как художника в семидесятые годы XX века: «И хотя жизнь невыносимо коротка, ты должен помнить, что **ты — частица Космоса**, и ты не должен душить в себе природу чувств, вложенную в тебя Космосом, чтобы не превратиться в исполняющую «правильную» серость, рабом общепринятых законов толпы (могли ли законы охватить всю обширность Природы? История говорит: «Нет!», оттого они, законы, так изменчивы, непродолжительны или лживы), и поэтому нужно набраться мужества, чтобы не позволять оскорблять природу своих чувств и чтобы уметь слушать голос Великой Природы... <...> Я часто смотрю на себя с точки зрения космоса и задумываюсь о том, что нужно и совершенствовать себя по-космически. Это едва ли достижимо, а вернее, недостижимо, и тем не менее стремиться к этому надо. Что такое идеал? **Идеал — это космос в непрерывном обновлении» (153, с. 316, 318).**

Категорический императив М.О. Гершензона: **«Держать свой разум космически открытым значит непрестанно помнить органическое единство вселенной, точнее — усвоить привычку автоматически помнить, что каждое явление определяется не только своим непосредственным причинным рядом, но всей необозримой совокупностью сил и явлений, образующих мировую жизнь.** Напротив, позитивный разум есть тот, который учитывает только отдельные, хотя бы и множественно-скрецающиеся ряды причинностей, какие познаны в опыте или в науке, и совершенно пренебрегает могучую связь, таинственно вяжущую нитями все, что есть и что совершается. Против этой забывчивости религия предостерегает человека. Она говорит: **«Расчет по дознанным причинам неверен и опасен, он может привести к неудаче; настрой свой ум космически, как скрипач музыкально настраивает свою скрипку, — потом играй, как умеешь».** Для собственной выгоды не должен человек забывать, что господин он в своем доме волею и попусшением истинного хозяина, что иные, невидимые руки заодно с ним строят его дом, что каждый атом его вещей носит в себе живую волю хозяина. Нам не узнать единый закон, которому подчинены законы отдельных рядов, а непознанное и есть рок, владыка над тварью. Благ и чудесен неотступный ход науки, дающей человеку власть в малом круге, но этот круг обставлен «тьмою, где Бог» (41, с. 166).

М.О. Гершензон мудро предостерегает современного человека, упоенного наукой, считающего, что только наука способна объяснить все, что происходит в мире. Сейчас эти слова звучат как никогда современно: «Он (человек. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) поглощен заботой: вычисляет и мерит, кладет кирпич на кирпич, скрепляя цементом, трудится без отдыха, не поднимает головы. И вдруг низвергнется молния или силы, дремлющие в вещах, внезапно оживут и двинутся, покорные тайному велению; рухнет Лиссабон в землетрясении, идет ко дну великолепный, тщательно об-

думанный «Титаник»; вспыхнула война, и **техника сама разрушает созданное ею в непрерывном труде**; или в самом человеке родится необъяснимая страсть, и, обуянный ею, он кинется в добровольный костер; и ежеминутная роковая случайность, болезнь и самая смерть. Вслушайся в задушевную песню и потом запиши ее слова буквами и мелодию нотными знаками: ты уловил только жалкие обрывки ее. **Так в каждом явлении есть целостный, неповторимый строй, есть силы и взаимодействия сил, навеки недоступные познанию»** (там же, с. 164–166).

Такой же категорический императив звучит в замечательной статье С.А. Есенина «Ключи Марии» (1918): «Мы должны ясней изучить свою сущность, проверить себя не по годам тела, а по возрасту души, ибо убежденный сединами старец иногда по этому возрасту души равняется всего лишь пятнадцатилетнему отроку, которого за его стихи Феб приказал выпороть. У нас многие заслуживают ровно такого же отношения к себе, но и многие пребывают просто в слепоте нерождения. **Их глазам нужно сделать какой-то надрез, чтобы они видели, что небо не оправа для алмазных звезд, — а необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут, как многочисленные стаи рыб, а месяц для них все равно что закинутая рыбаком верша. Для этого прежде всего мы должны до точности проследить пути нашего настоящего творчества и творчества заблудившегося, должны разбить образы на законы определений, подчеркнуть родоспособность их и поставить в хоровой чин, так же как поставлены по блеску луна, солнце и земля»** (58, с. 355).

Говоря об обыденной жизни крестьянина, С.А. Есенин понимает, как человек, во многом зависящий от природы, открывается небу: «Изба простолюдина — это символ понятий и отношений к миру, выработанных еще до него его отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов. Вот потому-то в наших песнях и сказках мир слова так похож на какой-то вечно светящийся Фавор, где всякое движение живет, преображаясь. Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок — небесному своду, а матица — Млечному Пути. Философический план помогает нам через такой порядок разобрать машину речи почти до мельчайших винтиков» (там же, с. 352). Как видим, мысли философа и поэта находятся в полном согласовании, если рассматривать их с точки зрения «космически открытого разума», во всей необозримой совокупности сил и явлений, образующих мировую жизнь.

Сейчас стало ясно, что, как говорят философы, «у мира множество путей» (Н. Гудмен), истину познать можно не одним, а множеством способов, в которых и неявное знание, и религиозное знание, и познание посредством образов, то есть творчество, и научное знание — каждое имеет свое место и взаимодополняет друг друга.

А.Л. Чижевский в работе «Космический пульс жизни» обосновывает тот факт, что солнечный свет играет огромную роль в земной жизни. Отмечает, что еще Ньютон понимал, какую важную роль играют животворящие силы света. Об этом писал А.Л. Лавуазье, считая, что без света природа не имела бы жизни. «Дж. Гершель писал о том, что «солнечные лучи представляют собою первоисточник почти всех движений, совершающихся на поверхности Земли». Майер (1814–1878) утверждал, что **растительность Земли не что иное, как резервуар единственной энергии на Земле — солнечного луча**. Майер впервые понял, что зеленые растения изменяют энергетику земной поверхности, захватывая солнечные лучи и превращая их в различные виды земной энергии. Спенсер стремился показать, что **«силы, проявляющиеся в жизненных действиях, растительных и животных, явным образом добываются из солнечного излучения»**. Указывая, каким способом черпает растение материалы для жизни и построения тканей, Спенсер говорил: **«Внутренние и внешние движения животного представляют из себя новые формы проявления сил, поглощенных растением в форме света и тепла»** (161, с. 138).



А.Л. Чижевский напоминает, что даже в Арктике под летними лучами Солнца распускаются и цветут пышные водоросли многообразных форм и видов; одним из основных факторов, вызвавших развитие органической жизни на Земле и давших направление эволюции органического мира, является лучистая энергия Солнца. А.Л. Чижевский постоянно опирается на мифологию: «Древнейшие мифы и легенды говорят нам, что уже в самые отдаленнейшие времена человек постиг великое значение и могущество солнечного луча, которое значительно позже философские системы юга облекли в классическую форму мировоззрений» (там же, с. 135).

Истинное значение Солнца как «жизнеподателя» было установлено с пришествием эксперимента в естественных науках: **«Жить, говоря языком физики, — это значит пропускать сквозь свой организм потоки энергии. <...> Вся энергия, как в настоящее время точно установлено, ведет свое происхождение от Солнца»** (там же, с. 135—136).

Все бесконечное разнообразие проявлений жизни на Земле, в ее атмосфере и биосфере находится в прямой энергетической зависимости от Солнца. А.Л. Чижевский ставит в соответствие и помещает в один ряд такие явления, как жизнь воздушного океана, течение рек, жизнь растений и животных, мыслительная деятельность человека. Пока Солнце посылает на Землю потоки излучений, «воздушный океан будет пребывать в бурном движении, будут двигаться циклоны и антициклоны, дуть ветры, бушевать ураганы и смерчи, тайфуны и штормы, греметь грозы, будет испаряться из водных бассейнов вода и снова опускаться вниз в виде дождя, ливня, града и снега, будут течь реки, волноваться моря и океаны, свергаться водопады со скал и снежные лавины с гор, будут всходить и цвести растения, размножаться животные, мыслить человек. **Какую бы работу ни совершали животное или человек, везде основной движущей силой будет солнечная энергия, запасенная зелеными растениями»** (там же, с. 136).

И так как наша жизнь протекает под постоянным воздействием Солнца, «все живое вообще и человек в частности являются подлинными **«детьми Солнца»**. И потому мы можем сказать, что «имеем лестную для нас уверенность в том, что источник энергии, которою мы живем и движемся, заключается в лучах Солнца и что, следовательно, в благородстве происхождения мы все не уступим китайскому императору, который себя величает Сыном Неба. Но ведь то же самое высокое происхождение разделяют с нами и низшие существа вроде жабы и пиявки, весь мир растений и даже то топливо, которое накапливалось веками или которое теперь заново растет, топливо, употребляемое для наших печей и паровых машин» (Гельмгольц, 1821—1894). <...> Так как жизнь невозможна без притока солнечной энергии, то основной задачей жизни является задержание, сохранение и экономное расходование энергетической **солнечной пищи**. В этом смысле **борьба за существование есть не что иное, как буквально борьба за частицу лучистой энергии Солнца»** (там же, с. 136).

А.Л. Чижевский в свое время установил зависимость поведения человека (например, самоубийства), его здоровья (например, скоропостижная смерть) от космических, метеорологических и геофизических факторов: **«Не яркость солнечного луча сама по себе дает нам бодрость и энергию, возбуждает жизнедеятельность и окрыляет надеждой самые разочарованные сердца, а та лучистая энергия, которая квантами бомбардирует поглощающие ее ткани, вызывает изменение концентрации ионов, продуцируя в организме общее нервное возбуждение, прямо пропорциональное поглощенной энергии.** <...> Анализируя наши настроения, надо признать, что **мы вибрируем в унисон с тем огромным количеством различных колебаний, которые обусловлены непрерывной динамичностью физико-химических процессов внешней среды. В таком свете наш организм представляется нам как своего рода частица-клетка огромного земного организма. И подобно тому как клетка жи-**

вого организма подчиняется целому организму, так и целый организм — будь то растение, животное или человек — подчинен общей и совокупной жизни земного шара со всеми его ритмами, колебаниями и возмущениями» (там же, с. 127).

Свет Солнца обладает дезинфицирующими свойствами, оправдывая итальянскую поговорку: «Куда не заглянет Солнце, туда является врач»: «...**влияние света и Солнца не ограничивается одною лишь периферией организма, но распространяется в глубь его, вплоть до центров высшей нервной деятельности.** По-видимому, еще древние учли значение света, когда в праисторические времена строили пещерные жилища, входы в которые были обращены на юг или юго-восток (Ривиер, Rivier). Великие врачи древности применяли солнечный свет в качестве лечебного средства от самых разнообразных болезней. Указания на это мы находим у Гиппократов, Галена, Орибазиса, Авиценны и др. Римский «солярий» являлся составной частью каждого дома, и панорама Помпеи открывает образцы террас, устроенных на крышах домов и служащих местом для принятия солнечных ванн» (там же, с. 139, 141).

А.Л. Чижевский опирается на исследования многих ученых, тщательно анализирует их замечания, догадки, например, цитируя А. фон Гумбольдта: «Светлые волны действуют на телесный мир, не только разлагая и вновь связывая, не только вызывают они из земли нежные зародыши растений, порождают в листьях и благоухонных цветах красящее зеленое начало, не только тысячекратно и тысячекратно повторяют отраженный образ Солнца в прелестной игре волн, равно как и в волнующихся стеблях лугов; но **этот небесный свет, на различных ступенях его напряженности и продолжительности, находится также в таинственном соотношении с внутренним миром человека, с его духовною возбудимостью, с мрачным или светлым настроением духа...**» (там же, с. 146).

А.Л. Чижевский считает, что оптимальное воздействие лучистой энергии Солнца производит на человека самое благоприятное воздействие. Об этом говорит история Ассирии, Вавилона, Финикии, Египта, Израильского царства, Греции, Рима. Эти широты, по мнению А.Л. Чижевского, могут считаться колыбелью человеческой культуры: «Далеко не случайность, что в прибрежных полосах Средиземного моря впервые зародилась человеческая культура. Этот факт является следствием той закономерности, которая наблюдается в распределении солнечной энергии и всех сопутствующих ей производных по широтам земного шара. Оптимум этих физических условий способствовал и физиологическому расцвету человека, сопровождающемуся его духовным ростом. Красота и пластичность форм человеческого тела, с одной стороны, и с другой — начало и развитие философии, наук, искусства вполне соответствовали этому соотношению. <...> ...мы видим, что **силы внешней природы освобождают или связывают заложенную потенциально в человеке психическую энергию и принуждают интеллект действовать или оставаться пассивным**» (там же, с. 147).

Две ветви познания — искусство и наука — были и для В.И. Вернадского «как бы продолжением органов чувств, связывающих его со всем человечеством, со всей Вселенной. «Художественное творчество выявляет нам Космос, проходящий через сознание живого существа, — писал он. — Прекращение деятельности человека в области искусства... не может не отразиться болезненным... подавляющим образом на науку» (11, с. 122).

В.И. Вернадского можно считать ученым в искусстве. Но одновременно он был человеком искусства — вдохновенным, темпераментным — в науке. Именно это определило его замечательные творческие достижения. Он умел работать над научными проблемами так же, как работают поэты, сочиняя стихи, художники, создавая картины. Он почувствовал это в самом начале своего научного пути. Вот его высказывание, датированное 1887 годом: «Ученые — те же фантазеры и художники; они не вольны над своими идеями; они могут хорошо работать, долго работать

только над тем, к чему лежит их мысль, к чему влечет их чувство. У них идеи сменяются; появляются самые невозможные, часто сумасбродные; они роятся, кружатся, сливаются, переливаются. И среди таких идей они живут и для таких идей они работают» (цит. по: 11, с. 122).

За научными символами, за художественными произведениями В.И. Вернадский чувствовал дыхание мира, биение пульса живой природы — богатой, разнообразной, изменчивой, включающей в себя человека и его создания: «Цельность ощущения природы, ее живой образ, ее воздействие на человека более характерны для искусства, чем для науки. Вот почему без искусства не было бы великого ученого. Остался бы только хороший ремесленник. Прав был Гёте, когда произносил устами Мефистофеля:

Суша, мой друг, теория везде,  
А древо жизни пышно зеленеет!» (там же, с. 122).

Солнце было объектом пристального исследования В.И. Вернадского, хотя диалога с А.Л. Чижевским у него не было (нет и ссылок на тексты А.Л. Чижевского), но во многом взгляды их на Солнце, солнечную энергию оказались сходными. Важно отметить, что В.И. Вернадский разграничил биосферу и ноосферу. У А.Л. Чижевского эти понятия объединены. Он определяет данные сферы в совокупном понятии «земной организм».

Отмечая, что на Землю космические излучения идут от всех небесных тел, охватывают биосферу, проникают всю ее и все в ней, В.И. Вернадский тем не менее определяет, что **лучи Солнца обуславливают главные черты механизма биосферы**. Изучение отражения на земных процессах солнечных излучений уже достаточно для получения первого, но точного представления о биосфере как о земном и космическом механизме: **«Солнцем в корне переработан и изменен лик Земли, пронизана и охвачена биосфера. В значительной мере биосфера является проявлением его излучений; она составляет планетный механизм, превращающий их в новые разнообразные формы земной свободной энергии, которая в корне меняет историю и судьбу нашей планеты»** (35, с. 14).

В.И. Вернадский отмечал, что основывается на эмпирических обобщениях, на совокупности фактов. Он вводит понятие «живого вещества», то есть совокупности всех живых организмов на поверхности планеты Земля — от глубин Мирового океана до нижних слоев атмосферы. В.И. Вернадский говорит о «живой» Вселенной. Жизнь имманентно присутствует в ней, но получает воплощение в виде живого вещества только в тех точках космического пространства, где для этого сложились благоприятные условия. По мнению В.И. Вернадского, Земля была охвачена живым веществом во все геологические эпохи, так как ученым не удалось обнаружить ни в одном из геологических периодов следов абиогенеза (создания живого организма из косной материи). Обратив внимание на то, что в течение всего времени существования планеты не наблюдались азойные (лишенные жизни) эпохи, В.И. Вернадский приходит к выводу: «...во-первых, современное живое вещество генетически связано с живым веществом всех прошлых геологических эпох и... во-вторых, в течение всего этого времени **условия земной среды** были доступны для его существования, то есть **непрерывно были близки к современным»** (там же, с. 20).

Эти идеи близки мыслям К.Э. Циолковского о том, что явления космоса периодичны и, в общем, Вселенная всегда имела один вид. «Редко астрономы наблюдают угасание солнц, — пишет он, — гораздо чаще возникают новые солнца. Каждое столетие появляется их в Млечном Пути несколько штук. Это справедливо и относительно иных спиральных туманностей. Там же возникают вспышки зарождающихся солнц» (160, с. 267).

По К.Э. Циолковскому, солнце светит миллиарды лет, оживляя на остывших планетах материю. Затем они остывают, но атомный процесс внутри них не останавливается, они накапливают радиоактивную энергию. Все это заканчивается взрывом, то есть появлением временной звезды и образованием разреженной газовой массы, которая дает через миллиарды лет Солнце с планетами и их спутниками.

В.И. Вернадский говорит о всем живом веществе как о едином целом в механизме биосферы, хотя только зеленые растения и цианобактерии, содержащие хлорофилл, непосредственно используют солнечный луч, создают с помощью фотосинтеза сложные химические соединения. С этой зеленой частью неразрывно связан весь остальной живой мир: **«Можно, следовательно, брать все живое вещество в целом, то есть совокупность всех живых организмов без исключения, как единую, особую область накопления свободной химической энергии в биосфере, превращения в нее световых излучений Солнца»** (35, с. 24).

Интересно отметить, что философы оспаривали подчиненное положение человека в природном мире — Солнечной системе. Так, Н.А. Бердяев в работе «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1915) пишет о внешнем и «внутреннем» Солнце человека: «Великий знак унижения человека виден в том, что человек свет получает от солнца и что жизнь его вращается вокруг солнца. То, что солнце извне светит человеку, есть вечное напоминание о том, что люди, как и все вещи мира, сами по себе находятся в вечной тьме, лишены внутреннего излучения света. Солнце должно быть в человеке — центре космоса, сам человек должен был быть солнцем мира, вокруг которого все вращается. Логос — Солнце — в самом человеке должен светить. А солнце вне человека, и человек во тьме. <...> Утерев свою солнечность, человек впал в солнцепоклонство и огнепоклонство, сделал себе бога из внешнего солнца. Апокалиптический образ Жены, облеченной в Солнце, и есть образ возвращения Солнца внутрь человека. Восстанавливается правильный иерархический строй космоса. <...> Но Солнце возвращается внутрь человека лишь через воплощение в мир Абсолютного Человека — Логоса. Логос — Абсолютный Солнечный Человек, возвращающий человеку и Земле их абсолютное центральное положение, утерянное в природном мире. Высшее самосознание человека как микрокосма есть христологическое сознание. И это христологическое самосознание нового Адама превышает самосознание Перво-Адама, обозначает новый фазис в творении мира» (18, с. 175).

Тем не менее В.И. Вернадский последовательно отстаивал тезис о влиянии Солнца на живое вещество, обращая особое внимание на то, что солнечная энергия захватывается и аккумулируется той частью биосферы, которую он определяет как «зеленое живое вещество», трансформирующее энергию Солнца в другие виды энергии: «Эта космическая сила вызывает давление жизни, которое достигается размножением. В нем мы в действительности видим передачу солнечной силы на земной поверхности» (35, с. 44).

Это давление постоянно чувствуется в культурной жизни, сказывается во «всюдности» жизни: **«Она (область жизни. — К.Ш., С.Б., Д.П.) целиком определяется полем устойчивости зеленой растительности, другими словами — областью планеты, пронизанной солнечным светом. Главная масса живого вещества сосредоточена в этой охваченной солнечным светом части планеты; при этом сгущения жизни тем больше, чем ярче это освещение»** (там же, с. 78).

Может быть, поэтому, как мы указывали в работе «Камень и солнце: Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции», люди, живущие в пространстве с видимыми результатами палеонтологической эволюции (имеется в виду камень-ракушечник в пространстве города Ставрополя, использующийся в том числе и в архитектуре), связывают свою историю со временем, равняющимся 17 миллионам лет, когда на территории нашего края бушевало Сарматское море, а не с дискретными историческими периодами заселения Северного Кавказа различными кочевыми

народами. В.И. Вернадский рассматривал именно непрерывный генезис организмов путем палеонтологической эволюции из организмов освещенных частей планеты, когда в основе их каждодневного бытия лежит лучистая энергия Солнца.

Ноосферу В.И. Вернадский рассматривает как новое состояние биосферы. Важен учет сознательной деятельности в перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого. Ноосфера — это новое геологическое явление на нашей планете, в ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Важны преобразующая мысль и труд человека. В этом плане, считает В.И. Вернадский, человек должен смотреть на будущее уверенно — оно в его руках.

Идеи связи человека и Вселенной, человека и природы развивал Л.Н. Гумилев. В его понимании, этнос — это специфическая форма существования *Homo Sapiens*, а этногенез — локальный вариант внутривидового формообразования, определяющийся сочетанием исторического и ландшафтного факторов. По Гумилеву, этносы всегда связаны с природным окружением благодаря активной хозяйственной деятельности. При этом они приспосабливают себя к ландшафту, а ландшафт — к себе.

Эти взгляды сродни «философии общего дела» Н.Ф. Федорова. Он писал: «...воспитанные широкими просторами суши и океана, потребуют себе необходимого выхода, иначе неизбежны перевороты и всякого рода настроения, потрясения. Ширь Русской земли способствует образованию подобных характеров; наш простор служит переходом к простору небесного пространства, этого нового поприща для великого подвига» (152, с. 69—70). Н.Ф. Федоров видел в храме соединение искусства и науки в изображении «кажущегося мироздания». Обратим внимание на противопоставление Н.Ф. Федоровым в соответствии с геоцентрическим и гелиоцентрическим мышлением коперниканского и птолемеевского мировоззрений. Коперниканское требует примирения науки и искусства. Именно они могут действовать одной и той же силой и «сами земли сделают небесами» (там же, с. 79). Птолемеевский взгляд из геоцентрического положения выводит антропоцентрическое. Эта система указывала на человека как на предмет особого попечения Высшего Разума. Коперниканская же система обращает человека из созерцателя в деятеля, а мир признает слепой силой. Знание здесь доказывается всеобщим делом. Знание как вера — осуществление чаемого, то есть требований человеческой природы. При этом наука доказывается искусством.

Храм, по Федорову, — подобие Вселенной, он является и ее проектом. «Всеобщее воскрешение» — это не только полная победа над пространством и временем, но и переход «от земли к небеси». Солнце, в понимании Н.Ф. Федорова, испуская лучи, охлаждается. Движение Земли может быть управляемо мыслью и «чувством стройного хора всего человеческого рода» (там же, с. 82). Эти мысли Н.Ф. Федорова близки идеям ноосферы В.И. Вернадского.

Хозяйство как важная философская категория рассматривалась и Н.Ф. Федоровым, и С.Н. Булгаковым. Путем хозяйства природа познает себя в человеке. Содержанием хозяйственной деятельности человека является не творчество жизни, а ее защита, воссоздание живого и натиск на «омертвелое» (см.: 27).

Л.Н. Гумилев говорил о человеческом этносе как о субстанции биосферы, а ландшафт, по мнению ученого, — это главный плавильный котел, который формирует сам этнос. Такое определение противопоставлено известному положению о том, что этнос — это группа людей, связанная единством пространства, языка, культуры и социально-исторического происхождения. Здесь очень важен системный подход, в котором делается установка на самоорганизацию: «Этнос не арифметическая сумма человекоединиц, а система, понятие, которое следует раскрыть подробно» (49, с. 100). Л.Н. Гумилев утверждает, что «мы имеем право рассматривать этнос как систему социальных и природных единиц с присущими им элементами. Этнос — не просто скопище людей, теми или иными чертами похожих друг на друга, а система различных по вкусам и способностям личностей, продуктов их деятельности, традиций,



вмещающая географическую среду, этническое окружение, а также определенные тенденции, господствующие в развитии системы» (там же, с. 103).

Известна теория пассионарности, по которой отдельные личности ощущают ритмы биополя. Пассионарный импульс дает высокий накал, в котором антисистемы «плавают», системы преобразуются, превращаются в этносы, гармонически сочетающиеся с ландшафтами, как звено геобиоценозов. Пассионарные толчки не только помехи в эволюции человечества, но и очистительная сила, без которой эволюция вообще не могла бы продолжаться. Этой силой природа поддерживает баланс биосферы, в том числе и тел тех самых людей, которые полагают, что их мысли, сколь бы ни были они фантастичны, представляют наибольшую ценность для планеты: «Теперь-то мы знаем, что все философские учения и пророческие речения — только биосферные импульсы, отраженные какой-либо гранью великого вакуума, подстерегающего Жизнь на каждом шагу. И ради этого из Бездны в Мир пробиты черные дыры, каждая из которых называется «личное сознание». Хорошо бы поставить на них заслонки, именуемые «совесть». А сам пассионарный толчок, который был описан как эмпирическое обобщение, объясняющее колебания этносферы, явно неземного происхождения. Уже то, что оси зон толчков располагаются на поверхности планеты, как линии, концы которых ограничены кривизной планеты, а перпендикуляры к ним проходят через центр Земли, указывает на зависимость оси толчка от магнитного поля планеты» (там же, с. 485).

Л.Н. Гумилев уточнил предположение, что энергетические удары по Земле идут не только от Солнца, но и из рассеянной энергии Галактики: «Американский астроном Джон Эдди обнаружил, — отмечает Л.Н. Гумилев, — что деятельность Солнца варьирует настолько, что даже 11-летний цикл активности солнечных пятен не прослеживается. На основе этих выводов Джон Эдди составил график солнечной активности за 5 тысяч лет. И оказалось, что все датированные пассионарные толчки хронологически совпадают с минимумами солнечной активности либо с периодами ее спада. Это уже закономерность, позволяющая интерпретировать явление. При уменьшении солнечной активности защитные свойства ионосферы снижаются, и отдельные кванты или пучки излучения могут достигать земной поверхности. А жесткое излучение, как известно, вызывает мутации... Мы не одиноки в мире! Близкий Космос принимает участие в охране природы, а наше дело — не портить ее. Она не только наш дом, она — мы сами» (там же, с. 485).

Проблемы Солнца, Вселенной до сих пор весьма актуальны для человечества. Это связано и с освоением космоса, и с новым глобальным мышлением. Космизм по-прежнему является объектом пристального внимания философов, ученых. Об этом свидетельствует, например, периодически повторяющиеся международные научные конференции, одна из которых (1999) называлась так: «Космизм и новое мышление на Западе и Востоке». Опираясь на идеи П.Т. де Шардена, вдохновитель этой конференции Г.К. Гюнцель (Австрия) отметил, что знание об иерархической структуре космоса имеет большое значение для нашего существования. Космический процесс интеграции начинается, по Тейяру, с «доисторического взрыва». Он не следует закону линейной причинности, это, скорее, турбулентный поток, который продвигается вперед ступенчато или рывками: электрон — атом — молекула — органическая крупная молекула — клетка — многоклеточный организм. Важно, что Г.К. Гюнцель подчеркивает корреляцию органических и социальных процессов. Мировая история следует этой же схеме: орды — племена — нации — континентальная интеграция — полушарная интеграция. В конце концов, как хотелось бы надеяться, «органическое и организационное единство рода человеческого»: «Этот эволюционный процесс интеграции не стирает индивидуальность интегрируемой части системы. Так как каждая интегрированная в ступенчатое строение целостности часть сама является целостностью и как таковая больше, чем сумма своих частей, и понимается как «акт созидания». Таким образом, следует рассматривать

Космос, образованный из последовательно встроенных друг в друга целостностей, как ступенчатое строение, состоящее из созидательных актов или как ступенчатое строение свобод, по Тейяру.

Этим была найдена философская предпосылка для принципа субсидиарности и «синтеза свободы и порядка», этот синтез является центральной проблемой нашего времени. И мы еще скажем об этом. **Не только биологический мир и история следуют космической эволюции, но и наши структуры мышления, и наше сознание.** Наше мышление и знание следуют законам космической эволюции и над столетиями выигрывают по глубине и целостному рассмотрению. История Духа является тому примером. Здесь снова следует упомянуть Тейяра, который провозгласил, что Земля будет окружена мыслительной субстанцией. Появится охватывающее весь мир единое сознание, которое он назвал Ноосферой» (50, с. 8—9).

Космическое сознание на протяжении всей жизни человека сохранялось, меняясь, модифицируясь. Об открытости человека космосу свидетельствуют рудименты и ныне сохранившейся архаической системы символов, центральным из которых является символ солнца. Мы особенно ощущаем это в своем южном регионе — на Кавказе, где вершины гор поднимают нас над равниной, где солнечная энергия является в высшей степени активной и значимой в процессе нашей жизни и деятельности.

В настоящее время в науке развиваются тенденции, намеченные А.Л. Чижевским, разработанные В.И. Вернадским, связанные с идеей целостности мира и Вселенной. Говорится о взаимодействии человека и природы, их взаимовлиянии, о том, что происходит коэволюция, то есть совместное взаимообусловленное развитие мира и человека: «Таким образом, для понимания места человека в сложных коэволюционных структурах и его надлежащего встраивания в коэволюционный процесс нужно уметь мыслить и действовать активно и интерактивно, быть в синергизме со средой, созидать подобающий как своим собственным когнитивным возможностям, так и внутренним неявным тенденциям среды когерентный, взаимно согласованный мир», — отмечают Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов (75, с. 382).

Согласно синергетике, человек как микрокосм представляет собой синтез предыдущих стадий развития — не только онтогенетического, но и филогенетического. Становление сложного сопровождается накоплением всех предыдущих стадий развития — правильным, резонансным включением их в единую структуру «горения» человеческого существа, а не их вытеснением и отсечением. Это не означает, что в сложную развитую структуру входят все без исключений исторические стадии развития в неизменном, исторически фиксированном виде. При сборке сложного некоторые предшествующие стадии развития могут естественным образом выпадать, а другие, существенные, входят в преобразованном, трансформированном виде. Построение сложного целого ведет к видоизменению частей, элементов и подсистем, входящих в его состав: «С такой теоретической позиции становится понятным, что с целью преобразования человека **нельзя просто вытеснить из него, из его психики старое, дикое и неразумное, телесное, отсекал его историю; старое, бремя его исторического пути должно быть включено, резонансно интегрировано, трансформировано в нем. Выпадение существенных элементов сложной эволюционной структуры может сделать дальнейшее развитие этой структуры неустойчивым.** А управленческое, образовательное или воспитательное усилие, направленное на устранение якобы нежелательных элементов дикости, неразумности, телесности в человеке, просто-напросто окажется неэффективным» (там же, с. 386).

Можно сказать, что именно поэтому мы изучаем архаическую символику нашего края, в частности Кавказских Минеральных Вод. Человек в процессе коэволюции запечатлевает в своем сознании множество сложившихся структур, которые накладываются одна на другую и в процессе этого происходит внутренний отбор, самовыделение главного, существенного. Это находит выражение особенно в архаической

символике, запечатлевающейся и в наше время в архитектурных сооружениях, что свидетельствует о том, что постоянно создается и воссоздается внутренний язык, система символов, которые запечатлевают и выражают многослойную систему коэволюции человека и природы. Здесь надо вспомнить об асимметрическом дуализме знака, в том числе и языкового, когда за одним знаком как инвариантой сущностью закрепляется множество значений, а эти значения соотносятся с разного рода информацией, которая структурируется и категоризируется с помощью значений. В особенности это можно сказать о соляных знаках. Их модификаций множество, но сущность одна: они запечатлевают мир солнца. Мы говорим о мире, так как каждый знак, прошедший сквозь человеческую историю наряду с поверхностными изображениями, имеет многослойную внутреннюю структуру, в том числе и информационную, связанную с обыденной жизнью, искусством, наукой, религией, что мы и показывали в данной главе.

Классический линейный принцип теряет свою силу в сложном нелинейном мире, в котором мы живем: сумма частных решений не является решением уравнения, целое не равно сумме частей. Оно качественно иное по сравнению с частями, которые в него интегрированы. И, кроме того, формирующееся целое видоизменяет части. Коэволюция различных систем, в том числе представлений о солнце, означает трансформацию всех подсистем посредством механизмов установления когерентной связи и взаимного согласования параметров их эволюции. Мы попытались установить нелинейный синтез — объединение не жестко установленных, фиксированных структур, а структур, обладающих разным «возрастом», находящихся на разных стадиях развития. Это — соединение элементов памяти разной глубины.

Обратимся к архаической символике в архитектуре Кавказских Минеральных Вод, запечатлевающей память и различные представления о солнце уже в связи с реальной жизнью человека в пространстве города.

## Солнце в пространстве городов КМВ

### Вступление

Мы уже отмечали, что солнце наиболее значимо в культуре южных регионов. Его семантические функции включают в себя практически все смыслы, которые нарабатывало человечество. Здесь актуализируется его животворящая сила, свет, красота природы, которая формируется под благодатным солнцем юга, постоянно активизируется функция оберега от бед и напастей, образ Божьего ока и т.д. Кавказские Минеральные Воды — благодатный край в предгорьях Кавказа, где сформировался особый климат — еще не горный, но уже не равнинный. Богатство природных ископаемых, множество целительных источников сделали этот край уникальным по своему лечебному воздействию на человека, и солнце здесь занимает не последнее место.

Русский философ В.В. Розанов, побывавший на Кавказских Минеральных Водах в конце XIX века, оставил интереснейшие философские заметки по поводу них. Его мысли о солнце облечены в форму его апологии, утверждения значения для медицины: «Один Пастер какие бездны нового знания и новых средств открыл. А солнце — утилизированы ли его силы? Посмотрите, как расцвечен хребет кошки, спина мотылька, а нижняя их сторона сера, бесцветна, безвидна. **Солнце — творит; оно имеет в себе никогда не дававшийся медикам секрет жизненного синтеза, органического созидания.** Известно, что медики и вообще «наука» многие органические вещества «разложила», но ни одного (кроме немногих и в сущности обманчивых исключений) не сумела и до сих пор не умеет «сложить». **Солнце есть именно животно-слагающая сила**, и не неправдоподобно, что в нем есть

огромный запас лечащих сил, но только «сундучок еще не открыт» — нет какой-то и, может быть, пустой догадки о том, как раскрыть и овладеть его сокровищами. Это что-нибудь степени света, комбинации лучей, что-нибудь за «ультрафиолетовыми лучами». Я только одно испытывал, и все это знают, что в комнате при температуре 18 градусов является тошнота и головокружение, но солнечный жар даже до 22, даже до 27 градусов выносятся легко. Природа теплоты солнечной, так сказать, — не термическая только, но жизненно термическая. **Ищите — в солнце...**» (123, с. 181).

Для В.В. Розанова огромное количество больных, которые исцеляются на Водах, — повод для рефлексии над жизнью и смертью, а солнце при этом — всегда излечивающая сила, причастная к высоким сферам: «Пятигорск, Ессентуки, Железноводск с их щелочными и серными ваннами, со зрелищем искалеченных людей, перевязанных ран приводят невольно на память слова Апокалипсиса: «И вот будет некогда — падет звезда на источники вод; и станут они горьки».

«Равви, если ты Сын Божий, скажи: кто согрешил, этот слепой или его родители?»

«Не он и не родители его, но — чтобы прославился Сын Человеческий».

«И, сделав брение на ладони, помазал глаза болящему. И слепой прозрел».

Без веры — нельзя жить; без веры в чудо не прожил бы человек; без Бога — он не прожил бы. Разве эта группа вод не есть чудо природы: **«Согрешил я» — и припадая к матери-земле, к этим серным ключам, бегущим из горячей земли (в Пятигорске) — исцеляюсь. Какая связь, какое соотношение? Что за дело сере до характерной болезни, которую она исцеляет, что за дело этой характерной болезни — до серы? Но они сцепляются в узел какого-то соотношения. Чудо, Бог, вера — все тут. <...>**

**Среди поразительнейших зрелищ бессилия медицины здесь я стал и захотел верить в безграничный ее прогресс.** Сказать ли всю правду: я поверил в искания «философского камня» и «жизненного эликсира». Ведь он так нужен, а что нужно — то будет. Притом, эти серные ванны, эти таинственные Ессентуки... Почему дугу, хорду, «отрезок» не продолжить мысленно, т.е. почему они в самом деле не продолжают где-нибудь под землей и над землей, в полный круг? Если есть какое-нибудь лекарство, то существует всякое; если вообще есть, возможно и случается излечение, то, значит, есть всякое излечение. Я не могу себе представить, чтобы что-нибудь начинаясь не кончилось. Это был бы абсурд мира и разума. Начинается: кое-кто и кое от чего под влиянием каких-нибудь лекарств — оправился; значит, должно кончиться, и некогда всех примет в себя святая силоамская купель. «Талифа куми» — «и девица вста» (там же, с. 179—180). Прав В.В. Розанов — здесь, на Кавказских Минеральных Водах, многие тяжелобольные, раненые получили вторую жизнь, выздоровление.

В.В. Розанов воспел Кавказские горы, облака над ними, но его впечатления от открывающихся на Водах видов сурового Кавказа двойственно. С одной стороны, именно в горных местах человек настойчиво думает о небе. Горы сближают земное и небесное: «Другой мир; там — все новое: темная таинственная неизведанность, покрытая пологом — таково впечатление горной цепи из Владикавказа. Еще особенность: до сих пор, да и вообще везде, всегда — вы видите небо, то есть, пожалуй, небо вас видит. Это сообщает чувство ясности, открытости, пожалуй, — честности вам: «я — не вор», «мы — не ворую», да и «нельзя воровать» **под всевидящим, все освещающим оком солнца**» (там же, с. 204).

Солнце, как никогда, близко к нам, и в то же время Кавказ — это не только место под солнцем — Кавказ имел в конце XIX века сложившиеся коннотации, обусловленные почти не прерывающейся Кавказской войной. В.В. Розанов соединяет в своей рефлексии природное и человеческое, социальное: «Закутанность горного Кавказа именно срезывает это впечатление ясности и отчетливости в отношении кверху (небу): мы — под пологом, то есть завтра я въеду прямо дышлом экипажа в это облако; там — тайна, и все возможно, между прочим, и даже особенно — преступление. Впечатление, что вы

вступаете в мир случайного и преступного, укутанного, кутающегося от солнца, глубокою и резкою чертою отделенного от подсолнечных, поднебесных стран, — не оставляет вас все время, когда вы смотрите на эти характерно подоблачные, даже внутриоблачные места. Что горец вечно вооружен, что он всегда при пашке и кинжале, что он любит коня своего и, так сказать, цепляется за его сильные ноги, как за невесту, — это, мне думается, не только обстоятельство времени, условие когда-то дикого быта: это — условие и, так сказать, **психика самой природы**» (там же).

Замечательный пример, который можно было бы интерпретировать в терминах коэволюции, — связь природы и человека, проявляющаяся даже во внешнем виде, в одежде: «Вы видите совершенно отчетливо, как, подходя к горе, туча спускается, начинает лизать ее туманами и, наконец, ложится на нее грудью... Если полдень — облако переползет; если к вечеру — оно свивается в клубок и заночевывает на пике. Кстати: кавказская белая или серая папаха (низкая и широкая мохнатая шапка) в неотделимой связи с кринолинообразной буркою есть копия этого постоянного и характерного для Кавказа вида горы и облачка. В первый раз, когда в дождливое неприятное утро я увидел несколько туземных верховых фигур в этом традиционном костюме, тут же обернувшись на Лысую гору, я воскликнул: «Это одно и то же». **Один очерк, один тип, один художественный мазок у природы и ее подражателя — человека**» (там же, с. 203).

Сейчас Кавказские Минеральные Воды — мирный край, но его культурное пространство вбирает в себя то, что происходило здесь в разные времена. Напоминает об этом все: полиэтничность, многоязычие, разнообразие культур. Этому курортному краю повезло, так как с самого начала он формировался как культурный регион, ориентированный на западные образцы. Сюда приглашались талантливые зодчие, строители, гидрологи, крупные культурные деятели. Эту особенность отметил и В.В. Розанов: «Мы на окраины высылаем орлов, ввиду «трудных и тонких там политических задач», а у себя внутри довольствуемся «генералами попоше». Имена Воронцова, Барятинского, Ермолова, Гурко, Кауфмана, Черняева — суть имена общей русской славы: это — люди всероссийского таланта и значения, которые посланы были приложить вечно деятельный ум и несокрушимую энергию на окраины. <...> Даровитый человек, данный окраине, и сделал то, что он везде бы сделал, куда вы его ни поставьте: он «вверенный ему край» привел в цветущее состояние; худой человек, то есть бездарный, бесцветный, опять сделал то, что он везде бы сделал; он «захудил», сделал «дрянцом» «вверенный край» (там же, с. 187).

Как правило, те, кто формировал политику и культуру в данном регионе, были сродни этому благодатному, яркому, исключительно красивому краю. В результате к началу XX века здесь сформировалась особая культура, особый стиль жизни, связанный с курортами: характер занятий местных жителей был обусловлен наличием пансионатов, лечебных заведений, где многие работали или были их владельцами. Большая часть обитателей в разные времена была представлена разными социальными группами, в том числе и военными, которые там лечились, но, как правило, это были курортники, то есть те, кто приехал отдыхать и поправить пошатнувшееся здоровье. Смыслы будущего в строительстве и формировании городов КМВ были связаны именно с развитием их как крупных курортов мирового уровня. Все это семиотически обуславливало некоторые унифицированные требования, которые предъявлялись к курортам в плане гармонического соотношения живого, природного и рукотворного. Ландшафты должны быть умиротворяющими, позитивно воздействующими на сознание, душу и тело, в том числе воздух, вода, а то, что являлось рукотворным, в частности гражданское строительство, лечебные учреждения, должно быть не только хорошо вписанным в ландшафт, но и соответствовать стандартам европейской культуры, европейских стилей. Отсюда классические формы в архитектуре, модерн нашли яркое выражение.

Символике солнца здесь предоставлена уникальная роль — быть посредником не только между земным и небесным, но и земным и рукотворным. Все рукот-

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ



ворное должно быть предельно сближено с природным, отвечать семантике позитивного, светлого, сверкающего, сияющего, вдохновляющего. Видимо, отсюда, может, на сознательном, может, на подсознательном уровне архитектурные сооружения так обильно украшены солярными символами. Если говорить о солнечном городе, то самые солнечные города нашего края — это города КМВ и, конечно же, Кисловодск. Видимо, его солнечное состояние отображается и на страницах каменной летописи, то есть выражается в архитектуре. Еще раз заметим, что один только Курзал, а ныне филармония на КМВ, орнаментирован более чем 500 солярными знаками.

Каждый город КМВ представляет некую архитектурную целостность. Это регион из нескольких отдельных курортных городов, тем не менее связанных между собой в сложный культурный полиэтничный конгломерат. Образ солнца — одна из этих объединяющих сил.

В какой-то степени образ города сочетается с символикой ландшафта вообще, конкретизируя значения уровня и пространства, высоты и расположения. В ходе истории здесь вырастает, по словам Рене Генона, целая «сакральная география»: размещение, форма, входы и врата, а также общее расположение города с его храмами и цитаделями никогда не было случайным или произвольным, просто утилитарным. «В действительности, города закладывались в строгом соответствии с требованиями



*Улица Соборная, 14. Солярные символы выполнены в виде полусферы, изображающей женскую грудь.*

некоторого учения; таким образом, город сам становился символом этого учения и общества, его последователей. Городские стены обладали магической силой, поскольку были видимым знаком той догмы, которая объясняет и оправдывает братоубийство при основании Рима. Декоративные рельефы на капитулах, дверных проемах и тимпанах Средневековья часто изображают очертания стен города, хотя в некотором отношении это скорее эмблема, чем символ. Такого рода орнаменты служат формой отражения небесного Иерусалима. У городских ворот иногда можно заметить ангела с мечом. Юнг видит в городе материнский символ и символ женского начала вообще: то есть он интерпретирует город как женщину, дающую приют своим обитателям, как если бы они были ее детьми; вот почему две богини-матери, Рея и Кибела, а также другие восходящие к ним аллегорические фигуры носят корону с зубцами городских стен. Ветхий Завет также говорит о городах как о женщинах» (72, с. 149—150).

Это особенно касается городов КМВ, которые должны тепло, по-матерински принимать своих

гостей, участвовать в их излечении. Интересно отметить, как эти смыслы находят выражение и в солярной символике. Так, в Пятигорске, который наиболее рано сформировался как крупный курортный центр, мы часто встречаемся с изображением солярных символов как полусферы, напоминающей женскую грудь. Особенно это бросается в глаза на фасаде здания по улице Соборной, 14. Двери с округлым завершением вверху вписаны в стилизованный грот, что соответствует природным формам стиля модерн. А выпуклые солярные знаки по обеим сторонам двери до такой степени напоминают женскую грудь, что мы наблюдали интересные сцены, когда мужчины останавливаются и нежно их гладят. Обратим внимание на то, что пещеры, гроты, впадины З. Фрейд в «Лекциях по введению в психоанализ» (1915—1917) относил к сфере женского начала. То же можно сказать о Пушкинских (Сабанеевских ваннах), где парные обозначения солнца располагаются по двум сторонам входа.

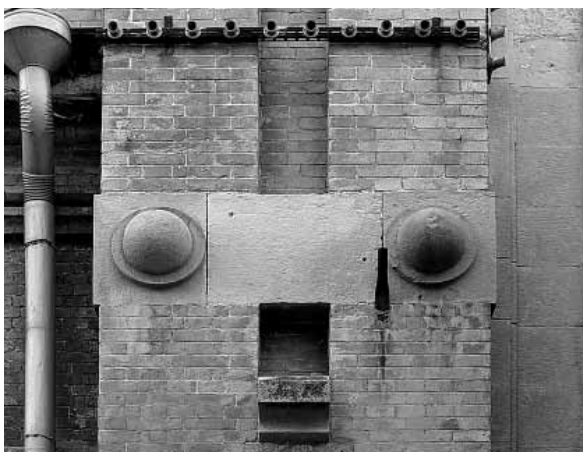
Три уровня, обусловленных хронологически, или три эпистемы, в которых формировалась культура КМВ, отмечены солярной символикой, связанной с культурными стилями. Исторически сложившиеся стили позволяют говорить о формировании культурного пространства курортов, они же формирует стиль жизни, закладывают борьбу конкурирующих смыслов, обозначающих динамику жизни развивающегося города.

**Первый период** формирования городов КМВ связан с использованием архитектурных форм классицизма. Классицизм как особый стиль не сложился на КМВ. Это было связано с тем, что его время уже прошло в Европе, но отзвуки сохранялись. Принято говорить, скорее, о неоклассицизме, но и он на КМВ строго не представлен. **Мы будем говорить о классических формах в архитектуре и знаках в их системе.** Они охватывают период с двадцатых годов по девяностые годы XIX века, следует отметить, что классические формы используются и в дальнейшем, во все периоды развития архитектуры КМВ как некая константа, инвариант, которому можно противопоставить модерн, а возврат к классическим формам в дальнейшем, в свою очередь, означает оппозицию модерну.

**Второй значимый период** связан с формированием стиля модерн, который приходится на конец XIX — начало XX века — период наиболее яркого расцвета КМВ.

**Третий период** — сталинский ампир, или неоклассицизм (конец тридцатых — пятидесятые годы XX века).

В конце XIX — начале XX века в России обнаружили тенденции к поискам «большого» стиля, выявлялись подспудные течения, готовившие рождение принци-



Пушкинские ванны на проспекте Кирова.

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ

пиально новой архитектуры. Отмеченная нами периодизация, хотя и подкрепляется конкретными признаками, которые были свойственны архитектуре определенного этапа, все же является достаточно условной. 1900-е годы принято рассматривать как годы становления стиля модерн. Модерн, приветствуемый и превозносимый в первые годы XX столетия и столь же гонимый в последующее десятилетие, не исчез бесследно, а принял более глубокие и скрытые формы. Его влияние проявилось не только в использовании разнообразных решений в области планировки и объемных решений зданий, в эстетическом восприятии архитектуры, в новом видении зодчих, в особой трактовке ими художественной формы. Последнее предреволюционное десятилетие явилось временем поиска неоклассики (см.: 25, с. 303).

Исследователи отмечают, что использование классических форм в русской архитектуре никогда не прекращалось. Эти тенденции продолжали давать знать о себе и в 1900-х годах. Архитекторы обращались к тем образцам, которые игнорировались эклектикой, — произведениям русского классицизма. Вспоминались и ампирные формы, которые приходили на смену растительным и геометрическим мотивам. «В сущности неоклассическое направление было еще одним проявлением тех творческих поисков единого стиля в архитектуре, которые отличали русское зодчество предреволюционных десятилетий, — пишут Е.А. Борисова, А.И. Венедиктов, Т.П. Каджан в очерке «Архитектура и архитектурная жизнь» (1980). — И хотя это направление зримо отличалось от модерна по своим внешним признакам и по художественным концепциям, их связывали не только определенные материально-технические достижения, но и более глубокие закономерности. Очевидно, что без предшествовавших стилистических поисков модерна, освободивших зодчих от оков эклектического мышления, было бы невозможно появление и развитие этого нового направления 1910-х годов, претендовавшего на создание современной классики. Конечно, «неоклассицизмом», этим достаточно рафинированным «стилем», не исчерпывалось огромное разнообразие в реальной архитектурной практике 1910-х годов. Продолжали, видоизменяясь, развиваться наиболее прогрессивные тенденции «чистого модерна», пришел к определенным итогам «неорусский стиль», вновь получивший более традиционные формы, скромно, но уверенно сосуществовали с ними многочисленные сооружения, еще типичные для эклектики» (там же, с. 311, 313).

И.Э. Грабарь в работе «История русской архитектуры» пишет: «Смена одного стиля другим не произошла внезапно, и нет возможности даже приблизительно отметить грань, отделяющую эпоху барокко от эпохи возрожденного классицизма. Подобно двум исполинским деревьям, растущим с незапамятных времен рядом, корни обоих стилей вросли друг в друга, а их ветви и побеги, которым нет числа, так цепко сплелись между собою, что не всегда можно различить, где ствол одного дерева и где отпрыск другого. Одно из них неизбежно погибает, задушенное другим, но гибель его происходит не в один день и час, а длится годы. И когда, наконец, победа одного очевидна, от побежденного долго еще идут молодые ростки, которым дела нет до старой борьбы. Совершенно то же мы наблюдаем в искусстве Европы на протяжении последних четырех столетий. Все сменявшие друг друга стили можно свести к непрерывной борьбе двух начал — тяготения к классике и жажды новизны, другими словами, — начала охранительного и революционного» (48).

Функциональная значимость, инвариантная сущность солярной символики во все эти периоды сохраняется, но обогащается новыми значениями и формами выражения. Мы будем описывать общую систему, характерную для каждого периода, и выделять одно, маркированное в стилевом плане архитектурное сооружение, то есть отмеченный особенностями культурного стиля дом, характерный для того или иного периода на КМВ.

В исследовании «Страницы каменной летописи» (1967), связанном с храмовой архитектурой России, Л.Н. Вольнский сделал очень точное наблюдение о том, что анализ одного архитектурного сооружения, отвечающего канонам определенно-

го стиля, может хорошо иллюстрировать его особенности: «Язык архитектурного классицизма будто и не богат; **достаточно познакомиться с одним каким-нибудь зданием — скажем, с Адмиралтейством, — чтобы познакомиться едва ли не со всеми формами выражения.** Первое и главное слово этого языка — колонна. Слово, как известно, заимствованное еще с давних, римских времен, «переводное». Римляне взяли у Эллады колонну как символ, как признак величия и совершенства, как зримое выражение самой души зодчества. Именно эти выразительные (а не конструктивные) свойства колонны стали предметом особого внимания зодчих Возрождения. Знаменитый трактат Виньолы «О пяти чинах архитектуры», то есть о пяти архитектурных ордерах, появился в России еще при Петре. Вторично он был напечатан в Москве в 1778 году в переводе с французского. Само понятие «ордер» (от французского *orders* — порядок) теперь как нельзя лучше ответило назревшим потребностям. Оно означает в архитектуре порядок взаиморасположения частей здания, принятый в античном зодчестве, точнее — гармонический распорядок взаимоотношений между колонной и связанными с ней частями. <...>

Правила Виньолы с одинаковым рвением изучались повсюду в Европе; отовсюду молодые зодчие стремились в Рим за наукой и вдохновением. Колонна есть повсюду колонна, антаблемент есть антаблемент, фронтоны есть фронтоны. В чем же для нас различие между колоннами и фронтонами Адмиралтейства или какой-нибудь старомосковской усадьбы и как будто такими же колоннами и фронтонами классицистских сооружений Парижа или Берлина? Неужели в одном только нашем взгляде, в глубоком сродстве, в душевной нашей привычке? Конечно, со счета все это не сбросишь. Чужими глазами на Адмиралтейство не взглянешь. «Летящие Сланы» скульптора Терзенева над мощным полукружием Парадных ворот непременно напомнят, что Адмиралтейство строилось в годы, запавшие в душу со страницами «Войны и мира». Меркурий, Нептун, Геркулес адмиралтейских рельефов живут на невских берегах; у мифических эллинско-римских тритонов с рыбьими хвостами вдруг замечаешь лица русских мужиков, рабочих людей. Есть у Льва Николаевича Толстого пронизательное определение: «скрытая теплота патриотизма». Она-то, наверное, и согревает изнутри лучшие создания русского классицизма. Она-то и просвечивает сквозь наружную строгость формы, сквозь аллегорические иносказания, сквозь как будто одинаковые для всех образцы» (37, с. 208—210).

Сначала мы проанализируем общий контекст соляной символики, связанный с определенным периодом и стилем каждого города, а на его фоне будет выделено здание, которое собирает особенности семантики соляных символов, характерных для того или иного стиля. В связи с классическим стилем и реализацией классических форм мы будем анализировать здание грязелечебницы на улице Теплосерной в городе Пятигорске. Стиль модерн и соляная символика, присущая ему, будет проанализирована на примере Кисловодской филармонии (бывший Курзал). А формы соляной символики сталинского неоклассицизма (ампира) рассмотрим на примере здания Центрального военного санатория в городе Кисловодске.

Ни в одном из городов мы не обнаружили плотной застройки, отмеченной архаической символикой в области гражданского строительства (частный сектор), как это имеет место в Ставрополе, особенно в нижней части города, с которой начиналась застройка. В застройке городов КМВ использовался местный камень — кавказский травертин, но он имеет иную структуру, чем ракушечник, так как образован из соединений минералов, по-видимому, вулканического происхождения. Это известковый туф, легкая пористая горная порода, натечные скопления кальцита ( $\text{CaCO}_3$ ), которые отлагаются, как правило, углекислыми источниками. Травертин применялся не только как строительный, но и декоративный камень. Для многих построек привозился и ракушечник, а также песчаник, которые добывались в окрестностях города Ставрополя.

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ



*Постройки из травертина в пространстве городской среды Пятигорска.*  
 1. Забор во дворе дома по улице К. Маркса, 9.  
 2. Площадь Ленина, 14.  
 3. Каменная скамейка у входа на Горячую гору.

В культуре камень — символ бытия, означает прочность, гармоничность. Твердость и надежность камня противопоставлены изменению, упадку и смерти. Пыль, песок, щебень — продукты разрушения. Круглый по форме камень символизирует единство и силу, раздробленный — расчленение, разъединение, немощь, смерть и исчезновение (72, с. 236).

Камень — это не только строительный материал в архитектуре КМВ, им выложены лестницы, смотровые площадки, из него сделаны тяжелые скамьи, они есть на Горячей горе в Пятигорске, в центре города. Многочисленные каменные лестницы хорошо вписаны в ландшафт, гармонируют с природными скоплениями травертина.

В постройках частного сектора на КМВ мы не найдем огромных воротных столбов, сложенных из ракушечника, ворот, но есть высокие каменные заборы. Видимо, в городах КМВ не формировались столь многочисленные крестьянские подворья, как это было характерно для Ставрополя, некоторые районы которого представляли собой типичные крестьянские поселения с большими огородами, садами. Отчасти они сохранились и до нынешнего времени. Это районы Ташлы, Мамайки, Туапсинки.

В городе Пятигорске мы обнаружили остатки каменных воротных столбов (непарные) (Кирова, 13). Они сложены из травертина, характеризуются четкой классической формой. Внизу располагается ромб или квадрат. В верхней части — крест, четырех- или восьмилучевой. Как известно, крест исходно — разновидность соляного знака, но в процессе эволюции он приобретает и другие значения, является символом Христа, Распятия. «Сочетание креста и солнца, характерное вообще для христианского искусства, очевидным образом восходит к представлению креста как соляного символа» (150, с. 236). В данном регионе этот знак имеет коннотации, связанные с главным назначением городов-курортов — лечить больных. На немногочисленных уцелевших каменных столбах находим изображение квадратов — знаков земли (Кирова, 5, 13; Власова, 42).

В энциклопедии «Символы. Знаки» (2007) отмечается: «Крест — один из самых древних, широко распространённых



и наиболее богатых по значению символов, имевший на протяжении человеческой истории множество форм и толкований. Происхождение этого геометрического символа восходит к доисторическим временам. В эпоху неолита крест появляется в разных сильно удалённых друг от друга традициях, в посленеолитическое время становится универсальным символом единства жизни и смерти. Исследователи полагают, что крест возник как производное от изображения перекладин или спиц «солнечного колеса», то есть двух перпендикулярных друг другу диаметров круга. В этом виде символ был известен древним ассирийцам, этрускам и финикийцам, индийцам и китайцам, жителям доколумбовой Америки, древним скандинавам и иным народам. Задолго до того, как крест проник в христианство, он являлся наиболее универсальной и простейшей эмблемой космоса: две пересечённые линии символизировали четыре стороны света. Служил он и эмблемой четырёх стихий и четырёх фаз Луны (как в Древнем Вавилоне), богов четырёх основных элементов мироздания (как в Сирии), означал несущие дожди ветры у американских индейцев, где крест был атрибутом богов дождя и ветра Кецалькоатля и Тлалока. Крест во многих традициях символизировал жизнь и плодородие и иногда связывался с огнём. Так, в Индии крест олицетворял огненные палицы бога Агни.

В индуизме и буддизме крест — символ единства разных сфер бытия. Вертикальная перекладина в таком толковании означает восхожде-



1



2



3

Каменные столбы с крестами, ромбами и выпуклыми прямоугольниками в Пятигорске. 1. Проспект Кирова, 13. 2. Проспект Кирова, 5. 3. Улица Власова, 42.

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ

ние духа, устремлённость к небу, а горизонтальная — земное существование. В Китае крест воспринимается лестницей на небеса, а в китайском иероглифическом письме крестом обозначается цифра 10, которая, в свою очередь, является символом всеобщности. Крест, помещённый внутрь квадрата, был в Китае знаком земли и стабильности. В древней Скандинавии рунические кресты, символизовавшие плодоносящую силу молота бога Тора, ставили на границах владений или над могилами вождей. У славян прямые и косые кресты являлись благим солнечным символом и широко использовались в оформлении одежды, украшений и предметов обихода. Во многих культурах крест символизировал мировое древо. В значении древа жизни со Средневековья он нередко включался в изображение Распятия Христа как своего рода антипод райского древа. Крест изображался и в форме буквы «У», с сучьями и даже ветвями. В христианстве крест стал символом этой религии, символом жертвы Христа и искупления через самопожертвование Спасителя, символом Церкви и веры» (130, с. 32—34).



*Спуск на Горячую гору (бульвар Гагарина).*

Шары на столбах у спуска на Горячую гору — знаки сферы. Сфера как целое является основой всех символических образов, означающих целостность мира, вечность, мир-душу. В неоплатонической философии душа связывается с формой сферы, а субстанция души сохраняется как квинтэссенция в концентрических сферах четырех стихий. То же самое верно в отношении первичного человека в «Тимее» Платона. Отсутствие углов и краев обозначает отсутствие неудобств, трудностей и препятствий (см.: 72, с. 587—588).

Развитие района Кавказских Минеральных Вод, в том числе и архитектурное, было связано с формированием его как центра оздоровления России. 24 апреля 1803 года Александр I подписал указ, в котором говорится о выдающемся государственном значении Кавказских

Минеральных Вод: «...они делаются государственным достоянием и, будучи включены в круг ведения медицинских учреждений и поставлены под правительственный надзор, вступают на путь постепенного развития, протекавшего далеко не равномерно» (67, с. 9). Важным событием стало то, что в 1816 году на пост главного управляющего в Грузии и командующего войсками на Кавказе был назначен А.П. Ермолов, «человек просвещенный и энергичный, который так же, как и профессор Нелюбин, первый понял, что Кавказские Минеральные Воды имеют не только узкое местное значение, но и громадное общественное для всей России, что помимо своей прямой цели — давать облегчение страждущему человечеству — они могут играть роль проводника культуры в Кавказском крае, поднять его общее экономическое благосостояние» (там же, с. 13)

В 1822 году по ходатайству А.П. Ермолова явилось Высочайшее повеление — составить планы и проект устройства Вод. В 1823 году была организована строительная комиссия, на которую было возложено впоследствии и само управление Водами. При ней состояли архитекторы — братья Бернардацци. Были исследованы источники, и десятилетний период управления Водами А.П. Ермолова стал определяющим, давшим исключительно правильный путь к дальнейшему их процветанию.

В 1826 году появилась другая важная фигура в культуре КМВ, на пост начальника Кавказского края вступил генерал от кавалерии Г.А. Емануель. Он служил на этом

посту до 1831 года. Именно 14 мая 1830 года вследствие ходатайства Г.А. Емануеля и представления графа И.Ф. Паскевича вышел указ «о возведении Горячеводского селения на степень окружного города под названием Пятигорск» (там же, с. 16).

О том, что формирование Кавказских Минеральных Вод шло в ориентации на первоклассные западноевропейские курорты и рассматривались они в дальнейшем как богатейшие курорты в мире, свидетельствует записка А.П. Ермолова по поводу переустройства КМВ: «Кавказские Минеральные Воды в течение векового своего служения больному человечеству приобрели себе широкую известность не только в России, но и за границу, и представляют собой ценное государственное достояние, заслуживающее самого серьезного внимания правительства и самых неустанных забот, чтобы быть поставленными на ту высоту в бальнеологическом отношении, которая соответствовала бы их природным качествам и свойствам. К сожалению, этой высоты они далеко не достигли, и многое еще остается сделать, чтобы они могли стать в уровень с второстепенными западноевропейскими курортами, невзирая на то, что, с терапевтической точки зрения, они, без сомнения, стоят наряду с самыми первостепенными из них» (там же, с. 46).

Вот как характеризовался город Пятигорск, который, как отмечали авторы юбилейной книги «Кавказские Минеральные Воды» (1904), расположен ниже Генуи и южнее Ялты: «Город широко раскинулся у подошвы горы Машука, и его чистенькие каменные дома, среди которых встречаются многие весьма внушительных размеров и красивой архитектуры, заняли собою ровное пологое место по берегу быстрой горной реки Подкумка, склоны обоих машукских отрогов — так называемой Горячей горы, дугообразно выдвигающейся в юго-западном направлении от главного конуса Машука, и Михайловского, выходящего из северо-восточной стороны того же конуса — и неширокую долину между этими двумя отрогами, носившую в прежнее время название Горячеводской. Через весь город, начиная от вокзала железной дороги и дальше по долине, постепенно поднимаясь в гору, тянется главная, Царская, улица, посредине которой разбит прекрасный, тенистый бульвар из белых акаций и конского каштана, весной, в период цветения, буквально усыпанного пирамидальными пучками нежно-розовых цветов. К этому бульвару тяготеет вся городская жизнь, на нем или по соседству с ним расположены все лучшие дома, гостиницы и меблированные комнаты, городской собор, сюда же примыкает Лермонтовский сквер и вдоль этого же бульвара в настоящее время проведен электрический трамвай, который начинается непосредственно от вокзала;



*Здание Института курортологии на проспекте Кирова.  
Бывшее здание Казенной гостиницы, Ресторации.*

платформа его примыкает к перрону, представляя собою как бы боковой отросток последнего. <...> В лучшей части города, ближе к верхнему концу бульвара, стоит прекрасное здание бывшей казенной гостиницы, выстроенное в 1824 году из тесаного машукского камня и выдержанное в строгом благородном стиле классических построек, в два этажа, без всяких излишних украшений, увенчанное только фронтоном, поддерживаемым восемью колоннами из того же камня» (там же, с. 64—65).

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ

Впоследствии это здание реставрации, а ныне здесь помещается Институт курортологии. Здание семантически отмечено тем, что на нем, как, впрочем, на большинстве других построек, которые проектировали братья Бернардацци, полностью отсутствует архаическая символика, в частности соляная.

Исключение составляет Эолова арфа, расположенная на одном из отрогов Машука. Трудно судить, но, возможно, соляные знаки, которые опоясывают подкупольную часть и составляют круговой орнамент, — привнесение более позднего времени. По крайней мере, на открытках начала XX века мы не обнаружили орнаментации. Появление соляных знаков закономерно, так как построена Эолова



Эолова арфа. Почтовая открытка начала XX века.

арфа в 1831 году по проекту архитектора Дж. Бернардацци в честь греческого бога Эола — повелителя ветров. Внутри беседки были натянуты струны, звучавшие от малейшего дуновения ветра (см.: 76, с. 102—103). Соляная семантика закономерно сочетается с обозначением стихии ветра.

Символика архитектуры сложна и многослойна. Она основана на указанных соответствиях между различными образами небесного устройства, следующих соотношениям между архитектурными структурами и моделями организации пространства. Если основные модели архитектурных соотношений связаны с первичной символикой, в том числе и соляной, вторичные символические значения — с подбором индивидуальных форм, цветов и материалов, а также относительным значением, придаваемым отдельным элементам, формирующим архитектурное целое. На смену первоначальной вере в исключительную важность внешней

формы (такой, как менгир, омфалос или колонна) приходит интерес к центру вещей в космосе. Особенным символом является купол, символизирующий, помимо всего прочего, свод небес, по этой причине купола церквей, например, красят в синий цвет. В геометрической символике космоса круглые формы связаны с небом или небесным, квадраты — с землей, треугольники — с огнем и со стремлением к горнему, присущему человеческой природе. Треугольник символизирует взаимодействие между землей (материальный мир) и небом (духовный мир). Дверные косяки, пилоны и боковые колонны интерпретировались как «стражи» входа. Крытые колоннады обладают космической семантикой (см.: 72, с. 84—87).

Здания гражданского и общественного строительства, выполненные в классических формах, в частности жилые постройки, обычно имеют строгие очертания, симметричную структуру, особенность их — реальные или стилизованные колонны. В древних, особенно мистических, традициях дом ассоциируется с человеком, при этом женский аспект мироздания представляется в виде груди, дома, стены, огражденного сада. Символическая связь существует между домом и хранилищем мудрости. Дом как жилище в культуре вызывает ассоциации с телом и мыслью (жизнью) человека. Фасад здания в древней символике обозначал внешний облик человека: его личность или его маску. Значение этажей символически определяется вертикальной и горизонтальной осями: крыша и верхний этаж соответствуют



голове и разуму, подвал ассоциируется с бессознательным и инстинктами (подобно сточным трубам в городской символике), кухня, где происходит превращение пищевых продуктов, означает место или момент духовных трансмутаций, лестницы — соединения различных уровней души, их конкретное значение зависит от того, восходящими или нисходящими они видятся.

Исследователями отмечается изоморфизм человеческих представлений, связанных с различными отраслями знания: «Определенные отрасли знания — такие, как психология формы, изоморфизм и морфология, — пришли к заключениям, которые совпадают с положениями традиционного символизма. <...> В этом смысле Поль Гийом не без основания заявляет, что «понятия **формы, структуры и организации относятся не только к языку биологии (то есть к формам), но также и к психологии (то есть к мыслям, идеям)...**» и что «изоморфизм, выдвигая теорию формы, возрождающую древнюю традицию параллелизма (или логической аналогии), отказывается проводить разделяющую линию между духом и временем». Это замечание заканчивается следующим наблюдением: «очертания в нашем восприятии и мышлении соответствуют сходным формам нервных процессов» (там же, с. 377—378). То, что является круглым, соотносительно как с кругом, так и с циклом. Квадрат соотносителен с четверичными предметами, а также с числом четыре.

Форме принадлежит роль посредника между духовным миром и материальным. Предпочтение правильным формам определяют «регулируемые» или хорошо организованные чувства, как это имеет место в случае с классическими формами в архитектуре. Отказ от строгой регуляции в области чувств и мыслей детерминирует неправильные формы, как это мы наблюдаем в случае противопоставления канонам классицизма канонам модерна, которые связаны с овальными очертаниями, относящимися к системам биоморфным, кубические очертания — к искусственным и сконструированным. Простые, строгие очертания — к тому, что является определенным, понятным, сложные — к тому, что запутанно. В основе структуры орнаментации в архитектуре лежат три фигуры: треугольник, квадрат, круг, которые символизируют связь (представленную треугольником) между землей (квадрат) и небом (круг, колесо). Это объясняет, почему они являются неотъемлемыми символами готических фасадов. В религиозных сооружениях избегают числа два, так как оно подразумевает конфликт, и предпочитают число три, подразумевающее решительность, «три» является образом Троицы.

Фасад обычного небольшого жилого дома у нас на юге располагал тремя окнами. Наличие двух окон всегда считалось нежелательным. Круг и квадрат символизируют соответственно беспредельность и ограниченность. Интересно далее показать, как обычное окно, связанное с классическими формами, трансформируется в модерне в окно-овал, окно с округлыми формами, иногда верхняя часть представляла собой полукруг, имело куполообразную форму, которая сни-



Эолова арфа. Фото 2005 года. На подкупольной части появился орнамент с соляными знаками.

СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ



мает замкнутость и ограниченность квадрата, связывает квадрат как символ земли с кругом как символом беспределности, мироздания, солнца.

Некоторые из зданий, особенно здания классического стиля, выполненные по проектам братьев Бернардацци, а также небольшие жилые дома, лишены какой-либо орнаментальности в декоре. На них отсутствуют и архаические символы. Вот один из домов по проспекту Кирова, 13, с тремя окнами на фасаде и закрывающимися ставнями.



1. Проспект Кирова, 13.  
2. Улица Красноармейская, 15.

Как правило, солярная символика имеет место в гражданском, частном строительстве. Это солярные знаки, располагающиеся в типичных местах над оконными, дверными проемами, под ними и между ними. Встречается один знак в виде круга, например, над входной дверью (улица Красноармейская, 15).

Круг как солнечный знак — воплощение постоянства и динамизма, олицетворение полноты, законченности, общности, совершенства, единства, вечности, равенства: «Древние часто представляли себе обозримую Вселенную круглой и подчинённой законам круга: по кругу шли планеты, круглым был земной диск, окружённый водой, круговому циклу подчинялись времена года. Отсюда круговые танцы и ритуальные хороводы вокруг огня, божества или алтаря, круглые формы жилищ и поселений кочевых народов; кружение шаманов, круговая структура мегалитических знаков и сооружений неолитического периода. Круг включает в себе самодостаточность и гармонию: любая его точка равноудалена от центра. <...> В иконографии кругу нередко придавалась динамика с помощью крыльев, лучей или языков пламени (особенно часто в Шумере, Египте и Мексике). Такие изображения воплощали мощь солнца или созидательные космические силы. Концентрически круги являлись знаком мистических иерархий (например, у Сандро Боттичелли в иллюстрациях к «Божественной комедии» Данте). В кельтской традиции они были символом вечности. Круг часто комбини-

ровались с другими знаками: точкой, крестом и квадратом. Крест, вписанный в круг, считался в Египте, Северной Европе, Китае и на Ближнем Востоке эмблемой единства противоположностей. В западной и восточной традициях квадрат, вписанный в круг, означает небо, объемлющее землю. В буддийской традиции мандала, на которой круг вписан в квадрат, символизирует переход из материального мира в духовный. В каббалистической традиции круг, вписанный в квадрат, есть символ искры Божьей в брэнном теле. Точка в круге — астрологический символ солнца и алхимический символ золота» (130, с. 44).

Особое внимание следует обратить на дом № 13 по улице Красноармейской. Здесь три солнца (триада) — восходящее утреннее солнце, взошедшее дневное и заходя-

щее вечернее. Фасад дома украшен галереей, в которой используется дерево, как это принято на Кавказе. Подпирают ее крепкие столбы из камня-ракушечника. Дом, по-видимому, много раз перестраивался. Поэтому солнечная триада обнаруживается только в некоторых частях дома. Она выполняет функцию оберега от темных сил, распространяя эту семантику на окна второго и первого этажей. «Поскольку окно представляет собой отверстие, оно выражает идею проникновения, возможности и



СОЛНЦЕ В ПРОСТРАНСТВЕ ГОРОДОВ КМВ.  
ВСТУПЛЕНИЕ

Улица Красноармейская, 13.

дистанции, а поскольку оно имеет квадратную форму, его импликации являются рациональными и земными» (72, с. 358—359). Указанная триада представляет собой концентрические окружности, вписанные друг в друга, что делает символ синкретичным, обозначающим как солнце, так и Вселенную (Всё). Концентрические окружности приводят к формально выраженному или подразумеваемому центру. Иногда точка-центр имеет явное обозначение — Единство. «Тепловая энергия света, будучи сконцентрированной, порождает огонь. Источник огненной энергии — Солнце. Холодная энергия тьмы, будучи сконцентрированной, дает воду. Источником воды является Луна. ...небесный путь — круглый, путь Земли — квадратный. Суть круглого есть свет» (там же, с. 266—267). Центр концентрирует свет, поэтому центр является символом творческой силы, космической энергии, сияния.

Ле Корбюзье отмечал: «Архитектура есть сознательный волевой акт. Создавать архитектуру означает «наводить порядок». В чем же? В функциях и элементах предметного мира. Заполнять пространство зданиями, пересекать дорогами. Создавать кров, предназначенный дать приют человеку, и ведущие к нему коммуникации. Воздействовать на интеллект искусностью решений, а на чувства — зрительно воспринимаемыми формами и разделяющими их расстояниями. Рождают эстетическое волнение посредством комплекса впечатлений, неизбежно воздействующих на каждого. Пространства, расстояния и формы, внутренние формы, движение внутри здания и внешние формы, пространства вне здания — количества, вес, расстояния, атмосфера — вот компоненты, с помощью которых мы создаем. Вот наши средства» (79, с. 222).

Такого рода средствами сильного воздействия, а также знаками коэволюции человека и природы являются солярные символы.

## **Солярные символы в пространстве классических форм на КМВ**

### **Введение**

Архитектурное сооружение — это эстетически упорядоченная конструкция, следующая законам красоты, обладающая эстетической ценностью. Через форму выражается социокультурное и художественное содержание архитектуры. Форма сооружения неотделима от материальной основы произведения зодчества, его объективных свойств и отношения к человеку, так как оно является целесообразным в конструктивном плане, предназначено для организации жизненных процессов. Все элементы, которые несут информацию, будут рассматриваться как знаки, обуславливающие многогранное содержание произведения архитектуры. Языку архитектуры присущи сложность, многослойность. Знаки архитектурной формы несут сигналы, ориентирующие человека в пространстве и в организации практической деятельности. Дверь говорит о начале пути или, наоборот, входе в замкнутое пространство, барьер — о необходимости остановиться. Вся система форм архитектуры может быть прочитана на основе различных кодов. Тот слой, который можно выделить как художественный язык архитектуры, коррелирует с языками других видов искусств. Система архаических знаков, которую мы анализируем, наполняет язык архитектуры тем содержанием, которое в определенной степени обусловлено большой информацией, рассмотренной нами выше: архаическая система символов в религии, искусстве, науке.

Классические формы, основанные на рациональном подходе к архитектуре, несут целостный упорядоченный и в то же время функциональный образ здания. Простота классической формы была следствием прямоты ответа на жизненную задачу, а также некоей особой ценностью, обладающей символическим значением. Форма — это то, что образует ощутимую связь произведения архитектуры со средой и контекстом культуры. Жизненный уклад КМВ, подчиненный заботе о поддержании престижа, определял внутреннюю структуру здания, его отношение к городской среде, декоративные средства.

Как мы уже отмечали, основа первоначального подхода к архитектуре КМВ — это классицизм и классические формы. Целостность — важное качество классической архитектурной формы. Выявление главных и подчинение ему второстепенных элементов связано с определением соподчиненности пространственных форм. К числу важных средств организации классической формы и установления соподчиненности в ее системе относится симметрия. Расположение главного элемента на оси симметрии подчеркивает ее значимость, и каждая часть в симметричной структуре — двойник своей обязательной пары по другую сторону оси. Каждый элемент может рассматриваться лишь как часть целого, общее доминирует. Речь идет, конечно, не об абсолютной симметрии, а о том единстве в многообразии, которое

порождает правильный ритм, распределяет напряжение, стимулирует внимание. Развертывание композиционной системы здания на плоскости фасада становится главным полем деятельности художественного замысла архитекторов.

Система архаических элементов как вписывается в общую структуру декоративных элементов здания, так и несет то особое назначение, которое обуславливает систему защиты дома, жилья от реальной и виртуальной (мыслимой) вражеской силы. В этом плане расположение знаков в пространстве дома, обладающего классическими формами, в наибольшей степени связывает его с первичным понятием функции знаков, имеющих не только декоративную значимость, но и функцию оберега от темных сил. Поэтому в пространстве здания, имеющего классические формы, знаковая система занимает ту «правильную» позицию, которая связана с системой трех миров: водного (небесного), земного и солнечного. Как мы уже отмечали, здания КМВ уже не обусловлены той семантикой крестьянского дома, когда для него актуально и значение связи с землей в крестьянском понимании, с небом, орошающим эту землю, и с солнцем, способствующим процветанию и реализации крестьянского труда: посадка растений, их произрастание, сбор урожая. Элементы эти гораздо более условны, в определенной степени отстранены от непосредственной повседневности, имеют уже обобщенный и в большей степени эстетизированный характер.

Отсюда мы, хотя и имеем реализацию всех трех элементов, находящихся в сильных позициях: водный мир, обозначенный волнообразными линиями и стилизованными дождиками, земной мир, обозначенный квадратами под окнами, солнечный мир как медиатор в системе земного и небесного — круги, концентрические окружности между окнами, над и под ними, — но в то же самое время, как мы уже отмечали,



СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

1. Улица Буачидзе, 6. 2. Улица Власова, 1.

часто эти элементы дискретны, обнаруживается их транспозиция: они меняются местами, сохраняя первичные значения. Квадраты могут располагаться в верхней части дома, солнце может занимать активную нижнюю позицию или вообще отсутствовать. Знаки земли, изображение волны как водного символа — дискретные архаические элементы в пространстве архитектуры КМВ (Буачидзе, 6; Власова, 1).

Квадрат охотно применяют как знак материального мира, составленного из четырех стихий, которые, в свою очередь, соответствуют четырем сторонам света. Следует подчеркнуть еще раз, что солярная символика в пространстве архитектуры КМВ является преобладающей, особенно значимой, доминирующей. Она намечает сильные позиции здания по осям симметрии: вертикальной и горизонтальной, — находится в тех местах, которые привлекают внимание. Поэтому мы будем анализировать архаическую символика по доминирующей солярной позиции, привлекая также внимание и к знакам, входящим в систему обозначения земного, водного, небесного миров.

Следует отметить, что семиотически значимым является то, что на зданиях с классическими формами знаки, располагаясь по осям симметрии здания, не бывают избыточными. Их количество строго регламентировано, что противопоставляет эту регламентацию необузданному обилию солярных символов на фасадах зданий в стиле модерн.

Для классических форм в архитектуре КМВ характерен повторяющийся элемент, который маркирует принадлежность здания к классическому стилю или классическим формам, — это аттик. Атик (греч. *attikos*) — декоративная стенка, которая размещается над антаблементом, карнизом. Обычно аттиком завершают триумфальную арку. На нем могут быть выполнены надписи, барельефы или роспись. Атик часто украшался круговым орнаментом. Этот элемент является функционально, эстетически и даже этически значимым в процессе создания и восприя-



Париж. Триумфальная арка. Построена в 1806 году по проекту архитекторов Ш. Персье и П. Фонтена. На аттике — круговой орнамент.

тия зданий классической архитектуры. Атик в городах КМВ — чаще всего условный элемент, стенка над карнизом, фрагмент стенки, который располагается или по центру, или над дверьми, напоминая порталную часть сооружения.

Известно, что «олицетворением классической архитектуры является фасадная сторона греческого или римского храма с треугольным фронтоном или портиком с колоннами; блокообразный корпус сооружения членят только пилястры и карнизы. Ордеры колонн уже не только украшают стену, но и несут на себе систему балок. В качестве небогатого декора используются наряду с гирляндами, урнами и розетками также классические пальметты (орнаменты в виде пальмы), меандры, бусы и ионики (элементы яйцевидной формы)» (82, с. 266).



Итак, рассмотрим систему и структуру архаической символики в пространстве классических форм КМВ, выявленную в процессе дихотомического анализа материала (сплошная выборка), на основе критериев: место знака, которое определяет общую и частную упорядоченность сооружения, форма знака, его семантика.

Нами выявлены следующие позиции солярного знака в системе общего порядка элементов фасада: 1) аттик, знак на нем; 2) сочетание знаков на аттике с другими знаками в пространстве фасада; 3) сочетание знаков на зданиях без аттика; 4) верхняя позиция знака; 5) нижняя позиция знака; 6) средняя, или медиальная, позиция знака; 7) отклонение от данных позиций по месту, структуре и форме; 8) вторичные элементы фасада: крыльцо, балкон; 9) элементы общей системы дома: стена, воротные столбы, калитки, ворота.

Знаки будут анализироваться в условной хронологической последовательности создания городов: Пятигорск (1830), Кисловодск (1830), Ессентуки (1917), Железноводск (1917).

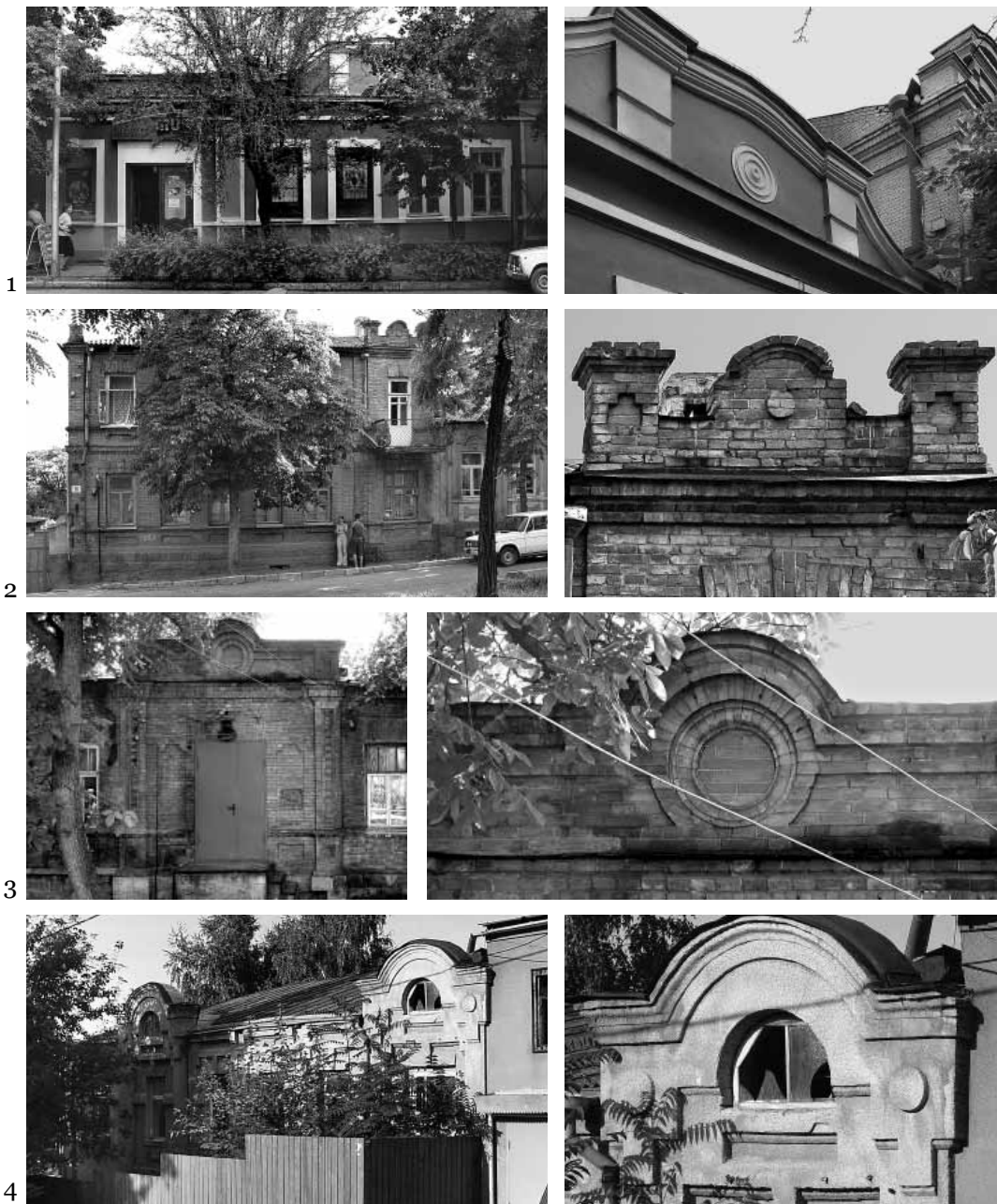
То, что в пространстве КМВ наиболее значимая позиция солярного знака связана с аттиком, который маркирует принадлежность здания к формам классического искусства, говорит об эстетической мотивированности знаков. Семантика классических форм в архитектуре связана с прекрасным и доблестным, совершенным, сознающим свое совершенство, несет образ уравновешенной и спокойной красоты, когда каждый элемент необходим для целого. Эти элементы отражают идеи гармонического устройства общества, подчинения индивидуальности интересам нации, государства, признания сознания и долга главной добродетелью гражданина. Классическое искусство детерминируется нормативностью эстетики, отвлеченностью художественных идеалов, идеализированностью образов природы и человека, отказом от передачи индивидуального и бытового во имя величия и героики. Солярная символика в пространстве КМВ поддерживает уравновешенность, четкость, пластическую ясность, гармоничность классических форм в архитектуре, логичность и простоту композиции. И в то же время знаки инверсионно обращают нас к традициям, связанным с народными обычаями, бытом, повседневностью.

Солярный символ на аттике отображает доминирующее положение знака, в сочетании с семантикой самого аттика упрочивает временную инверсионную культурную и историческую традиции, к которым этот знак обращен.

## Аттик и солярные символы как значимые элементы в классических формах архитектуры

### Пятигорск

1. Аттик занимает верхнюю позицию в порталной части здания у входной двери, обозначая ее как семантически нагруженную (вход в дом), значимую, внушающую торжественность и даже величие. Часто вход в дом имеет порталное обрамление, включающее стилизованные колонны, орнаментацию (Красноармейская, 15, см. фотографию на странице 306). Аттик может располагаться в центре здания. Здесь может быть один солярный знак, не сочетающийся с другими солярными знаками или другими элементами архаической символики, как, например, аттик на здании жилого дома по проспекту Кирова, 62. По конфигурации солярный знак представляет собой концентрические окружности с точкой в центре, которая помимо солярной символики включает в себя значение мироздания. Знак может рассматриваться и как Божественное око. Такого рода знаки включают весь диапазон смыслов, указанный нами в процессе предыдущего анализа. Это также универсальный символ развития и жизненной силы. Сочетая форму круга и импульс движения, он воплощает в себе идею времени, эволюции, циклических ритмов, сезонов года, рождения и смерти, продолжения и непрерывности. Точка вогнута, обращена инверсионно к бесконечности.



1. Проспект Кирова, 62. 2. Улица Теплосерная, 36. 3. Улица Дзержинского, 26. 4. Улица Соборная, 21.

На аттике мы встречаем и комбинацию знаков: солярный знак по центру и парные знаки в виде креста — также исходно солярные символы (Теплосерная, 36). Здесь языческая символика усиливается символикой христианской. Встречаем комбинацию солярного символа и квадратов в пространстве аттика (Дзержинского, 26). Такое сочетание знаков обозначает связь небесного и земного миров. Иногда позиции солярных символов усилены: слуховое окно может обладать солярной символикой, поддержанной симметрично расположенными парными солярными сим-

волами (Соборная, 21). В данном случае аттик переходит в небольшой фронтон. Встречаются и аттики с орнаментальным расположением розеток, также имеющих солярную символику (Кирова, 16).

2. Атик может располагать солярным символом (символами), сочетающимся с водной символикой — стилизованные «груды росные» — или симметричным геометрическим орнаментом. В пространстве фасада в карнизной части также имеются солярные символы в сильной позиции — над окном (Теплосерная, 95).

Солярный символ на аттике с лучевой структурой или круг может сочетаться с обозначением знаков земли под окнами — квадратами (Теплосерная, 40; Мира, 14). Лучевая структура может символизировать крест. Здесь наиболее явный синкретизм языческой и христианской символики (Теплосерная, 29). В пространстве фасада в части карниза и в нижней части под стилизованными колоннами располагаются выпуклые квадраты с синкретичным значением — земли и солнца. Имеет место сочетание солярного символа с ромбами (знаками земли), поддерживаемыми солярными символами над окнами и знаками земли под окнами (здание на верхнем рынке).



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМД

1. Проспект Кирова, 16. 2. Улица Теплосерная, 95. 3. Улица Теплосерная, 40.



1



2



3



1. Улица Мира, 14. 2. Улица Теплосерная, 29. 3. Здание на верхнем рынке.

Аттик с солярным символом в центре осложняется скульптурным барельефом. В пространстве фасада (на карнизе) в правильных сильных позициях имеются водные знаки, между окнами располагаются розетки, несущие солярную символику, под окна-



ми — прямоугольники, знаки земли (Анисимова, 7). В солярный круг часто вписывали монограммы. Солярная символика поддерживается триадой солярных знаков на стилизованных колоннах и знаками земли на самом аттике и под окнами (Кирова, 92).



Улица Анисимова, 7.

Аттик располагает солярным знаком в виде цветка, скорее всего подсолнечника, а знаки воды находятся под карнизом и под окнами, земли — под окнами второго этажа (Власова, 35). Флоральное обозначение солярного символа в классических формах здания ведет к смягчению строгих отвлеченных форм классицизма, подчеркивает связь человека и природы.



Проспект Кирова, 92.

СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ



1



2



1. Улица Власова, 35. 2. Проспект Кирова, 94.

Аттики по двум сторонам фасада здания на проспекте Кирова, 94, снабжены полукружьями с «замком», который может быть в данном случае интерпретирован как луч, векторно указывающий на небесную сферу. Он сочетается с выпуклыми квадратами между окнами, которые в таких позициях часто интерпретируются исследователями как солярные знаки, их конфигурации нейтрализована местоположением (типичная позиция солярных знаков). В доме на проспекте Кирова, 14, такого же рода символика осложняется солярными символами, сочетающимися с выпуклыми квадратами под окнами.

Аттик со стилизованным слуховым окном, несущим солярную символику, сочетается с Андреевскими крестами в усиленной позиции, их расположение — парное относительно центрального знака (Анисимова, 3). Стилизованные башенки также снабжены Андреевскими крестами. Одно из главных значений Андреевского креста — соединение частей мировой души при помощи двух диагональных линий (см.: 72, с. 270). Фасадная часть содержит волнообразные знаки неба — квадраты, которые перемещены в карнизную часть. Строгая замкнутость прямоугольных



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

1. Проспект Кирова, 14. 2. Улица Анисимова, 3.

окон (символическое значение закрытости, замкнутости отверстия) нарушается солярной лучевой отделкой их верхней части. В правой части фасада помещается большой солярный диск с лучевой структурой. Первоначально, по-видимому, это был круг, обозначающий солнце. Интересна творческая обработка этого знака. По-

видимому, позднее он был превращен в диск (видны следы штукатурки). Постепенно и прояснялось фигуративное обозначение этого символа: появился центр и лучи, которые формируют значение животворящего солнца.

Стилизованное слуховое окно на аттике, сочетающем наслоения элементов фронтона, поддерживается солярной символикой на карнизе, под окнами второго этажа (солнца вписаны в квадраты — знак мандалы, гармонии Вселенной), а также символами земли в нижней части здания (Рубина, 6).



*Улица Рубина, 6.*

Симметрично расположенные аттики на жилом доме по улице Власова, 40, снабжены солярными знаками, сочетающимися в пространстве фасада с прямоугольными изображениями земли.



*Улица Власова, 40.*



Аттик с обозначением соляного знака в виде круга, сочетающегося с квадратами, гармонично взаимодействует со стилизованными колоннами, верхняя часть которых снабжена крестом (Красноармейская, 7).



Улица Красноармейская, 7.

### Кисловодск

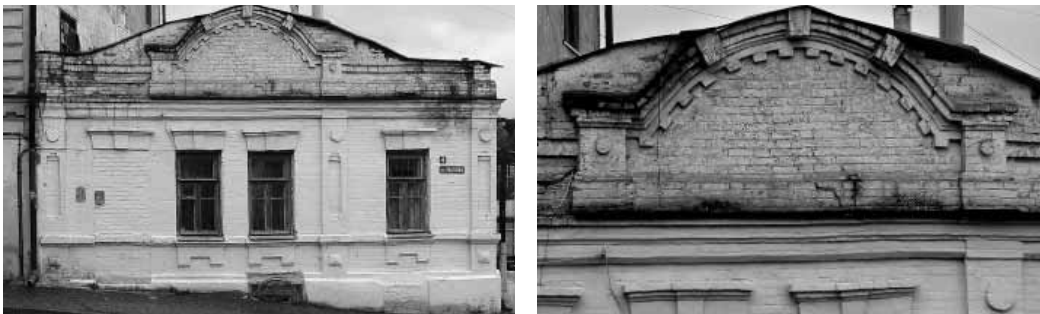
1. Солянный символ на аттике здания по улице Яновского подчеркивает ясность и строгость классических форм, обуславливает значимость соляного символа как стража и оберега дома.



Здание по улице Яновского.

СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

2. Аттик, имеющий форму фронтона, может содержать на стилизованных полуколоннах соляные символы и сочетаться с обозначением на нем водной символики. Поддерживается соляной символикой фасада на стилизованных колоннах, а также выпуклыми квадратами в нижней их части (Чкалова, 4).



Улица Чкалова, 4.

Аттик с причудливой фигурой, включающей солнечную триаду, сочетается с розетками и квадратами на фасадной части дома (Красноармейская, 11).



*Улица Красноармейская, 11.*

Аттик с соляным знаком, имеющим лучевую структуру, сочетается с выпуклыми квадратами на стилизованных колоннах (Красноармейская, 18).



*Улица Красноармейская, 18.*



## Ессентуки

1. Аттик, имеющий форму фронтона, отмечен солярным символом с четырехлучевой структурой, сочетается с обозначением водного мира в верхней части и земли (квадраты) (лечебный корпус санатория по улице Разумовской).



Санаторий по улице Разумовской.

2. Аттик с четким обозначением солярного круга сочетается с гармоничным расположением солнца на карнизе, над окнами. Фасадная часть орнаментирована выпуклыми и вогнутыми квадратами и водными знаками над окнами первого этажа. Обильная символика в сочетании со строгими классическими формами создает живой ритм, усиливает значение связи с природным миром (Анджиевского, 9).



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

Улица Анджиевского, 9.

Классический аттик с изображением квадрата органично сочетается с солярным символом над входом, а также с солярными символами по карнизу над окнами. Между окнами располагаются солярные символы с трехлучевой структурой, лучи направлены к земле, обозначают связь небесного и земного миров, это оплодотворяющее землю, животворящее солнце. Квадраты под окнами подчеркивают завершенность общей орнаментальной композиции (Столовая эссентукского клинического санатория).



*Здание столовой Клинического санатория.*

Аттик может содержать солнечную триаду, которая располагается в центре в сильной позиции. Она усилена боковыми обозначениями солнца. Солярные символы снабжены лучом, направленным к земле. Первый этаж здания по карнизу имеет знаки водного мира. Между дверьми и окнами на стилизованных колоннах изображение солнца с тремя лучами, обращенными к земле. В нижней части колонн также помещены солярные знаки. Избыточность солярных знаков, их фигуративное изображение, подчеркнутое лучевой структурой, говорит о том, что здание построено и отделано в контексте стиля модерн (Интернациональная, 3).



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

1. Улица Интернациональная, 3. 2. Улица Ленина, 22. 3. Улица Пономарева 7А.

Триада аттиков с изображением солярных знаков (аттики по бокам) и полукружия (центр) сочетается со знаками водного мира и земли. Позиции солярных знаков усиливаются наличием их под окнами в сочетании с условным обозначением квадратов (Ленина, 22).

Округлая форма аттика — уже изображение солярного символа, сочетающегося со знаками земли и обозначением водного мира (Пономарева, 7А).

### Железноводск

В Железноводске обнаружен дом, на котором имеется условное обозначение аттика-фронтона. Он снабжен полукружьем, несущим солярную символику, которая поддерживается солярными знаками на стилизованных колоннах между окнами, орнаментированными по принципу порталных элементов, а также квадратами в нижней части стилизованных колонн, знаками земли под окнами (Ленина, 22).



Улица Ленина, 22.

В целом язык архаической символики дает нам представление о дискурсивном пространстве классических форм в архитектуре КМВ как о пространстве, в котором сочетается языческая семантика солярного символа как оберега дома с христианскими смыслами. Наличие аттика как структурного элемента в системе классических форм архитектуры эстетизирует основные семантические функции солярных знаков, которые осложняются обертонами смысла, коннотациями, связанными с античной культурой, классическим искусством, закрепленными в разных типах текста: архитектурном, литературном, музыкальном и т.д. Таким образом, это уже вторичная моделирующая система, так как первичная отсылает нас к языческой семантике.

Система знаков, составляющая в пространстве здания некий текст, свидетельствует о стремлении взаимодействовать с природным миром, вступать с ним в контакт, приближать его, воздействовать на него. Солнце как всевидящее око над порталом дома, над его фасадом — это и око Господне. Фасад — своеобразное изображение представлений человека о взаимодействии материального и духовного, искусственного (архитектура) и естественного (природа). Он говорит о понимании того, что все не заканчивается земной жизнью (дом — символ благосостояния, упрочения положения человека в пространстве). Дом — символ не только земной жизни, но и смерти. Солярный знак в самой сильной части архитектурного сооружения (он же Божественное око) является ознаменованием стремления человека к духовным высотам, божественным смыслам, мыслительным интенциям в направлении от земного к небесному.

### **Сочетание знаков в пространстве дома без аттика**

#### **Пятигорск**

Общая система в сфере архитектурного пространства, означенного отсутствием аттика, в целом изоморфна предыдущей. Дом, снабженный солярными символами в первичном значении, то есть дом горожанина с крестьянскими устоями, где имеется четкое обозначение водного мира, земного и солярного медиального, в архитектуре Пятигорска практически отсутствует. Единственное здание, в кото-



ром все эти элементы обнаруживаются, — это здание Ермоловских ванн. Но оно, несмотря на общие классические формы, эстетически восходит к русскому стилю, архаическая символика здесь уже пропущена через эстетическое сознание. Первичные функции архаической символики эстетизированы и в определенной степени нейтрализованы, общекультурное значение усилено. Знаки служат уже не оберегами, а совместно с общими стилистическими элементами здания несут культурную память как архаические символы. Архаические символы на КМВ свидетельствуют не столько об истории города и укладе жизни горожан, сколько об общей причастности городов к европейской и русской культуре.

В целом, здание Ермоловских ванн имеет классические формы: по центру располагается порталная часть, два крыла здания симметричны, по центру каждого крыла — башни-барабаны с куполами. В общей структуре и орнаментации «ванны» напоминают русский терем. Что касается архаической символики, то верхняя часть портала, карнизы, а также низ под окнами означены как водный мир, причем есть несколько слоев изображения, особенно в порталной части; имеются знаки воды и в подкупольной части башен. Орнаментами из квадратов обильно снабжена средняя часть дома, они же условно обозначены под окнами. Лучевая солярная символика имеет место в орнаментации окон, дверей, слуховые окна (на порталной части и по двум сторонам фасада) несут семантическую функцию солярного знака.



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ



*Ермоловские ванны.*



Исследователи указывают, что симметричные части этого здания представляют собой два соединенных между собой креста (см.: 76). Как уже указывалось, крест — исходно солярный символ. Изображения креста на фасаде Ермоловских ванн весьма многочисленны: на портале, под окнами. Здесь актуализирована христианская семантика, а также лечебное предназначение этого здания. «Ермоловские ванны строились производителем работ по Терской области архитектором В.И. Грозмани, — отмечает А.Н. Коваленко, — на средства военного ведомства и предназначались для военных. Появились ванны в этом месте, в парке «Цветник», не случайно: рядом уже находилась еще одна лечебница для военных — бывший дом для немощных офицеров. Название ванн — «Ермоловские» — тоже не случайно. Они носят имя прославленного генерала А.П. Ермолова, главнокомандующего на Кавказе с 1816 по 1827 год. Благодаря его стараниям курорты Кавказских Минеральных Вод стали в это время быстро развиваться. Ермоловские ванны стали одной из первых грязелечебниц на Кавказском курорте. В 1887 году в них выделили две кабины, где отпускали грязевые разводные ванны. К 1902 году здание полностью переоборудовали в грязелечебницу, которая просуществовала здесь до 1914 года. Сейчас в здании расположено отделение клиники «Элорма» (76, с. 95).

Итак, система солярных символов и в данном случае принадлежит культурному коду более высокого порядка, чем в случае, когда они реализуют первичные семантические функции оберега. Архаическая символика принадлежит к семиозису, формирующемуся в сфере культуры с многозначными семантическими функциями знаков, в том числе и стилизованными: это русский стиль, имеющий восточную окраску: башни, солнечная триада как непрерывная целостность полукружий и завершающего их круга в порталной части похожа на мавританские арки.

Во всех остальных случаях, когда здания лишены аттика, обозначающего принадлежность здания к классическим формам, это система знаков, которые имеют неполный, рассеянный или инверсионный характер.

Часто здания с классическими формами лишены водного мира, но усилена их солярная символика: солярные символы вписаны в квадрат (напоминают мандалу), в лучевую структуру над окнами, располагаются на карнизе, хорошо сочетаются с четкой системой прямоугольных знаков земли под окном (Корпус № 4 санатория «Тарханы»).



Корпус № 4 санатория «Тарханы» по улице Буачидзе.

В других случаях стилизованные наличники оснащены соляными триадами под окном и над окном, имеются они и в порталной нижней части стилизованных колонн, при неярком выражении водного мира и отсутствии знаков земли или их инверсионном перемещении в верхнюю часть фасада (Власова, 41).



Улица Власова, 41.

Позиции соляных знаков в строениях конца XIX века, а также тех, которые строятся в начале и на протяжении всего XX века, все более и более усиливаются. Водный мир утрачивает свое отмеченное положение, семантические функции; знаки земли встречаются все реже и реже, особенно на зданиях в несколько этажей (Кирова, 83).



Здание средней школы № 11 по проспекту Кирова, 83.

Соляный знак приобретает все более изощренные формы, что может увести его от первичного изображения в виде круга (Дунаевского, 12).

Интересен случай, когда солнце и земля занимают одну позицию под окном, образуя усложненный горизонтальный орнамент (Рубина, 5).



1. Улица Дунаевского, 12. 2. Улица Рубина, 5.

Распространенный на КМВ знак креста встречаем на месте солярного круга. Он сочетается со знаками земли (Власова, 5).



Улица Власова, 5.

Инверсионное обозначение знака земли — ромба — в верхней части здания с вписанными в него розетками-крестиками свидетельствует о нарушении внутреннего канона в изображении трех миров, который создавался на основе многовековой сложившейся традиции (Анисимова, 9, мансарда). «Среди геометрических фигур ромб, известный с палеолита, принадлежит к древнейшим символам, встречающимся у всех народов мира, — отмечают авторы энциклопедии «Символы. Знаки» (2007). — Самые разнообразные ромбы и ромбовидные узоры украшают неолитическую керамику, бронзовые и золотые изделия, ткани, одежду, головные уборы и т.п. Ромб, как и квадрат, древние ассоциировали с землей, животворящими силами природы и женским началом. По мнению исследователей, когда центр ромба акцентировался точкой, он



Мансарда дома по улице Анисимова, 9.

являл знак плодородного возделанного поля или плодovitого женского лона; заполненные решётками ромбы символизировали засеянное поле. Впоследствии в ромбовидные ячейки стали помещать различные растительные элементы и цветы, подчеркивающие символическую значимость этой фигуры плодородия. Ныне ромбовидные узоры всё ещё популярны, особенно в Юго-Восточной Азии» (130, с. 15).

В Пятигорске немало зданий, в которых солярные знаки занимают фиксированное положение в верхней, средней или нижней частях зданий.



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

1. Улица Соборная, 22. Солярные знаки занимают положение в верхней и нижней частях дома.
2. Двухэтажное здание по проспекту Кирова, 64. Солярные знаки — в средней части здания.
3. Улица Пастухова, 17. Триады солярных знаков — на стилизованных наличниках под окнами.



### Кисловодск

В Кисловодске здания с солярной символикой, относящиеся к классическим формам, не означенные аттиком, редки, не часто в них встречается триада, в которой солнце выступает в качестве медиатора. Примером может служить дом на улице Кольцова, 32, с обозначением водного мира. Остальные знаки здесь явно инвертированы: прямоугольники располагаются под окнами второго этажа, солярные символы — под окнами первого этажа, хотя это может быть понятно в плане функциональном, так как темным силам, врагам легче проникнуть в дом через окна первого этажа. Это представление о знаках, их функциях, скорее, на обыденном уровне в системе повседневной действительности.



Улица Кольцова, 32.

Четко обозначены позиции солярного знака в верхней части здания (галерея в Курортном парке, корпус санатория «Луч», выставочный зал на Курортном бульваре), в средней медиальной части (Шалапина, 27).



1. Галерея в Курортном парке. 2. Корпус санатория «Луч».





1. Выставочный зал на Курортном бульваре. 2. Улица Шляпина, 27.

### Ессентуки

В Ессентуках также наблюдается разноречивость, инверсионность в системе обозначения архаической символики на домах, не означенных аттиком. Так, на фасаде здания по улице Кисловодской, 9, между окнами располагается ромб, известный как знак земли. Его позиция в структуре фасада привносит дополнительные семантические функции, связанные с медиальным положением солярного знака.



Улица Кисловодская, 9.

В Ессентуках часто встречается солярный символ, расположенный в типичной позиции над и между окнами, при отсутствии других обозначений и символов (Интернациональная, 16).

Тем не менее определенное количество зданий имеет твердо фиксированную позицию солярного знака: над окнами, разного рода впадинами, отверстиями, связанными с особенностями не только экстерьера здания, но и интерьера (накопительный

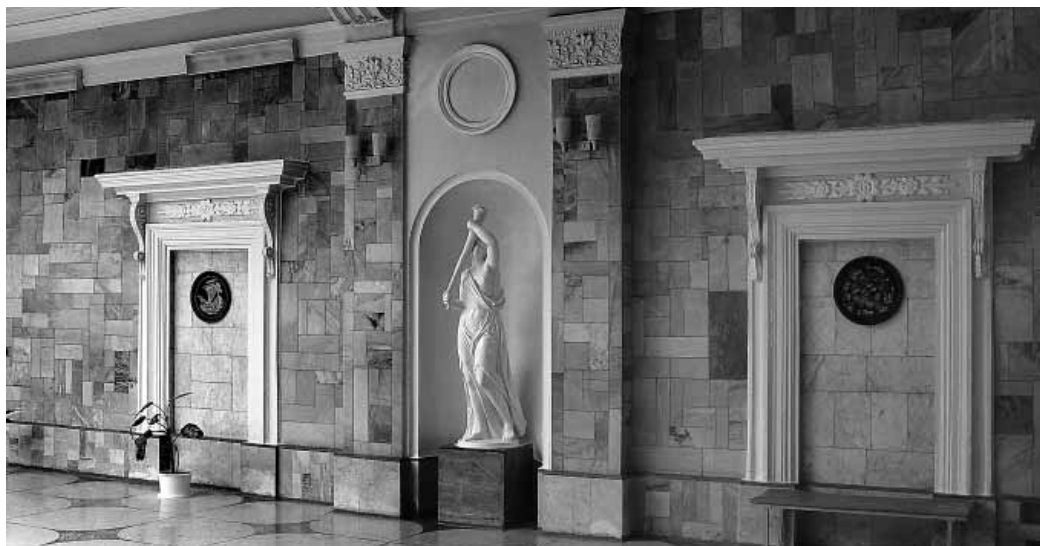
СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

павильон в Верхнем парке, галерея в Курортном парке). Условное обозначение знака в верхней позиции находим на фронтоне здания по улице Советской, 22.

Обратим внимание на наличие солярных символов в интерьере галереи источника № 17 над проемами, в которые вмонтированы античные статуи (архитектор С.И. Уптон).



1. Улица Интернациональная, 16. 2. Накопительный павильон в Верхнем парке.  
3. Галерея у входа в курортный парк. 4. Улица Советская, 22.



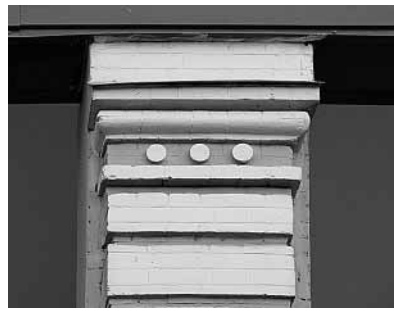
СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

Галерея источника № 17.

Здание нынешнего санатория «Воронеж» выполнено в стиле неоклассицизма (портик над входом, колонны, опора на симметрию в фасадной части) при очень сильном контекстном воздействии модерна (элементы асимметрии, обилие соляных символов). Это бывшая дача «Азау» (архитектор В.Н. Семенов, 1906). Элементы модерна провокационно выражены в пространстве задней части здания: окна имеют асимметричное строение — круги и квадраты, наблюдаются общие сдвиги по линии оси симметрии.

В Эссентуках имеется уникальное сооружение в стиле неоклассицизма с античными манерами и формами, соляная символика на нем представлена в относительно скрытом виде и обнаруживается в пространстве внутренних двориков, в полукружьях окон и стилизованных арок. То же самое наблюдается в интерьере. Это здание грязелечебницы, построенное в 1915 году по проекту архитектора Е.Ф. Шреттера и вписанное в контекст стиля модерна, господствовавшего в это время.





1. Санаторий «Воронеж».  
2. Грязелечебница. Фасад. Внутренний дворик.



СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

*Грязелечебница, построенная в 1915 году по проекту архитектора Е.Ф. Шреттера.*





*Николаевские ванны. Верхний парк.*

### Железноводск

Знаки солнца имеют место в архитектурных сооружениях Железноводска в сочетании со знаками земли, водными знаками. Полная триада знаков практически отсутствует, имеется в виду обозначение водного мира, знаков земли и солнца (Ленина, 25, Ленина, 44).



1. Улица Ленина, 25. 2. Улица Ленина, 44.

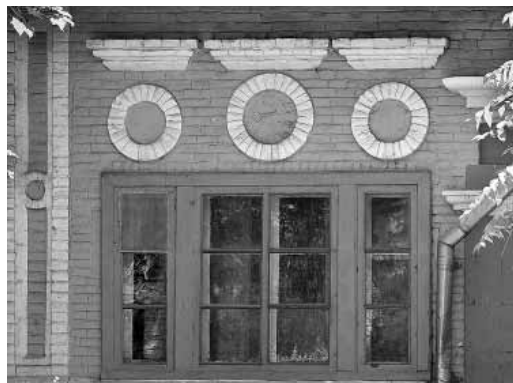
Соляными знаками обильно снабжено здание бывшей водолечебницы, в которой ныне располагается храм Покрова Божией Матери. Ими украшены колонны, они располагаются и под окнами.



Храм Покрова Божией Матери.

СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

Особый интерес привлекает жилой дом по улице Семашко, 9, в котором провел последний день жизни М.Ю. Лермонтов. Это дом К.И. Карпова. Первый биограф М.Ю. Лермонтова профессор П.А. Висковатый несколько раз встречался и беседовал с К.И. Карповым на КМВ, в том числе и в Железноводске в восьмидесятых годах XIX века. Висковатов и Карпов были членами комиссии по определению места дуэли Лермонтова с Мартыновым. К этому времени Карпов считался крупным железноводским домовладельцем (см.: 99, с. 37). Над итальянским окном дома располагается триада восходящего, полуденного и нисходящего вечернего солнца, между окнами на стилизованных колоннах также имеются изображения солнца. Триада обозначает полный жизненный цикл. Под окнами расположены квадраты — знаки земли.



*Улица Семашко, 9.*

## **Балконы, ворота, надкрылечники**

### **Пятигорск**

В Пятигорске часто встречается изображение солнца в виде колеса Юпитера на воротах, крылечках, балконах. Как мы отмечали, приметой классических форм является пальметта в орнаментах. В Пятигорске сохранилось несколько надкрылечников с пальметтами, при этом пальмовые листья фигуративно имеют сходство с солнцем: обозначен центр и лучевая структура (Кирова, 5, Анисимова, 9). На колоннах располагаются вазы в классическом стиле, а в центре — флоральное изображение креста-солнца. Пальмы причисляют к классическим эмблемам плодородия и победы.



*На левом снимке — навес над крыльцом дома по проспекту Кирова, 5, на правом — по улице Анисимова, 9.*



Иногда в центре навесов над крыльцом помещается круг — знак солнца, в него вписан растущий цветок-розетка, которая в этом случае может обозначать древо жизни (Кирова, 15, Карла Маркса, 9, Кирова, 41). «Мировое древо с его богатой символикой существует в самых разных вариантах: как древо жизни, познания, плодородия; как древо восхождения или нисхождения; древо мистическое и шаманское, небесное и алхимическое и даже как древо зла и подземного царства. На его ветвях могут висеть то волшебные плоды, то молодильные яблоки, то вещи, а то и скандинавский бог Один: он девять дней провисел на дереве ради познания рун. Древо может исполнять сокровенные желания, помогать в трудную минуту, спасать от беды, приносить дары и т.п.» (130, с. 52).



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

Кованые навесы с цветком-розеткой в центре круга.  
1. Проспект Кирова, 15. 2. Улица Карла Маркса, 9. 3. Проспект Кирова, 41.

Колесо — символ широкого охвата, часто используемый в орнаментальном искусстве и архитектуре, сложный и включающий в себя несколько семантических слоев. Иногда наблюдается совмещение диска (неподвижного) и колеса (вращающегося). Слияние этих символов примиряет две фигуры — диска и колеса. Одна из элементарных форм символики колеса — представление солнца как колеса, а орнаментальных колес — солнечных эмблем. Понятие солнца как колеса было одним из наиболее распространенных в древности. Близко к этому представление о солнце как двуколке. Колесо представляет собой символический синтез активности космических сил и течения времени. Любая аллюзия в данном контексте связана с идеей мирового порядка в противопоставлении вращательного движения и неподвижности, иногда это периметр колеса и его покоящийся центр, образ аристотелевского «неподвижного перводвигателя». Р. Генон отмечает, что кельтский символ колеса сохранился и в Средние века, и добавляет, что орнаментальные *osuli* («глаза») романских церквей и окна-розы в готической архитектуре представляют собой версии такого колеса. Несомненно связь между колесом и такими эмблематическими цветами, как роза (на Западе) и лотос (на Востоке), фигурами, по своей схеме следующими мандале. Обод колеса разделен на секторы, иллюстрирующие фазы течения времени (см.: 72, с. 252).

Надкрыльчик на доме по улице Анисимова, 8, особенно интересен. В верхней части имеется изображение круга и полумесяца, цветочный орнамент в данном случае ассоциируется со звездами, а вся данная часть обозначает небесную сферу. Сочетание круга и полумесяца находит соответствие в соединении звезды и полумесяца, широко распространенном на Востоке. Как отмечает Б.А. Успенский, сочетание круга и полумесяца целиком вписывается в космологическую, языческую по своему происхождению символику — круг и полумесяц символизируют солнце и луну. По его мнению, лунарная символика непосредственно связана с Богородицей, солярная — с Христом (150, с. 232). Средняя часть навеса орнаментирована меандром — знаком волны и в некоторых интерпретациях солнца, так как меандр обозначает вечно возобновляющееся движение. Розетки по краям — солярные символы в растительной интерпретации. Нижняя часть, также орнаментированная растительными элементами, — колесо, обозначающее вечное возобновление жизни, вечное движение, с фиксированным центром.



Улица Анисимова, 8.

Изображение колеса встречается на воротах, калитках, балконах, где явно выражена их функция оберега от проникновения темных сил (Чкалова, 12, Кирова, 15, Рубина, 5, Власова, 42).





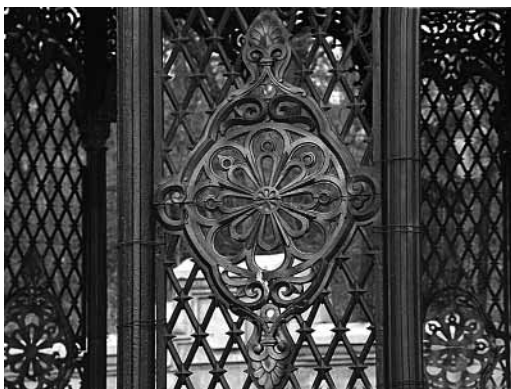
СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

1. Улица Чкалова, 12. 2. Проспект Кирова, 15.  
3. Улица Рубина, 6. 4. Улица Власова, 42.

### Ессентуки

Металлическая беседка-бювет источника № 17 в Ессентуках обильно снабжена различными солярными знаками в виде кругов, розеток. Орнаментация придает им различную форму: ромбовидную, круглую.

В данном случае, как и в предыдущих, солярные символы могут быть интерпретированы в двух концептуальных системах, читаться в двух кодах. Они отсылают к древним традициям: языческой и христианской, связаны с культурными стилями своего времени.

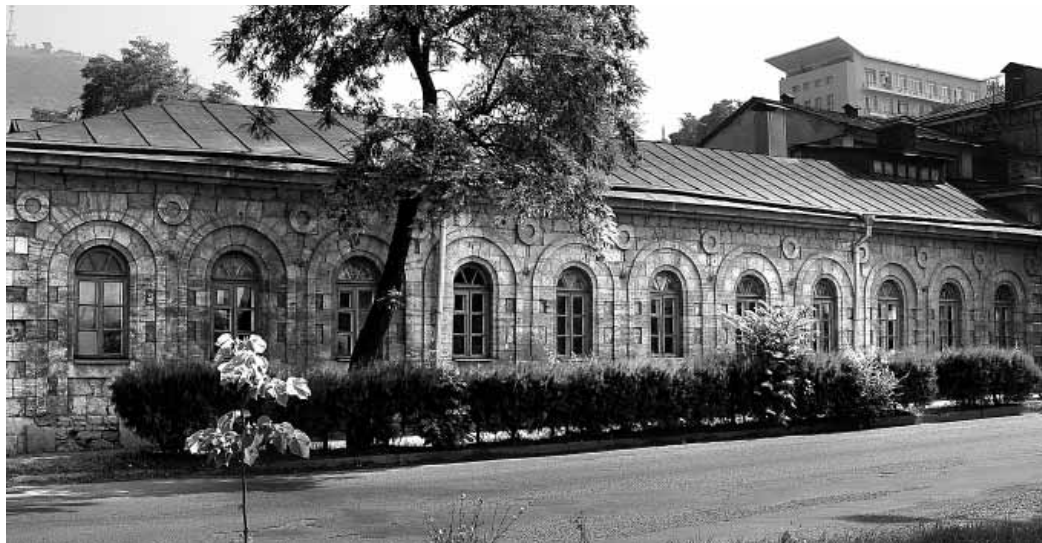


*Беседка-бювет источника № 17.*

### Нижняя радоновая лечебница в Пятигорске как сложная семиотическая система с преобладанием классических форм

Нижнюю радоновую лечебницу мы собирались привести как пример классических форм в архитектуре, в которых нашлось место солярным символам. В ходе изучения материала обнаружилось, что это здание несколько раз перестраивалось, и тот облик, который оно имеет сейчас, не всегда был ему присущ. Так, Л.Н. Польский в очерке «Зодчий Самуил Уптон» отмечает: «Характерный для Уптона «почерк» проявился и в построенном в 1860 году из машукского камня здании Теплосерных ванн. Одноэтажные каменные ванны первоначально имели по бокам открытые террасы с аркадами арочных дверей, что придавало им тонкое изящество. Эти ванны — последняя значительная работа Уптона» (117).

Интересно и то, что это здание сейчас рассматривается только в общем комплексе, в который входит построенное позднее по проекту архитектора И.И. Байкова двухэтажное здание. В основе его структуры также лежат классические формы, но



СОЛЯНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

*Нижняя радоновая лечебница. Одноэтажное здание, построенное в 1860—1861 годах по проекту архитектора С.И. Уптона. Улица Теплосерная, 17.*

уже чувствуется время стиля «модерн», особенно в обилии флорального орнамента, масок, асимметрии фасада. Сейчас эти здания объединены в один комплекс. А.Н. Коваленко так пишет о нынешней нижней радоновой лечебнице: «Горячая гора — поистине «кладовая» минеральных источников, разнообразных по своему составу. У ее юго-западной оконечности находится теплый серный минеральный ключ, на который обратили внимание первые исследователи Кавказских Минеральных Вод. Здесь принимали лечение нижние чины русской армии, для чего выстроили деревянный балаган неподалеку от выхода минеральной воды. На месте неказистой постройки архитектор С. Уптон наметил возведение нового, более капитального и красивого, здания из камня, которое сочеталось бы по архитектуре с находившимися неподалеку театральным зданием и Казенной гостиницей. Строительство ванн завершилось в 1861 году, а доктор С.А. Смирнов, ставший через



год директором Кавказских Минеральных Вод, назвал лечебные источники «теплосерными», и само здание лечебницы получило то же название. Улицу, которая незаметно продолжала въездную — Большую Георгиевскую, — назвали по имени источников: Теплосерной. В начале XX века рядом с ваннами Управление Кавминвод решило выстроить очень необходимое для курорта гидропатическое заведение, то есть лечебницу, где отпускаются различные лечебные процедуры. Автором проекта стал архитектор И.И. Байков. Двухэтажное здание с подвалом выстроили всего за год из самого популярного в то время строительного материала — желтого пятигорского кирпича, его и без того нарядные фасады украсили белые лепные медальоны с вензелем «КМВ», а у парадного входа две таблички лаконично сообщают: «Начато в 1900 году», «Окончено в 1901 году». Но уже в сезон 1900 года оно было открыто для лечения» (76, с. 84).



*Нижняя радоновая лечебница. Двухэтажное здание. Построено в 1900—1901 годах по проекту архитектора И.И. Байкова. Улица Теплосерная, 19.*

В книге «Кавказские Минеральные Воды», выпущенной к столетнему юбилею курортов в 1904 году, обращается внимание, в первую очередь, на красивое здание, возведенное из кирпича в два этажа, с подвальным помещением, «по фасаду второго этажа украшено тринадцатью цементными вазами, установленными на кронштейнах. Через широкую наружную дверь, — отмечает автор, — посетитель попадает в просторный вестибюль, пол которого выстлан метлахскими плитками; здесь помещается касса и небольшой кабинет врача. Дверь налево ведет в большую, освещенную тремя окнами комнату для ожидания, которая находится в отдельной пристройке и роскошно убрана комфортабельной мягкой мебелью; стены и потолок покрыты масляной краской, украшены рисунком в новом стиле» (67, с. 68). Далее автор обращает внимание на старое здание теплосерных ванн, которое примыка-

ет к гидропатическому заведению с левой стороны: «Ванное здание, выстроенное в 1860 году из темного машукского известняка в один этаж и с тех пор подвергавшееся различным перестройкам, в настоящее время совершенно устарело; в нем имеется 11 ванных комнат без отдельных раздевален, в которых установлены кафельные ванны» (там же, с. 72–74).

Оба здания снабжены солярной символикой и отвечают принципам классической архитектуры. Здесь следует отметить некоторые особенности личности и манеры архитектора С.И. Уптона, проектировавшего первое здание и много сделавшего для архитектурного развития КМВ. В рукописи, предоставленной нам для публикации, ставропольский архитектор Ю.А. Хоменко дает творческий портрет архитектора С.И. Уптона. Приведем некоторые фрагменты. «Мастерство зодчего проявлялось в легкости владения композицией объемной формы, в богатстве и разнообразии ком-



СОЛЯРНЫЕ СИМВОЛЫ В ПРОСТРАНСТВЕ  
КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ НА КМВ

Нижняя радоновая лечебница. Фрагменты оформления фасада.  
Солярный знак в интерьере здания.

позиционных приемов, заимствованных из обширной творческой палитры русского классицизма. Уптон работал в России, в русской архитектуре, пользовался ее приемами, стилистикой, средствами и материалами. И даже тогда, когда он не прибегал к готике, она вдруг исподволь появлялась незримо, как дымка, как вуаль, как ответ со стороны. И здание вдруг отрывалось от обыденности, становилось благородным и возвышенным, оставаясь в то же время безраздельно своим, русским. Посмотрите на академическую галерею в Пятигорске: чуть усложненная ритмика арок, легкая удлиненность проемов. Это не нарушение канонов классицизма, это свежее авторское видение произведения сквозь дымку собственных представлений, сквозь свое родное.

Было и еще одно загадочное качество в его, казалось бы, чуждой нам готической стилистике. Используя как материал естественный для готики камень, творчество



Уптона обретает вдруг неожиданную грань — оно становится естественным, неповторимо близким и нашему Кавказу, его каменным ландшафтам, романтике его горного пейзажа. Гений зодчего не преодолевает различия художественного облика эпох и стран. Как по мановению волшебной палочки, он входит в оба мира, в оба пространства и становится неотторжимо родным для каждого из этих пространственно-временных срезов как для единой сущности. Нам бы так уметь!» (159)

Автор отмечает в стилистике, в творческом почерке С.И. Уптона самостоятельность, но в то же самое время говорит о влиянии на него готики и в последний период творчества на КМВ — русского классицизма. То и другое можно отметить в стилистике здания теплосерных ванн. Высокие удлиненные арки над нынешними окнами одноэтажного здания, которые первоначально были продолжены условной орнаментацией солнечных лучей, несут художественную память о готике. Их симметричная повторяемость, строгие геометрические формы здания, четкий порядок в соотношении всех деталей фасада, конечно же, — элементы классицизма, или классических форм. Круговой орнамент, который отмечают исследователи, говорившие об этом здании, — это размерное симметричное соотношение солярных знаков в форме круга, вытесанных на основе двух половин камня в виде фонового квадрата. Располагаются знаки в отмеченных для этого символа местах — над и в то же время между окнами.

Идея порядка, одна из основополагающих идей, связанных со стилем классицизма, здесь реализуется в полной мере. М. Фуко, анализирувавший классическую эпистему, отмечает, что построение всеобщей науки о Порядке — такова основная тенденция классической эпохи. Отсюда математизация мыслительной деятельности, возникновение таких форм знания, как «всеобщая грамматика», «естественная история». В сферу познания вводятся искусственные фигуры знаков: «Именно эта система, — пишет М. Фуко, — вводит в познание вероятность, анализ и комбинаторику, элемент произвола, оправданный в рамках системы. Именно эта система дает одновременно место и для исследования происхождения, и для исчисления, и для построения таблиц, фиксирующих возможные сочетания, и для реконструкции генезиса, начиная с самых простых элементов. Именно эта система сближает всякое знание с языком и стремится заместить все языки системой искусственных символов и логических операций» (157, с. 113—114).

Носители идеалов классицизма, апеллируя к естественному, подразумевали в нем устойчивое, повторяющееся, регулярное и в силу этого культивировали формообразующие инварианты (см. об этом: 54, с. 50). Знаки на фасаде такого невысокого здания пространственно и семантически выделены, сразу обращают на себя внимание. С.И. Уптон удачно вписывал архитектурные произведения в ландшафты Пятигорска, Кисловодска, Ессентуков. Несмотря на строгий геометризм форм, солярные знаки являются посредниками между строгими классическими формами здания и формами природы, так как солнце в архитектуре — уже эстетически отмеченный компонент, но первично он всегда обращен к формам природы, объединяя земное и небесное. Обратим внимание еще и на то, что солярные символы встречаются в архитектуре С.И. Уптона не часто, но иногда они появляются и в интерьере, например, галереи источника № 17 в Ессентуках.

Выстроенное позднее здание радоновых ванн уже в стиле неоклассицизма как бы продолжает и развивает тенденции строгих классических форм архитектуры С.И. Уптона, модифицируя их, преображая, развивая. Это уже работа архитектора И.И. Байкова. Л.Н. Польский в очерке «Зодчие КМВ» отмечает: «Архитектурный дебют Байкова представил проект построенного в 1900 году гидропатического заведения в Пятигорске. С первых дней оно вызвало у всех восхищение импозантным, необычным видом. Большую нарядность придавало фасаду арочное оформление сдвоенных попарно зеркальных окон второго этажа, карниз с орнаментом, скульптурные вазы, балюстрада с узорной решеткой на парапетах. В отделке фасада

применена рустовка и лепной орнамент. Авторство Байкова неопровержимо подтверждает сообщение «Сезонного листка» о закладке здания, где имя зодчего было названо на закладной доске» (116).

Л.Н. Польшкий дает творческий портрет архитектора Ивана Ивановича Байкова (1865—1938): «Окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге, удачно поступил в 1895 году в переломный для Вод период на должность главного архитектора КМВ, пробыв на этом посту вплоть до 1928 года, пережив 5 директоров до революции (Башкиров, Хвоцинский, Иванов, Тиличеев, Петрококино) и первого советского директора Мамушина, управлявшего Водами с 1922 по 1928 год. В жизни Вод это целая эпоха. По свидетельству историков архитектуры, благодаря Байкову КМВ превратились в своеобразный «заповедник», настоящий «оазис» стиля модерн. При нем наши курорты украсились великолепными ваннами, грязелечебницами, гостиницами, галереями, театрами, виллами, особняками, первыми санаториями, питьевыми бюветами, нарядными беседками, ресторанами. До сих пор на Водах нас окружают памятники архитектуры, создающие нынешний облик курортов КМВ.

Любопытно, что Байков приехал в Кисловодск тридцатилетним гражданским инженером как раз в том году, когда здесь в бурном темпе разворачивались работы на площадке Курзала, строившегося в стиле французского неоренессанса бельгийцем-архитектором Дескубесом. Его помощником был энергичный и неутомимый мастеровой Томас, умело наладивший доставку с карьера доломитного камня. А закончил труды на своем славном поприще зодчего Байков, когда в 1928 году открылись первые советские ванны, построенные по проекту Еськова в новом конструктивном стиле, — Октябрьские народные ванны. Помощником у Еськова был инженер-строитель Вареник. Сам же Байков, как пишет он, составил для этого сооружения проект его оборудования, используя предыдущий свой многолетний опыт.

Одновременно по проекту Байкова в Эссентуках в 1901 году начали строить здание серно-щелочных ванн на 26 кабин. Для ускорения строительства приняли факверковый тип постройки, и ванны начали действовать в сезон 1902 года. Они имели оригинальный вид: построены в форме прямого угла, срезанная вершина которого представляла высокий портал, увенчанный куполом в виде неправильной трапеции. В плане ванны являют два коридора, сходящихся под прямым углом. Угол среза и превратили в закрытую террасу главного входа. Ванны состояли собственно из двух корпусов, мужского и женского, в месте схода которых расположены общие помещения: роскошный зал для ожидания, кабинет врача, а также открытая веранда. Обилие света, чистота, простор, воздушность поставили ванны в ряд лучших бальнеологических заведений Вод» (там же).

Исследователи отмечают, что неоклассическое направление было проявлением творческих поисков единого стиля в архитектуре, которые отличали русское зодчество предреволюционных десятилетий: «Стремление увековечить победу русского народа в Отечественной войне как бы оправдывало ретроспективное обращение к памятникам русского классицизма, отражавшим патриотический пафос тех героических лет. Государственное покровительство ретроспективным тенденциям в архитектуре наложило явственный отпечаток на многие произведения предреволюционного десятилетия, причем начавшаяся первая империалистическая война лишь усилила эти тенденции. «Космополитическому» западному, европейскому стилю модерн декларативно стали противопоставляться традиционные формы, заимствованные в эпохе, олицетворявшей золотой век русского самодержавия... Немаловажную роль играли в эстетике «неоклассицизма» и более общие тенденции, которые обусловили обращение к прошлому во многих областях русского искусства тех лет. И хотя реальная специфика архитектуры исключает применение к ней выражения «уход от жизни», все же в области художественной формы обращение к классицизму отчасти было проявлением стремлений уйти от современной действительности к чистым идеалам античности и к героическим образам русского классицизма» (25, с. 313).

Все это справедливо и по отношению к неоклассическим тенденциям в архитектуре КМВ с учетом того, что взаимопроникновение классических и модернистских форм здесь является более сложным, в то же время мягким и органичным, так как архитектура модерна с ее природными формами легко вписывается в сложный горный рельеф КМВ.

Солярная символика здания радоновых ванн, которые проектировал уже И.И. Байков, весьма частотна. Классические формы поддерживаются аттиком с солярным символом, имеющим четырехлучевую структуру. Фигуративное изображение солнца с лучами более характерно для модерна, чем для классических манер, так как модерн стремится к соответствию природным формам. Солярные знаки выпуклой формы, в силу своей фигуративности связанные с модерном, располагаются над сдвоенными окнами под арками второго этажа. Их расположение четко упорядочено и отдаленно напоминает ритм кругового орнамента на старом здании. Солярный символ находим на одной из арок интерьера. Солярные символы наличествуют и на боковых сторонах здания, располагаясь симметрично. Под окнами первого этажа имеются выпуклые прямоугольники, несущие символику земли, между ними располагаются выпуклые квадраты, которые имеют место и по вертикальным осям здания, располагаясь между окнами сверху до низа. Их местоположение, выпуклая форма дают основание исследователям относить их к разновидностям солярных знаков.

Здания теплосерных ванн и радоновой лечебницы — свидетельство инвариантных классических форм в архитектуре КМВ. Солярные символы на них отображают общее духовное настроение зодчих, проектировавших здания: стремление к свету, солнцу, выражению радостного настроения, надежды на светлое в жизни, преодоление темных ее сторон, в том числе и в состоянии здоровья. Эта специфическая семантика, в целом, поддерживается первичной языческой: солнце — светлое светило, победитель темных сил. Имеется и христианское значение: Христос — защитник, Солнце Правды, — и, конечно же, это значение сообщает архитектуре глубинные смыслы, свойственные не только литературе, но и зодчеству.

## Модерн

### Введение

Стиль модерн на КМВ часто сочетается с неоклассицизмом, с произведениями в неорусском, мавританском стилях. Есть, конечно, и здания, которые отвечают канонам стиля модерн. Один из мастеров архитектуры и теоретиков стиля модерн А. Ван де Вельде в работе «Возрождение современного прикладного искусства» (1901) говорил о некоторых важных принципах противопоставления классицизма и модерна. Один из них — это отношение к природе в зодчестве: **«Неизбежным следствием глубокого чувства преклонения перед природой и природными силами явилось то, что древние считали себя обязанными превращать в деревья колонны, которые должны были служить всего только опорами для покрытия; их листва обобщалась в небольшом числе листьев, образующих капитель.** Этот культ получал отображение в каждом элементе античного храма, каждый клочок земли выражал неразрывную связь земной жизни с животворными силами богов. Колонны превращались в деревья; над ними простиралось небо, на котором сияло бесконечное множество звезд. Росписи так широко раздвигали стены, что изображенные на них люди, страны и события казались столь же удаленными от зрителей. **Каждый храм заключал в себе весь мир и иллюзорно показывал всю его беспредельность.**

Если считать это справедливым, то ясно, что орнаментика современного здания не может быть такой же, как в древних памятниках. Это относится в равной степени и к нашим жилым домам; их назначение никогда не имело ничего общего с храмом или собором. **Из одного лишь духа подражательности мы вечно сохраняли тот же характер орнаментаки, несмотря на то, что ее символическое значение было полностью утеряно еще во времена наших предков.** Единственный смысл наших современных зданий определяется их назначением. **Наши вокзалы, наши пароходы, наши металлические мосты и башни не имеют безусловно тайного назначения отображать весь мир с его земным шаром, природой, небесами, звездами и созвездиями, как к этому стремились в древних храмах и соборах;** поэтому все эти гирлянды из цветов на колоннах и арках так же лишены права на существование, как и целые гроздья из человеческих фигур, общих усилий которых едва ли хватило бы, чтобы удержать мощные древние своды. В настоящее время мы должны направить все усилия, на которые только способны, на создание орнаментаки, полностью отвечающей нашим зданиям и их новому назначению, нашим жилым домам с их **подлинным и обыденным назначением**», — так писал архитектор в эпоху перелома классического стиля, разрабатывая основы нового стиля — «модерн» (31, с. 89—90).

В.С. Горюнов и М.П. Тубли в работе «Архитектура эпохи модерна» указывают на то, что каноны стиля модерн формировались под влиянием романтизма. Исследователи отмечают различные взгляды теоретиков классицизма и романтизма на отношение архитектуры и природы. Для рационалистической теории классицизма красота растворена в природе, задача архитектуры — воспроизвести эту красоту в чистом виде. Для романтизма красота природы — недостижимый идеал, к которому архитектура может только приблизиться. Архитектура может приобщиться к красоте природы, только став ее частью. В.С. Горюнов и М.П. Тубли цитируют работу Д. Рескина «Искусство и действительность» (1900): **«Задача архитектуры, — насколько возможно, заменить нам природу, говорить нам о ней, напомнить о ее тишине, быть как природа торжественной и нежной, давать нам образы, заимствованные у природы, образы цветов, которых мы не можем больше рвать, и живых существ, которые теперь далеко от нас в своей пустыне**», — пишет Рескин. Архитектура для него — это вторая природа, продолжение природной среды» (46, с. 32).

А. Ван де Вельде понимал, что гармония произведения архитектуры, как и гармония в музыке, живописи, которую выражает тот или иной стиль, характеризуется единством в многообразии: «Стили, предшествовавшие нашему, также основывались на немногих принципах и возникали из малого» (32, с. 91). И если архитектура классицизма, имевшая в своей основе античные образцы, в качестве идеала брала формы природы, во многом подражала им и отображала их уже в очень обобщенном виде, то архитектура модерна, в основе которой лежали формы природы, пыталась актуализировать не только форму, но и значение, не стилизовать, как это было в античных орнаментах и колоннах, а с помощью природных мотивов оживлять помещение. Растительные и зооморфные орнаменты служили воскрешению «мертвого» материала: бетона, железа, стекла.

Принципиальное значение получала линия в общих формах здания и в декоре. На смену геометризованной линии в классических формах (квадрат, треугольник, круг) пришли линии плавные, соответствующие мягким природным формам: «Задача орнамента в архитектуре представляется мне двоякой, — пишет Ван де Вельде. — Частично она состоит в том, чтобы зрительно усиливать и выявлять конструкцию, частично же, как я уже заявил по поводу греческого орнамента, — чтобы оживлять игрой светотени слишком равномерно освещенное помещение. <...> В обоих случаях **орнамент черпает собственные силы из самого оживляемого им помещения; да, он получает печать совершенно своеобразного выражения жизни,**

потому что, предоставленный случайностям разнообразных конструкций, сам становится столь же разнообразным, как они. <...> Я утверждаю, что при помощи таких принципов можно создать совершенно новые архитектурные орнаменты, которые будут идти следом за намерениями зодчего и за отдельными конструктивными средствами и членениями; они сами тогда изменятся в зависимости от примененного материала... Я убежден, что мы скоро получим научную теорию линий и форм. <...> **Линия — это сила, действующая подобно всем элементарным силам; несколько связанных между собой, но отталкивающихся друг от друга линий оказывают такое же действие, как несколько противоположных элементарных сил.** Эта истина — решающая, она является фундаментом новой орнаментики, но отнюдь ее единственным ее принципом» (там же, с. 94).

Стиль модерн формировался на основе полемики не столько с классическим искусством, сколько с эклектикой, пришедшей ему на смену. Теоретики архитектуры пытались основать каноны, способствующие единству стиля. А.В. Иконников в работе «Архитектура Москвы. XX век» отмечает: «Идеи стиля модерн вырастали на почве этического осуждения неправдивости эклектизма, возникавшей в результате сознательного расщепления архитектуры на утилитарную основу и «красоту», олицетворяемую декоративными одеждами. Этой двойственности противопоставлялся **принцип органической целостности, единства, в котором практически необходимые элементы преобразуются в архитектурную форму, несущую художественный образ.** Декоративные элементы, дополняющие эту эстетически осмысленную и оформленную структуру, в художественной системе модерна необязательны. Не применял стиль модерн и какой-либо относительно самостоятельной системы выразительных форм типа архитектурного ордера. **Здание «лепится» как нечто целостное изнутри наружу.** Архитектор исходит от «сценария» тех жизненных процессов, которые в нем происходят, к организации системы пространств для них и той оболочки, в которую эти пространства облекаются. **Естественно складывается асимметрия целого, сложная, динамичная организация пространства. Нетрудно заметить, что исходное звено этой концепции — эстетически осмысленная организация самой жизни. Своеобразная эстетическая утопия — жизнестроение, направляемое облагораживающим стремлением к красоте, действительно лежала в основе концепции стиля модерн»** (66, с. 24).

Уникальность модерна часто связывают с принципом формообразования «изнутри — наружу». Поэтому в архитектуре модерна нет застывших форм, линии изогнуты, формы предметов искривлены, камень «текуч». Модерн стремится избавить предмет искусства от абстрактной рассудочности, открыть мир подлинных, живых чувств, «одушевить» здание (см.: 111, с. 12—13).

Основой модерна был синтетический метод, опиравшийся на акт индивидуального творчества, «выявление художественной воли». Отсюда принципиальное отрицание подражательности и рассудочного использования традиций зодчества прошлого. В основе творчества — свободные ассоциации, создание образных метафор, а не прямое «цитирование» исторических источников. Это сближало стиль модерн с символизмом в изобразительном искусстве, литературе и музыке того времени; это же отличало модерн от эклектизма с его установкой на иллюстративность, однозначность образов, натуралистичность декоративных форм. Модерн стремился создать собственный язык архитектурной выразительности: **«Основой служили три категории источников — архитектура самого здания, его пространственно-конструктивная структура; природные формы; образы национального прошлого в их эмоциональном истолковании.** На основе ассоциаций с образами Древней Руси и ее зодчеством модерн в Москве создал своеобразнейшее ответвление своей художественной системы — так называемый **неорусский стиль.** <...> Образ одного из самых броских произведений неорусского стиля, также созданного





МОДЕРН

*Интерьер дворца эмира Бухарского в Железноводске. Камин в стиле модерн.*



*В отделке камина используются зооморфные, флоральные элементы, особый ритм задают мягкие, текучие линии, в основе которых лежат природные формы: стебли растений, формы животных.*

художником-живописцем С. Малютиным, — дома Перцова (1905—1907, Соймаоновский проезд, 1), по замыслу автора, должен был воплотить некие **языческие истоки русской культуры, восходящие к эпохе, которая не оставила каких-либо архитектурных прообразов. Художник, стремясь воспроизвести дух этой эпохи, создал произведение тревожное и фантастическое, несущее дух архаического мифа, преувеличивая и нагромождая формы»** (66, с. 26—27).

Инверсионная устремленность в прошлое, когда еще не было культурных штампов, известных всем ассоциаций, формул, в доисторический хаос, обращенность к чистым природным формам обострили интерес и к солярным мифам, причем именно солярный символ стал одним из актуальных для модерна. Его наличие количественно и качественно не особенно регламентировалось. На одном доме можно было встретить изображение солнца в самых разных конфигурациях, они находились в самых различных частях здания, комбинировались со слуховыми окнами. Квадратные проемы дверей, которые, как мы уже отмечали ранее, обозначали ограниченность, превращались в овалы, круги. Эти части сами по себе становились почти фигуративным изображением солнца, актуализируя первичный код принадлежности к языческим оберегам и создавая новую кодификацию в системе соотношения с живыми природными формами, которые были характерны для стиля модерн. Знаки становились все более и более фигуративными. Символом модерна можно назвать солнце с длинными лучами, опущенными вниз. Иногда актуализировалась семантика карающего солнца: такими острыми, пронзающими изображались лучи-стрелы.



МОДЕРН

Фигуративные солярные знаки с лучами на фасаде здания по улице Соборной, 20.

Исследователи стиля модерн, эпохи модерна отмечают, что единства в нем не было. В.С. Горюнов и М.П. Тубли в работе «Архитектура эпохи модерна» пишут: «...**антиэkleктическое движение в архитектуре конца XIX — начала XX века не представляло собой нечто стилистически и идейно однородное, а было совокупностью направлений, объединенных общим критическим отношением к эклектизму.** Классификация этих направлений является одной из основных задач при изучении архитектуры эпохи модерна» (46, с. 13).

В.С. Горюнов и М.П. Тубли описывают опыт работы французского архитектора Виолле-ле-Дюка, который выступал за «искреннее внешнее выражение внутреннего содержания» архитектурного сооружения. «Основным препятствием на пути к «искреннему выражению внутреннего содержания», — отмечают исследователи, — Виолле-ле-Дюк считает «**фанатизм симметрии**». Он отрицает симметрию как универсальный композиционный принцип, поскольку во многих случаях она противоречит «разумной» организации функции, но считает необходимым применение других принципов, большинство которых почерпнуто из арсенала классицизма. **Вместо принципа симметрии Виолле-ле-Дюк выдвигает принцип равновесия масс»** (там же, с. 44).

Идея порядка при этом не отвергалась, а, наоборот, утверждалась на новой основе. То же самое можно сказать о взаимодействии модерна с прошлым: «...когда Биолле-ле-Дюк дает определение понятию «стиль архитектуры», он трактует понятие «стиль» в более широком смысле. В своем «Толковом словаре французской архитектуры XI—XVI веков» он пишет: «Одна из черт стиля — это прежде всего выбор формы, соответствующей каждому объекту. **Когда архитектурные формы ясно выражают назначение, они близки к обладанию стилем; но когда кроме всего это произведение создает с окружающими гармоническое, целое, то тогда без сомнения мы имеем дело со стилем**». Таким образом, «стиль произведения» оказывается условием существования «стиля архитектуры», который выражается в определенном единстве сооружений, формы которых ясно выражают назначение. <...> Передовая теоретическая мысль второй половины XIX века, решая проблему стиля, определяя пути преодоления эклектизма, не могла порвать с «эстетическим прошлым». Основанием этой позиции было убеждение в том, что **будущий стиль должен сохранять определенные черты традиционности, в противном случае новый «язык» архитектуры не будет понятен**, не сможет восприниматься как средство художественного выражения. <...> **...архитектурный стиль есть определенный «порядок», относительно устойчивая общепринятая система архитектурных форм, которая соответствует своему времени, выражает свою эпоху**. Причем основой этого «порядка» является тесная связь архитектурной формы с конструктивными приемами, строительными материалами и технологией их обработки, принципами организации функции зданий. Отсюда способность подлинного стиля к «искреннему внешнему выражению внутреннего содержания» (там же, с. 54).

Как мы отмечали, поиски стилистического единства в архитектуре модерна опирались на идею «синтеза», которая предусматривала важность двух критериев. 1. Стиль — результат органического синтеза, а не механического суммирования деталей и частей целого. 2. Достижение подлинного стиля возможно только синтезированием различных видов искусств. Теоретики архитектуры имели в виду связь архитектуры с прикладным и декоративным искусством. Синтез тем не менее возможен лишь на основе стилистического единства произведений различных видов искусства. Таким образом, «стиль» и «синтез» — составляющие общей цели в архитектуре модерна.

Элементы классицизма, классические формы все-таки использовались архитекторами модерна, но они уже носили характер символов, принадлежали к другой стилистической системе. Б.А. Борисова, А.И. Венедиктов, Т.П. Каждан в работе «Архитектура и архитектурная жизнь» отмечают: «Теперь обращение к классике выступило как попытка художественного воплощения новых конструктивных завоеваний XX века, как средство гармонизации новых приемов композиции, еще столь непривычных для большинства зодчих. **Ампирные детали, декоративный ордер были призваны сообщить каркасным железобетонным сооружениям ту теплоту рукотворности, которая все более безвозвратно уходила в прошлое**. <...> При сохранении типичных для модерна приемов асимметричной свободной планировки здания и функционального расчленения отдельных объемов в ампире заимствовались характерные декоративные мотивы — портики, ротонды, медальоны и барельефы, своего рода «символы» этого стиля, которые должны были придать особнякам модерна отпечаток классической изысканности. При этом ни в коей мере не ставилась задача проникновения в более глубокие закономерности ампира, целиком чуждые эстетическим концепциям модерна. <...> Наиболее «классическим» в этом отношении был собственный дом Ф.О. Шехтеля на Б. Садовой улице в Москве, осуществленный в 1909 году. Здесь полностью сохраняется характерное для модерна свободное функциональное построение плана, определяющее своеобразное объемное решение всей композиции. Центральный объем здания занимает большой двухъ-



ярусный холл, вокруг которого группируются остальные помещения. Внутренняя структура дома отражалась в асимметричной композиции фасада, декорированного четырехколонным портиком. **Применив портик и «ампирные» лепные детали, архитектор, однако, не ставил своей задачей добиться какого-либо сходства с оригиналами русского классицизма. Свободно скомпонованные план и фасады, суховатые по рисунку венки и барельефы целиком принадлежат к другой стилистической системе»** (25, с. 304—306).

При всей асимметрии произведений в стиле модерн (в противоположность симметрии классических форм) архитекторы вносят организующее начало в композицию фасада, говорят о центричности построения, сложном единстве статичной точки отсчета и динамичности (см.: 73, с. 242).

Архитектор, работающий в стиле модерн, мыслит пространством, а не объемом. Для него здание — оболочка, организующая пространство. Представление о сооружении как о пространстве, выгороженном из окружающей среды, качественно отличается от «своеобразной скульптурности» архитектурного мышления, классической эстетики, для которой пространство вторично по отношению к объему (пустота в массиве камня), а форма объема, как и художественная форма (стиль), — нечто предустановленное, заданное. Пространственная концепция модерна обнаруживает сопричастность миру природы: плоскость подобна пластине, она ограждает помещения, но не отделяет их от внешнего мира; внутреннее пространство не заключено в массивные стены и не противопоставлено природному окружению, но слитно с ним, поскольку строится по сходным законам (см.: там же, с. 247).

Модерну присущи романтические тенденции, в том числе актуализируется романтическая мысль В.С. Соловьева об искусстве как о новой религии. Вспомним утопическую концепцию преобразовательной миссии искусства у поэтов-символистов. Важно, что существо мирового процесса представляется В.С. Соловьеву в виде насыщения материи светом. Этот свет способствует «вочеловечению» плотского, косного, тупого и бездуховного. Красота — одна из ипостасей света, центральная категория эстетики В.С. Соловьева, мыслится им в ярком, чувственном образе светила, выступает в качестве носителя понятий «смысл», «дух», «форма».

**Искусство, как и свет, способно преображать хаос, одухотворяя, побеждать тьму, и в этом его полезность**, считал В.С. Соловьев. Торжество добра как цель и завершение мирового процесса возможно только при помощи искусства, одухотворяющего, пересоздающего действительность на началах добра и справедливости. Философские идеи В.С. Соловьева во многом основывались на идеях современного ему научного знания о солнце: «Божество, проявляющееся в солнце, действует своим на землю обуславливает, порождает земную органическую жизнь. Современный физик (Тиндаль) говорит, что вся жизнь на земле представляет собой лишь разнообразные превращения солнечных лучей. Это знал и древний человек, видевший во множественности форм органической природы разорванное и разбросанное тело солнечного бога — *membra disjecta dei*... Но раздробленный во множественности органических особей, этот бог является целым и единым в жизни рода, а так как жизнь рода утверждается в акте полового соития, то понятно, что бог органической жизни должен носить характер по преимуществу фаллический. Это тот же солнечный бог, но уже окончательно сошедший на землю и проявляющийся исключительно только в земной органической природе» (143, с. 33—34).

В мировоззрении В.С. Соловьева, во взгляде на соляренный культ наблюдается синтез мифопоэтического, философского, научного знания его времени. Философия всеединства лежала в основе внутреннего канона символизма, который, в общем-то, и сформировал основные посылки стиля модерн, поэтому установки философа обладают для интерпретации модерна большой объяснительной силой. В заключительной части работы В.С. Соловьева «Критика отвлеченных начал» (1880) есть программное заявление, объясняющее понимание и назначение концепции всеединства: «Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в

МОДЕРН



области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувствуемого, материального бытия есть абсолютная красота. Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, и исполнение ее есть искусство» (142, с. 745).

Основные положения и взгляды на красоту, формы красоты в природе, которая определенным образом детерминирует красоту в искусстве и наоборот, В.С. Соловьев изложил в работе «Красота в природе» (1889). Красота, в понимании В.С. Соловьева, — действенная сила, объем и сила ее осуществления «в виде прекрасной действительности» имеет множество степеней. Продвижение по ступеням познания красоты дает, в первую очередь, осознание эстетики природы. **Важнейшее проявление красоты связано со светом и солнцем как носителем света.** Вещество, материя, по В.С. Соловьеву, — это косность и непроницаемость бытия, прямая противоположность идеи как положительной всепроницаемости, или всеединства. Лишь в свете вещество освобождается от косности и непроницаемости. Прозрения В.С. Соловьева предвосхищают многие идеи А.Л. Чижевского, В.И. Вернадского. Так, он пишет о том, что еще древняя наука догадывалась, а нынешняя доказывает, что **«органическая жизнь есть превращение света. Таким образом, материя становится носителем красоты чрез действие одного и того же светового начала, которое ее сперва поверхностно озаряет, а затем внутренне животворит и организует»** (141, с. 364). Не случайно в стиле модерн, как мы уже отмечали, преобладает изображение солнца как светоносной и животворящей силы с направленными вниз лучами, означающими мощь светила и светоносных лучей.

Порядок воплощения красоты изоморфен, по В.С. Соловьеву, космогоническому порядку. Эстетические свойства неба поэтому обусловлены светом: оно прекрасно только озаренное. Всеобъемлющее небо прекрасно, как образ вселенского единства, выражение спокойного торжества, победы светлого начала над хаотическим смятением, «вечного воплощения идей во всем объеме материального бытия» (там же, с. 365). Три главных вида небесной красоты: солнечная, лунная и звездная — отмечаются В.С. Соловьевым.

Звездное небо, по В.С. Соловьеву, представляет высшую степень красоты, а почему солнце занимает такое значимое место в произведениях стиля модерн, особенно в отечественных, видно из главного утверждения В.С. Соловьева: «1. Мировое всеединство и его физический выразитель — свет в своем собственном активном средоточии — солнце. Солнечный восход — образ деятельного торжества световых сил. Отсюда особенная красота неба в эту минуту, когда

По всей  
Неизмеримости эфирной  
Несется благовест всемирный  
Победных солнечных лучей.  
Тютчев

Сияющая красота неба в ясный полдень — то же торжество света, но уже достигнутое, не в действии, а в невозмутимом неподвижном покое.

И как мечты почившей природы  
Волнистые проходят облака.  
Фет

2. Мировое всеединство со стороны воспринимающей его материальной природы, свет отраженный — пассивная женственная красота лунной ночи. Как естественный переход от солнечного вида к лунному — красота вечернего неба и заходящего солнца, когда уменьшение прямой центральной силы света вознаграждается большим разнообразием его оттенков в озаренной среде.

3. Мировое всеединство и его выразитель, свет, в своем первоначальном расчленении на множественность самостоятельных средоточий, обнимаемых, однако, общею гармонией, — красота звездного неба» (там же, с. 365).

Красота как гармония и порядок противопоставлены хаосу, «самому безобразию», но это необходимый фон всякой земной красоты. Объектом рефлексии В.С. Соловьева является «зиждательное» (органическое) начало Вселенной. Свет, отражающийся от вещества снаружи, изнутри зажигает жизнь в веществе, «образует в виде животных и растительных организмов определенные устойчивые формы жизни, которые, восходя постепенно к все большему и большему совершенству, могут наконец послужить материалом и средою для воплощения всецелой и неделимой идеи» (там же, с. 371). Именно животные и особенно растения являются для модерна тем образцом, который лежит в основе трансформаций в области искусства. Здесь идеи В.С. Соловьева о том, что органические тела — это превращения, или трансформации, неорганического вещества в органические формы. Точно так же в искусстве: материал — основа для многомерных трансформаций: «Исаакиевский собор есть трансформация гранита, а Венера Милосская — трансформация мрамора» (там же, с. 371). Отсюда, по-видимому, такое внимание в модерне к материалам и фактурам и их превращениям в архитектуре.

В основе эстетических преобразований модерна лежали растительные формы, и здесь огромную объяснительную силу имеют мысли В.С. Соловьева о небесно-земной сущности растений. Растительные орнаменты в архитектуре модерна, действительно, динамичны, они тянутся к небу. Важно для осмысления модерна и то, что в растительном мире, по В.С. Соловьеву, преобладают «стороны организации» над «стороною жизни». Эти формы организации: стебель, цветок, строение листа, их линии, очертания — стали основой для разработки структуры и форм произведений и декора в архитектуре модерна. «Два главных отдела растительного мира характеризуются присутствием или отсутствием цветка, то есть того сложного органа, в котором преимущественно сосредоточивается растительная красота. Снабженные цветами и потому, вообще говоря, более красивые растения составляют высший отдел явнобрачных, а лишенные цветов и в общем не отличающиеся красотой растения принадлежат к низшему отделу тайнобрачных. И между этими последними самые низшие по структуре: водоросли, мхи — суть и наименее красивые, тогда как сравнительно более сложные или высшие: папоротники — обладают и большею степенью красоты», — пишет В.С. Соловьев (там же, с. 376).

Исследователи стиля модерн обращают внимание на соотношение форм архитектуры и природных органических форм. Основой для анализа является философия жизнестроительства символистов. Е.И. Кириченко отмечает: «Стеблеобразные, похожие на языки пламени, словно колышущиеся под порывом ветра травы, цветы на длинных стеблях, гребни волн, морские мотивы воплощали вечно возобновляемое, исчезающее, рождающееся вновь и вновь движение и жизнь природы. Часто встречается женская фигура, тонкая и бесплотная, почти скрытая ниспадающими длинными волосами, сливающимися с мягко струящимися складками одежд, олицетворяющая «вечную женственность», жизнедающее и жизнетворящее начало. Стебли тростника, кувшинки, лилии, ромашки, маки, орхидеи, многие другие виды цветов на тонких гибких стеблях, тема воды и морской жизни, обитатели морского дна — медузы, осьминоги, морские звезды, формы низшей органической жизни, птицы, гады, пресмыкающиеся, улитки — обычная тема обоев, тканей, орнаментики раннего модерна. Любимы изображения павлинов — эмблемы красоты, лебедя — гордости и целомудрия, листвы — вечной жизни, подсолнуха — верности, маков — опьянения и грез. Распространены мотивы, напоминающие кости скелета, сухожилия, пучки нервов. Бесконечны вариации змеевидных, скользящих, извиляющихся, подвижных, колеблющихся, похожих на линию удара бича, усики улитки или винограда, линий, то полных энергии и силы, то вялых и расслабленных,

МОДЕРН

нервных и напряженных. Специфичны для модерна и всевозможные «гибридные» существа — русалки, кентавры и т.п., символизирующие вечную изменчивость, круговорот, взаимообратимость явлений жизни» (73, с. 321).

В.С. Соловьев в работе «Красота в природе» выделяет и «красивые зоологические формы» — это бабочки, рыбы, птицы. Интересно, что в этом перечислении есть и павлин — излюбленная птица модерна. Человек — высшая ступень в космическом преобразении света и жизни. Все в этом преобразении иерархично, упорядоченно, задача человека — осознать суть красоты в природе и действовать сообразно ей, осуществляя творение искусства, которое, по В.С. Соловьеву, — основа жизнестроительства. Произведения модерна — во многом реализация идей В.С. Соловьева (не хочется называть их утопическими), так как произведения модерна шли от жизни, в том числе и органической, способствовали усовершенствованию повседневности, обуславливали ее красоту и были обусловлены ею. Если произведения классицизма отвечали эстетическому канону античного ордера, где царит идея порядка, то произведения модерна перевоплощали природу искусства, отображали взаимодействие хаоса и порядка во Вселенной, включали человека в качестве субъекта в космические процессы, во многом как это было во времена язычества.

Солнце при этом — некая константа, которая маркирует два этих взаимосвязанных и в то же время противопоставленных мира в архитектуре (классицизм и модерн). В классическом искусстве солнце — свидетельство порядка. Отсюда его верхняя позиция на аттике как нечто предустановленное во всеобщем гармонизированном и упорядоченном мире. В искусстве модерна солнце — двигатель, зиждитель форм и процессов, главная светоносная сила. Отсюда такое обилие солярных символов, их симметричное и асимметричное расположение во взаимодействии с элементами органического мира — животными и растениями, которые символизируют красоту творения, являющегося процессом. Это хорошо резюмируется самим В.С. Соловьевым: «Космический ум в явном противоборстве с первобытным хаосом и в тайном соглашении с раздираемою этим хаосом мировую душу или природою, которая все более и более поддается мысленным внушениям зиждительного начала, творит в ней и чрез нее сложное и великолепное тело нашей вселенной. Творение это есть процесс, имеющий две тесно между собою связанные цели, общую и особенную. Общая есть воплощение реальной идеи, то есть света и жизни, в различных формах природной красоты; особенная же цель есть создание человека, то есть той формы, которая вместе с наибольшею телесною красотой представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием. Уже в мире животных, как мы сейчас видели, общая космическая цель достигается при их собственном участии и содействии чрез возбуждение в них известных внутренних стремлений и чувств. Природа не устроит и не украшает животных как внешний материал, а заставляет их самих устроить и украшать себя. Наконец, человек уже не только участвует в действии космических начал, но способен знать цель этого действия и, следовательно, трудиться над ее достижением осмысленно и свободно. Как человеческое самосознание относится к самочувствию животных, так красота в искусстве относится к природной красоте» (141, с. 388—389).

«Красота в природе» как основополагающая работа в эстетике В.С. Соловьева сосредоточивает общие положения, конкретизирующиеся в его статьях об искусстве и литературе, которые в значительной степени определили посылки большинства символистов, царивших в эпоху модерна. Понятно, что в статье во многом систематизируются философские тенденции русской литературы, связанные с концепцией самоценности искусства, которое является выражением понимания природы искусства как нераздельности полезного и прекрасного (А.А. Фет, Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский), а также идеи западноевропейских философов и художников И.В. Гете, И. Канта, А. Шопенгауэра, Э. Гартмана и др. В.С. Соловьев широко использовал и данные естественнонаучного знания своего времени. Отсюда те обобщения и по-

стулаты, которые были начертаны на знаменах художников эпохи модерна, были использованы как канон искусства этой эпохи.

Вспомним А.А. Блока и его толкование искусства как «нераздельности, неслиянности искусства, жизни и политики». Искусство — это сама действительность, одна из форм ее проявления и существования и вместе с тем результат человеческой деятельности, поэтому искусство — и сила, преобразующая действительность. Отсюда такое внимание в модерне к кустарным производствам, ремесленному мастерству. В Абрамцево, например, в начале XX века были созданы художественные школы для кустарей. Искусство архаических культур, языческой Руси, первобытное искусство, искусство Египта, африканское, полинезийское привлекало мастеров модерна, потому что оно слито с повседневной жизнью народа, создавалось им самим, было всеобщим и всезначным: «...искусство неотделимо от ритуального действия, а ритуальное действие от повседневного быта... Такова причина повсеместно наблюдаемой в модерне тяги к архаизации, к синтетичности» (73, с. 298).

И тем не менее художники модерна стремятся оттолкнуться от пошлости и прозы жизни, уйти от обыденности в область героизма и красоты. Творчество — это созидание, и этой силой обладает человек великого духа, считает В.Д. Поленов (см.: там же, с. 301). Отсюда и интерес к национальным, в том числе и народным корням искусства: «Из древнерусского и народного искусства и мира природы модерн заимствует не только принцип «естественности», целостности, но и мир символов. Часто бывает трудно сказать, где кончается подражание природе и где начинается подражание древнему искусству. Модерн отдает предпочтение тем природным мотивам или неизобразительным формам, которые символизируют или вызывают ассоциации с природой как основой самой жизни, что связано с пониманием архитектуры как второй природы: это мир, созданный человеком или преобразованный им на разумной основе, но даже в своей разумности пронизанный бессознательным, чувственным, иррациональным началом. И опять-таки это относится как к стилизациям на «русские» темы, так и к собственно природным мотивам. На фасаде дома Перцова и в «Теремке» Талашкина С.В. Малютин использует языческий мотив **Ярилы-солнца — животворного начала древнеславянской мифологии**. Солнце окружено яркими, пестрыми цветами — символами жизни, радости, счастья, молодости, красоты. На фасадах построек Шехтеля — павильона на Международной выставке в Глазго (1901) и Ярославского вокзала — нас встречают иные мотивы, но суть их та же. На фасаде лесного отдела выставки роспись изображает, как в чаще хвойного леса сквозь земную толщу прорастают гигантские грибы, на крыльце горного павильона камни расцветают диковинными цветами, над окном сельскохозяйственного отдела орет петух с роскошным, как у павлина, хвостом. И здесь преобладают мотивы рождения, преодоления тьмы, превращения инертной мертвой породы в прекрасные цветы жизни» (там же, с. 319—320).

На фасадах произведений стиля модерн элементы органической природы существуют с масками, символизирующими смерть, а также «жуткими» мотивами: совы, филины на порталах. С одной стороны, стремление вернуться к началам жизни, к ее истокам, примитиву, когда жизнь была наивна и прекрасна, как сказка, с другой — стремление преодолеть ощущение дискомфорта, враждебности цивилизации: «Модерн не мог уйти от поисков вечной истины и непреходящего в лихорадочно быстро меняющемся мире. Вечные ценности воплощаются для него в природе (всеобщность бытия и нетленность красоты) и в духовной красоте, материализуемой красоте искусства. <...> Модерн порывает с этой системой знаков (имеется в виду эклектика. — К.Ш., С.Б., Д.П.), заимствуя свои орнаментальные формы и концепцию сооружения-организма из природы. В традиционных символах народного и средневекового искусства модерн привлекает все та же всеобщность и общезначимость проявления жизни и животворного начала. Солнце, цветы, птицы, ягоды, олицетворяющие неизбежность творческих сил мира, существуют для всех

МОДЕРН

и дарят радость всем, а не избранным. Нельзя не отметить еще одной особенности родства символов модерна — образов природы, водной стихии, жутких символов мрака, ночи и разложения, всеобщей подвижности и изменчивости — настроением поэзии символистов, ее мотивам и поэтике» (там же, с. 323). Исследователи говорят о семантической двузначности символов модерна и символизма, о единстве поэтики, общности философской и социальной платформы. И здесь невозможно переоценить вклад теоретика русского символизма В.С. Соловьева, философские послышки которого и сейчас обладают значимой объяснительной силой.

Исследователи отмечают, что символизм и Ар нуво (модерн) развивались параллельно. По выражению Бернара Шампиньёля, существует некое братство поэтов-символистов и художников Ар нуво: «Если оно и не порождено символизмом, то во всяком случае ему многим обязано, и мы совсем не удивляемся, что символистская музыка звучит среди драпировок с виноградной лозой, стеклянной матовой посуды и светильников в форме вьюнка» (170, с. 339). Речь идет о теме растительности. В 1880—1900 годах она заявляет о себе антинатуралистически, как отмечается исследователями. Позже наступает черед разнообразных растений — уже декоративных элементов: «Изобилие цветов и листьев как в иллюстрациях Бёрдсли, так и на афишах Мухи или в архитектуре Гауди отмечено субъективной орнаментальностью, смело соперничающей с природой. Принцип, из которого она выводится, — идеализм, так часто провозглашавшийся символистами и декадентами. «Вселенная, — пишет Теодор де Визева в 1887 году, — есть создание наших душ». Таким образом, на протяжении всего конца века мы присутствуем при общем прославлении различных форм искусственного. В символизме, как и в Ар нуво, изображаемый объект денатурализован. Тщательная проработка деталей на картинах символистов и возрастание роли декоративных элементов в Ар нуво связаны с одним и тем же эффектом, утверждением всего необычного и ирреального» (там же, с. 339). Такое соотношение реального и ирреального находим в архитектуре КМВ.

## **Пятигорск**

Ландшафт Пятигорска богат, разнообразен, преобладают мягкие покатые горы, то есть положительные формы рельефа. Город гармонично вписывается в природную среду, легко просматривается с разных сторон. Его организует главная улица, которая пересекает Пятигорск от начала до конца. Она прямая, строгая, орнаментирована бульварами, парками, скверами. Ее часто сравнивают с Невским проспектом, организующим центр Санкт-Петербурга. Строго параллельно по отношению к центральному проспекту имени Кирова располагаются прямые улицы, хотя все они — на взгорьях, в основном Горячей горы. Перпендикулярно их пересекают живописные улочки, переулки, застроенные небольшими особняками. К счастью, сохранились многочисленные стройные, раскидистые деревья, иногда даже и цветы, которыми раньше изобиловал Пятигорск. Просторные каменные лестницы ведут на Горячую гору, на которой растет естественный лес, продолжающийся до самой подошвы Машука. Живописный вид Пятигорску придают обнажившиеся травертиновые породы, доломиты, песчаники, известняки. Кристаллические породы, в которых порфировидно выделяются кристаллы полевого шпата, кварца, слюды, магнитного железняка, сверкают на ярком солнце: «На склонах многих гор, в особенности на Бештау, Развалке и Змеевой можно видеть, как выветрившийся и измельченный порфировый обломочный материал, скопясь в балочках, образует нечто вроде каменных потоков. Случается, что под влиянием землетрясений, которые прежде были не редкостью в Пятигорском крае, или действием воды и мороза, от каменных вершин отделяются и катятся вниз на громадное расстояние, с великим шумом и грохотом, огромные массы весом до 1000 пудов и более» (67, с. 55).



Вот как описывают ландшафт Пятигорска путешественники, исследователи начала XX века: «Короткая остановка на станции, и поезд двигается дальше, огибая громаду Бештау, которая поминутно причудливо изменяет свои очертания; оставляя влево колонию Каррас и Николаевскую, поезд выходит из лесу и начинает медленно подниматься на степную возвышенность, налево — гора Машук, направо, несколько отодвинувшийся в сторону Бештау, причудливо глядящий на вас своими тремя острыми, как пики, вершинами, затем сильное закругление пути по спуску, Машук придвигается все ближе и ближе, поезд несется скорее, и внезапно из-за поворота дороги перед вами сразу появляется город Пятигорск, сверкая на ярком солнце зеленью деревьев и белизной своих небольших домиков. <...>

Местность, окружающая Пятигорск, представляет весьма своеобразную картину благодаря своему геологическому строению. На пространстве между станцией Минеральные воды и Эссентуками раскинулась степь, поднимающая на своей груди целый ряд отдельно стоящих гор, которые известный геолог Абих остроумно назвал скалистым архипелагом. Горы эти следующие: Бештау — 4589 ф., Джуца — 3916 ф., Змеевая — 3260 ф., Машук — 3258 ф., Юца — 3184 ф., Развалка — 3041 ф., Верблюд — 2898 ф., Острая гора — 2889 ф., Золотой курган — 2887 ф., Шелудивая — 2868 ф., Железная — 2818 ф., Бык — 2670 ф., Кабан — 2514 ф., Лысая — 2418 ф., Медовка — 2366 ф., Кум-гора — 1663 ф. В десяти верстах от Эссентуков, по направлению к Кисловодску, степной характер местности исчезает, и мы вступаем в горную область, составляющую, так сказать, первое предгорье Главного Кавказского горного хребта.

Относительно геологического происхождения вышеупомянутых гор учеными исследователями были высказаны различные мнения весьма противоречивого характера. Известный французский путешественник Дюбуа де-Монпере полагал, что горы эти представляют собою остатки от существовавшего когда-то огромного кратера поднятия. «В эпоху, — говорит он, — предшествовавшую третичной, в то время, когда моря Черное и Каспийское соединялись между собою на севере Кавказа, вулканическая сила выдавила несколько потоков трахитового порфира, прорвавших меловую формацию и образовавших огромный вулканический цирк. Центр его заняли порфиры, а приподнятые меловые пласты образовали окружную линию. Плутоническая и вулканическая лаборатория, выработавшая Бештау, прекратила, по-видимому, свою деятельность до или во время третичной эпохи; впоследствии формации третичная и новейшая выровняли все неровности почвы, засыпали кратер, представляющийся теперь в виде однообразной равнины между остатками цирка. Многочисленные горячие источники, серные и железные, вытекающие внутри цирка, и землетрясения, колеблющие здешнюю местность и многократно производившие трещины в скалах Машука, суть теперь единственные памятники, которые вместе с массами трахита свидетельствуют нам об этом древнем вулканическом явлении» (там же, с. 50—51).

Известно, что именно в Пятигорске и его окрестностях огромное количество минеральных источников, которые способствуют образованию рельефного живописного ландшафта: «Геологические перевороты, взволновавшие описываемую местность, обусловили, как уже сказано, появление на дневную поверхность подземных вод в виде пресных и минеральных источников, которых в Пятигорском округе насчитывается свыше пятидесяти. Минеральные источники Пятигорья весьма разнообразны как по своему химическому составу, так и по своей температуре: в Пятигорске — обильные горячие серные и холодные углекисло-железистые источники; в Железноводске — обильные горячие железистые источники; в Эссентуках — холодные щелочные и серно-щелочные источники, и в Кисловодске — весьма обильный холодный углекислый источник Нарзан, в колонии Каррас — источник горькой воды, около Кум-горы теплый серно-щелочной источник и др.» (там же, с. 55).

Пятигорск всегда поражал приезжающих на Кавказ яркостью, красотой, умелой вписанностью города в живую природу: «Пятигорск — красивый город, — пишет А. Вышеславцев, — выстроен на южной покатости Машука; расположен правильно,

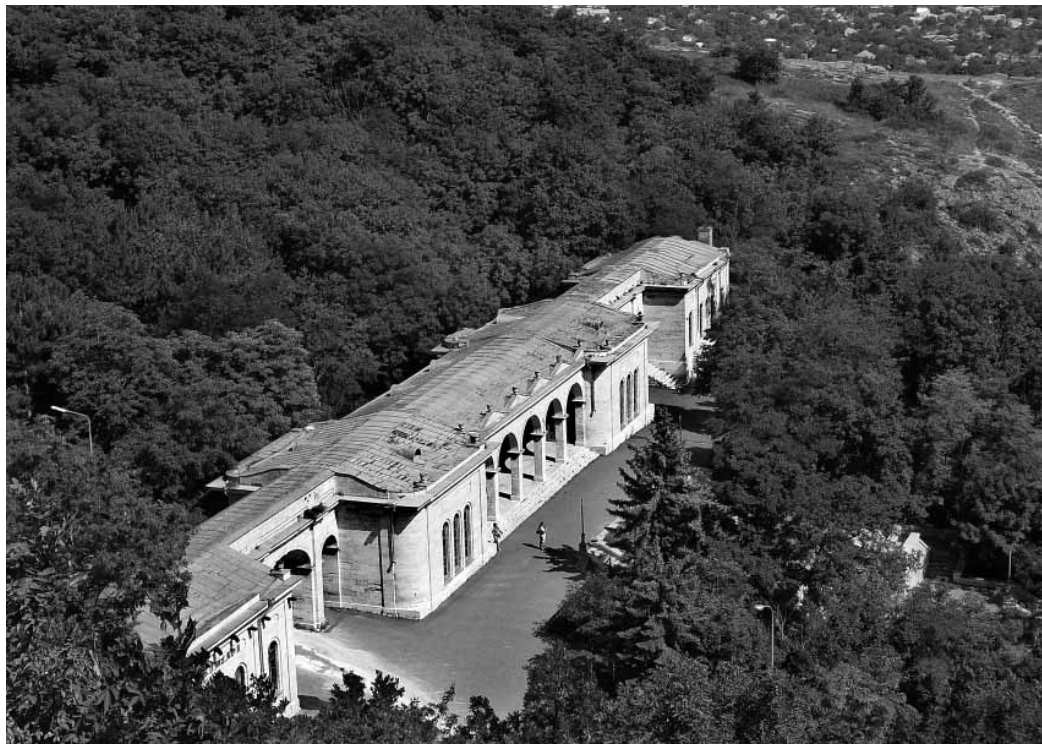
МОДЕРН

с прямыми и широкими улицами и близко к водам; вид веселый, открытый. На юге та же снежная цепь гор и величественный Эльбрус; на краю зелёной холмистой степи, начинающейся за городом, Подкумок извивается несколькими протоками по широкому руслу по кустарнику, песку и камням; правее — дорога, по лугам, на щелочные воды; Бештау, с остроконечной головой, тремя горбами возвышается на долине; над головой Машук красуется разнообразными купами кустарника и мелкого леса. Разнообразие пород его кустарника, чистый воздух, прохлада в самый знойный день в тени дубов, акаций и роз, обширный вид на холмы и луга делают прогулку по Машуку весьма приятной для тех, у кого хороши ноги. В городе ручьи минеральной воды текут мимо домов; богатство вод изумительное! Бульвар тянется на версту по главной улице; на нём пестреют проходящие пить воду; всё манит усталого путешественника не к отдыху, но к прогулке; он ещё ничего не знает — где Машук, где Бештау, где воды, ванны; где знаменитый Провал, где живут страшные черкесы, и выходит обо всём расспросить и обо всём узнать — на бульвар» (38, с. 96—97).

Еще в начале века отмечалось, что фауна Пятигорских окрестностей с распространением владычества человека обеднела: «Крупный зверь, как медведь и кабан, отодвинулся далеко в горы и гнездится теперь в ущельях около Бермамута и дальше под Эльбрусом, где посреди неприступных скал и девственных лесов он находит себе широкое раздолье. Здесь же в окрестностях Пятигорска можно еще встретить коз и зимою волков, а затем довольно часто попадаются лисицы, барсуки, дикие кошки, зайцы и белки, а также во множестве хомяки, причиняющие большой вред фруктовым деревьям. На Бештау и других горах можно встретить змей и крупных ящериц; на Машуке их нет. За то птиц самых разнообразных пород встречается повсюду масса. На Бештау водятся крупной породы белоголовые орлы, и, поднимаясь на эту гору, непременно увидишь, как где-нибудь по соседству с огромной скалой парит в воздухе пернатый хищник. Тут же гнездятся соколы, ястреба, копчики, не редкость встретить очень красивых галок с красными носами. А леса с утра до вечера оглашаются пеньем и свистом на тысячи ладов дроздов, жаворонков, красногрудых снегирей, щеглов; розовые и пестрые скворцы тучами быстро перелетают с места на место, истребляя саранчу и разных кузнечиков, в громадных количествах размножающихся на полях, где они объедают хлеб и на лугах, где они истребляют кормовую траву. На альпийских лугах, расстилающихся по крутым бокам Бештау, часто попадаются куропатки и перепела, а на Бермамуте обитают каменные индейки, горные курочки и кавказский горный тетерев.

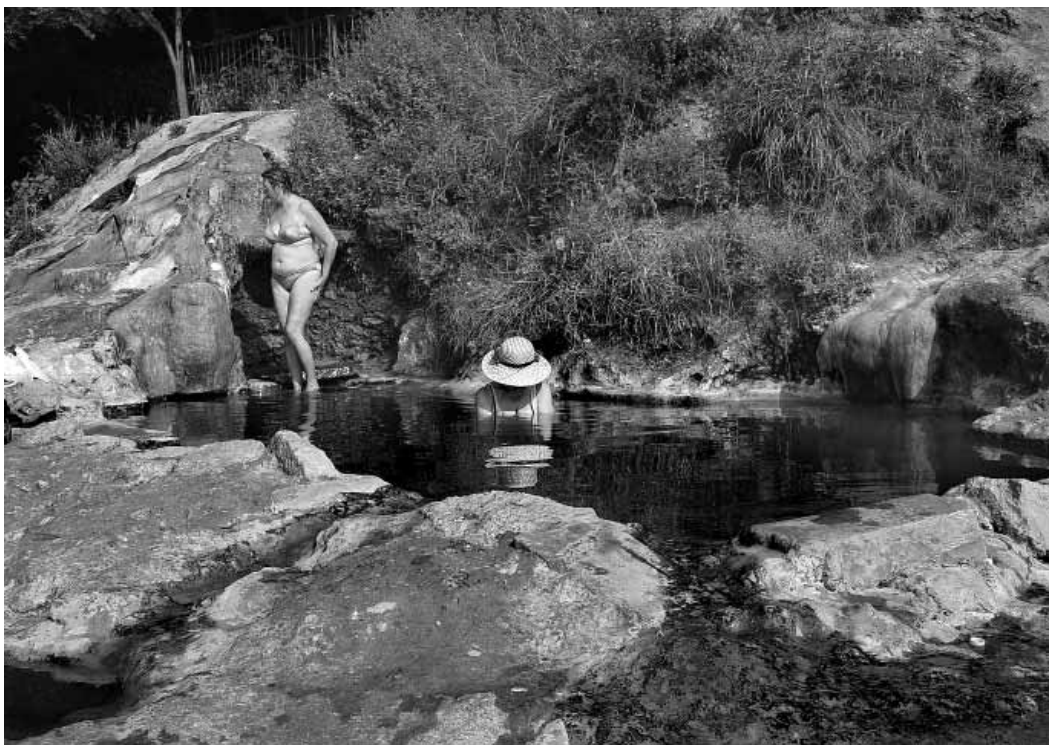
Флора Пятигорского края поражает своим богатством, что объясняется не только геологическим и орографическим устройством почвы, но также разностью климатических отношений и абсолютной высотой отдельных точек. Известный ботаник А. Ризенкампф, ныне покойный, составивший единственный полный перечень растений местной флоры, говорит, что, объехав всю Россию с севера на юг и с запада на восток по всем возможным направлениям и занимаясь везде ботаникой, он в продолжение пятилетнего пребывания на Кавказе убедился, что едва ли в нашем отечестве можно встретить местность, вмещающую на относительно небольшом пространстве такое богатство растительности, как Пятигорский край; Железная гора, гора Кабан, равно как и средняя и нижняя части Бештау и Машука отличаются преимущественно лесною растительностью; в Эссентуках преобладает степная растительность; на вершинах гор Бештау, Машука и окружающих кисловодскую долину мы встречаем флору альпийских лугов. Что касается до времени цветения местной флоры, то при сравнении ее с московской оказывается, что разница времени цветения между тою и другою составляет приблизительно месяц, то есть в Пятигорске цветение наступает раньше» (67, с. 62—63).

Роскошная фауна, разнообразная флора, богатый ритмом рельеф — все это располагало к процветанию стиля модерн в Пятигорске, развитие которого пришлось на конец XIX — начало XX века. Миростроительная миссия художника-демиурга,



МОДЕРН

*Вид на Академическую галерею. Музей М.Ю. Лермонтова в Пятигорске.*



*Горячая гора. Народные ванны на Горячей горе.*



ведущая роль творческого прозрения и визионерства в создании произведения искусства, интерес к учениям о скрытых закономерностях саморазвития духа и материи — все эти посылки неоромантизма привели к актуализации иррациональных импульсов, к творчеству как в сфере искусства, так и в жизни. Жизнетворчество, в основе которого лежала идея преобразования окружающего мира посредством красоты, было связано с преобразованием и «облагораживанием» окружающего мира. Яркая эстетика модерна, в основе которой лежали идеи синтеза искусств, привела к органическому слиянию конструктивных и декоративных элементов. Принцип «изнутри — наружу» (внутреннее пространство определяет облик здания), установка на гармонию с природой привели к появлению несимметричных фасадов, походивших на текучие, подобные растениям и живым организмам образования. В них сосуществовали природные формы и результаты свободного формотворчества художника, скульптора, архитектора. Орнаменты получили необычайное развитие, линии орнамента были наполнены духовно-эмоциональным и символическим смыслом. В основе их организации были природные формы, черты стилей прошлого, в частности средневековья. Все это подвергалось переосмыслению благодаря стилизации. С натуралистическими деталями соседствовали символические ирреальные маски. Живое и неживое, природное и искусственное с актуализацией рукотворного, кустарного творчества, реальное и ирреальное соседствуют в мире архитектуры модерна города Пятигорска. Следует отметить, что именно Пятигорск поражает разнообразием архитектурных форм модерна, орнаментальностью, многозначленной символикой, сочетанием антропоморфных, зооморфных и флоральных орнаментов. Так как природные формы не повторяются, здания также не бывают одинаковыми. Чаще всего экстерьер дома, и в особенности его фасад, представляет некий микрокосм, в котором символически сочетаются элементы мира горного и мира дольного. И все это знаменует и обобщает вездесущий в модерне образ солнца, которого очень много в орнаментах зданий и в реальности, так как Пятигорск — солнечный город, освещенный сиянием голубого неба, ясного, яркого солнца.

Надо отметить, что солярный знак венчает практически все здания в стиле модерн. Орнамент в стиле модерн всегда сопровождается символикой солнца, так как солнце дает жизнь всем мирам.

В системе архитектуры Пятигорска классические формы органично сочетаются с произведениями в стиле модерн. Как мы уже отмечали, резких границ здесь не существует, так как господство стиля модерн было недолгим, а классические формы составляют некую константу в архитектуре и практически никогда не уходят со сцены. Но в модерн в конце XIX века проникают классические формы, что наиболее ярко выражается в обилии солярной символики. Отметим также, что в начале XX века уже наблюдается возрождение классицизма в варианте «неоклассицизм», модерн сменяется ретроспективизмом, который связан с доминированием классических форм в архитектуре. Отсюда подход к исследованию солярной символики в модерне не может быть жестким. Мы делаем лабильные установки, учитываем взаимодействие форм и направлений в архитектуре конца XIX — начала XX века.

Общая картина связана с противопоставлением переходного периода, преобладания классических форм, тем не менее означенных элементами модерна, преобладанию форм модерна с некоторым сохранением классических форм. Основными критериями в рассмотрении соотношения знаковой системы в пространстве архитектуры модерна являются следующие.

1. Наличие солярного знака.
2. Фигуративный — нефигуративный его характер.
3. Сочетание солярного знака с другими формами орнамента:
  - а) флоральным,
  - б) зооморфным, сюда включается и орнитоморфный орнамент,
  - в) антропоморфным.



В результате последовательного введения данных критериев на разных уровнях абстрагирования выделяются группы, наличие которых определяет порядок описания. Он идет от преобладания классических форм к преобладанию форм модерна.

Преобладание классических форм: 1) нефигуративные солярные знаки, 2) нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, 3) нефигуративные солярные знаки в сочетании с антропоморфным орнаментом, 4) нефигуративные солярные знаки в сочетании с антропоморфным и флоральным орнаментом, 5) нефигуративные солярные знаки в сочетании с зооморфным и флоральным орнаментом, 6) нефигуративные солярные знаки в сочетании с антропоморфным, зооморфным и флоральным орнаментом.

Преобладание форм модерна: 1) фигуративные солярные знаки, 2) фигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, 3) фигуративные солярные знаки в сочетании с антропоморфным и флоральным орнаментом, 4) фигуративные солярные знаки в сочетании с нефигуративными изображениями солнца, 5) фигуративные солярные знаки в сочетании с нефигуративными изображениями солнца и флоральный орнамент, 6) фигуративное и нефигуративное изображение солнца и антропоморфный орнамент, 7) фигуративное и нефигуративное изображение солнца и зооморфный орнамент, 8) фигуративное и нефигуративное изображение солнца и зооморфный, флоральный орнамент, 9) фигуративное и нефигуративное изображение солнца и антропоморфный, зооморфный, флоральный орнаменты.

Данные соотношения типов орнаментов, в которых доминирует солярная символика, выявлены на основе анализа визуального материала — фотографий. Работа по собиранию материала производилась в 2005—2008 годах, и, конечно, этот срез не отображает полной картины архитектуры Пятигорска. Данный период можно отнести, скорее, к упадку в развитии курортов, чем к их расцвету, который как раз пришелся на конец XIX — начало XX века. Одним словом, мы исследуем то, что осталось от архитектуры Пятигорска в процессе его функционирования как курортного города в течение более ста лет. Следует учитывать разрушительную работу времени, наличие социальных потрясений, и в особенности периодов Октябрьской революции 1917 года и перестройки 1985—1990-х годов.

Солярная символика в пространстве стиля модерн, которая является объектом нашего анализа, отображает повседневное и эстетическое мышление в зодчестве конца XIX — начала XX века. Но мы анализируем современный срез архитектуры и поэтому оперируем теми данными, которые имеем на сегодняшний день.

### **Преобладание классических форм**

В порубежные эпохи часто наблюдается синкретизм и взаимодействие архитектурных стилей. В Пятигорске данное явление находит выражение в том, что в большом количестве зданий, отображающих классические формы архитектуры, наблюдаются элементы модерна и в сочетании орнаментов, и в некоторых частях самих зданий и прилегающих к ним сооружений: ограды, ворота, калитки и т.д. Классические формы также отмечены наличием аттика или фронтоном верхних этажей в форме аттика. Именно эти части, а также стилизованные башенки украшены солярным символом. По карнизу часто располагается орнаментика водного мира. Форма окон — с полукружьями и лучевой структурой в верхней части, а также замковым камнем в форме луча солнца (Держинского, 57; К. Маркса, 16).

Солярные знаки в пространстве фасада дома по улице К. Маркса, 16, проглядывают в орнаменте карниза, содержатся в порталной части здания. Любопытно обратить внимание на «скрывающиеся» солярные знаки, едва проглядывающие между стилизованными колоннами. Они символизируют всевидящее Божественное око, которое может быть и незаметно для нелюбопытного глаза.



МОДЕРН

1. Улица Дзержинского, 57. 2. Улица К. Маркса, 16.

Кованая ограда содержит флоральный орнамент, основой которого является цветок, очень напоминающий незабудку, хотя содержит четыре лепестка. Незабудка — цветок, окруженный легендами, имеет семантику постоянства и верности. Одна из легенд гласит, что незабудкой назвал это растение сам Господь, так как оно забыло данное ему при создании имя: «Когда Господь однажды сотворил цветы, и все они, следуя Его зову, собрались в своем пестром одеянии и спросили, низко кланяясь, какие будут их имена, то Господь дал каждому из них свое название и приказал хорошенько его запомнить. Но не успел Господь это сказать, как вернулся один из маленьких цветочков и со слезами на глазах воскликнул: «Господи, в таком большом собрании я забыл свое имя». Тогда, взглянув на него строго, Господь ласково сказал: «Не забудь меня!» (62, с. 269).

Скопление незабудок, орнамент, в основе которого форма незабудки, распространены в стиле модерн, видимо, еще и потому, что незабудка сочетает семантику

любви, верности и постоянства, которое связано с твердостью (в первую очередь, характера): «...сок незабудки имеет, как говорят, оригинальное свойство способствовать затвердеванию стали. Для этого стоит только раскаленное докрасна стальное лезвие или вообще какое-либо стальное орудие окунуть несколько раз в этот сок и держать в нем до тех пор, пока оно не охладет. Закаленная таким образом сталь до того тверда, что режет железо и точильный камень. Этим способом, как говорят, приготавливали сталь для знаменитых толедских и дамасских клинков» (там же, с. 280).

Солярные символы в пространстве фасада здания лечебного корпуса санатория имени М.Ю. Лермонтова хорошо сочетаются со строгой кованой оградой, снабженной также солярными символами и цветочками, симметрично скрепляющими решетку. Во всех случаях строгие классические формы смягчаются растительными орнаментами, придающими им мягкость, лиризм.



*Лечебный корпус санатория им. М.Ю. Лермонтова. Фасад и кованая ограда.*

Здания с преобладанием классических форм к концу века все больше и больше оснащались орнаментами в стиле модерн, на фасаде зданий появлялись флоральные украшения, антропоморфные элементы — маски. При этом солярные знаки трансформируются в розетки. Некоторые функциональные элементы здания, например, слуховые окна становятся полисемантическими, как это часто имеет место в модерне, то есть сочетают прагматическую функцию с символической (эстетической) — солярного знака (Кирова, 39; Кирова, 45).

### **Нефигуративные солярные знаки**

Соотношение фигуративное — нефигуративное дает возможность противопоставить солярные знаки традиционного плана и те, которые характерны именно для стиля «модерн». Присущая этому стилю орнаментальность, декоративность, фигуративность элементов привнесла в солярную символику изображение солнца с луче-

вым обрамлением. Это чаще всего четырехлучевая фигура или круг с опущенными вниз лучами, которые могут переходить в стилизованные полуколонны, плоскости с заостренными или незаостренными лучами-стрелами. Обозначение лучей в соляных символах встречается и в классических формах. К фигуративным обозначениям следует отнести и розетки, также по значению связанные с соляной семантикой. Но в модерне, как уже отмечалось, идея света как всепроницающей силы становится одной из самых важных, поэтому три луча, устремленные с неба на землю, реализуют медиальное положение солнца в системе архаической символики, но в то же самое время здесь актуализирована излучающая сила света как носителя жизни.

Мы обращались к философским посылкам в осмыслении света в философии символизма, но она, в свою очередь, базируется на посткантианской рефлексии, а если обратиться к другим источникам, к взглядам, на которых основана данная



МОДЕРН

1. Проспект Кирова, 39. 2. Проспект Кирова, 45.



рефлексия, следует вспомнить о средневековой культуре света, который во многом основывается на языческом понимании света как силы, оберегающей от всего темного, страшного, угрожающего: «Любовь к свету, авторитет телесного были глубоко свойственны средневековому мироощущению, — пишет Ж. Ле Гофф в знаменитой работе «Цивилизация средневекового Запада» (1984). — Можно, однако, задаться вопросом, что больше прельщало людей Средневековья: очарование видимости, воспринимаемое чувствами, или скрывающиеся за внешностью абстрактные понятия — светлая энергия и сила. Хорошо известно пристрастие Средневековья к сверкающим, ярким цветам. Это был «варварский» вкус: кабошоны, которые вправляли в переплеты, блеск золота и серебра, многоцветные статуи и живописи на стенах церквей и богатых жилищ, магия витражей. Средневековье, почти лишенное цвета, которым мы любимся сегодня, — это продукт разрушительного действия времени и анахронических вкусов наших современников. **Но за цветовой фантазмагорией стоял страх перед мраком, жажда света, который есть спасение.** <...> За всем этим стояло то, что зовется «средневековой метафизикой» света или — более обобщенно и более скромно — поиск **безопасности, которую даровали освещение и свет. Красота воспринималась как свет, который успокаивал и ободрял, являлся знаком благородства.** Образцом в этом смысле был средневековый святой. Как пишет Андре Воше, «**святой — это существо из света**». Вот, например, св. Клара: «Ее ангельское лицо после молитвы становилось еще светлее и прекраснее, так оно сияло радостью. Господь воистину милосердный и щедрый так обласкал светлыми лучами свою бедную маленькую супругу, что божественный свет струился от нее и распространялся вокруг». Когда умер св. Эдмонд Кентерберийский, «от него внезапно изошла светящаяся роса и его лицо окрасилось прекрасным розовым цветом». В трактате «Светильник» уточняется, что во время Страшного суда тела воскресших святых будут разного цвета в зависимости от того, были ли они мучениками, исповедниками или девственницами. <...> **«Физический свет есть самое лучшее из всех веществ, самое сладостное, самое прекрасное... именно свет составляет красоту и совершенство телесных вещей»,** — говорил Роберт Гроссетест, и, цитируя Блаженного Августина, он напоминал, что, **поняв «имя Красоты», сразу чувствуешь изначальный свет. Этот изначальный свет есть не что иное, как Бог, светящийся, раскаленное средоточие огня. У Данте рай — это восхождение к свету»** (89, с. 410).

А. Шопенгауэр, идеи которого во многом лежали и в основе символизма, и модерна, отдает архитектуре особое предпочтение, так как она дает не снимок, а саму вещь, она не воспроизводит познанные идеи, не снабжает зрителя «глазами самого художника», «здесь художник только приспособляет объект к зрителю, облегчая восприятие идеи тем, что заставляет действительный индивидуальный объект ясно и полно раскрыть свою сущность» (164, с. 223). А. Шопенгауэр утверждает совершенно особенное отношение архитектуры к свету. Произведение архитектуры обретает особую красоту при полном солнечном сиянии на фоне голубого неба и в то же время архитектура предназначена раскрывать и иную сущность света: **«А именно свет, поглощаясь, задерживаясь, отражаясь большими, непрозрачными, резко очерченными и многообразно сформированными массами, раскрывает этим во всей чистоте и ясности свою природу и свойства, к великому наслаждению зрителя, потому что свет — это самая отрадная из вещей как условие и объективный коррелят самого совершенного наглядного способа познания»** (там же, с. 222).

Познание — это свет. Объекты действительности, по А. Шопенгауэру, являются лишь несовершенными «экземплярами» выражающейся в них идеи. Вот почему фантазия гения позволяет видеть в вещах продолжение того, что природа создала — «то, что она пыталась создать, но чего не достигла» (там же, с. 199). Знаменитый афоризм А. Шопенгауэра, провозглашенный им в трактате «Мир как воля и



представление» (1818): «Если для обыкновенного человека познание служит фонарем, который освещает ему путь, то для гения оно — **солнце, озаряющее для него мир**» (там же, с. 200).

Свет — коррелят и условие самого совершенного способа познания — наглядного. Впоследствии в феноменологии Э. Гуссерля это понятие перерастает в идею «чистого», или сущностного, познания. **«Свет — это самое отрадное из всех вещей»,** — отмечал А. Шопенгауэр, — **он стал символом всего доброго и благодатного. Во всех религиях он означает вечное спасение, а тьма — проклятие.** Ормузд обитает в чистейшем свете, Ариман — в вечной ночи. Дантов рай имеет почти такой же вид, как лондонский вокзал: все блаженные души кажутся светящимися точками, которые соединяются в правильные фигуры. **Отсутствие света непосредственно наводит на нас грусть, его возвращение дает нам счастье; цвета непосредственно возбуждают живую радость, достигающую высшей степени в случае их прозрачности. Все это происходит только от того, что свет является коррелятом и условием самого совершенного наглядного способа познания — единственного, непосредственно совсем не аффицирующего воли.** Ибо зрение, в противоположность другим чувствам, само по себе, непосредственно и своим чувственным действием не способно возбуждать в органе приятность или неприятность ощущения, то есть оно не имеет непосредственной связи с волей; только зарождающееся в рассудке созерцание может иметь такую связь, заключающуюся тогда в отношении объекта к воле. Уже применительно к слуху это обстоит иначе: звуки могут непосредственно возбуждать страдание и, с другой стороны, непосредственно, без отношения к гармонии или мелодии, могут быть чувственно приятны. Осознание как тождественное с общим чувством всего тела еще более подчинено этому непосредственному влиянию на волю, хотя и существуют прикосновения без боли и без удовольствия. Запахи же всегда приятны или неприятны, вкусы — еще более. Два последних чувства, таким образом, более всего приближаются к воле, поэтому они — самые неблагоприятные, и Кант назвал их субъективными чувствами.

Таким образом, **радоваться свету — означает, собственно, радоваться объективной возможности самого чистого и совершенного наглядного познания, и эта радость объясняется тем, что чистое познание, свободное и отрешенное от всякого желания, в высшей степени радостно и уже как таковое имеет большую долю в эстетическом наслаждении.** Это восприятие света объясняет также, почему мы считаем необычайно красивым отражение объектов в воде. Самый легкий, скорый и тончайший способ воздействия тел друг на друга, которому мы обязаны совершеннейшим и чистейшим из наших восприятий — действием отраженных световых лучей, способ этот масштабно предстает здесь нашему взору совершенно отчетливо, обозримо и полно, в причине и действии, отсюда — наш эстетический восторг от этого зрелища, который главной своей стороной коренится всецело в субъективном основании эстетического наслаждения и является восторгом от чистого познания и его путей» (там же, с. 209). Таким образом, идее света приписываются познавательные и эстетические интенции.

В связи с этим А. Шопенгауэр определяет искусство как способ созерцания вещей независимо от закона основания — пути опыта и науки. Этот независимый способ — способ созерцания — отличает именно гения. А. Шопенгауэр уподобляет его «спокойному лучу солнца», «радуге, которая тихо покоится на... бушующей стихии» (там же, с. 198). Образы «Солнца мира», или «Души мира», лежат в основе внутреннего канона русских символистов, и образ «радуги тайного завета» — составляющее понятия символического поэта. Понятие соединения, или радуги, лежит в основе понятия символа: «Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою души, отразившей луч... И в каждом произведении истинно символического искусства начинается

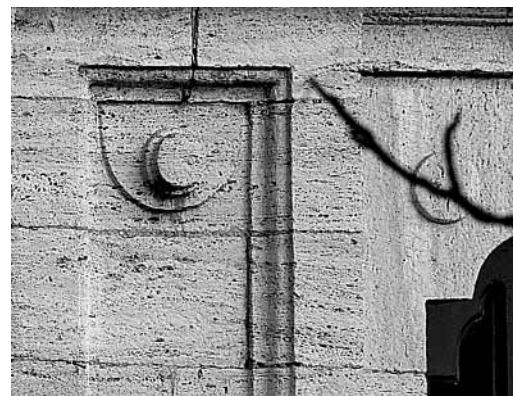
лестница Иакова» (64, с. 381). У Вяч.И. Иванова и других символистов отчетливо прослеживается влияние идей А. Шопенгауэра, связанных с его мыслями об интенциональной роли света, света разума в познании и художественном творчестве.

Отсюда центральная роль солярной символики в орнаментации модерна. Если брать неfigurативные, то есть традиционные формы знаков в виде круга, концентрических окружностей, то они хорошо согласуются в архитектуре Пятигорска с умеренными, относительно симметричными формами зданий и, понятно, в большей степени отсылают к кодам первичной семиотической системы (архаической, языческой), не обусловленной строго канонами символизма и модерна, приписываемыми им связи с философией, эстетикой в эписеме своего времени. Это может быть один знак с условным намеком на лучистость солнца (К. Маркса, 16).



*Улица К. Маркса, 16.*

Солярные знаки в форме диска располагаются традиционно над входной дверью (Центральный военный санаторий, корпус № 1).



*Корпус № 1 Центрального военного санатория.*

Солярный символ в произведениях стиля модерн располагается над окнами, между окнами на так называемых полотенцах, под окнами дома, сочетаясь со знаками воды и земли, что упрочивает его первичную архаическую семантику (Чкалова, 12, корпус санатория «Ласточка» на бульваре Гагарина, корпус № 7 санатория «Родник» на бульваре Гагарина, Кирова, 85, К. Маркса, 14, Кирова, 55).

Традиционные формы солярной символики в модерне находятся в процессе трансформации, приобретают все большую пространственную значимость, сочетаясь с причудливыми формами окон, слуховых окон, дверей (Гагарина, 18).



МОДЕРН

1. Улица Чкалова, 12. 2. Корпус санатория «Ласточка» на бульваре Гагарина.  
3. Корпус № 7 санатория «Родник». 4. Трамвайное управление. Проспект Кирова, 85.





1. Улица К. Маркса, 14. 2. Проспект Кирова, 55. 3. Бульвар Гагарина, 18.

Изобилие знаков, их разнообразие, помещение в самых разных местах здания, его ограды — отличительная особенность стиля модерн. Вызывает интерес очень часто встречающийся знак солнца в виде круга, стабильно устроенного на «креплениях». Это, по-видимому, символ вечного, незыблемого солнца и света — что на небе, то и на земле, в структуре макро- и микрокосма (здание суда по улице Лермонтова).

Громадное солнце на башенке в виде аттика со смягченными формами или на фронтоне — также примета нового для начала XX века стиля (К. Маркса, 21, Академика Павлова, 20).



МОДЕРН

1. Здание суда по улице Лермонтова. 2. Улица К. Маркса, 21. 3. Улица Академика Павлова, 20.

Нефигуративное изображение солнца встречаем в произведениях стиля модерн, основанных на национальной традиции (русский стиль). На здании бывшей церковно-приходской школы концентрические окружности вписаны в фигуру кокошника, сочетаются с традиционными для данного стиля знаками земли и воды (Кирова, 22).





*Русский стиль. Проспект Кирова, 22.*

Интересен дом по улице Соборной, 16, где солярные знаки помещены в правильные квадраты, расположенные на пересечениях геометризированной отделки, в верхней части содержащей водную символику. Случайно это или намеренно, но круг, вписанный в квадрат, — знак мандалы, являющейся моделью Вселенной. В «Словаре символов» отмечается, что «ни одна мандала не является такой же, как другая: все они различны, потому что каждая есть отраженный образ психического состояния ее творца или, другими словами, выражение изменения, внесенного психическим содержанием в традиционную идею мандалы. Таким образом, мандала представляет собой синтез традиционной структуры и свободной интерпретации. Ее основными составляющими являются геометрические фигуры, уравновешенные и концентрические. Исходя из этого говорится, что «мандала всегда облекает круг в форму. <...> По сути, совпадают с мандалой такие фигуры, как колесо мира, мексиканский «великий каменный календарь», цветок лотоса, мифический золотой цветок, роза и т.п. В чисто психологическом смысле можно отождествить мандалу с фигурами, составленными из различных элементов, заключенных в квадрат или



*Улица Соборная, 16.*

круг, — например, гороскоп, лабиринт, зодиакальный круг, фигуры, представляющие «годовой круг», а также циферблат. Мандалами также являются типовые проекты круглых, квадратных или восьмиугольных строений» (72, с. 305—306).

Таким образом, мифо-ритуальный сценарий жизни человека отображается в космическом коде, вписывается не только в модель мира, но и мироздания.

### Нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным, зооморфным, антропоморфным орнаментами

В модерне, как мы знаем, актуализируется память о каких-либо предшествующих стилях, которые предстают в преображенном, стилизованном виде. Часто это мавританский или псевдомавританский стиль, в котором солярные символы выступают в трансформированном виде в сочетании с флоральным орнаментом (Кирова, 81). Здесь дверь соединяется с полукругом окна, под окнами — солярные символы, имеющие ромбовидный характер, вписанные в прямоугольники.



МОДЕРН

Проспект Кирова, 81.

Нефигуративные солярные знаки сочетаются с антропоморфным орнаментом. Интересен в этом отношении один из нынешних корпусов военного санатория по бульвару Гагарина, 12 (архитектор Э.Б. Ходжаев, бывшая дача братьев Тиц). Обратим внимание на то, что формы модерна подчеркиваются асимметричным строением окон, асимметричной структурой фасада. Нефигуративные знаки солнца, как правило, детерминирует сочетание с ними небольшого количества других орнаментальных форм. Так, на фасаде здания военного санатория мы видим несколько солярных знаков в виде дисков в симметричном и асимметричном расположении, антропоморфный элемент представлен в единственном числе в виде маски полумифического существа, скорее всего сатира.



*Бульвар Гагарина, 12.*

Примером того, как солярная символика в преображенном виде сочетается с антропоморфными и флоральными орнаментами, могут быть корпус санатория «Родник» по бульвару Гагарина, одно из зданий санатория имени М.Ю. Лермонтова. Солярные символы выступают в виде круглых, ромбовидных фигур, мягких элементов декора, напоминающих форму раковины или розетки. Обилие антропоморфных элементов в сочетании с асимметричной структурой фасада сообщает зданиям динамичный ритм. Все это в прошлом — частные пансионаты, частные дома, владельцы которых специально приглашали для проектировки крупных архитекторов.

Особый интерес в системе нефигуративных солярных знаков в архитектуре Пятигорска представляет кафе Гукасова, находящееся в центральной части города. Его причудливый архитектурный облик, задорный эклектизм форм объясняется тем, что проектировал его, по мнению исследователей, сам держатель кофейни — Гукасов. «Символом старого Пятигорска девяносто лет назад стало необычное здание при входе в парк «Цветник», — отмечает А.Н. Коваленко. — Ныне здесь выставочный зал. Но все в городе называют это здание по-старому — «кофейней Гукасова». Фантазия зодчего, строившего ее, казалось бы, не имела предела. Стиль модерн здесь приобрел типично кавказские мотивы. В первую очередь это, конечно, балконы во всю длину второго этажа с легким навесом, которые позволяли укрыть внутренние помещения от южного зноя. Две башни с винтовыми лестницами придают фасаду подобие восточного дворца. Дополняет сходство причудливая лепнина под крышей, несколько разновидностей витиеватых решеток. По рассказам дочери хозяина, автором проекта кофейни был сам Гукасов — известный пятигорский кондитер. И если присмотреться, то в облике здания угадывается... некое подобие пирожного, украшенного сливочным кремом.





МОДЕРН

1. Корпус санатория «Родник» по бульвару Гагарина.  
2. Корпус санатория имени М.Ю. Лермонтова.



*Кафе Гукасова.*



Представить теперь Пятигорск без этой кофейни — невозможно! А было время, когда между городской площадью, парком «Цветник» и Театральной улицей пустовал заброшенный кусок земли, поросший травой. Вот его-то и облюбовал Гукасов для осуществления своей идеи. Против строительства кофейни выступало Управление курортами. Оно выдвигало требование не заглублять фундаменты: участок был сдан Гукасову в аренду на десять лет и он не имел права строить капитально. Однако в 1907 году Гукасов все же возвел здание, несмотря на протесты городских архитекторов. Говорят, на своих плечах хозяин носил на чердак тяжелые мешки с песком, много мешков. А потом приходил сюда ночью и в тишине прислушивался — не трещат ли стены? Постройка оказалась крепкой. Через год двери кофейни открылись для посетителей» (76, с. 91). Поддерживают общую орнаментацию солярные знаки в форме небольших дисков на башенках. Семантика света представлена также полукружьями в верхней и нижней частях, расширяющими пространство дверей, окон. Обильно используются флоральные, антропоморфные, зооморфные элементы: гирлянды трав и цветов, маски людей и животных.

Такое же соотношение элементов наблюдается на бывшем здании аптеки по проспекту Кирова, 46.



*Проспект Кирова, 46.*





Наряден фасад бывшей казенной гостиницы (Бернардацци, 2), оставшаяся после пожара часть. Солярные знаки на башенках, боковой части дома сочетаются с обильным флоральным, антропоморфным и зооморфным орнаментом. Исследователи отмечают: «Построенная в 1904 году казенная гостиница выглядела роскошно. Это было настоящее украшение города и без того изобиловавшего замечательной архитектурой. Первые этажи гостиницы были сложены из машукского камня, верхние — выложены из желтого кирпича, технология изготовления которого ныне утеряна. Арочные своды, двери и оконные рамы были просто великолепны. Фасад здания украшала масса лепного декора, колонны и всевозможные статуи, ажурные решетки балкончиков и открытой веранды. По тем временам более современной и комплексной гостиницы не было на всех Кавказских Минеральных Водах. После большого пожара в 1918 году сгоревшее здание было отремонтировано лишь в 1926 году, но с искажением внешнего облика. В результате фасады этого здания уже не узнать, сегодня они полностью лишены какой-либо выразительности» (83, с. 89).



МОДЕРН

Уцелевшая после пожара часть бывшей казенной гостиницы. Улица Бернардацци, 2.

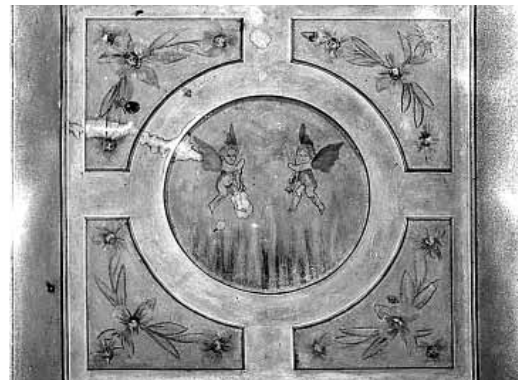
Сочетание нефигуративных солярных знаков с обильными флоральными, антропоморфными, зооморфными элементами не часто, но такие произведения зодчества имеют место в пространстве Пятигорска. Солярный символ на аттике здания на площади Ленина, 22, имеет причудливую мягкую форму эллипса, а концентрические окружности на дверях вписаны в квадрат. Такое соотношение круга и квадрата мы уже встречали. Оно соответствует мандале — символу Вселенной.

Принцип модерна «изнутри — наружу» можно продемонстрировать на примере здания по улице Теплосерной, 42. Оставшаяся роспись на потолке — солнце с четырьмя лучами, вписанное в квадрат, сочетается с флоральными элементами,

1



2



1. Площадь Ленина, 22. 2. Улица Теплосерная, 42.

изображением ангелов. Снаружи условное обозначение солнца на аттике также сочетается с флоральным орнаментом.

В целом нефигуративные изображения солнца на фасадах и других частях зданий в стиле модерн влекут за собой умеренную орнаментацию в системе флоральных, антропоморфных и зооморфных элементов декора.

### **Фигуративные солярные знаки**

Говоря о фигуративных солярных знаках, мы имеем в виду те знаки, в которых форма круга дополнена лучевой структурой. Это или четырехлучевая структура, воспроизводящая крест, или трехлучевая — тогда три луча, как правило, разной

длины, направлены вниз, иногда они оснащены стрелами. Средний луч — самый длинный. «Как говорил Платон, «три является числом, относящимся к идее; четыре — это число, связанное с воплощением идеи». Поэтому в семеричной модели космоса триада расположена лишь на вертикальной линии, так как она ассоциируется с вертикальным разделением на три мира на трех уровнях, в то время как четверичность остается на поверхности, то есть на промежуточном расстоянии от трех плоскостей или, другими словами, она расположена в мире явлений. Четверичность, таким образом, соответствует земле, материальной стороне жизни, а число три — моральному и духовному динамизму» (72, с. 571).

Питательной средой для символики модерна, как уже отмечалось, явилась средневековая культура, в которой числам отводилась особая роль. Ж. Ле Гофф в работе «Цивилизация средневекового Запада» (1984) пишет: «Средневековая символика нашла исключительно широкое поле для применения в богатой христианской литургии, а еще раньше в самом строении религиозной архитектуры. Смысл двух главных типов церковных зданий объяснил Гонорий Августодунский. И круглая, и крестообразная форма являлись образами совершенства. Легко понять, что круглая форма несла в себе завершенности круга. Но нужно понимать, что крестообразный план здания — это не только изображение распятия Христа. Еще важнее то, что форма *ad quadratum*, базирующаяся на квадрате, обозначала четыре основных направления, символизирующие Вселенную. И в том и в другом случае церковь олицетворяла микрокосм. Особое место среди важнейших форм средневековой символики занимала символика чисел: структурируя мысль, она стала одним из главенствующих принципов в архитектуре. Красоту выводили из пропорциональности, из гармонии, отсюда и превосходство музыки, основанной на науке чисел. «Знать музыку, — говорил Фома Йоркский, — это значит прежде всего знать порядок всех вещей». Архитектор, согласно Гильому Пассаванскому, епископу Манса с 1145 по 1187 год, — «это композитор». Соломон сказал Господу: «Ты все расположил мерою, числом и весом» («*Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*»). Число — это мера вещей» (89, с. 404).

Фигуративные изображения солнца и раньше встречались в архитектуре, но модерн актуализировал лучевую структуру солнца, снабдил этот знак актуальной для него семантикой. В первую очередь, это касается идеи льющегося света во всех нарабатанных историей культуры, науки смыслах: свет побеждает тьму, является животворящим, это свет истины, идущий от Бога, проявление лучистой энергии солнца, вне которой не существует жизни, это свет познания и т.д. Свет в философии символизма и модерна — «сверхматериальный, идеальный деятель». Красота — это «преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала», то есть света (141, с. 358). Свет — питательная среда для всего живого, в том числе и ночного мира, по Ф. Ницше: «Я — свет; ах, если бы быть мне ночью! Но в том и одиночество мое, что опоясан я светом. Ах, если бы быть мне темным и ночным! Как упивался бы я сосцами света! И даже вас благословлял бы я, вы, звездочки, мерцающие, как светящиеся червяки на небе! — и был бы счастлив от ваших даров света. Но я живу в своем собственном свете, я вновь поглощаю пламя, что исходит из меня» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 2. — С. 75). Собственный свет, по Ницше, — это свет познания, разума. Свет и разум объединены в рефлексии М. Метерлинка идеей разума цветов: «Само собой разумеется, у меня нет намерения перечислить все проявления разума, которые мы находим у растений. Эти проявления неисчислимы и непрерывны, в особенности среди цветов, в которых сосредоточено стремление растительной жизни к свету и разуму» (105).

В философской рефлексии символиста М. Метерлинка солнце — источник жизни и «света разума». Ночь, которая противопоставлена «пожирающему великолепию света», — только время отдыха в движении колеса времени. В вечности имен-

МОДЕРН

но «благожелательный» солнечный луч отмечает каждый день на звездном пути: «Только солнечные часы достойны измерять величие зеленых и золотистых месяцев. Подобно глубокому счастью, они безмолвны. Над ними время проходит в молчании, как оно молча проходит над сферами пространства. Но церковь в соседней деревне иногда подает за него свой бронзовый голос, и ничто не может сравниться по гармоничности со звуком колокола, которому отвечает безмолвный жест их тени, отмечающей полдень в океане лазури. Они дают средоточие и последовательные имена рассеянному и безыменному блаженству. Вся поэзия, все очарования окрестностей, все тайны небесной тверди и неясные мысли высокого леса, сохраняющего свежесть, которую ему, как священное сокровище, доверила ночь, и счастливая, трепетная полнота хлебных полей, долин, холмов, незащищенно отданных в добычу пожирающему величию света, и вся беспечность ручья, протекающего между нежных берегов, и сон пруда, который, словно каплями пота, покрывается пузырьками воды, и удовлетворенность дома, открывающего на белом фасаде свои окна, жадно вдыхающие горизонт, и аромат цветов, которые торопятся закончить день, и птицы, которые поют по приказанию часов, чтобы свить для них в небе гирлянды радости, — все это и тысячи других невидимых вещей и жизней собираются для свидания и сознают свою продолжительность вокруг этого зеркала времени, на котором солнце — лишь одно из колес великой машины, тщетно подразделяющей вечность, — отмечает благожелательным лучом расстояние, которое земля и все, что она на себе несет, проходит каждый день на звездном пути» (там же).

Образ солнечного луча является значимым в эстетике модерна. Триада лучей связана с обозначением единого. Свет связывают с единством как творческим принципом по отношению к солнцу и луне. Так что средний луч можно трактовать в плане общего проявления света, а также зенита, то есть наиболее яркого свечения солнца, правый луч связан с восточным, левый — с западным положением солнца — заходом. Иногда эту триаду интерпретируют как единство света, солнца и луны (см.: 72, с. 521—522).

Фигуративное изображение солнца на основе накопления семантического потенциала этого знака является маркером в переводе его в область эстетической системы модерна, переключения в новый код, в новую семиотическую систему. В этой системе фигуративность становится основой семиозиса. Кроме солярных символов, в которых прояснено световое их значение, используется, как мы уже говорили, несколько рядов знаков: флоральные, антропоморфные, зооморфные. Говоря об антропоморфных символах, мы имеем в виду и мифологические модели воплощения разных антропоморфных существ. То же самое касается зооморфных символов, которые символизируют мифологические существа через преобразование животных. Эта амбивалентность — основа многозначности символики стиля модерн. Мы уже отмечали богатство природы Кавказских Минеральных Вод, в том числе и Пятигорска, богатство флоры и фауны. В этом контексте актуализация мира природы в системе символов архитектуры весьма органично вписывается в пространство расположения архитектурного сооружения.

Фигуративное изображение солнца в архитектуре без использования каких-либо других элементов декора, свойственных модерну, — весьма редкое явление, так как фигуративное влечет за собой фигуративное, конкретизацию со стороны других элементов модерна, соответствующих принципу «изнутри — наружу»: цветов, декоративных ваз, различных украшений, которые обычно помещены в интерьере.

Представим несколько немногочисленных зданий, в которых различная фигуративная символика солнца не сочетается с другими элементами декора. Здесь имеется три вида знаков: четырехлучевое изображение солнца в верхней части дома, а также на башенках (Козлова, 26, бывший дом купца Л.Л. Свешникова), трехлучевое изображение солнца в верхней части дома в сочетании с традиционными знаками воды и земли (Теплосерная, 7), а также изредка воспроизводящееся в ар-



хитектуре Пятигорска изображение солнца в виде полусферы — выпуклой формы, фактурно выделенное в пространстве фасада, вписанное в круг (Соборная, 14).

В первом здании (Козлова, 26) элементы модерна только намечены большим количеством полукружий, мягких линий, с помощью которых эркер переходит в балкон, разными формами окон, наличием фигуративного солярного символа, который занимает большое пространство, является семиотически отмеченным, так как находится на резко выдающейся части здания.



Улица Козлова, 26.



Большое количество мягких волнистых линий, асимметрия в структуре фасада, фигуративные солярные знаки позволяют говорить о влиянии модерна на архитектурные формы здания по улице Теплосерной, 7. Солярные знаки с кругом и трехлучевой структурой расположены в верхней части здания, между окнами. Пространство между знаками и окнами заполнено дополнительной горизонтальной лучевой структурой — это уже лучевые обозначения второго плана. Интересно, что на аттике используется метонимия знака — лучи, вписанные в квадрат, — возможно, это намек на изображение мандалы, символа Вселенной.

МОДЕРН



Улица Теплосерная, 7.



Совершенно особое впечатление, как мы уже отмечали, производит солнце как полусфера с ярко обозначенной активной фактурой, которое напоминает женскую грудь (Соборная, 14). Мистики традиционно представляли женский аспект мироздания в виде груди, дома, стены, огражденного сада. Дом как жилище вызывает богатейшие ассоциации с телом и мыслью (то есть жизнью) человека, что было эмпирически подтверждено психоаналитиками. Фасад означает внешний облик человека, его личность или его маску. Значение этажей определяется вертикальной и пространственной символикой, крыша, верхний этаж соответствует голове



и разуму (см.: там же, с. 108). Вход в дом по улице Соборной, 14, стилизован в духе грота с мягкой волнообразной линией верха. Отдаленным намеком верхняя часть входа напоминает голову, а нижняя — грудь и тело. Входную часть можно также интерпретировать как маску с глазами, отверстием в виде носа, рта. Здесь имеет место амбивалентная семантика с нерасчлененными, переходящими друг в друга значениями солярной символики в контексте намеков на связь ее с антропоморфным, а также природным началами как элементами, составляющими константы стиля модерн. Имеются и намеки на сообщение инертной мертвой природе живого начала, возможно, что это и метонимический аспект символа «вечной женственности». В конце концов, все в совокупности символизирует вечную изменчивость, круговорот, взаимообратимость явлений жизни.



Улица Соборная, 14.

Женское начало в семантике дома хорошо разработано еще в «чудесных» историях средневековья. Роберт Гроссетест в теологической поэме «Замок любви» (ок. 1215) выводит развернутую аллгорию «Девы-Замка», «куда Господь зашел и откуда вышел через закрытую дверь. Замок Любви, который есть тело Девы Марии, построен на скале — сердце Богоматери. Три цвета — зеленый, голубой и красный — олицетворяют присущие ей «теологические» добродетели, Веру, Надежду, Любовь, четыре башни — «кардинальные», Силу, Умеренность, Справедливость и Мудрость. Три оборонительные линии — девственность, целомудрие (*chastel / chasteté*) и брак Марии. Семь барбаканов суть семь добродетелей, побеждающие семь смертных грехов. Бьющий в донжоне источник, воды которого наполняют оборонительные рвы, — не что иное, как милость божья, обнимающая весь замок. Рвы же символизируют добровольную бедность. Белый, как снег, трон души Девы Марии окружает радуга — метафора духовного света и воплощенного слова. Одолеваемый врагами, дьявольскими, мирскими и плотскими соблазнами, человек умоляет Богоматерь укрыть его за неприступными для всякого зла стенами» (135, с. 148).

Как мы уже указывали, в традиционных символах народного и средневекового искусства модерн привлекает всеобщность и общезначимость проявлений жизни и

жизнетворного начала. Модерн заимствует орнаментальные формы и концепцию сооружения-организма из природы. В средневековье, на которое опирается эстетика модерна, рай — не что иное, как прелестный зеленый луг, на котором располагаются исполненные удивительного света дома праведников. Григорий Великий трактует христианскую праведность в терминах патриархальной морали домохозяйства. Тема дома присутствует в других средневековых описаниях райских куш. Чаще домом мыслится рай как таковой, хотя симметрично этому структурируется дом сатаны. В нем, однако, царит хаос, тогда как в доме праведных — благообразие и геометрически выверенный порядок правильно организованного пространства (см.: там же).

Огромное внимание в стиле модерн уделялось природной (флоральной) символике. Интересно отметить, что в начале XX века в России выходит много книг о цветах, их символическом смысле, особенно в легендах и преданиях. Здесь можно привести в пример книгу Н.Ф. Золотницкого «Цветы в легендах и преданиях», вышедшую в Санкт-Петербурге (1913). Н.Ф. Золотницкий говорит о роли цветов в обыденной жизни, рассказывает о языке цветов, их символическом значении. Говорит он о Париже, который был, как известно, образцом стиля и распространителем модных веяний: «Кого вы только не встретите в Париже: молодую ли девушку, пожилую ли даму, мужчину ли, ребенка ли — у всех почти увидите всегда цветы или в руках, или на груди, или в петлице. Взойдете ли вы в комнату скромного работника или работницы — вы увидите на окне или в стаканчике цветы. Взойдете ли в богатый дом — увидите их не только всюду расставленными, в роскошных вазах, жардиньерках, но и украшающими обеденные столы, украшающими все гостиные, будуары и даже лестницы. Цветы встречают в Париже и новорожденного, провожают и покойника. Цветами украшаются в театр, на бал, на скачки. Цветами приветствуют именинника, цветами убирают невесту, цветы подносят артистам. Ими украшают свадебное помещение, ими украшают торжественные обеды, ими убирают экипажи, ими убирают могилы. Словом, нет в Париже события, веселого или печального, где бы их не было. <...> Каждый цветок в Париже... имеет свой смысл, свой язык. Хризантема выражает глубокую, безмолвную печаль; омела, этот цветок древнегалльских друидов — вечное обновление и потому ее всегда дарят на счастье на Рождество и в Новый год; ландыш служит эмблемой нежности, безмолвного излияния сердец влюбленных, и потому день его царства — первое мая; роза — эмблема поклонения и пламенной любви; фиалка — скромности и обаятельности; гвоздика — жгучих чувств... Такова роль цветов в Париже, во всей Франции, можно сказать, во всем современном цивилизованном мире» (62, с. XIV, XVI).

В работе «Произведение искусства будущего» (1860) композитор Р. Вагнер, эстетике которого следовали символисты, художники модерна, провозглашал единство человека и природы. Он считал, что избавить человека от «противоестественных искажений» современной жизни может только обращение к природе, гармония с ней. Поэтому в искусстве модерна, следуя эстетике Р. Вагнера, художники стремились не только получить свободу, вернувшись к красоте природы, но и обрести знание действительной жизни, не следовать законам моды, а следовать законам природы в творчестве — шаг к формированию новых канонов искусства, их творят «свободные люди», творческое воображение которых одухотворено связью с живой природой: «Человек не станет тем, чем он может и должен быть, пока его жизнь не будет верным зеркалом природы, сознательным следованием единственно истинной необходимости, внутренней естественной необходимости, а не подчинением внешней силе, силе воображаемой, поэтому не необходимой, а произвольной. Тогда человек впервые действительно станет человеком. До сих же пор он живет по правилам, которые диктуют ему религия, национальные предрассудки или государство. Искусство также не станет тем, чем оно может и должно быть до тех пор, пока оно не будет, не сможет быть верным и сознательным отражением действительного человека и действительной жизни человека, соответствующей естественной необходимости,

МОДЕРН

до тех пор, пока своим существованием оно обязано заблуждениям, извращениям и противоестественным искажениям нашей современной жизни. Истинный человек не появится, если его жизнью будут управлять произвольные законы государства, а не сама человеческая природа; истинного же искусства не будет, если она будет подчиняться деспотическим капризам моды, а не законам природы. Подобно тому как человек становится свободным, лишь осознав свою связь с природой, так и искусство становится свободным, лишь перестав стыдиться своей связи с жизнью. Лишь в радостном осознании своей связи с природой человек преодолевает свою зависимость от нее; искусство же преодолевает свою зависимость от жизни лишь во взаимосвязи с жизнью подлинно свободных людей» (29, с. 145).

Философию Р. Вагнера, как и русские символисты, разделял М. Метерлинк, произведения которого связаны со стилем модерн. Именно он настойчиво провозглашал связь человека и природы не только в плане их соседства, совместного роста, сходства организмов, но и в плане мысли, разума, которым М. Метерлинк награждал растительный мир, в первую очередь, цветы: «Мы слишком долгое время безрассудно гордились тем, что считали себя существами чудесными, единственными и сверхъестественно неожиданными, вероятно, упавшими с другого мира, без определенной связи с остальной жизнью, во всяком случае, одаренными необыкновенными, несравненными, чудовищными способностями. Гораздо предпочтительнее быть не столь чудесными, ибо опыт показал нам, что чудеса в конце концов исчезают среди нормального развития природы. Гораздо утешительнее наблюдать, что мы следуем по тому же пути, каким движется душа этого великого мира, что нам присущи те же идеи, те же надежды, те же испытания и, за исключением нам одним свойственной мечты о справедливости и милосердии, почти те же чувства. Гораздо спокойнее верить, что для улучшения нашей судьбы и для пользования силами, случайностями и законами материи мы употребляем точь-в-точь такие же средства, какими пользуется природа для того, чтобы осветить и привести в порядок области непокорных и бессознательных существ; что других средств не существует, что мы живем в истине, что мы занимаем подобающее нам место и находимся у себя дома в этой вселенной, которая состоит из неведомых субстанций, но мысль которой не непроницаема и не враждебна нам, а скорее аналогична или соответственна нашей мысли.

Если бы природа знала все, если бы она никогда не ошибалась, если бы повсюду, во всех своих предприятиях она оказывалась сразу совершенной и непогрешимой, если бы она обнаруживала во всем разум неизмеримо выше нашего, можно было бы опасаться и терять надежду. Тогда мы чувствовали бы себя жертвой и добычей чуждой нам силы, без надежды когда-нибудь узнать и измерить ее. Гораздо предпочтительнее убеждаться в том, что сила эта, по крайней мере с точки зрения интеллектуальной, близко родственна нашей силе. **Наш разум черпает из тех же источников, как и ее разум. Мы все принадлежим к тому же миру, мы живем почти среди равных. Мы больше не имеем дела с недоступными богами, но с волями братскими, хотя и скрытыми, которые нам приходится понять для того, чтобы управлять ими»** (105).

Идею связи архитектуры с природой хорошо выражают здания, в которых фигуративное изображение солнца сочетается с флоральными орнаментами. В них особенно видно стремление к синтезу искусств эпохи модерна, идеи которого художники почерпнули во многом из произведений Р. Вагнера, стремившегося к синтезу театра, музыки и слова. «В самой задаче использования смежного искусства заключена присущая символизму ассоциативность. Линия может уподобиться звуку, сочетание цветов — аккордам» (128, с. 63). Поэтому модерн пользуется ритмичной линией, форм, объемов, любит музыкальность повторов, обнаруживает родство с импрессионизмом в музыке. С этим связана нечеткость жанров модерна: «Ваза часто смотрится как круговая скульптура, статуэтка, цветок оказываются на деле светильником, настольной лампой, бра, торшером, вазой, чернильницей. В по-

стройках модерна невозможно провести грань между скульптурным декором фасада и фактурной обработкой стены, между окраской стены и орнаментальной росписью, между орнаментальным и изобразительным декором, между облицовкой керамической плиткой и изразцовым панно» (73, с. 309).

Помня принцип «изнутри — наружу», нельзя упускать из внимания влияния на русских символистов эстетики американского романтизма, и в первую очередь Э.-А. По с его эссе «Философия обстановки» (1840). Вспомним интерьер, цвета тканей которого, арабески, спокойное волшебное сияние стали образцом для архитекторов модерна: «Вот и сейчас перед моим мысленным взором встает небольшая и не претендующая на пышность комната, убранство которой безупречно. Хозяин ее спит на диване — на дворе холодно — время близится к полуночи; пока он спит, мы опишем его комнату. **Она продолговата** — футов тридцать в длину и двадцать пять в ширину — именно такая форма дает лучшие (обычные) возможности размещения мебели. В ней всего одна дверь — никоим образом не широкая — находящаяся на одной стороне прямоугольника, и всего два окна, на противоположной его стороне. **Окна большие, доходящие до полу, помещены в глубоких проемах** и выходят на итальянскую веранду. **Стекла в них — алого цвета, рамы — из розового дерева, более массивные, чем обычно.** К стеклу прилегают шторы из плотной серебряной ткани, по форме окна, которые свисают свободно, не драпируясь. **Сам оконный проем занавешен великолепным алым шелком с длинной золотой бахромой**, подбитым той же серебряной тканью, из которой сделаны шторы. Карнизов нет; **складки занавеса (более острые, чем массивные, и создающие впечатление легкости)** спускаются из-под широкого, богато раззолоченного фриза, идущего вокруг всей комнаты там, где стены соединяются с потолком. Занавеси раскрываются и задерживаются с помощью **толстого золотого шнура, свободно обвивающего их и завязанного легким узлом**; нет ни булавок, ни скрепок, ни других подобных приспособлений. Цвета занавесей и бахромы — то есть **алый и золотой** — повторяются всюду и определяют характер комнаты. **Саксонский ковер толщиною в полдюйма** — того же алого цвета — украшен тем же золотым шнуром, что на занавесах, расположенным так, что образует **рельеф из неправильных изгибов**, словно лежащих один на другом. Стены оклеены **глянцевитыми серебристо-серыми обоями**, по которым разбросаны **мелкие алые арабески** несколько более бледного тона, чем господствующий цвет. На стенах много картин. Это преимущественно **фантастические пейзажи** — как, например, **волшебные гроты** Стенфилда или **озеро** «Мрачная Топь» Чапмена. Есть, однако, и три-четыре женские головки воздушной красоты — **портреты** в манере Салли. **Тона картин — теплые, но темные.** <...> Рамы широки, но не глубоки, украшены **богатой, но не филигранной резьбой** и не настолько, чтобы казаться потускневшими. Они сохраняют тон полированного золота. <...> **Зеркало всего одно — притом не очень большое. Оно почти круглое** и висит так, чтобы не отражать обычные места для сидения. Этими единственными сиденьями являются два больших и низких дивана розового дерева, обитых алым шелком с золотыми цветами, и две легкие козетки того же розового дерева. Есть и фортепиано (также розового дерева), открытое и без чехла. Возле одного из диванов — **восьмиугольный стол**, целиком из великолепного **мрамора с золотыми прожилками**. На нем также нет покрывала — достаточно одних занавесей. Четыре большие и **роскошные севрские вазы, полные ярких цветов**, занимают слегка **закругленные углы комнаты**. Высокий **канделябр с небольшим античным светильником**, в котором горит **душистое масло**, стоит у изголовья моего спящего друга. Несколько легких и изящных подвесных полок с золотыми краями на алых шелковых шнурах с золотыми кистями вмещают две-три сотни богато переплетенных книг. Кроме этого, нет никакой мебели, только лампа Арганда под алым мато-

МОДЕРН

вым абажуром, свисающая с **высокого сводчатого потолка** на тонкой золотой цепи, освещающая все **спокойным, но волшебным сиянием**» (115, с. 98–99).

Обратим внимание на детали, которые вошли в канон символистского искусства и искусства модерна.

**Пространство дома:** продолговатая комната, большие окна, глубокие проемы, фриз, идущий вдоль всей комнаты, мелкие алые арабески, закругленные углы, сводчатый потолок, рельеф из неправильных изгибов.

Модерн диктует разнообразие форм, сочетания различных геометрических фигур в пространстве дома.

**Детали интерьера:** фантастические пейзажи с волшебными гротами, портреты, почти круглое зеркало, роскошные севрские вазы, полные ярких цветов, высокий канделябр, восьмиугольный стол, толстый золотой шнур, свободно обвивающий занавески и завязанный легким узлом.

Среди деталей интерьера — фантастические волшебные пейзажи с гротами, а также портреты. Все это культивировали зодчие модерна, часто располагая элементы фантастических пейзажей на керамических панно, используя природные материалы для отделки входов в виде гротов, которые имитировали естественные пространственные формы природы. Округлые мягкие линии в сочетании с нестандартными многоугольными формами деталей также характерны для произведений модерна. Что касается ваз и цветов, то они имели место не только в интерьере, но часто выносились наружу, широко представлены пышные гирлянды и флоральные орнаменты.

**Материалы:** алый шелк, розовое дерево, мрамор с золотыми прожилками.

Хорошо известна любовь зодчих модерна к разнообразным материалам, которые несли свои многообразные интенции. Это и дерево, и гранит, и мрамор, разные виды других естественных и искусственных материалов: камень, кирпич, бетон, железо, стекло, в том числе и цветное, керамика и т.д.

У А.А. Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910) образно обыгрывается работа художника с разными материалами: «В каждый момент он (художник, «теург». — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий **лиловый сумрак**, он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в **лиловых мирах** и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: **один — принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз**. Все это бросает господин их в горнило своего художественного творчества и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла» (21, с. 503). Так творится воображаемый мир.

**Цвет:** алый и золотой, тона картин — теплые, мелкие алые арабески несколько более бледного тона, чем господствующий цвет.

Что касается цвета, считается, что богатый эстетический потенциал материального начала в модерне подчеркивался использованием цвета в архитектуре. Здания становятся яркими, цветными, исчезает монохромность: «Цвет — особая категория в романтическом миросозерцании, находящаяся между миром материальным и духовным, между светом и тьмой (Гете), совмещающая их в себе. С романтиками связано открытие цвета как самостоятельной эстетической категории (Э. Делакруа). Кроме чисто эстетических свойств цвета — холодных и теплых тонов, богатейшей гаммы цветовых соотношений и т.д., — искусство модерн дорожит символикой цветов. Сама концепция цвета в нем символична: здесь не увидишь ярких, интенсивных, кричащих тонов; их бледность, нежность, прозрачность и дымчатость есть не просто знак декадентской утонченности и изысканности, но намек на связь с иными мирами — пространствами света, мечты, волшебства» (111, с. 161). Алый, сиреневый,



лиловый, фиолетовый — любимые цвета русских символистов. У А.А. Блока в статье «О современном состоянии русского символизма» фигурируют образы «лучезарного меча», «пурпурно-лиловый» цвет, «лиловые миры» — все это способы преобразования мира, его эстетизации, возможность сделать свою жизнь искусством: «Миры, предстающие взору в свете **лучезарного меча**, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова. Вместе с тем они начинают окрашиваться (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать **пурпурно-лиловым** (хотя это название, может быть, не вполне точно). **Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров**, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос...» (21, с. 502).

**Фактуры:** складки занавеса более острые, чем массивные, и создающие впечатление легкости; широкий, богато раззолоченный фриз; толстый золотой шнур; богатая, но не филигранная резьба; саксонский ковер толщиной в полдюйма; глянцевиные серебристо-серые обои.

Модерн любит активные фактуры, когда материал может явить свою значимость, значение, энергию. Отсюда рельефные складки, выпуклости, ощущение ручной работы, мерцающие тона, переливы, создающие эффект объема, наслоений материи. Модерну свойственны пышные фактуры с колористическим красочным, хотя и неярким, тоновым наполнением с выделенными свойствами тяжести, легкости, объемности, плоскостности материала.

**Свет:** волшебное сияние.

Вне света в модерне все является неодоушевленным, безжизненным. Именно он — энергия жизнотворчества в природе, архитектурном сооружении, интеллектуальной и духовной деятельности художника.

На основе многоступенчатой аналогии («пещера» Платона — «расширенная пещера» — «свет дня» — «лучи дня») М. Метерлинк говорит о цветах не только как о прекрасных созданиях, впитавших лучистую энергию света — солнца, но и как носителях света («лучах»), которые сами обладают светом разума. Образы солнца, света, лучей, природы, цветов как ее прекрасных созданий предстают перед нами как образы, концептуальные сущности рефлексии в стиле модерн, будь то литература, философский трактат или произведение зодчества. Не случайно свой знаменитый сборник эссе М. Метерлинк так и называет — «Разум цветов» (1904). Все это говорит о том, что эпоха модерн сформировала связную структуру идей — эпистему, и в произведениях разных художников темы, модифицируясь, повторяются: «Точки опоры нашего знания обнаруживаются медленно и скупно. Может быть, знаменитый образ Платона — пещера, на стенах которой отражены необъяснимые тени, — не удовлетворяет нас более. Но, если бы мы желали заменить его новым, более точным образом, последний едва ли оказался бы более утешительным. Представим себе эту пещеру расширенной. Представим себе, что туда не проникает ни один луч света, но что кроме света и огня она щедро снабжена всем, что произвела наша культура, и что люди живут в ней пленниками с самого дня рождения. Они не жалели бы об отсутствии света, которого никогда не видели. Они не были бы слепыми, их глаза не умерли бы, но, ничего не видя, стали бы, по всей вероятности, наиболее чувствительным органом осязания» (105).

М. Метерлинк утверждает, что у каждого цветка есть своя идея, свой приобретенный опыт, которым он пользуется. Он говорит о «растительной механике», которая извлекается цветком как некой сущностью из собственного духа, рассуждает о способах действия, «умственных привычках» цветов. М. Метерлинк считает, что, наблюдая «дело природы», «всеобщего разума» «всемирного гения» в мире цветов, мы открываем многое, «сообразуемся» с ними: «В самом деле, весьма сомнительно, изобрели ли мы красоту, свойственную нам одним. Все наши архи-

тектурные и музыкальные мотивы, все наши гармонии красок и цвета и т.д. непосредственно заимствованы нами у природы. Не говоря уже о море, горах, небе, ночи, сумерках, чего нельзя было бы сказать, например, о красоте деревьев. Говорю не только о дереве, рассматриваемом в лесу, которое является одной из сил земли и, быть может, главнейшим источником наших инстинктов и нашего чувства вселенной, но о дереве самом по себе, о дереве одиноком, которого зеленая старость увенчана тысячу лет» (там же). Именно М. Метерлинк формулирует мысли о важности для человека эстетической среды, и особенно природной, там, где он растет, формируется, живет. Гимн природе, ее цветам по-своему воплощали писатели, художники, архитекторы, музыканты.

В архитектуре Пятигорска соотношение знака солнца и цветов существует в разных вариациях, но чаще все-таки наблюдается реализация соотношения всех элементов декора: флоральных, антропоморфных, зооморфных, — в наибольшей степени соответствующих понятию дома как микрокосма. Что же касается тех случаев, когда фасад здания оснащен фигуративными знаками и флоральными элементами, здесь имеется несколько хороших примеров, которые дают представление об эстетической значимости растительного мира, цветов в эпоху модерна. В первую очередь, это Лермонтовская галерея, расположенная в «Цветнике». Открытие галереи

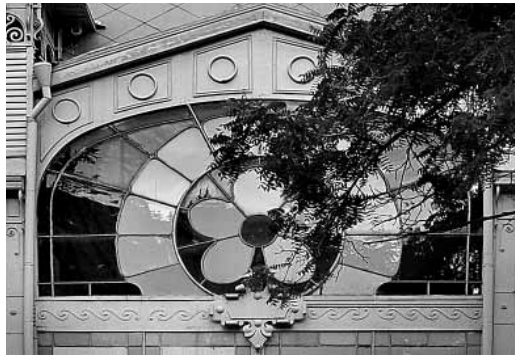


*Лермонтовская галерея*

состоялось 15 июля 1901 года и совпало с шестидесятилетней годовщиной смерти М.Ю. Лермонтова. Вот что пишут о ней авторы книги, посвященной столетию Кавказских Минеральных Вод (1903): «Но лучшим его («Цветника» — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) украшением служит Лермонтовская галерея, с устройством которой явилась возможность предоставить публике удобное помещение, где она могла бы найти защиту в случае дурной погоды. Начатая постройкой в 1900 году, галерея представляет собой красивое сооружение из железа и стекла и поставлена параллельно Николаевским ваннам, имея длину в 40 погонных сажень при наименьшей ширине в 6 по-

гонных саженей; основанием ее служит каменный цоколь из темного машукского камня; при сооружении фундамента пришлось предварительно забить 76 штук свай, так как грунт в этом месте мягкий. Снаружи галереи, по самой ее середине, устроена несколько выступающая вперед семигранная эстрада для музыкантов, которая в случае дурной погоды закрывается железными щитами и превращается таким образом во внутреннюю. В правом от входа со стороны цветника конце галереи устроена гостиная, меблированная мягкой мебелью и украшенная цветами, в левом — сцена, снабженная всеми необходимыми принадлежностями...» (67, с. 75—76).

Солярный знак здесь имеет многоплановый синкретичный характер и сочетается по виду с изображением цветка, распространяющим лучистую энергию света. По самому краю располагается круговой орнамент с обозначением нефигуративных солярных знаков. На боковых частях изображение цветка, который сохраняет солярную функцию, является еще более явным, фигуративным. Лермонтовская галерея — типичное сооружение модерна, в котором использованы разнообразные материалы — камень, железо, стекло. Железные конструкции и стекло — модные в то время материалы, отмечается увлечение металлом как материалом в архитектуре в России, и особенно во Франции, где в 1887—1889 годах появилась Эйфелева башня. Интересно применение стекла в Лермонтовской галерее, которое дает возможность



МОДЕРН



Лермонтовская галерея. Фрагменты оформления фасада и боковой части здания.

беспрепятственно проникать свету. Цветные стекла создают игру светом, сложное мерцание, переливы лучистой энергии, поистине «волшебное сияние», эстетизированное в эпоху модерна. С помощью стекол голубовато-сиреневого, зеленоватого, лилового, серебристо-белого цветов разработана сложная, но гармоничная гамма в духе эстетики символизма.

Флоральные элементы из металла поражают своей изысканностью, легкостью, здесь ничего не придумывается. Листья деревьев (каштана, дуба), пальметты, простые цветы, более торжественные — лилии — всему находится место в пространстве

этого изящного, наполненного светом здания. Оно и наполнено светом, и само излучает свет благодаря архитектурным изыскам, в первую очередь, световому решению, а также обилию цветного стекла, которое создает отблески, играет на солнце, постоянно отображая лучистую энергию.

Интересно решено теперь уже полуразрушенное здание одного из корпусов санатория имени М.Ю. Лермонтова по улице Лермонтовской. Фигуративные изображения солнца с двумя лучами, направленными вниз, почти упирающимися в ромбовидные элементы (по-видимому, это знаки земли), «подвешены», как это ча-



*Корпус санатория имени М.Ю. Лермонтова.*

сто встречается в модерне, на стилизованном креплении. Знаки солнца гармонично сочетаются с керамическими панно, фон которых желтый, солнечный, светлый, фигурно же выделены пышные фиолетовые грозди винограда с витиеватыми лозами, яркими и нежно-зелеными листьями. Причудливая витиеватость лозы создает тот изысканный ритм, который отличает стиль модерн. Виноград, изображаемый в гроздьях, символизирует плодородие. Вино, которое делается из винограда, — амбивалентный символ, как и сам бог Дионис. Вино, в особенности красное, символизирует кровь и жертвоприношение, с другой стороны, оно означает юность и



вечную жизнь — то божественное опьянение души, которое воспето греческими и персидскими поэтами, оно, по их мнению, дает человеку возможность на один краткий миг находиться в состоянии бытия, обычно присущего богам. На ограде дома — флоральные элементы, столбы украшены соляными знаками.

Остановимся еще на одном здании по проспекту Кирова, 58, которое сочетает в себе элементы русского стиля и кавказские влияния (наличие выдвинутой вперед галереи на втором этаже фасада). Солнышки-цветы кокетливо проглядывают между резными столбами галереи, изукрашенной наподобие теремка с резьбой по



Проспект Кирова, 58.

карнизу, с флоральными элементами на небольшом фронтончике. Здесь интересно использование разных материалов (камень, кирпич, дерево), полистистика, элементы кустарной ручной работы — наподобие художественных промыслов.

Антропоморфные символы насквозь пронизывают стиль модерн: «Не только непосредственно человеческие компоненты изображения, но и все вообще, что может быть изображено, отражает в себе образ человека. Образный мир искусства и архитектуры стиля модерн насквозь антропоморфен, ибо несет на себе печать субъективного, личностного и эмоционального восприятия и сам призван изобразить этот внутренний мир человека, мир переживаний и эмоций. Поскольку эти задачи не могут быть решены изобразительно, они решаются символическими средствами. Насыщенный психологизм образов вызывает деформацию и интенсификацию образа, рассмотренные выше. Этим же целей достигает романтическая проработка образов — их возвышенная героика, сказочная таинственность, тонкая лирика, грезящая созерцательность. Часто используются символы, связанные с человеческой судьбой — орхидея, символ бренности и смерти...» (111, с. 216).

Человек в эстетике модерна сам предстает как символ. Отмечается, что среди характерных трактованных в символическом ключе жанров архитектурного декора модерна следует назвать жанр маски: вылепленной маски лица, античной маски, маски комедии «дель арте». Маска — вообще символ лица, она не живая и не мертвая, всегда несет какое-то эмоциональное начало: гнев, угрозу, страсть и т.д. Маска — это модель внутреннего мира, который стал внешним, знак отчуждения лица, личности от внутреннего я, явления от сущности (см.: там же, с. 214—215). Особенно важен образ женственности, который в символизме представлен как Логос, Вечная Женственность, София Премудрость Божия. Образы богинь, сказочных фей присутствуют в качестве декоративных элементов в произведениях стиля модерн.

МОДЕРН



Один из основоположников модерна — Обри Винсент Бердслей (1872—1898), мастер и теоретик ассоциативной символической графики. Вот как пишет об эстетике О.В. Бердслея С. Маковский: «В теплицах порока, где погибла его душа, так часто «ускользавшая из мира», демоническое сладострастие смешалось с демоническим весельем; древнеязыческий миф облекся в формы манерной чопорности, «fin de siècle» символы неба и ада оделись в пестрые травести уличных маскарадов... <...> Маски толпятся и бесчинствуют. <...> Маски... Он любил маски, личины, скрывающие лики, мертвые, восковые подобию жизни; искушающий прах. <...> Маски... Маски, за которыми смеются чьи-то лица, и маски, за которыми нет лиц, нет ничего, кроме смеха, и даже нет смеха, только непостижимость. Сладострастие восковых кукол, ни мертвых, ни живых. Промежуточный мир подобий, знающих какую-то тайну, может быть, самую опасную из наших тайн. Маски! Кто испытал хоть раз манящий ужас их пустых глаз, кто чувствовал хоть мимолетно отвратительную прелесть их, кто хоть на мгновение переставал быть человеком, влюбляясь в нечеловеческую красоту маски, для того ясно, что хотел сказать Бердслей или что сказал невольно...» (96, с. 253, 256).



О.В. Бердслей. Виньетки для книги С. Смита и Р. Шеридана «Остроловия». 1894.

Символист уже изначально — теург, в понимании символистов, обладатель «тайного знания», за которым стоит «тайное действие» художника. В эстетике символизма и модерна художник опирается на логику чудесного, логику превращения, логику метаморфозы, свойственную мифопоэтике. Закон метаморфозы в мифе — это превращение любого существа или вещества в любое другое: «Чудесные явления подчинены своей необходимости и своим законам. Это мир возможности невозможного, исполнения неисполнимого, осуществления неосуществимого, где основание и следствие связаны только одним законом — абсолютной свободой желания или творческой воли, которая является в нем необходимостью», — пишет Я. Голосовкер (44, с. 22).

Символизм и модерн демонстрируют в своем творчестве чудесные превращения живого в неживое и наоборот. Это одна из особенностей «чудесного», присущего модерну. Вот как А.А. Блок описывает процесс творчества художника, управляемый кем-то извне: «Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает **золотую нить зацветающих чудес**; лезвие **лучезарного меча** меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его **золотым светом**, теряют **пурпурный оттенок**; как сквозь прорванную плотину, врывается **сине-лиловый мировой сумрак** (лучшее изображение всех **этих цветов — у Врубеля**) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так: **в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз**» (21, с. 503).

Состояние художника-символиста амбивалентно — это и жизнь, и искусство, его произведение — это и синий призрак, и земное чудо, оно не имеет ни начала, ни конца, «не живое, не мертвое»: «Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. <...> Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено. Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое» (там же, с. 503).

Дело в том, что в основе внутреннего канона в эстетике символизма, а во многом и модерна лежит мифологическое начало, по которому чудесные превращения мертвого в живое, живого в мертвое являются вполне логичными. «Софийное» мышление связано с тем, что в составе «Великого Существа» — Софии Премудрости Божией главное значение принадлежит умершим — тем, которые оказались достойными быть воспринятыми в него: «Они вдвойне преобладают над живущими: как их явные образцы и как их тайные покровители и руководители, — как те внутренние органы, через которые Великое Существо действует в частной и общей истории видимо прогрессирующего на земле человечества» (140, с. 241). Тем не менее при всей игре фантазии, воображения, актуализации чудесного, мифологического художник-символист провозглашает: «**Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе**. Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком» (21, с. 505).

Тяга к мифологии, мистике в модерне происходит из романтического влечения к сокровенному, «несказанному», иррациональному. Образ наполняется сакральной глубиной, происходит мистифицирование земного, воссоединение земного и небесного, реального и ирреального. Здесь легче обнаружить различие между знаком и символом как эстетически мотивированным знаком. Символ — эстетически мотивированный знак, сопрягающий в себе деталь, как бы только что пришедшую из действительности («учиться у мира»), и обобщение. Он сохраняет инвариантное значение в процессе функционирования в разных типах культуры. В нашем понимании, символ — разновидность знака, знаковой системы (икон, индекс, символ), по Ч. Пирсу.

Как правило, в Пятигорске на масках реализуются два основных типа изображений, причем это антропоморфные элементы в сочетании с флоральными. Это дает возможность говорить, что женские маски, которые даются в сочетании с флоральными элементами, — изображения Флоры, а мужские, которые также чаще всего сочетаются с флоральными элементами, — это сатиры, связанные с растительным миром, лесом. Изображения Флоры могут трансформироваться в лики русских богинь Макоши, Лели, Лады и др.

Фигуративное изображение солнца, подчеркнутое полукружьем с лучами, на фасаде дома № 58 по проспекту Кирова сочетается с флоральным орнаментом на панно с вьющимися стеблями лилий и незабудок в верхней части, обрамленных листьями и цветами. Башенки украшены масками, причудливые изгибы волос, растений обрамляют улыбающееся, вполне земное женское лицо. Это, конечно же, Флора. В верхней части как украшение предстает подсолнух — один из символов солнца. Под башенкой, на основании крепятся три луча, заканчивающиеся маковками — символами плодородия и тех «зацветающих чудес», которые творит Демиург с помощью своего светоносного луча. Н.Ф. Золотницкий отмечает, что в юго-западных католических странах цветы мака употребляются для украшения церквей в день Сошествия Святого Духа. Маленькие дети, одетые ангелочками, идут в этот день в процессии перед священником, несущим Святые дары, и осыпают маками его путь. Эти цветы в Провансе носят название цветов ангелов (62, с. 198).

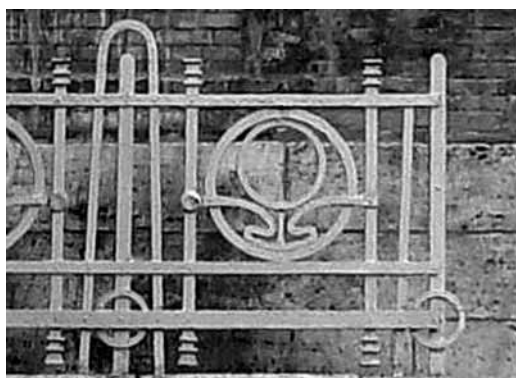


*Проспект Кирова, 58.*

Анализируя архаическую символику на женских украшениях, в частности колтах (полые привески, часто украшенные зернью, сканью, эмалью, чернью; парные колты привешивались к головному убору с двух сторон), а также сравнивая их с изображениями на стенах православных соборов, например, церкви Покрова на Нерли, Б.А. Рыбаков отмечает сочетание женского изображения и флоральных элементов. Судя по цветочным рясам и символическому ростку, который часто помещается в верхней или нижней части изображения, это покровительница растительности, олицетворение весны. Есть изображения девичьих головок с гирляндами цветов. Изображения женских божеств Макоши, Лады, Лели встречаются на полотенцах, которые использовались тогда, когда языческие моления проводились у священных деревьев, они увешивались такими полотенцами — набожниками. «В «Слове об идолах», — пишет

Б.А. Рыбаков, — подразумевается иной персонаж, прямо названный автором — Неделя, то есть Воскресенье, слово, которым переводилось греческое *ἀνάστασις* — воскресение, возрождение, оживление. А это вводит нас в круг древних мифологических представлений о весенней богине, оживляющей воскресающую природу, богине, родственной античной Персефоне и умело прикрытой в «кощоне» о смерти Кощея-Аида христианским именем Анастасии. Цветы, обрамляющие девичью головку на киевском колте, как нельзя лучше подходят к облику античной Персефоны, миф о которой начинается с того, что девушка собирает цветы на лугу» (126, с. 593).

Солярные знаки с восьмиконечными лучами из разных материалов (дерево, металл), обозначение солнечного полукруга в верхней части окон семантически взаимодействуют со сложными, синкретичными фигурами цветов с витиеватыми линиями стеблей, которые в верхней части панно венчаются головками-масками людей, мифических существ, напоминающих сатиров (Буачидзе, 5, особняк зодчего



МОДЕРН

Улица Буачидзе, 5.

А.И. Кузнецова). В структуре керамических панно флоральное переходит в антропоморфное и наоборот; живое — в неживое и обратно. Каждая фигура в единстве антропоморфного и флорального напоминает изображение лесных царей, болотных духов и т.д. Изображения сатиров в сочетании с пышным флоральным орнаментом, часто появляющиеся на зданиях в стиле модерн, вполне органичны, так как сатиры в греческой мифологии — лесные божества, духи плодородия.

Здание Театра оперетты хорошо сохранило первоначальный облик. Это бывший Всесоюзный клуб, построенный на средства членов клуба в 1914—1915 годах по проекту архитектора А.И. Кузнецова при участии художника-керамиста И.Л. Калмыкова. Здесь различные типы фигуративных изображений солнца: восьмилучевые в верхней части окон, округлых и квадратных, с солнцобразными полукружьями в верхней ча-

сти окон. Имеются солярные знаки с дистантным расположением трех лучей в разных модификациях, что говорит уже о свободном мышлении в сфере солярной символики с самостоятельным утверждением каждой из ее частей, особенно метонимического подчеркивания лучевой структуры, которая обозначает льющийся с неба, с высот свет физический, а также свет истины и разума. По карнизам первого и второго этажей проходит керамический фриз с растительным орнаментом. Растительный орнамент повторяется в верхних керамических панно с венками и гирляндами, которые отдаленно напоминают солнце с опущенными лучами. Эти же венки-солнца встречаются на панно с изображением предметного мира: факел, рог изобилия, музыкальные инструменты, книги, манускрипты. Все это орнаментировано растительными элементами. На боковой части здания воспроизводится панно, которое мы встречали на фасаде предыдущего дома с антропоморфно-флоральными изображениями.



*Театр оперетты.*

Особый интерес привлекает панно на боковой части здания с изображением лиры, на которое наслаивается рисунок полумифического существа с крыльями наподобие серафима. Лира — символ гармонического соединения космических сил. Обычно семь струн лиры соответствуют семи планетам. Верхняя часть крыльев серафима переходит в изображение голов грифов. Существовало верование, что поскольку гриф питается мертвыми телами, он связан с Матерью Природой и со смертью:



«Персы относили своих мертвых на специально сооруженные башни, чтобы грифы съедали их; они верили, что это способствует возрождению. Сублимацию этого значения — скорее мифологическую, нежели символическую по своей природе — находим в Индии, где гриф служит символом духов-покровителей, следящих за индивидом вместо родителей и означающих отрешенность и духовную поддержку» (72, с. 164). Причудливое изображение, где духовное, ирреальное переходит в реальное, земное, поддерживает богатая флоральная орнаментация. В верхней части панно воспроизводится, по принципу повторяемости, свойственной гармонической организации символических произведений, произведений модерна, венок-солнце с опущенными лучами-гирляндами. Хотелось бы обратить внимание на то, что в наиболее ярких произведениях стиля модерн в Пятигорске принцип метаморфозы, связанный с чудесными переходами реального в ирреальное, земного в небесное и наоборот, способствует созданию яркого гармоничного декора, сочетающиеся элементы которого создают полифонию, напоминая символические произведения в духе Р. Вагнера.

Обратим внимание на то, что трудно выделить произведения архитектуры, в которых все указанные элементы встречаются дискретно или в ограниченном составе. Как правило, здание в стиле модерн в Пятигорске сочетает в себе фигуративные и нефигуративные изображения солнца, сочетающиеся с флоральными, зооморфными, антропоморфными элементами, что символизирует единство мира, Вселенной. И все-таки на основе иерархического принципа рассмотрим соотношение знаков от меньшего к большому. Пойдем от рассмотрения сочетания фигуративных и нефигуративных изображений солнца без дополнительных орнаментов к фигуративным и нефигуративным изображениям солнца, сочетающимся со всеми названными типами орнамента.

Сочетание фигуративных и нефигуративных изображений солнца без других элементов орнамента соответствует геометрически строгим формам здания, хотя часто отсутствие обильных украшений диктуется многообразием форм здания, как это происходит в случае со знаменитой дачей «Эльза». Зданию присущ сложный ритм, сочетаются прямые и округлые формы, многоплановостью характеризуется структура фасада, остальных частей здания. Фигуративное изображение солнца находим в усложненных видах окон: круглое слуховое окно сочетает в себе, как это часто бывает в модерне, четырехлучевое изображение солнца, некоторые окна в верхней части имеют характер полукружий и лучевой орнамент. Нефигуративные изображения солнца имеют место на башенках и стилизованных аттиках.

МОДЕРН



Дача «Эльза».



В некоторых случаях четырехлучевое изображение солнца на аттике сочетается с изображением крестов и нефигуративным изображением солнца. Солярные знаки с лучевой структурой вписываются в сложный орнамент карниза (Теплосерная, 11).



Улица Теплосерная, 11.

Иногда на фасаде дома изображаются знаки водного, земного и солнечного миров как некая «выставка приемов и способов письма». Они здесь скорее процитированы, перечислены, располагаются произвольно, но напоминают нам о том символическом смысле, который заложен в них. Фигуративное, нефигуративное изображение солнца сочетается с различными знаками земли — прямоугольниками, ромбами на стилизованных колоннах. Вверху — знаки водного мира, вход в дом напоминает грот с лучевой орнаментацией (Соборная, 20).



Улица Соборная, 20.

Здание по улице Теплосерной, 109, соединяющее фигуративные и нефигуративные изображения солнца в отделке, оснащено еще и трезубцами, расположенными в верхней части фасада, которые напоминают стилизованное изображение солнца с тремя лучами, перетекающими в однонаправленный луч. Трезубец является атрибутом Нептуна и сатаны, по некоторым сведениям, иногда означает утроенную враждебность — здесь, по-видимому, угрозу темным силам. Семантику трезубца связывают и с атрибутом архаической отцовской власти, противопоставленной общепризнанному героизму сына-солнца. В данном случае он занимает позицию солярного знака и реализует семантические функции этого знака — в такой конфигурации, в первую очередь, защитника и оберега от темных сил. На аттике все элементы декора расположены так, что они отдаленно напоминают стилизованную маску.

Сочетание фигуративного, нефигуративного изображений солнца с флоральными элементами придает зданию более сложный ритм. Как правило, здесь испол-



Улица Теплосерная, 109.

МОДЕРН

зается большее количество материалов — камень и металл, кирпич и природный камень. Доминируют арочные формы окон, дверей, всех проемов, на которые на-  
слаивается семантика солнца как оберега дома (Кирова, 27; Соборная, 3).



Проспект Кирова, 27.



*Улица Соборная, 3.*

Изящно здание по улице Лермонтова, принадлежащее санаторию имени М.Ю. Лермонтова. Оно асимметрично, в крышу встроена застекленная башенка, которая заполняет большую залу в пространстве второго этажа мягким, ровным светом. Фигуративные изображения солнца на фасаде сочетаются с нефигуративными. Трехлучевые знаки солнца располагаются под масками, изображающими Флору — богиню цветов и весеннего цветения (в римской мифологии). Эта маска и сама содержит семантику солнца, которое метонимически выражается тремя гирляндами, закономерно переходящими в лучи солнца уже в самом солярном знаке. Здесь природа и солнце — некое нерасторжимое единство в процессе жизнепорождения небесного и земного.



*Корпус санатория имени М.Ю. Лермонтова.*

Пушкинские ванны — богато орнаментированное сооружение, сложное по форме, с несколькими внутренними двориками. «Здания, которые сегодня называются «Пушкинскими ваннами», были построены в 1901 году по проекту И. Дмитриева и Б. Правдзика в начале Романовского проспекта у Елизаветинского цветника. Первоначальное название ванн — «Ново-Сабанеевские». Их торжественное открытие состоялось 25 мая 1902 года. <...> Название «Сабанеевские» появилось еще в 1825 году. Тогда в источниках Горячей горы лечился генерал И.В. Сабанеев, участник Отечественной войны 1812 года. По его предложению над одним из вновь



открытых минеральных источников были устроены ванны и в честь него были названы Сабанеевскими. Исправно они служили на южном склоне Машука до начала XX века, пока не обветшали. Когда в Горячеводской долине открылись новые ванны, их назвали «Ново-Сабанеевскими».

Несколько раз судьба сводила Ивана Васильевича Сабанеева с Александром Сергеевичем Пушкиным. Впервые они встретились в 1822 году в Кишиневе, куда генерал прибыл для расследования причин восстания в одном из полков. Поэт находился здесь в ссылке, будучи причастен к кишиневскому тайному обществу. Он впал в немилость генерала, но тем не менее они мирно встречались в Тирасполе, а затем в Одессе на маскараде у Воронцовых. Предание гласит, что Пушкин услышал от Сабанеева рассказ, который послужил ему сюжетом для повести «Метель». Прихотливая судьба еще раз свела их имена, на этот раз в Пятигорске. Целый век ванны здесь назывались «Сабанеевскими». В 1927 году исполнилось 90 лет со дня гибели великого русского поэта, и красивейшая лечебница города была переименована в «Пушкинскую». Так она называется и сейчас» (76, с. 98).

В книге, посвященной столетию КМВ, отмечается: «Оба здания этих новых ванн, удовлетворяющие самым строгим бальнеологическим требованиям, представляют по своему внешнему виду весьма внушительное зрелище, будучи выстроены из желтого кирпича на высоком цоколе из тесаного камня и отличаясь необыкновенно высокими полукруглыми окнами, обильно украшающими собою фасад. По середине малого корпуса над главным входом красуется высокий купол, крытый, как и вся остальная крыша обоих корпусов, оцинкованным железом. Такие же два купола, другой только формы, красуются по концам большого корпуса, фасад которого, кроме того, украшен четырехугольным порталом. Ко входу в главный корпус ведет с одной стороны лестница, а с другой — наклонная плоскость, предназначенная специально для вкатывания тяжелобольных. Через широкую стеклянную дверь вы вступаете в роскошный вестибюль, пол которого выложен метлахскими плитками, а потолок разрисован красками; из вестибюля переходите в широкий коридор, идущий вдоль всего здания, а из коридора входите в просторный, высокий, светлый зал для ожидания, обильно украшенный лепной работой и убранный мягкой комфортабельной мебелью. Первое же, что поражает вас, когда вы попадаете сюда, — это обилие воздуха и света, льющегося сквозь широкие окна и простор всех помещений» (67, с. 113—114).

Интересно, что в этом здании впервые на КМВ было применено лечение светом. Светолечение, известное еще грекам и римлянам, долго не использовалось в медицине. «Свет, — пишут авторы книги, посвященной столетию КМВ, — являясь одним из нормальных возбудителей жизни, несомненно должен оказывать громадное влияние там, где какие бы то ни было страдания вызываются отсутствием достаточного пользования им и бесспорно должен явиться могучим пособником при лечении самых разнообразных болезней» (там же, с. 117).

Светоносное внутри, это здание по фасаду и по боковым частям оснащено огромным количеством солярных знаков как фигуративных, так и нефигуративных. Нефигуративные знаки орнаментируют карниз в сочетании с метонимическим изображением трех лучей — фигуративным изображением солнца. Они же украшают полукружья окон, располагаются на порталной части входа. В нижней части богатой отделки порталной части располагаются концентрические окружности с обозначением их центра — знаки солнца и Вселенной одновременно. Такого же рода знаки располагаются на башенках входа. Стилизованные портики украшены этими же знаками в верхней части и органично сочетаются с панно, на которых изображены цветы, изящно изогнутые ветви с листьями. Орнаменты с дубовыми листьями располагаются над окнами. Лист — одна из восьми «универсальных эмблем», в частности в китайском символизме, является аллегорией счастья. Когда несколько листьев соединены в виде узора, они представляют людей, народ, в этом

МОДЕРН



случае прослеживается тесная связь растений с человеческой жизнью, их символизация (см.: 72, с. 294). Деревья и цветы вообще символизируют долголетие и плодородие. В символике особенно популярны бамбук, вишневое дерево и сосна, носящие название «трое друзей».

Стилизованные колонны центрального входа украшены двойным изображением полусферы наподобие женской груди, как это встречалось уже на здании по улице Соборной, 14. Их парность еще в большей степени актуализирует женское начало дома. На одном из входов расположены зооморфные элементы — летучие мыши. Конфигурация их крыльев соответствует линии модерна, к тому же, они символизируют ночь, которую всегда побеждает светлое солнце, нефигуративное изображение которого имеется в верхней части здания.



*Пушкинские ванны.*

На здании бывшей гостиницы И.А. Ганжумова на пересечении проспекта Кирова и улицы Дзержинского — несколько рядов фигуративных и нефигуративных солярных знаков, причем фигуративные знаки над окнами и на аттике — эллипсовидные, приплюснутые, они сочетаются с нефигуративными знаками в виде дисков на фасаде здания. Входные двери украшены зооморфным элементом — головой льва. Ему соответствует семантика власти, солнца, воли, огня и чистого проникающего света. Не случайно он расположен в нижней части — символ льва соответствует «подземному солнцу» и собственно солнцу. Символическое тождество солнца и льва исходит из примитивных языческих культур и продолжает существовать в Средние века, обнаруживаясь в христианском символизме. Львом металлов называют золото. Знак льва символизирует также непрерывную борьбу, солнечный свет, королевский сан и победу.



МОДЕРН



Здание бывшей гостиницы И.А. Ганжумова.

Сочетание всех элементов декора характерно для бывшей гостиницы «Бристоль», в настоящее время — здание Московского государственного социального университета (Кирова, 26). Здание было выстроено напротив Николаевского «Цветника» в 1908 году по проекту архитектора В.Н. Семенова с участием инженера Кутейникова: «От вокзала желающих снять номер в отеле «Бристоль» доставлял роскошный автомобиль «Фиат». К услугам отдыхающих предназначались сто десять комфортабельных номеров с электрическим освещением. Электрическая подъемная машина (лифт) доставляла на верхние этажи. В каждом номере имелись парадные, отдельные гостиные и спальни, а также отдельные балконы с видом на горы. Уже тогда везде стояли телефоны. Имелись номера с отдельными ваннами. Вечерами публика собиралась в огромном ресторане и в бильярдных. «Цены умеренные», — сообщала газета «Пятигорское эхо» в апреле 1908 года. Громадное здание имело вид замкнутого четырехугольника, внутри которого размещался итальянский дворик с фонтаном. Во время Великой Отечественной войны здание сгорело. Восстановлено в 1960 году по проекту архитектора Бурмейстера с некоторыми изменениями и получило название «Машук» (76, с. 96).

На аттике флоральные элементы сочетаются с изображением солнца, венчает аттик изящная розетка-раковина. Карниз орнаментируется иониками и фризом, представляющим собой венок, плетенный из лавровых листьев. Лавр — дерево, посвященное Аполлону и олицетворяющее победу. Из лавровых листьев плели праздничные гирлянды и венки. Лавр выражает единение героя с плодами его побед. Идея о причастности к плодородию свойственна всей растительной символике, в том числе и лавру. Над окнами несколько разновидностей орнаментов меандра, который является полисемантическим: наряду со значением волны в нем реализуется значение солнца. Над окнами третьего этажа, над знаками волны (меандр), располагается антропоморфный элемент — мужская маска, скорее всего, с изображением Нептуна. Намеки на трезубец или рога быка, связанные с изображением Нептуна, имеются в обрамлении маски. По-видимому, это изображение связано с названием гостиницы — «Бристоль». Бристоль — город и порт в Великобритании, расположенный на юго-западе Англии у впадения реки Эйвон в Бристольский залив Атлантического океана. В первобытном мышлении Нептун — небесное божество в символическом значении «верхних вод», то есть облаков и дождя. Позже он становится богом свежей и изобильной воды, а в итоге приобретает статус бога моря. Трезубец часто отождествляют с молнией, идентифицируют его с магическим жезлом, используемым для погружения в воду. Изображение жезла, увитого лианами (или водорослями), также имеется на фасаде.

Над окнами второго этажа располагаются антропоморфные мужские маски, изображающие сатиров. Эти изображения украшены розеткой и гирляндами, орнаментируются трехлучевой метонимией знака солнца. По обеим сторонам балконов располагаются зооморфные элементы в сочетании с флоральными. В качестве зооморфного элемента выступает лев как символ могущества, власти, победы. Он носитель силы, мужского начала. Молодой лев, как в данном изображении, соответствует восходящему солнцу, а старый, немощный — заходящему светилу. Маска льва дается в сочетании с веткой лавра, листья которого составляют орнамент фриза. Их объединяет семантика победы.

Три выпуклые розетки повторяются на протяжении всего фасада, символизируя солнечную триаду. Над входом — парные солярные знаки, снабженные флоральным элементом — изображением лилии. Лилия — эмблема чистоты, символ женского начала. Она часто семантически связана с геральдической лилией как символом королевской власти, и одновременно ее форма порождает полисемию — она реализует семантику монограммы Христа, семантику креста святого Андрея, пересеченного буквой «Р», а также старинного креста Эдуана Голя — Андреевского креста с вертикальной линией, проходящей через центр. Этот символ придает значимость

сооружению, подчеркивает его отношение к элитным местам проживания, а также служит солярным символом, имеющим светоносное, жизнетворное начало. Идеей солнца насквозь пронизана отделка этого прекрасного сооружения, находящегося в центре «Цветника». Знаки солнца повторяются во всех частях здания. Интересно решение реализации солярного знака над входной дверью — кованое изображение полусолнца с лучами, располагающееся под флоральным орнаментом, выполненным способом чугунного литья иликовки. Фрагменты спиралевидной линии (элементов меандра) ритмично вписываются в него, это также изображение солнца.



МОДЕРН



Здание бывшей гостиницы «Бристоль». Проспект Кирова, 26.





*Здание бывшей гостиницы «Бристоль». Вид со стороны улицы Красноармейской.*

На обратной стороне здания (по улице Красноармейской) встречаемся с фигуративными изображениями солнца в виде крупных розеток, украшенных гирляндами. Здесь многочисленные нефигуративные изображения солнца, повторяющиеся на протяжении всего здания. Интересны венки-солнца над окнами, которые могут легко ассоциироваться с масками по роду расположения других флоральных элементов по отношению к венку. Установка на чудесное, неожиданное превращение, как мы уже говорили, характерна для модерна. Эстетика чудесного, как уже не раз замечено, во многом заимствована из средневековья: **«Природа виделась огромным хранилищем символов. Элементы различных природных классов — деревья в лесу символов, — пишет о средневековье Ж. Ле Гофф. — Минералы, растения, животные — все символично, и традиция довольствовалась тем, что некоторым из них давала преимущество перед другими. Среди минералов это были драгоценные камни, вид которых поражал зрение, воскрешая миф богатства. Среди растительности это те растения и цветы, которые упоминаются в Библии, среди животных это экзотические, легендарные существа, звери-чудовища, удовлетворявшие тягу средневековых людей к экстравагантному.** Лапидарии, флорарии, бестиарии в идеальной библиотеке Средних веков стояли на почетном месте. У камней и цветов символический смысл совмещался с их благотворными или пагубными свойствами. Цветовая гомеопатия желтых и зеленых камней лечила желтуху и болезни печени, а красных — кровотечения и геморрагию. Красный сардоникс означал Христа, проливающего свою кровь на кресте за людей. Прозрачный берилл, пропускающий свет, — это был образ христианина, озаренного светом Христа. Флорарии — это что-то родственное травникам, они знакомили средневековую мысль с миром «простецов», с рецептами добрых женщин



и секретами монастырских хранилищ лекарственных трав. Гроздь винограда в символическом изображении мистической давилки — это был Христос, проливший кровь за людей. Образом Девы могли служить олива, лилия, ландыш, фиалка, роза. Святой Бернар подчеркивал, что символом Девы является как белая роза, означающая девственность, так и алая роза, говорящая о ее милосердии. Васильком, у которого четырехугольный стебелек, лечили перемежающуюся четырехдневную лихорадку, а вот яблоко было символом зла. Мандрагора, как считалось, возбуждает чувственность, а также одержимость. Когда ее вырывают, она кричит, и тот, кто слышит крик, умирает или сходит с ума. В последних двух случаях средневековые люди определяли смысл этимологией: «яблоко» по-латыни *malum*, что значит также и «зло», а «мандрагора» — это дракон человечества (английское «mandrake»).

**Животный мир чаще всего виделся как сфера зла.** Страус, откладывающий яйца в песок и забывающий их высиживать, — таков был образ грешника, не помнящего долга перед Богом. Козел символизировал сластолюбие, скорпион, кусающий хвостом, воплощал в себе лживость... Символика, связанная с собакой, раздваивалась, включая в себя античную традицию, в которой она была символом нечистого, и тенденцию феодального общества к реабилитации собаки как животного благородного, необходимого спутника сеньора на охоте, как символа верности, самой возвышенной из феодальных добродетелей. **Но настоящими обличьями дьявола выступали фантастические звери, имевшие сатанинское происхождение: все эти аспиды, василиски, драконы, грифоны.** Двойственный смысл имели лев и единорог. Будучи символами силы и чистоты, с одной стороны, они могли также выражать свирепость и лицемерие — с другой. Впрочем, единорог в конце Средних веков был идеализирован, вошел в моду и был увековечен в серии ковров «Дама с единорогом» (89, с. 403—404).

Солнце, которым изобилуют здания в стиле модерн, является неким инвариантом и при разнообразии форм орнамента, в котором флоральные, антропоморфные, зооморфные элементы выступают в качестве переменных, солнце — константа, то жизнеутверждающее начало, та светлая путеводная звезда, которая дает человеку уверенность в победе добра над злом, света над тьмой, жизни над смертью.

## Кисловодск

Кисловодск расположен в северных предгорьях Большого Кавказа, на высоте 800—1200 м, в долинах рек Ольховка и Березовка (притоки реки Подкумок). Город поднимается террасами по склонам хребта Джинал, имеет сложный рельеф и сложную планировку. Не раз говорилось, что благодаря своему замечательному местоположению, воздуху Кисловодск стал излюбленным местом для отдыха и лечения. В книге, посвященной столетию КМВ, отмечалось: «Кисловодск лежит на высоте 2700 футов над уровнем моря, благодаря чему климат его отличается от остальных групп минеральных вод и, по характеру своему является климатом горным. Долина, в которой расположен Кисловодск, почти со всех сторон ограждена значительными возвышенностями, защищающими ее от ветров, за исключением северо-западной ее стороны, являющейся более открытой и доступной ветрам, хотя и редким, но зато порывистым и сопровождающимся ураганами. Кроме этих возвышенностей, от обыкновенных ветров ее защищает еще густой и тенистый парк, находящийся тут же в долине...» (67, с. 276).

Особой достопримечательностью, красотой и гордостью Кисловодска является парк, который берет начало в центре города, недалеко от знаменитого Курортного бульвара. «Уже издали, из галереи, вашему взору представляется темная масса густой зелени, вы проходите мимо колодца Нарзана, у которого беспрерывно толпятся чающие утолить жажду и несколько прислужниц едва успевают подавать стаканы с водой, и, миновав обширную, густо усыпанную песком площадку, на кото-

рой обыкновенно нестерпимо печет солнце, сразу погружаетесь в прохладу и тень, образуемую высокими старыми деревьями. Налево, на высокой скале, стоит старое здание казенного ресторана, вход в который идет по длинной лестнице; направо — кондитерская, тут же эстрада для музыки, перед которой полукругом выстроились скамейки; дальше — живописный фонтан, бьющий кверху на довольно большую высоту толстым снопом, рассыпающимся мельчайшими брызгами, и по вечерам эффектно освещающийся снизу разноцветными электрическими лампочками, что составляет удивительно красивое зрелище на фоне темной зелени, окутанной ночным мраком. Тут, около этого фонтана, музыкальной эстрады, кондитерских, круглый день царит оживление: почти непрерывно одни посетители сменяются другими, кто закусывает, кто слушает музыку или читает книгу, кто просто прогуливается после ванны; здесь встречаются со знакомыми, обмениваются впечатлениями, сплетничают, словом, жизнь идет вовсю, и, естественно, гораздо живее, чем на других группах, уже в силу особенностей самого Кисловодска, где мало можно встретить больных тяжелыми формами. Главное украшение парка, помимо его густой великолепной растительности, представляет резвая речка Ольховка, которая, стесненная в своем каменистом ложе, бешено мчится посередине парка, прыгая по камням, крутясь водоворотами и то тут, то там образуя живописные каскады и посылая свой неумолчный гул в самые отдаленные уголки парка» (там же, с. 270).

Разбивка парков в пространстве КМВ, а также плотное озеленение городов, в частности Кисловодска, шло, особенно в эпоху модерна, в одном русле с организацией городов-садов в Европе в конце XIX — начале XX века. Впервые идею города-сада выдвинул английский социолог-утопист Э. Говард в книге «Завтра» (1898). Согласно плану Э. Говарда, город должен быть окружен «зеленым поясом» и иметь небольшие размеры: «Помимо внешнего лесопаркового пояса сам город обильно насыщался зеленью. Центральный сквер, окруженный общественными зданиями, далее кольцо широкого бульвара со спортивными площадками и школами и, наконец, индивидуальные палисадники, огороды и аллеи вдоль радиальных улиц — все это превращало задуманные Говардом города-сады в цветущие рощи, в которых человеку предоставлялись бы все блага искусно культивированной природы» (28, с. 33). В начале XX века в Англии было устроено несколько таких городов: Лечворт, Вельвин, Хемпстед. Кисловодск и сейчас, несмотря на многие потери, походит на город-сад.

Стиль модерн в Кисловодске имеет особые черты. Можно сказать предвзвешенно, что архитектура в стиле модерн здесь изящна, более сдержанна. Сложно обнаружить здания, в которых был бы избыток декора и где можно было бы найти весь комплекс флоральных, антропоморфных и зооморфных элементов отделки. Зато, как мы уже отмечали, обильно представлена солярная символика практически во всех домах, которые связаны со стилем модерн. Иногда она даже избыточна, и в некоторых случаях большое количество солярных символов, которые при свете столь яркого и ясного солнца, каким оно бывает в Кисловодске, не кажется удивительным, но все-таки вызывает много вопросов, как в случае с нынешней филармонией (бывшим Курзалом), в пространстве которой мы обнаружили более 500 солярных символов. Это здание мы будем анализировать далее в качестве наиболее показательного для эпохи модерна на КМВ. Но в целом можно сказать, что в архитектуре Кисловодска в полной мере реализуется идея солнца и света, наиболее значимая, как мы уже отмечали, для концепции модерна.

В Кисловодске мы встречаем такие соотношения архаической и собственно декоративной символики. 1. Кресты. 2. Нефигуративные солярные знаки: 1) собственно нефигуративные солярные знаки, 2) нефигуративные солярные знаки и кресты, 3) нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, 4) нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным и зооморфным орнаментами, 5) нефигуративные солярные знаки в сочетании с антропоморфным, зооморфным и флоральным орнаментами.



МОДЕРН

*Кисловодский парк.*



*Каскадная лестница в Кисловодске. Парк, вид на речку Ольховку.*



3. Фигуративные солярные знаки: 1) собственно фигуративные солярные знаки, 2) фигуративные солярные знаки в сочетании с нефигуративными, 3) фигуративные солярные знаки в сочетании с нефигуративными и кресты, 4) фигуративные солярные знаки-кони в сочетании с нефигуративными и кресты, звезды; 5) фигуративные, нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным орнаментом; 6) фигуративные, нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным и зооморфным орнаментами; 7) фигуративные, нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным и антропоморфным орнаментом.

Дом по улице Ермолова, 16, с нарядной архитектурной отделкой содержит в отмеченных местах (на аттиках, под окнами в боковой части фасада) четырехконечные кресты. Они являются солярными символами, наряду с солярной имеют значения, связанные с христианской символикой. Интересны элементы отделки, расположенные под аттиками: они напоминают перевернутый трезубец или трехлучевое метонимическое изображение солнца.



МОДЕРН

Улица Ермолова, 16.

Здание по улице Коминтерна, 6, где жил и работал знаменитый композитор и музыкальный деятель В.И. Сафонов, изобилует солярной символикой: нефигуративные солярные символы украшены розетками, расположены по второму этажу между окнами на стилизованных колоннах, над окнами, как солярные могут рассматриваться и элементы отделки окон второго этажа.

Так же обильно снабжено солярными знаками нефигуративного свойства административное здание железнодорожного вокзала. Обратим внимание на нефигуративные солярные знаки между окнами, а также на башенках.



1



2



1. Улица Коминтерна, б. 2. Административное здание железнодорожного вокзала.

Иногда нефигуративное изображение солнца вписано в квадрат со скошенными углами (Коминтерна, 12). Эту фигуру невозможно спутать ни с чем, так как она является одним из изображений мандалы, символа Вселенной, когда круг облекается в форму, чаще всего в квадрат. Окружность — образ трансцендентных миров, символ мироздания и солнца, он заключается в квадрат — символ материального мира. Это связь материального и духовного, земли и неба.

Большое количество нефигуративных солярных знаков являются элементами украшения фасада здания по улице Коминтерна, 1. Знаки расположены на аттике, идут по карнизу, в сочетании с прямоугольниками придают зданию яркий, энергичный ритм. Здесь также обозначено взаимодействие земли и солнца, материального и духовного миров. Это один из старейших магазинов города, построенный в



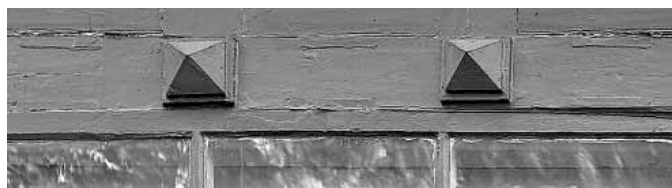
1. Улица Коминтерна, 12. 2. Улица Коминтерна, 1.

МОДЕРН

1910 году. Об этом районе Кисловодска, самом его центре так пишет С.Н. Савенко: «Удостоенный собственным именем в ряде различных языков и пользующийся многовековой заслуженной славой источник минеральной воды Нарзан явился одним из основных центров формирования будущего города. К месту нахождения источника и далее к крепости подходила дорога от Горячих Вод, последний участок которой постепенно стал обрастать домами и превратился в одну из первых улиц. Сначала она называлась, по всей вероятности, Въездная. На карте 1887 года это наименование сохранилось за ныне не существующим участком улицы, шедшей от Кислого колодца к крепости по левому берегу реки Ольховки. На ней в начале 1820-х годов появились первые дома астраханского купца Шайкина, офицеров и женатых солдат гарнизона, казенные постройки. Из сохранившихся исторических построек бывшей улицы следует назвать построенный в 1895 году особняк промышленника Тарасова, являющийся сегодня корпусом № 2 санатория «Жемчужина Кавказа». Ему же принадлежал еще один трехэтажный дом 1900 года постройки — в настоящее время лечебный корпус того же санатория.

Участок улицы перед источником, оправданно названный после неоднократных переименований Курортным бульваром, первоначально в конце 30-х годов XIX века по специальному проекту развития курортного поселения планировался как бульвар или аллея. К началу 1840 годов вдоль него были отведены первые участки под индивидуальную застройку и появились дома Обуховой, Мерлини, Смысловой и некоторых других. К середине 1880-х годов по обеим сторонам Тополевой аллеи проживали и сдавали комнаты внаем около 30 домовладельцев, среди которых и представители известных в Кисловодске и Кавминводах фамилий: Найтаки, Понятовский, Очаков, Барановская, Хомякова, Жердева, Своеволин, Полуэктова и другие» (127, с. 82).

Интересным оказывается сочетание разных материалов, характерное для модерна, — кирпича, камня, дерева и металла. Небольшие изображения солнца то прячутся под окнами, то возникают в виде выпуклых квадратов в местах, обычно отмеченных появлением солярной символики (здание ООО «Военстройинвест» по улице Шалапина).



ООО «Военстройинвест» по улице Шалапина.

Так же обильно и ритмически разнообразно расположение нефигуративных солярных символов на башенках здания по Курортному бульвару, 17. Особенно интересно, что это триады — восходящее солнце, солнце зенита, заходящее солнце, которые обозначают вечное движение жизни, светлое начало, победу над темными силами.



Курортный бульвар, 17.

Фасады жилых домов, общественных строений часто оснащены нефигуративными солярными знаками, которые являются их обязательным атрибутом, ярко выделяются в пространстве общего декора фасада (Красноармейская, 5; Первомайский, 1; гостиница «Корона» на Курортном бульваре; Мира, 7; Ермолова, 14; Кольцова, 18; корпус санатория имени Н.А. Семашко).

На здании бывшей гостиницы Л.Н. Зипалова (архитектор В.И. Грозмани, 1881) мы видим сочетание солярной символики со знаками водного и земного миров (Курортный бульвар, 12).

Встречаются такого рода знаки и на воротных столбах (Мира, 10).

Во дворах по улице Шалапина бывшие особнячки оснащены солярной символикой, оберегающей дом от проникновения в него темных сил (Шалапина, 6).



МОДЕРН

1. Улица Красноармейская, 5. 2. Проспект Первомайский, 1.  
3. Гостиница «Корона» на Курортном бульваре. 4. Проспект Мира, 7.



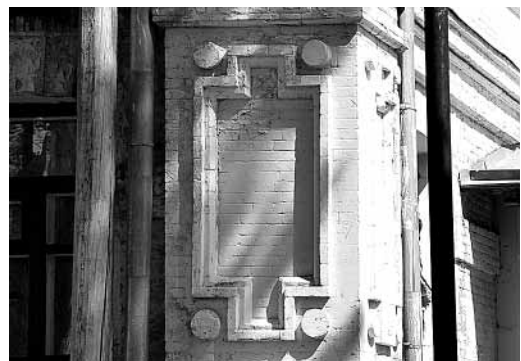
1



2



3

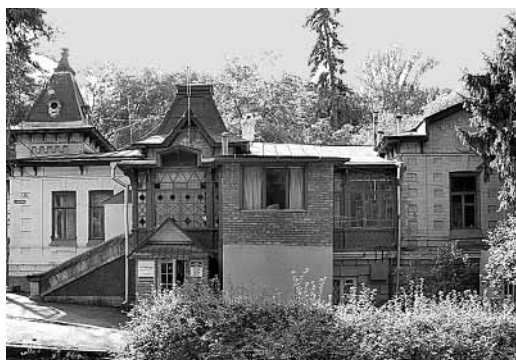


4



1. Улица Ермолова, 14. 2. Улица Кольцова, 18.  
3. Корпус санатория имени Н.А. Семашко. 4. Курортный бульвар, 12.





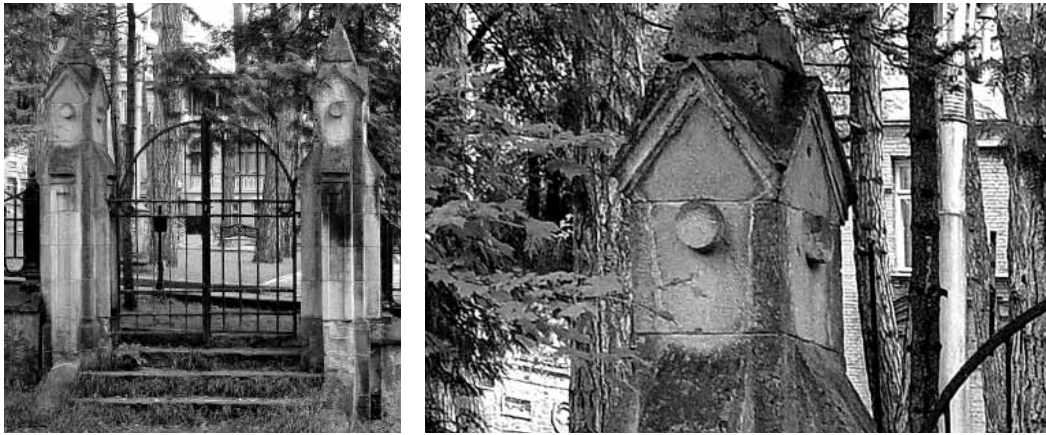
1. Проспект Мира, 10. 2. Улица Шаяпина, 6.

Пансионат Тарасовых, выстроенный архитектором В.М. Коротковым в 1900 году (в настоящее время корпус санатория «Жемчужина Кавказа», проспект Мира, 1/3), интересно решен в архитектурном плане. Его фасад асимметричен, снабжен большим количеством башенок в духе мавританского стиля. Нефигуративные изображения солнца здесь имеют традиционный характер, наблюдается сгущение соляной символики в верхней части здания. Соляные символы имеются на воротных столбах.

МОДЕРН



Корпус санатория «Жемчужина Кавказа». Проспект Мира, 1/3.



*Корпус санатория «Жемчужина Кавказа». Проспект Мира, 1/3. Воротные столбы.*

Кисловодск поражает обилием соляных символов на зданиях. Примером увлечения соляной символикой может послужить здание по улице Ленина, 18. Здесь и триады знаков, и отдельные знаки, которые поддерживаются полукруглыми окнами. Соляными знаками отмечены все части здания, выполненные из различных материалов: кирпичный фасад, кованые балконы, деревянные двери и деревянные рамы окон.



*Улица Ленина, 18.*

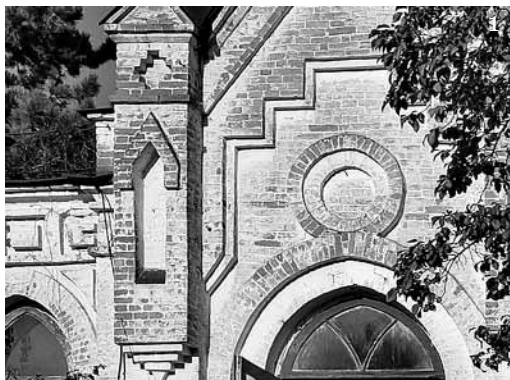
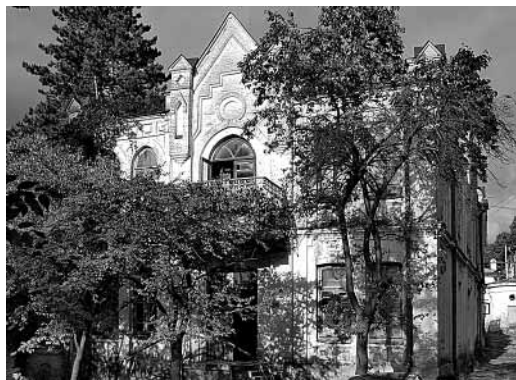


Интересен особняк на улице Яновского, 8. Здание асимметрично, на каждом из его фасадов расположен большой солярный знак в виде концентрических окружностей. Дом становится со всех сторон защищенным от проникновения темных сил.



Улица Яновского, 8.

Нефигуративные солярные знаки часто сочетаются с крестами, в том числе и Андреевскими. Иногда солярный знак вписан в крест, тогда он становится двойным оберегом. Эта комбинация важна как соединение круга с крестом, элементов языческой и христианской символики (Коминтерна, 3; здание «Оптики» на Курортном бульваре; Герцена, 9).



1. Улица Коминтерна, 3. 2. Здание «Оптики» на Курортном бульваре.



*Улица Герцена, 9.*

Использование флоральных элементов в сочетании с нефигуративными знаками в Кисловодске можно назвать умеренным. Флоральные элементы представляют собой, как правило, изящную деталь в пространстве фасада (дача «Светлана»). Это могут быть венки или гирлянды, но также умеренных размеров, не пышные (Софьи Перовской, 1). Все это дает возможность обратить внимание на особенности самого строения, играть формами, а не внешним декором. Солярных знаков в таких случаях достаточно много, часто они поддерживаются полукружьями, кокошниками (Парковый пешеход, 1). В верхней части дома на Курортном бульваре, 10, фасад красиво отделан триадой лилий — эмблемой вдохновения и атрибутом Бога.



*Дача «Светлана» по улице Б. Хмельницкого.*



МОДЕРН

1. Улица Софьи Перовской, 1. 2. Улица Парковый пешеход, 1. 3. Курортный бульвар, 10.

Курортный бульвар украшает замечательное здание, сооруженное по проекту архитектора А.Н. Клепинина в мавританском стиле. Р. Гочияева пишет об этом сооружении: «Здание в два этажа было возведено к 1903 году. Его фасад был облицован пятигорским желтым кирпичом. Для решения художественной задачи Клепинин воспользовался элементами индийской архитектуры — Голконды и Нагпури. Оригинально отделаны дверные и оконные проемы, карнизы и фасады. Украшением здания стали причудливые башенки и мозаика. Майоликовые работы для украшения здания были выполнены в Москве на фабрике «Абрамцево» С. Мамонтова, а скульптурные работы — в Ростове-на-Дону у известного на Кавминводах скульптора Шодкого. Материалы для строительства получали из разных мест. Кирпич поставляли из пятигорского завода Бородкина. цемент использовался с черноморских (новороссийских) заводов



«Цепь» и «Звезда», от торгового завода Попова, торгового дома Кернер и Бергер (Ростов-на-Дону), с завода Баранова из Армавира, а также с Донецкого цементного завода. Пирогранитные, кафельные и мозаичные плитки поступали с завода Сазонова. Лес отличного качества выписывался из Царицына от фирмы Максимова» (47, с. 92).

Это здание можно отнести к модерну, в котором, в свою очередь, стилизуется мавританское искусство, как это часто встречается в различных архитектурных разработках модерна, тем более что оно имеет отношение к средневековью, которое так интересовало художников модерна. Мавританский стиль (от лат. Mauri, от греч. μαυρός — темный; мавры — в средневековой Европе прозвище арабо-



Главные нарзанные ванны

берберских завоевателей Пиренейского полуострова) — средневековое искусство Магриба (Северной и Северо-Западной Африки) и мусульманской южной Испании, возникшее из слияния художественных традиций арабского Халифата, берберов и вестготов. Для мавританского искусства характерно абсолютное доминирование архитектуры, эффектная зрелищность, которая основана на строго организованной и тектонически совершенной декоративной системе. Широко применялись разнообразные формы арок, сталактитовые купола, навесы и карнизы на консолях, различные по фактуре и цвету материалы: изразцы, дерево, мрамор, витражи. «Ведущая роль принадлежит орнаменту, в котором виртуозно исполненные сложные композиции геометрических, растительных узоров и надписей отличаются многообразием форм и вариантов, изысканным сочетанием линейной графики и цветовых акцентов» (4, с. 315—316).

Здесь мы как раз видим сталактитовые башенки, большое количество орнамента, арки, навесы, орнаментированные карнизы. Соляные знаки самых различных видов, хотя классической формы, диски, розетки, иногда очень больших размеров, стилизующие самые разные цветы, расположены на боковых частях здания, а также на фасаде — над окнами, встречаются в орнаментах, в качестве отдельных эле-



МОДЕРН

Главные нарзанные ванны. Фрагменты оформления здания.

ментов декора. В орнаментах используются растительные элементы. Одних только разновидностей цветов — более десятка: аютины глазки, лилии, кувшинки, примулы, лотосы и т.д. Они в стилизованном виде являются знаками солнца — связи земного и небесного миров. На панно, расположенных по боковым частям от входа, — вьющиеся лозы с гроздьями винограда на изразцах сиренево-голубого цвета, а также изображения павлина.

На небольших керамических панно правого и левого крыльев здания — изображения павлина с гроздьями винограда — любимой птицы художников стиля модерн. В христианском искусстве он выступает как символ бессмертия и нетленной души, взаимодействия всех цветов, а также идеи целого. В индуистской мифологии рисунок его крыльев, напоминающих бесчисленные глаза, представля-



*Главные нарзанные ванны. Флоральные элементы в оформлении фасада.*

ет звездное небо (см.: 72, с. 379). На фасаде встречаем небольшие скульптурные стилизованные изображения львов, которые также, как мы уже отмечали, имеют солярную семантику.

Несмотря на разнообразие элементов декора, на здании обнаруживается большое количество солярных знаков в форме дисков между окнами, на карнизах, встречаются знаки земли. Анализируя различные стили, в которых реализуется солярная символика, мы неизменно приходим к выводу о том, что солярные символы, а также символы земли и воды, ставшие основой мифов, народного, традиционного искусства, относятся к архетипам коллективного бессознательного, первообразам, составляющим основу общечеловеческой символики. Не случайно архетипы — важное понятие средневековой христианской эстетики. Наряду

с другими отсылками к первообразу (подражание первообразу), например, иконами, солярные символы служат средством «возведения ума к первообразному». Таким образом, несмотря на разнообразие стилей и многоплановое воплощение одного и того же стиля, например, модерна, с помощью солярных символов наш разум постоянно совершает системное восхождение к архетипам, или первообразам, сводящим все многообразие представлений о мире, искусстве, религии к наименьшему числу наиболее значимых образцов, моделей — наименьшему числу предпосылок в осознании бытия и искусства. Первообразы напоминают нам постоянно, что цель познания — представление их в некоторой целостности, в которой реализуются основополагающие символы и образы, гармонизирующие наше мышление по принципу единства в многообразии. Искусство познания как раз и составляет системное представление об иерархии инвариантных сущностей, которые, варьируясь, тем не менее являются основой моделирования различных форм познания в науке, искусстве, религии. Среди таких смыслообразующих и формообразующих символов-архетипов — солярные символы (наряду с символами земли и неба).

Иногда встречаются прекрасные примеры сочетания солярной символики одновременно с флоральными, антропоморфными и зооморфными элементами. Как и во всей кисловодской архитектуре, здесь также царит умеренность, строгий отбор элементов, изысканность в отделке фасада. Так, например, двухэтажное здание на Курортном бульваре, 3, отделанное медальонами, в которых сочетается солярный символ с вписанным антропоморфным элементом — женской головкой, все это симметрично орнаментируется флоральными деталями. Изображения львов составляют консоли, поддерживающие карниз.



МОДЕРН

Курортный бульвар, 3.

Строгим изящным формам архитектуры Кисловодска соответствует использование одного или нескольких фигуративных солярных знаков, которые реализуются в сильной позиции — в верхней части фасада (стилизованный аттик) или по боковым сторонам здания, не исключая небольших башенок. Это типичная четырех- или трехлучевая структура. Иногда она сочетается со знаками земли и неба (Курортный бульвар, 17; Ленина, 22).

Дальнейшее продвижение в область соотношения солярных знаков заставляет все больше удивляться тому, какое адекватное отображение находит этот изумительный солнечный край в образах архитектуры. Комбинации фигуративного и нефигуративного изображения солнца позволяют разнообразить архитектурную от-





1. Курортный бульвар, 17. 2. Улица Ленина, 22.

делку, сохраняя некоторую сдержанность, но в то же время выражая экспрессию, восторженное «солнечное» настроение, которое охватывает человека, оказавшегося или постоянно живущего в Кисловодске. Этот почти горный курорт, освещаемый ярким и ясным солнцем, так как в Кисловодске дождливая погода — редкость, продуваемый целительным горным воздухом (говорят об особом содержании кислорода в нем, так как потоки воздуха в силу особого расположения рельефа спускаются по ущелью с высот Приэльбрусья), обладает особой энергией, побуждающей к творчеству, радостному настроению. Не случайно здесь с такой охотой всегда выступали знаменитые певцы, музыканты, деятели искусств.

Под стать этому городу и его архитектура. С одной стороны, как мы уже указывали, сдержанность орнамента, с другой стороны, такое активное, многообразное, охотное использование древнейшего символа — солярного знака, как будто сам город побуждает нас к осознанию первопричин жизни человека, его духовного и телесного здоровья.

Приезжающих поражает красивейшее здание вокзала (1894), которое увенчано и украшено множеством солярных знаков, знаков воды и земли, что сообщает устойчивое, гармоничное состояние чего-то укорененного не только в веках, но и соотношенного с вечностью. Четырехлучевое фигуративное солнце вписано в фронтоны боковых сторон здания. Множественное изображение солнца над входом, на стилизованных колоннах между окнами, на арках окон сообщает искрящееся, радостное настроение, внушает восхищение миром природы и тем искусственным миром, который связан с ней и который творит человек по образцу и подобию ее форм, как это и принято в модерне. Знаки солнца органично сочетаются со знаками неба и земли.



Железнодорожный вокзал.

МОДЕРН

Огромное количество солярных знаков на различных зданиях: единичные, даже в виде эллипсов, а также переходящие в выпуклые квадраты, сочетаются с диадрами, триадами знаков в форме дисков. Здания оснащены многочисленными фигуративными изображениями солнца в виде горизонтальных, вертикальных одно-, двух-, трехлучевых структур. Все это хорошо гармонирует с большим количеством полукружий, арок, проемов, орнаментальной лучевой отделкой окон от первого до последнего этажа. Большое количество окон, проемов, соответствующих вдохновенной идее света, его реализации в архитектуре модерна потребовало множества солярных элементов, не только реализующих эту идею, но и функционирую-



Переулок Саперный, 7.

щих в первичной языческой семантике, как этого требует инверсионное искусство модерна, обращающееся к первородным формам бытия, земного рая, когда все было гармоничным и прекрасным на земле (Саперный, 7; Ермолова, 8; Яновского, 2; Мира, 12; Мира 15; здание ООО «Военстройинвест» по улице Шалапина; Ленина, 13; Парковый пешеход, 5; Герцена, 9; Дзержинского, 8; Яновского, 6; Клары Цеткин, 39А).



1. Улица Ермолова, 8. 2. Улица Яновского, 2.





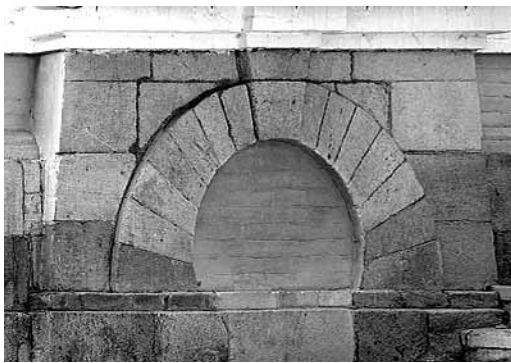
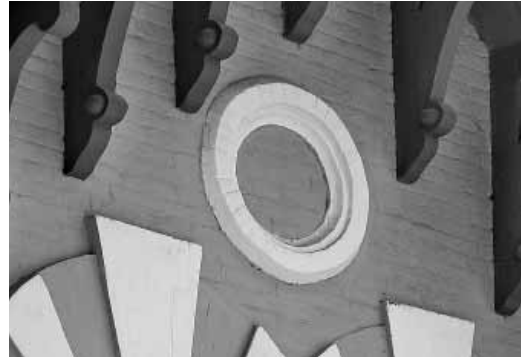
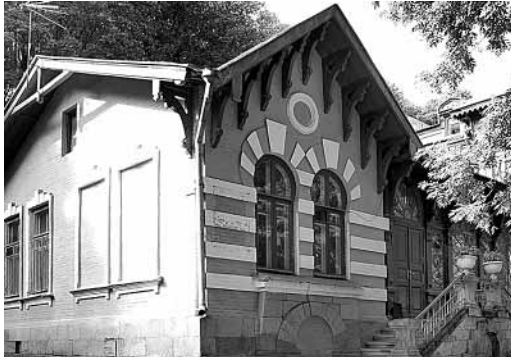
МОДЕРН

1. Проспект Мира, 12. 2. Проспект Мира, 15.

Идея осмысления арок как элементов, несущих солярную семантику, не раз определяется в работах Б.А. Рыбакова: «Право на ретроспективное опускание этнографических данных до уровня славяно-русского средневековья нам дает анализ сюжета знаменитых вщижских арок XII века. Две бронзовые арки представляли собой обрамление напестольной сени над алтарем, долженствовавшей изображать модель вселенной. У подножия каждой арки изображены ящеры и крылатые псы-симарглы как символы подземного и земного мира. По дуге арки расположены три круга с птицами, обозначающие три позиции солнца: два нижних круга (птица клюет ветку) — восход и закат солнца; верхний круг (птица с распростертыми крыльями) — полдень. Каждая позиция солнца отмечена маленькой подставкой для свечи. Вщижские арки датируются второй половиной XII века и, следовательно, показ движения солнца по небосводу мы вполне можем относить к средневековью» (126, с. 470).



1



2



1. Здание ООО «Военстройинвест» по улице Шаляпина.  
2. Улица Ленина, 13.



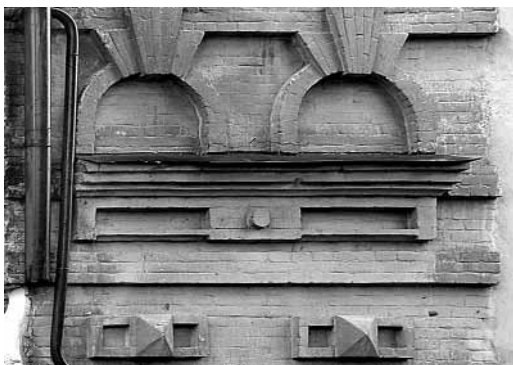
МОДЕРН

1. Улица Парковый пешеход, 5.  
2. Здание во дворе дома по улице Герцена, 9.



Улица Дзержинского, 8.





МОДЕРН

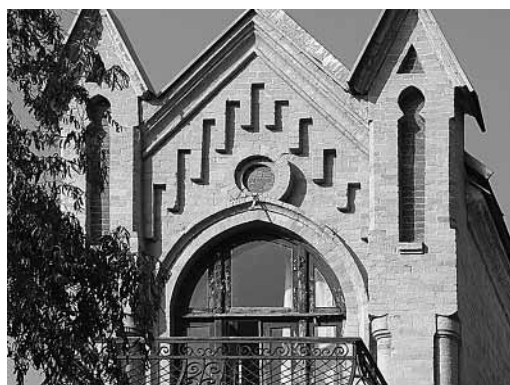
Улица Яновского, 6.





*Улица Клары Цеткин, 39А*

Утонченная резьба, которой украшен корпус кисловодского санатория по улице Б. Хмельницкого, дает представление о трех мирах, что часто в язычестве. В верхней части — стрелы — метонимическое изображение солнца и его лучей. В средней части — ромбовидный орнамент с кругами — сочетание солнечной и земной символики. Промежуточное положение занимает орнамент из трех видов розеток, которые соотносятся с соляными символами и одновременно реализуют растительную тематику, представленную всеми фазами развития стилизованного растения.



МОДЕРН



Санаторий. Улица Б. Хмельницкого.

На некоторых украшениях, а также других произведениях прикладного искусства отмечается наличие семени в виде крохотного кружка внутри стилизованного изображения. Схема такова: внутри изображается росток с пятью листиками, напоми-

нающими папоротник или лилию, четырехчастная композиция из четырех листьев папоротника отображает реальный вид весеннего папоротника, листья которого устремлены во все стороны. Встречаются цветки с четырьмя лепестками и, наконец, опыленные растения. Б.А. Рыбаков пишет: «Одним из главных растительных сюжетов является устойчивая схема, на которой представлено условное растение (обычно с двумя корнями, хорошо укоренившееся) с широко раздвинутыми в стороны ветками, лепестками. Над образовавшейся расщелиной в растении изображается овальное «зернышко» пыльца» (там же, с. 577). Эти изображения в какой-то степени напоминают описания декоративных украшений — рясен. Не раз отмечалось, что принцип «изнутри — наружу» предусматривал в модерне украшение дома не только с помощью орнаментов, солярных знаков, типичных для внешнего декора, использовалась также тема бус, кокошников, головных уборов.

Анализ солярной символики и других элементов декора в стиле модерн в городе Кисловодске приводит к выводу о том, что отличительная черта его декора — обилие фигуративных и нефигуративных солярных знаков (особенно нефигуративных), что понятно из инверсионной обращенности модерна к первичным и первородным формам и смыслам в символике. Яркая, многоплановая, многомерная реализация идеи света как формы и условия существования всего сущего: огромное количество арок, веранд, окон разных форм, то есть форм, способствующих открытости, хорошей освещенности помещений, несколько нейтрализовало, а может быть, и сделало даже не очень уместной, так как это уже пересказ идеи стиля, обилие других орнаментальных форм. Так что элементы флорального орнамента, как и элементы антропоморфные и зооморфные, всегда очень лаконичны, это скорее уже не фигурные элементы, а элементы фона. Идею фигуры в гештальте архитектуры Кисловодска занимают нефигуративные и фигуративные изображения солнца, которые находят реализацию в сочетании с другими формами и символами: различных по форме крестов, звезд (Шаляпина, 10).



*Улица Шаляпина, 10.*

Встречаются здания с четырехконечными, восьмиконечными крестами, часто изображение Андреевского креста. На одном из зданий находим изображение звезд Давида — также солярных знаков, звезды Давида вписаны в круги (Яновского, 9).

Интересно отметить и наличие архаических солярных символов в виде головы коня (Шаляпина, 24). Следует обратить внимание на то, что это изображение представляет собой резьбу по дереву, что связывает данное изображение с теми фигурами, которые обозначали солярные символы в русском деревянном зодчестве.





Улица Яновского, 10.

Отмечается, что в обрядах, фольклоре и народном искусстве солнце могут символизировать колесо, золото, костер, сокол, конь или олень, глаз человека и др. Множество соляных знаков, которые, по-видимому, играли роль оберегов, обнаружено в восточнославянских археологических материалах X—XIII веков, главным образом, в украшениях женского костюма. Это круг, крест в круге, колесо, розетка и др. Соляные мотивы обычны в орнаментации народной одежды и тканей, в резьбе на различных частях крестьянских домов, мебели, орудия для прядения и ткачества (см.: 132, с. 363). Обратим внимание еще и на то, что здесь дано парное изображение коней, симметрично обращенных друг к другу и внешне замкнутых в круговую

МОДЕРН



Фрагмент фасада дома по улице Шалапина, 24.



фигуру и квадрат, это еще больше сближает коней с традиционным солярным символом и обозначает вечный круговорот жизни, постоянное ее возобновление.

А.Н. Афанасьев в работе «Баснословные сказания о зверях» отмечает связь солярной символики с изображением коня в русской архитектуре: «Если присоединим сюда старинное название солнца — колесо, то перед нами явятся и колесница, и кони, и сам всадник: Солнце. Уже в «Ведах» Солнце представляется в образе человека, стоящего на золотой, блестящей колеснице, которую влекут по воздушным пространствам две, семь или десять крылатых, золотошерстых ретивых кобылиц. Лучи солнечные уподоблялись вожжам или поводьям, накинутым на чудесных коней... У многих народов Заря Утренняя почиталась богинею, которая выводит на небо блестящих лошадей Солнца, а Заря Вечерняя — богинею, которая уводит их на покой. С этим совершенно согласно эстонское сказание, что Утренняя Заря каждый день возжигает светильник солнца, а Вечерняя хранит его в продолжение ночи; по литовскому же сказанию, такое возжжение солнечного светильника, вместо Утренней Зари, приписывается звезде Деннице. По славянским преданиям, Зори — божественные девы; вместе с Денницею они прислуживают Солнцу и смотрят за его белыми конями...» (10, с. 143).

Подробно этот вопрос исследует и Б.А. Рыбаков: «Обратим внимание на те севернорусские постройки, которые не испытали влияния ни поволжских строителей барж, ни московских архитекторов вроде Ропота (Петрова). Возьмем одну из типичных изб старой стройки из Вологодчины, орнаментика которой опубликована И.В. Маковецким в числе многих других подобных образцов. Фасад избы украшен солнечными символами в самой верхней части по контуру торца кровли. Каждый солнечный знак сопровождается скульптурным изображением головы коня. Щипец кровли увенчивает массивный конек, «кѣнѣсь», от которого вниз опущено дощатое «полотенце» с солярным знаком. Причелины, спускающиеся по кромке кровли, завершаются внизу тоже знаком солнца, а концам жердей с крюком на комлевом конце («куриц»), держащих желоб для слива дождевой воды, придана форма конской головы. Кони эти непосредственно соседствуют с солярными знаками причелин и зрительно совмещаются в единый образ солнечных коней. Три конно-солнечных символа фасада избы представлены в двух разных уровнях: ближе к земле, на конце кровли слева и справа по фасаду, расположены два символа; третий конно-солнечный символ помещен в самой верхней точке здания и развернут фронтально.

Перед нами очень важная система расположения солярных символов, система, идущая из древности и связанная с геоцентрическими представлениями о движении солнца вокруг земли: левый от зрителя край кровли — восходящее, утреннее солнце; верхний конек на щипце кровли — полдневное солнце в зените; правый край кровли — вечернее заходящее солнце. Соединение каждого солнечного символа с фигурой коня подчеркивает динамичность всей композиции. Солнце не просто показано в трех позициях, оно показано в своем ежедневном движении по небосводу; кони Феба влекут солнечную колесницу от востока к западу через священную точку полдня... и в архитектурной орнаментике мы видим и головы коней и колесовидные символы солнца. Геоцентрические представления о дневном пути солнца по небу на конях (или на лебедях) и о ночном пути по подземному океану на водоплавающих птицах возникли, как можно думать, еще в бронзовом веке, когда на сосудах для умерших, ушедших в подземный, ночной мир, внизу на днище изображалось ночное, подземное солнце. <...> Еще раз следует подчеркнуть, что в обширном этнографическом материале перед нами не просто множество солярных знаков, не сумма отдельных символов, а продуманная система, созданная на основе геоцентрического мировоззрения: злыдни-упыри могут бесчинствовать повсюду, они — вездесущи, повсеместны; в систему зла входит вся природа и все живое, обвеваемое «злыми ветрами». Этой темной анимистической системе вампиризма должна была быть противопоставлена система света, изгоняющего не только тьму, но и порождения тьмы.

Древний славянин обратился к Солнцу, зафиксировав его на своем жилище в его непрерывном движении по небу. Повсеместности упырей была противопоставлена повсеместность солнечного света; при этом была подчеркнута закономерность неизбежного прихода солнца в новый день вместе с утренней зарей» (126, с. 468—470).

Здание по улице Шаляпина, 24, отмечено большим количеством солярных знаков, отличающихся разнообразием. Это солярные знаки над окнами в виде кругов и небольших дисков под окнами, Андреевские кресты, орнаменты из восьмилучевых звезд с круглыми дисками по центру, деревянные круги-солнышки между консолями, кони. Обилие солнечных символов гармонирует с большим количеством окон. Фактически весь фасад здания представляет собой по всем этажам обширные веранды, что говорит о влиянии архитектуры Закавказья. Обращаем внимание еще и на



МОДЕРН



Улица Шаляпина, 24.

то, что сохранившееся в верхней части остекление окон — цветное, что свидетельствует о сознательной установке на игру светом, цветом, свойственную модерну.

А.Н. Афанасьев в работе «Стихия света в ее поэтических представлениях» отмечает: «Солнечный свет дает возможность видеть и различать предметы окружающего нас мира, их формы и краски; а темнота уничтожает эту возможность. Подобно тому зрение позволяет человеку осматривать и распознавать внешнюю природу, а слепота погружает его в вечный мрак; без глаз так же нельзя видеть, как и без света. От того стихия света и глаза, как орудие зрения, в древнейшем языке обозначались тождественными названиями: *зреть*, *взор*, *зоркий*, *зорить* — присматриваться, наблюдать, прицеливаться, *зорька* — прицел на ружье, *обзариться* — промахнуться из ружья, *зырить* — зорко смотреть, *зирая* — оглядываться, *зирк* — глядь, *зирок* — зрачок, *зорный* — имеющий хорошее зрение, и *зо(а)ря*, *зирка* (малорус.), — звезда, *зирка с метлою* — комета, *зо(а)рница* (*зирница*, *зарянка*) — утренняя или вечерняя звезда, планета Венера; *зарница* — отдаленная молния (малор. *блискавица*, которой приписывают влияние на *созревание* нив и которую потому называют *хлебозоркою*: глагол «зреть, со-зреть» указывает на мысль, что поспевающие хлеба, окрашиваясь в желтый, золотистый цвет, чрез то самое уподобляются солнечному блеску; *зрелый* — собственно: светлый, блестящий); *зорить* — о молнии: сверкать и помогать вызреванию нив; *зорить* — прочищать, прояснять, например, «зорить масло» — дать ему отстояться, очиститься; *зазорить* — зажечь, засветить свечу, *зарный* (свето-зарный) — горячий, страстный, *зарво* — отражение пламени, *зорко* (вятск.) — ясно; *дозор* — присмотр и *дозоры* (перм.) — зарница. Слово *зрак*, означающее у нас глаз, у сербов значит: солнечный луч...» (10, с. 60—61).

На фасаде одного из корпусов санатория «Луч» в верхней части размещается солнечный круг, но его видимость неполная, он как бы заходящий, его отчасти закрывает небольшой фронтончик с лаконичными симметричными растительными



Санаторий «Луч».

завитками. Под кругом размещается знак воды, вписанный в квадрат, который в рельефе осознается как перевернутое, обращенное к небу водное пространство. Нам неизвестно, изначально ли назывался так санаторий, но луч — 1. 'Узкая полоса света, исходящая от яркого светящегося предмета. *Солнечный луч. Луч прожектора. Луч надежды* (перен.: проблеск надежды). *Луч света в тёмном царстве* (перен.: о чём-нибудь радостном, светлом в тёмной, отсталой среде)', 2. 'Остронаправленный поток частиц энергии (спец.). *Рентгеновские лучи. Ультрафиолетовые лучи. Тепловой луч*' (МАС). Мы видим, что луч несет солнечный свет, это проблеск надежды, радость, это еще и энергия. Все эти значения выражает само архитектурное сооружение: оно имеет богатый ритм с большим количеством обозначений солнца. Триада арок с лучами над окнами явно обозначает восходящее солнце, солнце в зените и заходящее светило. Выпуклые и вогнутые диски парно ритмично располагаются на стилизованном аттике, в верхней части между окнами. В нижней части ко-



МОДЕРН

Санаторий «Луч».



лонн за балконной балюстрадой скрываются небольшие знаки солнца — круги. Мы не раз отмечали, что знаки солнца иногда имеют скрытый характер и размещаются так, чтобы они оказались действующими, несущими свет, поражающий темное начало, но незаметными глазу. Лучевую структуру имеет округлый вход.

Здания в стиле модерн при всей витиеватости, естественной кривизне линий все-таки стремятся к округлости, причем эти округлости явные, выделенные, вычурные. И тот, кто открыт космизму образов, отметит, что это округлость солнечная, округлость стилизованного небесного купола, она сообщает пространству дома мягкость и спокойствие. На это обращал внимание Г. Башляр в работе «Поэтика пространства». Округлости феноменологически задают другие округлости, «и все как будто покоится в округленном пейзаже. Круглое существо распространяет округлость, распространяет покой, присущий всякой округлости» (15, с. 203). Приведем выдержку, демонстрирующую философскую рефлексию над идеей круглого: «Какой покой обретает в слове «круглый» мечтатель, грезящий словом! Как мирно округляются рот, губы, само дыхание! Ведь об этом тоже должен сказать философ, который верит в поэтическую субстанцию слова. А какая радость, какая звонкая радость для учителя, порвав со всяческим «бытием-здесь», начать урок метафизики утверждением: «Das Dasein ist rund». Бытие кругло. И потом ждать, пока утихнут раскаты этого догматического грома над головами восхищенных учеников. Но вернемся к округлостям более скромным, более доступным.

Иногда, действительно, некая форма оказывается источником первых грез и дает им направление. Для художника дерево формируется как округлость. Но поэт возводит грезу на более высокую ступень. Он знает: все изолированное округляется, принимает образ сконцентрированной в себе самой сущности. Во «Французских стихотворениях» Рильке именно так живет и утверждает себя ореховое дерево. Здесь также вокруг одинокого дерева, центра вселенной, округляется купол неба, согласно закону космической поэзии.

Дерево искони  
В центре всего, что в округе.  
С наслаждением дерево пьет  
Полной чашей небосвод.  
(Poèmes français, p. 169)

Конечно, у поэта перед глазами всего лишь дерево посреди равнины; он не думает о легендарном игдразиле — древе, заключающем в себе одном целый космос, соединяющем землю и небо. Но образ круглой сущности следует собственному закону: ореховое дерево, по словам поэта, «гордо округлено», и потому может наслаждаться целым небесным сводом. Круглое существо окружено круглым миром.

И стихотворение растет от стиха к стиху, расширяет свое бытие. Дерево живет, мыслит, устремляется к Богу.

Вот-вот ему явится Бог.  
И уверенью навстречу  
Ширит дерево круг бытия,  
Простирает зрелые руки.

Дерево, может быть,  
Полнится мыслью внутри...  
Оно растет над собой,  
Придавая себе постепенно  
Форму, неязвимую  
Для прихоти ветра шального.

Можно ли найти лучший документ феноменологии бытия, которое одновременно утверждает себя и развивается в своей округлости? Расширяя орбиты зеленой

кроны, дерево Рильке отстаивает округлость вопреки случайностям формы, вопреки прихотливости своих движений. Здесь становление обретает множество форм во множестве листьев, но бытие ни в коей мере не подвержено рассеянию: если бы я мог надеяться когда-нибудь представить в обширном сборнике всю полноту образов бытия — образов многоликих, изменчивых и все же говорящих о постоянстве бытия, — дерево Рильке открыло бы важную главу в моем альбоме по конкретной метафизике» (там же, с. 203—204). Г. Башляр пишет о полноте образов бытия и постоянстве, которое заключает себя в округлое как неподверженное рассеянию. Это сохраняющая сама себя форма — круг солнца, например, — но порождающая все новые и новые интендирующие сущности, в данном случае, бесконечные круги, волны, распространяющие свет.

При всем разнообразии декоративных элементов, которые встречаются нам на фасадах домов в Кисловодске, особенно в районе Курортного бульвара — парадного центра города, детали эти неброские, лаконичные, изысканные. Так, например, фасад дома на Курортном бульваре, 15 (бывшая гостиница «Россия» братьев Зипаловых) украшен стилизованными вазами, симметрично расположенными гирляндами — ветками лавра, придающими фасаду торжественность, позитивную семантику. И все же главные образы выражаются через округлые формы. Здесь их множество. Это целая симфония круговых форм, ритмично взаимодействующих между собой. Здание завершается разгрузочными арками над окнами. В верхней части центрального окна, расположенного по осевой линии здания, — симметричные парные круги — знаки солнца, ниже, над вазами, — изящные парные арочки. Далее — по второму этажу — целый каскад арочной структуры окон: центральная арка над дверью и симметрично — по четыре — восемь окон с тройными подковообразными арками, их симметрия закреплена замковыми камнями в форме лучей. На первом этаже большие квадратные окна снабжены лучевой символикой. На боковых частях здания располагаются слуховые окна, которые сочетают функцию окна с обозначением четырехлучевого солярного знака. В этих частях также торжествуют округлые формы, свидетельствующие о внимании к солярной символике.

МОДЕРН



Курортный бульвар, 15. Фасад и фрагмент боковой части здания.

Фигуративные солярные знаки в сочетании с растительным орнаментом на балконах довольно часто встречаются в пространстве Кисловодска (здание ОВД по улице Красноармейской).



*Здание ОВД по улице Красноармейской.*

В Кисловодской архитектуре солнце настолько доминирует, что дом, как говорит Г. Башляр, «от погреба до чердака» снабжен солярной символикой. Проемы и арочные-окна дома по улице Карла Маркса, 4, снабжены солярной символикой с изысканной лучевой орнаментацией. Г. Башляр отмечает, что в каждой стране форма крыши — один из знаков, позволяющих судить о климате. Наклон крыши «подлежит истолкованию». С точки зрения мечтателя, островерхая кровля рассека-



*Улица К. Маркса, 4.*

ет облака, чем ближе крыша, тем яснее мысли, подвал же воплощает темную сущность дома, причастен к тайным подземным силам (см.: 15, с. 37). В Кисловодске не остается места для темноты. Дом по улице Карла Маркса, 4, снабжен таким количеством солнцеподобных арок, солярных знаков, что можно представить его как солнечную симфонию, апофеоз солнца.

Г. Башляр, говоря о постоянной грезе человека о доме, отмечает, что эта греза потенциально таит в себе гигантский космический дом. Динамичный дом с большим количеством света позволяет человеку жить во Вселенной, а Вселенная обитает в таком доме. Дом — это всегда влияние противоположных элементов, движущих великими архетипами, — укорененность дома, связь его с землей и стремление кверху, воздушным мирам: «Дом завоевывает часть неба, — пишет Г. Башляр. — Весь небосвод террасой расстилается над ним» (там же, с. 62).

Знаменитый дом, называющийся «Дачей Шаляпина» (Шаляпина, 1), содержит сочетание солярных символов с растительными элементами. Асимметричная композиция, различные материалы, устремленность вверх, а также огромное количество солярных знаков — от подвала до чердака, — сообщают ему яркий ритм, соз-



МОДЕРН



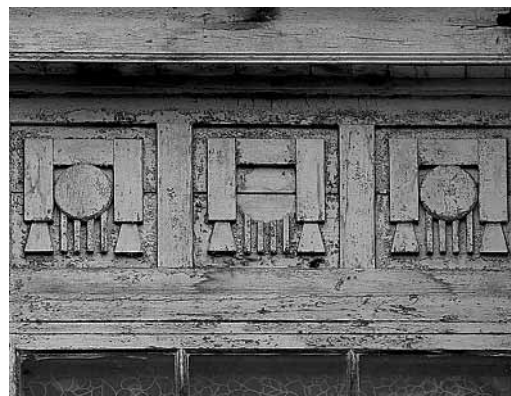
Улица Шаляпина, 1.



дают приветливое настроение, тем более что в архитектуре используются элементы русского стиля: фронтоны, располагающиеся на разной высоте наподобие теремка, узорчатая резьба по дереву. Теремок — это дом нашей мечты, дом, где можно укрыться от темных сил, чему и способствует огромное количество солярных знаков, в том числе и на маленьких фронтонах — деревянные перекрытия создают лучевую структуру. Немногочисленные розетки, изящные лилии подчеркивают волшебный мир этого жилища. Цветные стекла способствуют игре света внутри дома.

Н. Лузина в статье «Шаяпин на даче летом 1917 года» отмечает: «С Привокзальной площади Кисловодска виден этот удивительный дом, похожий на сказочный терем. Это музей «Дача Шаяпина». Причудливый дом построил в 1903 году по проекту архитектора Э. Ходжаева пятигорский купец Михаил Иванович Ушаков и подарил своей жене Пелагее Степановне. На фронтоне дома в красивых пятиугольниках вензелями выписаны инициалы купчихи: буквы «П» и «У». Пелагея Ушакова была попечительницей реальных училищ Пятигорска, устраивала в их пользу благотворительные балы. Дом сдавался внаем курсовым, в 1911 году здесь жил композитор С.С. Прокофьев, о чем свидетельствуют его письма из Кисловодска другу Я.Я. Мясковскому. <...> Великий русский певец арендовал этот особняк и жил здесь с семьей с 23 июля по 21 сентября 1917 года. Вместе с ним жила его жена Мария Валентиновна Петцольд и дочери Марфа и Марина — семи и пяти лет. «Мы чудно помним Кисловодск, — писали они в адрес музея, — жили мы у Обрезихи». Вспоминали они Эльбрус, горные пейзажи, прогулки по парку...» (93, с. 54—55).

Обилие солярных символов находим в отделке здания Центра психолого-педагогической реабилитации и коррекции по улице Авиационной. Дом построил



*Центр психолого-педагогической реабилитации и коррекции по улице Авиационной.*

бакинский нефтепромышленник М. Арутчев, монограмма которого все еще красуется на фасаде здания. Здесь триады солярных знаков над монограммой и над окнами, также орнаменты, построенные по геометрической сетке с повторяющимися восьмиконечными крестами по принципу бесконечного пространственного развития повторяющихся групп орнаментальных мотивов — звезд и солярных дисков. Растительный орнамент с использованием мотива пальметт, как обычно в модерне Кисловодска, очень лаконичен.

Довольно эклектично, но тем не менее интересно, выглядит здание по улице Богдана Хмельницкого, 7 (бывшая женская гимназия А.Ф. Васильевой, 1906). На фасаде и боковых частях здания находим обилие фигуративных и нефигуративных солярных знаков, размещенных по всей высоте постройки — от башенок до окон первого этажа и главного входа. Круги здесь трансформируются в квадраты с лучами, иногда одни только лучи метонимично символизируют свет и солнце. Имеются орнаменты с элементами круга и лучевой структурой. Солярные диски оформляются арками. У входа круглые диски вписаны в квадраты. На здании также множество других знаков с лучами и без — выставка солярных символов в различных модификациях.



МОДЕРН



Улица Богдана Хмельницкого, 7.

Немногочисленны случаи, когда фигуративные, нефигуративные солярные символы, а также флоральный орнамент сочетаются с зооморфными элементами. Это здание на станции «Минутка», где маска льва вписана в солярный знак с четырёхлучевой структурой.



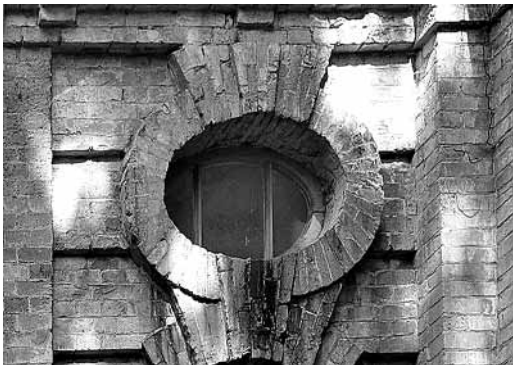
*Здание на станции Минутка.*

Антропоморфные элементы и солярные знаки образуют изумительный декор фасада корпуса военного санатория по улице Гагарина, 2 (бывшая дача купца Е.Г. Кундури «Эльбрус», архитектор Э.Б. Ходжаев, 1905—1906). Эти украшения, служащие консолями, с изображением лиц красивых девушек и флоральным элементом у основания масок напоминают женские портреты на стенах русских храмов XI века, о которых мы уже упоминали. Это богини плодородия Макошь, Лада, Лель. Маски можно интерпретировать и как образы Флоры — их предшественницы. Солярными знаками оснащены столбы у входа, они имеются под арками окон, на карнизах, стилизованных колоннах. В виде солнца оформлены слуховые окна, арки, входы, что свидетельствует о космическом мышлении архитектора.



*Улица Герцена, 2.*





МОДЕРН



Улица Герцена, 2. Фрагменты оформления здания.



### Ессентуки

В 1903 году в книге, посвященной столетию КМВ, отмечалось: «Ессентукская группа минеральных вод является наименее живописной из всех четырех групп. Она расположена среди открытой степи, находясь в 15 верстах по железной дороге к западу от Пятигорска, на высоте 1979 футов от уровня моря, то есть на 400 футов выше Пятигорска. Дорога в Ессентуки пролегает по степи, поросшей превосходной травой, пестреющей разнообразными цветами, нигде нет ни малейшего признака деревьев, и однообразие пейзажа нарушается только видом на Бештау, на Машук и на долину Подкумка, с поднимающимися за ним вершинами Юцы. Подъезжая к станции, вы видите сначала направо ряд молодых насаждений, образовавших новый парк, потом налево показывается сперва двухэтажный корпус санатории вспомогательного общества «Санаторий», затем небольшое здание только что выстроенной санатории Владикавказского округа почтово-телеграфного ведомства, за которым обнаруживается темная масса зелени Ессентукского парка, с возвышающимся над ним куполом церкви, и наконец, поезд останавливается у станции Ессентуки» (67, с. 195—196).

Сейчас, конечно, город, как и другие города КМВ, утопает в зелени, огромные парки в центре города, скверы, зеленые зоны в пространстве санаториев — все это представляет весьма живописную картину. Строительство города происходило в эпоху расцвета стиля модерн, что в полной мере выражается в архитектурном облике курортного города. «В первые годы XX века, когда началась активная застройка курортного городка, новомодный стиль модерн, успешно покорила Европу, победно шествовал по России, — отмечает Э.А. Жаткова в статье «Дачи и санатории курортного городка» (2003). — Архитекторы, воспринявшие модерн, отдавали предпочтение заказам на проекты загородных дач, так как загородный дом давал художнику большую свободу в выборе места для здания на дачном участке с учетом особенностей естественного освещения и рельефа. Построив дачу-замок, архитектор мог окружить ее специально распланированным садом-парком, который подчеркивал необычность архитектурных форм и красоту внешнего декора. Свободный дачный участок позволял сделать все стены фасадными и одновременно непохожими друг на друга. Здание можно было украсить многочисленными балконами, террасами, верандами и лоджиями разнообразной формы, большими, необычной формы, окнами и дверями. Все эти архитектурные детали, неперенные атрибуты модерна, хорошо смотрелись среди пышной зелени, чистого воздуха и яркого солнечного света.

Строительство многочисленных, больших и маленьких, привлекательных, со всеми современными удобствами частных гостиниц, пансионатов и санаториев, где все было под рукой: комната, врачебный и процедурный кабинеты, домашняя кухня, покой, обилие воздуха и зелени, и здесь же — общество тебе подобных людей, озабоченных своим здоровьем и жаждущих приятного времяпрепровождения, решало извечную проблему Ессентукской группы — проблему жилья для приезжих больных. Поэтому строительство удобных и красивых дач стало выгодным делом, а возрастающая популярность курорта гарантировала скорую окупаемость вложенных средств и будущую прибыль» (60, с. 77).

В архитектурном облике Ессентуков отмечается тонкое, изысканное использование флоральных орнаментов, зооморфных, антропоморфных элементов при обилии солярной символики — нефигуративной и фигуративной. Конечно, здесь уже нет такого изобилия символов, как в Кисловодске, но тем не менее солнечное сияние города находит отображение в его архитектурном облике.

Определяется следующее соотношение элементов архаической символики с другими типами отделки. 1. Кресты. 2. Нефигуративные солярные знаки: 1) собственно нефигуративные солярные знаки, 2) нефигуративные солярные знаки в сочетании с флоральным орнаментом и антропоморфными элементами. 3. Фигуративные солярные знаки: 1) собственно фигуративные солярные знаки, 2) фигура-



МОДЕРН

*Ессентуки. Аллея в Курортном парке.*



*Ессентуки. Курортный парк.*



тивныe соляpные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, 3) фигуративные соляpные знаки в сочетании с зооморфными элементами, 4) фигуративные соляpные знаки в сочетании с крестами, флоральным орнаментом и зооморфными элементами, 5) фигуративные соляpные знаки в сочетании с флоральным орнаментом и антропоморфными элементами, 6) фигуративные соляpные знаки в сочетании с нефигуративными, 7) фигуративные — нефигуративные соляpные знаки в сочетании с крестами, 8) фигуративные — нефигуративные соляpные знаки в сочетании с крестами и флоральным орнаментом, 9) фигуративные — нефигуративные соляpные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, 10) фигуративные — нефигуративные соляpные знаки в сочетании с флоральным орнаментом, зооморфными и антропоморфными элементами. Рассмотрим эти соотношения.

На стилизованной готической башенке дома по улице Советской, 8, место трех солнц занимают три четырехлучевых креста. В его асимметричном строении соляpная символика поддерживается лучевой структурой в отделке верхней части окон, имеющих разнообразные формы и строение.



МОДЕРН

Улица Советская, 8.

Кресты находим также на стилизованной готической башенке дома по улице Анджиевского, 12. Они образуют плотный орнамент, состоящий из диагонально расположенных элементов. Сама башенка украшена изображением сердца с монограммой.



Улица Анджиевского, 12.

Многочисленные соляpные знаки, симметрично попарно расположенные в верхней части дома, между окнами органично вписываются в фасад здания по улице Кисловодской, 3 (бывшая собственная электролечебница М.С. Зернова).





*Улица Кисловодская, 3.*

Нефигуративные солярные знаки в сочетании со знаками земли поддерживаются аркатурным поясом — рядом глухих арок, опоясывающих верхнюю часть здания санатория «Исток» (бывший санаторий имени Бугрова и братьев Мальцевых). На порталной части вверху — изображение знаков воды. При изысканном, сдержанном характере в отделке этого здания чувствуется особое внимание к солярным элементам, которые вписываются в отделку окон первого и второго этажей, арок входной части здания. Здесь огромное многообразие арок: подковообразные, килевидные (восточные с приподнятым верхом), стрельчатые, ложные ступенчатые и др. Арки открывают здание для проникновения солнца, и сами они имеют солярную семантику — здание органично взаимодействует со средой, тем более что оно и сейчас стоит на открытом месте, на освещаемой ярким солнцем площади. А. Корчевная отмечает: «В 1903 году по высочайшему повелению императора Николая II Горный департамент Министерства земледелия и государственных имуществ дал распоряжение директору Кавказских Минеральных Вод о бесплатном предоставлении Бугрову и братьям Мальцевым двух участков казенной земли. На этих участках предполагалось построить двухэтажный каменный санаторий для проживания в нем лиц христианского вероисповедания, чей годовой доход не превышал 600 рублей. Через год купцам удалось выхлопотать еще два участка для разведения сада при санатории. Пансионерам были созданы все условия для отдыха и лечения. Об этом свидетельствует благодарственный адрес управляющему санатория Зиновию Петровичу Силантьеву: «Выражая Вам свою искреннюю сердечную благодарность за корректное и гуманное отношение ко всем нам, живущим в санатории пансионерам, а также и за образцовую постановку всего порученного Вам дела и умелую распорядительность, которая так благотворно отражается на нас в отношении питания, спокойствия и гигиенических условий, мы, пансионеры первой майской группы, просим Вас принять на добрую память наш скромный патриотический подарок и настоящий адрес» (80, с. 85).



Санаторий «Исток».

МОДЕРН

Стилизованные восточные элементы определяются и в архитектурном облике здания по улице Советской, 11. В отличие от упомянутого выше санатория «Исток» здесь наблюдается более многообразное соотношение солярной символики с флоральными и антропоморфными элементами. Аркада в карнизной части заполнена вращающимися ваз, антропоморфными сочетанием растительных мотивов, декоративных ваз, антропоморфных элементов заполняют части фасада между оконными проемами. Запутанный, прихотливый узор арабесок хорошо сочетается с многочисленными арками, проемами прихотливой формы. Солярные знаки немногочисленны, главный солярный знак на фронте «держит» весь дом, красиво сочетаясь с многоступенчатыми ложными арками.

Немногочисленные солярные с одно-, трех-, четырехлучевой структурой встречаем на зданиях по улице Интернациональной, 14, на пересечении улиц Разумовского и Баталинской (бывший Жандармский санаторий), корпусе санатория имени Павлова по улице Ленина, 3 (бывшая дача «Цветник» Д.Н. Мирской). Э.А. Жаткова отмечает: «Другое архитектурное направление в рамках модерна воплощено в нескольких постройках, особенностью которых является строгая симметричная композиция дзухэтажного фасада с трехэтажной башней посередине. Со всех сторон здания опоясывают веранды или ряды балконов. Ряды высоких окон, особенно на южной и западной сторонах, специально сделаны для того, чтобы комнаты весь день заливали солнце и заполнял свежий воздух. Такие дачи были очень привлекательны для приехавших с севера в наши южные края. До сих пор сохранились почти полностью дачи «Цветник» Д.Л. Мирской и «Ессентуки» Л.Ф. Шабановой» (60, с. 79). Открытость свету, солнцу — черта, так характерная для стиля модерн и отмечаемая нами в процессе рассмотрения архитектурных особенностей Кисловодска, так же свойственна Ессентукам. Следует только отметить более сложную композицию

1



2



3



1. Улица Советская, 11. 2. Улица Интернациональная, 14. 3. Бывший Жандармский санаторий.



архитектурного произведения, наличие асимметрии, которая поддерживается наличием башен, смещенных относительно осевой линии центра.

Бывшая дача «Мира» эссентукского банкира В.А. Толмачева по улице Баталинской отличается изысканной архитектоникой — симметричная композиция с большим количеством открытых пространств балкона, галереи, арок, разнообразием форм окон. Здание украшено солярными знаками, находящимися на стилизованных колоннах, между окнами с удлинненной двух- и трехлучевой структурой, которая подчеркивает стройность здания. Флоральные элементы ограды балкона, декоративная ваза на галерее создают уют, придают камерность строению. Различная конфигурация огромных окон создает стройный ритм, и особенно разнообразит его большое круглое окно с подчеркнутой солярной семантикой в отделке. Солярные элементы имеют место и в отделке ограды галереи, на стилизованных башенках.



МОДЕРН



1. Улица Ленина, 3 (бывшая дача «Цветник» Д.Н. Мирской). 2. Дача «Мира» по улице Баталинской.



Здание открыто для взаимодействия со средой, диалогично по отношению к пространству. Несмотря на то, что дом ограничивает и закрывает нас от мира, сооружения в стиле модерн открыты ему, легко включают в себя элементы пространства, и наоборот, выводят внутренние особенности здания в пространство. В данном случае, это декоративная ваза, которая более характерна для внутреннего убранства, чем для внешнего.

Замечательна в своем роде бывшая дача «Орлиное гнездо» полицейского пристава И.Г. Зими́на (улица Пономарева, 7). Солярные знаки с едва намеченной лучевой структурой встречаем только на стилизованных колоннах балкона. Светоносную семантику, связанную с солнечным светом, несет изображения птиц, которое венчает фасад здания. Три орла занимают семантически отмеченное место, связанное, как правило, с солярной символикой.



*Улица Пономарева, 7.*

А.Н. Афанасьев в работе «Баснословные сказания о птицах» отмечал связь лучевой символики с метафорическим языком народного творчества, художественных текстов: «Поэтическая фантазия, сблизившая утренние лучи солнца и быстро мелькающие молнии с «летучими» стрелами, то же самое уподобление допускала и по отношению к бурным порывам, ветра и шумно ниспадающему дождю, как это видно из эпических выражений «Слова о полку Игореве»: «Се ветри... веют с моря стрелами»; «Быти грому великому! Идти дождю стрелами». Если о дождевых каплях можно было сказать, что они падают стрелами, то, наоборот, о самих стрелах, пускаемых с лука, говорилось: прыскать — «прыщещи стрелами». Стремительность этих небесных явлений сроднила их с несущейся стрелой, и на том же основании и те и другие сблизены с представлением летящей птицы. В санскрите одно из названий птицы, если перевести его буквально, было: «по сквозь видимому (то есть

по воздуху) ходящая»; очевидно, что название это так же удобно могло прилагаться и к стреле, и к ветру, и к облаку. Стреле придается эпитет пернатой — не только потому, что верхний конец ее оперялся для правильности полета, но и в смысле прямого уподобления птице... <...> По единогласному свидетельству преданий, сбереженных у всех народов арийского происхождения, птица принималась некогда за общепонятный поэтический образ, под которым представлялись ветры, облака, молнии и солнечный свет; стихиям этим были приписаны свойства птиц, по преимуществу — тех, которые поражали наблюдающий ум человека быстротой своего полета и силою удара, и наоборот: с птицами были соединены мифические представления, заимствованные от явлений природы; мало того — фантазия создала своих баснословных птиц, олицетворяющих небесные грозы и бури...

Любимыми и главнейшими воплощениями бога-громовника были орел и сокол... Греки и римляне почитали орла посланником Зевса, носителем его молний; до сих пор на гербах изображают орла с громовыми стрелами в лапах... «Калевала» изображает мифического орла с огненным клювом и сверкающими глазами; он так громаден, что зев его подобен шести водопадам; одним крылом разделяет он морские волны, а другим — небесные тучи; в другой песне говорится об орле, перья которого пышат пламенем. Согласно с этими данными, отождествляющими орла с богом — бросателем молний и проливателем дождей, свидетельствует и один из наших заговоров: «Летел орел из-за Хвалынского моря (море — небо), разбросал кремни и кремницы по крутым берегам, кинул Громову стрелу во сыру землю, и как отродилась от кремня и кремницы искра, от громовой стрелы полымя, и как выходила туча, и как проливал сильный дождь...». Отсюда родилось поверье об орловом камне: в XVII веке думали, что камень этот охраняет от поветрия, порчи и всяких бед и что его можно находить в гнезде орла, «а держит он его для обереганья своих детей»...» (10, с. 121—122).

Интереснейшим по архитектурному решению, свободе мышления в стиле модерн является здание на углу улиц Баталинской и Семашко (бывшая дача генерала Макарова, 1904). Здание с элементами асимметрии тем не менее гармонически уравновешенно за счет спокойного, симметричного расположения окон, балконов, орнаментального решения. Здание опоясывает фриз — декоративная композиция, состоящая из гирлянд с ветвями и листьями дуба, увенчанных масками баранов. «Славянские сказки знают баранов и овец с золотой и серебряной волною, — отмечает А.Н. Афанасьев, — как знают они и козу — золотые рога, тождественную той быстрой златорогой и медноногой лани, которую изловил Геркулес. Польское предание упоминает о крылатых овечках, на которых спасалась от нечистого духа царица, несясь по воздуху. Сверх того, сказочный эпос упоминает про чудесного козла и овцу, которые, подобно мифическим коням, рассыпаются золотом и серебром. Разя тучи, молния проливает из них дождевую влагу; так как, с одной стороны, рога животных издревле употреблялись вместо пиршественных кубков, а с другой — рог был символом молнии, то отсюда возникло представление о роге изобилия, рассыпающем на землю цветы и плоды...» (там же, с. 161). На связь изображения барана с солярной символикой указывал А. Голан в работе «Миф и символ»: «...известны изображения, свидетельствующие, что в древней мифологии существовали какие-то представления о связи образа барана с солнцем. Конь, как мы видели выше, считался одной из ипостасей солнечного божества, поэтому идея связи барана с солнцем могла быть выражена в виде сочетания бараньих рогов и коня. Знак барана на ладье в данном случае можно, наверное, считать солярным символом, что явствует из сопоставления этого рисунка эпохи бронзы с многочисленными в датируемых тем же временем наскальных росписях Скандинавии изображениями ладьи, которая перевозит солнце. Может быть, и сочетание Амон-Ра явилось плодом не только спекуляций египетских жрецов, но и основывалось на представлении о связи барана с солнцем. Таким образом, некоторые данные свидетельствуют, что в древних культовых представлениях усматривалась какая-то связь барана с солнцем» (43, с. 64).



*Угол улиц Баталинской и Семашко. Бывшая дача генерала Макарова.*

Андреевские кресты, стилизованные эмблемки с лучевой символикой на щите в форме луча-стрелы, многочисленные аркады, консоли, подчеркивающие легкую арочную структуру строения, изощренное остекление — розетки в верхней части окна с крестообразным внутренним пересечением в виде Андреевского креста — все это проявление солярного мышления в пространстве построения дачи генерала Макарова.

Четырехлучевой солярный знак, подковообразные арочки на башенках сочетаются в пространстве декора с антропоморфными и флоральными элементами — масками с растительной орнаментацией, так характерной для условного изображения Флоры или Персефоны (Интернациональная, 13).

Общий стиль архитектуры Эссентуков менее академичен, чем в Кисловодске, отличается камерностью, многообразием и изысканностью форм, сопряжен с идеями света и солнца, обладает позитивной семантикой, что находит выражение в



Улица Интернациональная, 13.

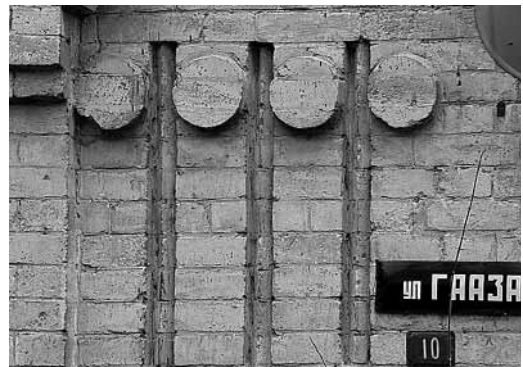
МОДЕРН

названиях, которые владельцы давали своим дачам. «Замок», «Эсперо», «Прага», «Капри», «Досвенебе», «Колхида», «Иверия», «Английский парк» — подчеркивали экзотизм строений, респектабельность. Названия «Мира», «Мария», «Лесор», «Бештау», «Находка», «Симпатия», «Счастье» — выражали позитивный настрой по отношению к месту, где они расположены, радостное, восторженное настроение хозяев по поводу того, что они владельцы респектабельных, красивых, удобных дач на Кавказе, на Юге России — в благословенном месте. Интересно отметить, что Кавказ в Библейской географии многими исследователями считается местом Библейского рая.

Сочетания фигуративных и нефигуративных солярных символов вполне достаточно для отделки фасада, если он изыскан и замысловат. Серии солярных знаков по два, три, четыре, пять нефигуративных обозначений солнца находим на фасаде здания по улице Гааза, 10, говорят о сгущении солярной символики в стиле «модерн» позднего периода. Отделка окон здесь говорит о дальнейшей разработке солярной семантики, которая внедряется уже в само существо дома. Сам дом становится символом света и солнца. Солярные знаки становятся принадлежностью каждой детали, каждого элемента фасада. В данном случае они составляют основу кованой ограды балкона — восьмилучевые знаки — символы полноты и бесконечности бытия. Окна декорированы лучистыми заставками, полотенцами, символизирующими солнце.

Примерно с теми же сериями солярных знаков, строением окон с солярной семантикой в системе фигуративных и нефигуративных знаков встречаемся в отделке здания на углу улиц Баталинской и Семашко (бывшая дача полковника Зарецкого). Серии солярных знаков могут переходить в серии розеток над окнами (корпус санатория «Москва», бывшая дача горного инженера управления КМВ Пугинова).





Улица Гааза, 10.



Корпус-люкс санатория «Москва». Бывшая дача горного инженера управления КМВ Пугинова.

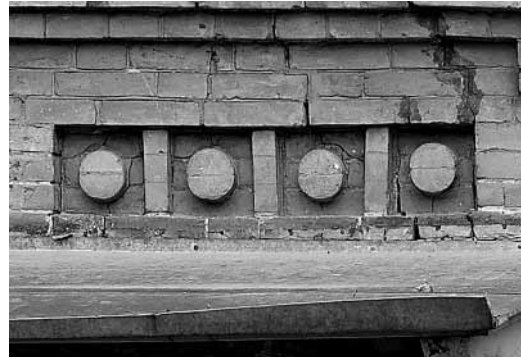
МОДЕРН

Поражаешься обилию четко выстроенных и гармонизированных солярных символов в пространстве некоторых зданий, сложенных из кирпича. Кирпич — сложный материал для декоративной отделки, для формирования в его структуре округлых форм. То, что они имеют место, говорит об их значимости, семантической маркированности, о том, что им придавалось большое значение в процессе отделки здания, его окраски, так как знаки, как правило, обозначены контрастным цветом. Так, например, бывший частный санаторий доктора Соколова по улице Ленина отличается большим количеством элементов солярной символики — фигуративных и нефигуративных. Это стрелы полотенец, украшающих окна, фигуративные трехлучевые солярные знаки между окнами, четырехлучевой знак на аттике, сопровождающийся симметричными сериями нефигуративных солярных знаков, сгруппированных по четыре справа и слева; солярные знаки на башенках, на стилизованном небольшом аттике (пять элементов), серии стрел и нефигуративных знаков (по четыре с каждой стороны у входа).

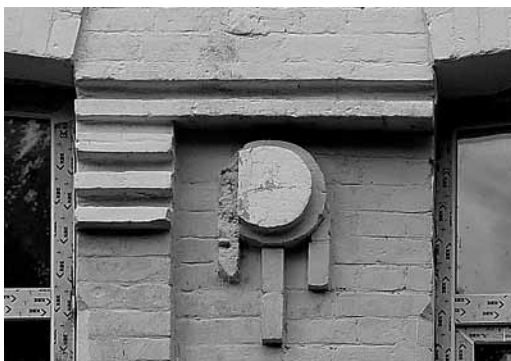
Серии, серии, серии... Как не удивиться тому, что в музыке в это время возникает серийная техника, например, в творчестве композитора А. Лурье. Серии становятся интонационной базой музыкального произведения. Серии позволяют обозначить какие-то элементы произведения как инвариантные, значимые, как структурную основу сочинения. В эстетике модерна эта серийная солярная символика становится сама по себе знаком стиля, его структурирования в системе общего замысла большого произведения, фигурной, а не фоновой деталью в отделке дома.

Серии способствуют достижению конструктивного единства и логической связанности в общих отношениях элементов. Это развитие метода констант, когда постоянно повторяется одна и та же фигура в пространстве общего строения произведения. В результате все оказывается связным в единстве мира, и в то же время каждый элемент серии как некое структурное единство сам выражает мир. Это одна из форм

1



2



1. Бывшая дача полковника Зарецкого. Угол улиц Баталинской и Семашко.  
2. Бывший частный санаторий доктора Соколова. Улица Ленина.

реализации соотношения макрокосма и микрокосма, в нашем случае — дома как микрокосма и мира как макрокосма: «Мир есть бесконечная кривая, касающаяся бесконечного множества кривых в бесконечном множестве, точек, кривая с единственной переменной, конвергентная серия всех серий, — отмечает Ж. Делез. — Но тогда почему не существует единой и универсальной точки зрения, отчего Лейбниц с такой настойчивостью отрицает «учение о мировом духе»? Почему существует много точек зрения и множество бессмертных душ — то есть бесконечность? Рассмотрим серию из двенадцати звуков: она, в свою очередь, подвержена многочисленным вариациям — и не только ритмическим или мелодическим, но и соответствующим противоположному, или ретроградному, движению. С тем большим основанием бесконечная серия — даже с одной переменной — неотделима от бесконечного множества составляющих ее вариаций: мы с необходимостью воспринимаем ее сообразно всем возможным порядкам, поочередно отдавая приоритет той или иной части ее последовательности. Только здесь некая форма, например, улица, вновь обретает свои права, но по отношению ко всей серии целиком: каждая монада как индивидуальная единица включает в себя всю серию; тем самым она выражает весь мир, но не иначе, как выражая более ясным образом небольшой регион мира, как бы его «департамент», нечто вроде городского квартала, конечную последовательность» (55, с. 45).

В доме по улице Кисловодской, 5, развивается эта тенденция: нефигуративный солярный знак на аттике орнаментирован нефигуративными же солярными знаками, расположенными по четырем сторонам, что в единстве образует эту же фигуру, но в модифицированном значении фигуративного солярного знака — цветка с крестообразным расположением лучей-«лепестков». Знаки, знаки, знаки с лучами и без — в любой геометрически фиксированной точке, чтобы поддержать общую светлую тональность, общий мажорный строй сооружения.



Улица Кисловодская, 5.



МОДЕРН

Одним из домов, выражающих солярную философию, космическое мировоззрение, является здание по улице Советской, 12. Соединение серий из нефигуративных солярных символов на боковых частях здания с парно расположенными солярными элементами под окнами, на башнях, над окнами и активная лучевая орнаментация окон, подковообразных арок над окнами — все это создает причудливый ансамбль с гармоничным соотношением повторяющихся элементов с бесконечным их разнообразием.

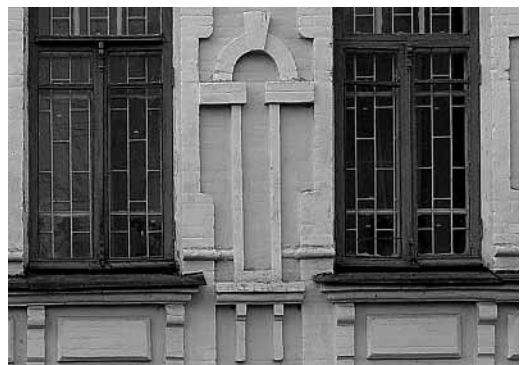
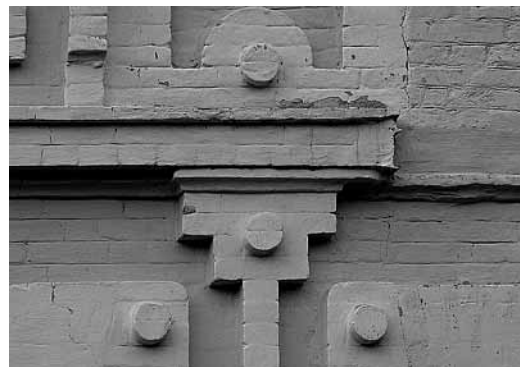
Огромное количество солярных знаков на арках и полотенцах, украшающих окна, — на фасаде здания по улице Советской, 18. Интересна разработка ложных арок с солярной семантикой, лучи, опущенные вниз, «пробивают твердь» карниза, в который они упираются.



1



2



1. Улица Советская, 12. 2. Улица Советская, 18.

В высшей степени активные солнца больших размеров расположены на стилизованных порталах здания по улице Советской, 7/9. При общей конвергенции серий и отдельных солярных элементов, их ансамблевом взаимодействии в пространстве дома всегда выделяется доминирующее соотношение или отдельное положение солярного знака.



МОДЕРН

Улица Советская, 7/9.

Доминантными могут оказаться соотношения типичных солярных знаков, трансформирующихся в квадраты с опущенными лучами (Советская, 7/9).



Улица Советская, 7/9 (правый дом).

Стрельчатые оконные арки с солярной семантикой, которые образуют серии, ритмично сочетаются с нефигуративными солярными знаками, расположенными в верхней части между окнами (Советская, 13). Стилизованные арки над входом снабжены дугой с трехлучевым обозначением солнца. Интересно, что аптека, которая расположена в этом доме, имеет название «Флора» — так сочетается мифологическое и реальное. Важно, что позитивная семантика солнца поддерживается новым названием.



Улица Советская, 13.

Оставшиеся, по-видимому, верстовые столбы в Курортном парке украшены многомерным обозначением световой, солнечной символики.

Аркады своей криволинейностью, а также солнечной конфигурацией поддерживают общую серийную направленность в обозначении солнца и света как постоянных спутников жизни каждого дома, приветливо открытого для взаимодействия с естественным миром, в котором он бытийствует. Мифологическое, воображаемое расширяет мышление, прокладывает мостики в возможные миры (Интернациональная, 42).

Солнечный мир во всем его многообразии заполняет пространство фасада бывшей дачи «Елионка». Прежде это доходный дом. О такого рода зданиях в Ессентуках пишет Э.А. Жатькова: «Летние доходные дома встречаются в курортном городке гораздо чаще гостиниц дачного типа, видимо, потому, что их содержание обходилось дешевле: сохранение и приведение в порядок многочисленных балконов, веранд и внешних лестниц было делом достаточно хлопотным и затратным. Летний доходный дом, чаще всего двухэтажный, имел коридорную планировку, вход — в торцевой части или в углу фасадной стены, простые сдвоенные окна одного-двух типов, очень скромный внешний декор в виде рельефных наличников, кокошников, разнообразных лестничных окон» (60, с. 79).





Столб в Курортном парке.

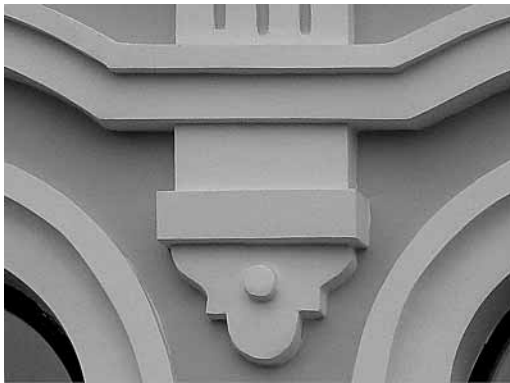
МОДЕРН

Изумительно затейливым кажется сейчас дом на пересечении улиц Гааза и Семашко (бывшая дача «Капри» инженера-строителя Т.А. Свирчевского). Она имеет четыре разных фасада, которые составляют интереснейший ансамбль в пространстве дома, а в общем соотношении все четыре фасада составляют рассказ о модерне как выдающемся, виртуозном искусстве в зодчестве. Обращаем внимание на то, что многообразие элементов соседствует со сдержанностью в обозначении солярной символики, которая составляет некую константу в отделке фасадов. Фигуративные элементы — лучи — и нефигуративные солярные знаки располагаются между оконными проемами. Любопытна игра пространством, в том числе и окон: подьемы,



Улица Интернациональная, 42.





*Дача «Елионка».*

спады; в самом пространстве дома с ними гармонируют углубления и выдвинутые вперед части. Дом соединяет в себе как бы несколько сооружений, он становится многомерным, динамичным, абсолютно проницаемым для новых фантазий.

Нынешнее здание санатория «Целебный ключ» сохранило солярную символику в первоначальной отделке. Здесь идея проникновения света реализуется через серии аркад, многопланово повторяющихся в разных модификациях в пространстве дома от первого до последнего этажей. Это и собственно арки, и ложные стрельчатые арочки, украшающие окна и двери. Серийная техника здесь приобретает огромный размах, свободу. При единстве гармонизирующего элемента это здание отличается стройным, но сложным ритмом, четкой организацией пространства.



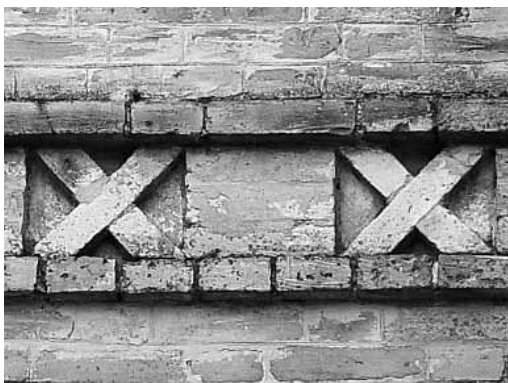
Бывшая дача «Капри». Пересечение улиц Гааза и Семашко.

В отделке здания по улице Ленина, 1 (бывшая дача «Замок» академика А.И. Лебедева) сочетаются Андреевские кресты и звезды Давида, заключенные в окружность и представляющие орнаментальные серии. Э.А. Жатькова пишет о таких дачах: «Каждая дача хороша по-своему и воплощает те или иные особенности стиля. Так, дача «Замок» петербургского профессора, академика А.И. Лебедева, дачи полковника Зарецкого и А.Г. Шуринова напоминают загородные средневековые замки с башнями и дозорными балконами, со стрельчатыми окнами, с зубчатыми ограждениями на крыше и балконах, но асимметричная планировка, фасадность всех стен, особенности внешнего декора, окна и двери самой неожиданной формы — все это характерно для построек раннего модерна с его безудержной любовью к разнообразию и обилию используемых художественных форм» (60, с. 78).

МОДЕРН



Корпус санатория «Целебный ключ».



Улица Ленина, 1.

Солярные элементы, гармонирующие с многообразием форм, материалов, типов отделки, характерны для корпуса санатория «Москва». Серии нефигуративных солярных знаков над окнами гармонируют с деревянной расшивкой кирпичного здания в виде диагональных крестов, орнаментированных четырехлучевыми розетками. Солярные знаки комбинируются со слуховыми окнами. Солярная семантика присутствует в деревянной отделке балконов с подковообразными и криволинейными сегментными арками.

Небольшое здание по улице Вокзальной, 11, оформленное в русском стиле, как бы самоописывает все формы реализации солярной символики, воскрешающие традиции народного орнаментального искусства. Здесь имитируется резьба по дереву, нарядные расписные кокошники, узорчатые причелины деревянной избы. Солнышки с горизонтальными лучами, сочетающие семантику света и воды, украшают верхнюю часть здания. В порталной части над входом — серия крестообразных солярных элементов. Отдельные нефигуративные солярные знаки разбросаны по фасаду, создают дополнительный ритм фигуры и фона здания. Немногочисленные элементы растительного мира дополняют этот сложный ансамбль.

Корпус № 2 санатория «Россия» интересен серийным оформлением каждого этажа. Первый этаж орнаментируется сериями масок льва, второй — сериями стилизованных женских статуй, по-видимому, вакханок, третий — сериями масок с изображением Диониса. Это маска с растительным элементом в верхней части и шишками хмеля по бокам — в греческой мифологии Дионис — бог плодоносящих сил земли, растительности, виноделия. Реализация мифа о воплощении Диониса связана с существованием городских, сельских и т.д. Дионисий (празднеств в честь бога Диониса), сохранивших пережитки аграрной магии. В Риме Дионис





МОДЕРН

Корпус санатория «Москва» (расположен напротив санатория «Исток»).

почитался под именем Вакха (отсюда вакханки, вакханалии) или Бахуса. Изображение вакханки с урной весьма органично, урна — вместилище, соответствующее миру женственных вещей. Урна с крышкой — одна из восьми эмблем удачи в китайской мифологии, она означает Единое или то состояние высшей разумности, которое одерживает триумф над смертью (см.: 72, с. 533). Изображение льва также не случайно: в древнегреческих мифах содержатся указания на зооморфное происхождение Диониса, который мог являться в образах льва, быка, медведя, козла.

Фигуративный четырехлучевой солярный знак помещен на аттике. Вход отмечен наличием нефигуративных солярных знаков. Символические подковообразные арочки с солярной семантикой вписаны во множество стрельчатых арок аттика. Несмотря на то, что дом имеет семантически выраженную горизонтальную организа-





Улица Вокзальная, 11.



МОДЕРН

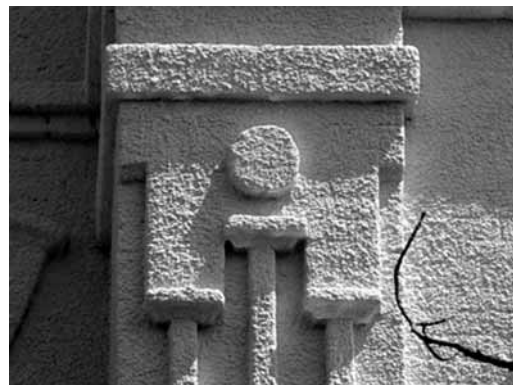
Санаторий «Россия». Корпус № 2.

цию, фасад символизирует уровни восхождения и устремленность здания ввысь. Как отмечается в «Словаре символов» (1994), «символика восхождения или подъема имеет два основных аспекта: во внешнем мире высший уровень в пространстве означает большее значение качества в его связи с символикой пространства и высоты; кроме того, он относится к внутренней жизни, символизм которой связан с «порывом ввысь» больше, чем с любым другим подъемом. Как заметил М. Элиаде: «В любом религиозном контексте и вообще в любой сфере, где они встречаются (шаманские ритуалы, инициации, мистический экстаз, сновидения, героические легенды), восхождение всех видов, такие, как восхождение в горы или подъем по лестнице, или парение по воздуху ввысь, всегда означают, что человек трансцендирует себя и достигает высших космических уровней. Простой факт «левитации» соответствует посвящению...». Но в соответствии с более прямой интерпретацией, основанной на концепции энергии, действие возвышения (как в музыке переход баса к дисканту или от *piano* к *forte*) выражает возрастание интенсивности, касается ли это преобладания или жажды власти, или стремления к чему-то другому. С символикой восхождения связаны все ключевые символы (гора, лестница, дерево, крест, лиана, веревка, нить паука, копьё)» (там же, с. 126).

Доминирование серий в обозначении солярных и других элементов в пространстве архитектуры Эссентуков, по-видимому, означает полную освоенность архитектурой солярной семантики, которая находится «у себя дома». В серийных употреблении знака доминирует уже не конкретное его значение, а общая семантика, которая вбирает все множество иерархически обусловленных смыслов, которые мы описали в первой части нашей работы. Не последнюю роль здесь играют культурные смыслы, связанные со стилем модерн.

### **Железноводск**

В Железноводске стиль модерн выражен неярко. Но можно констатировать факт, что фигуративная и нефигуративная солярная символика присутствует, означивая связи этого стиля с классическими и неклассическими формами в архитектуре (корпус санатория «Горный воздух»; Лермонтова, 4; Лермонтова, 6; Ленина, 69).

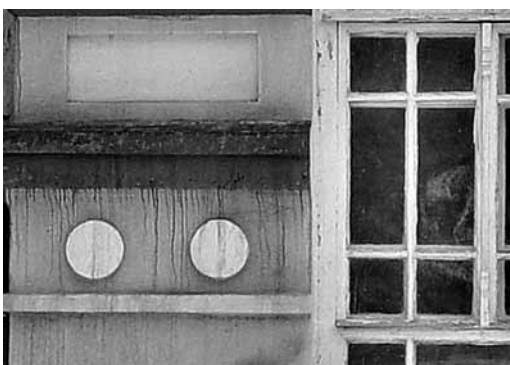
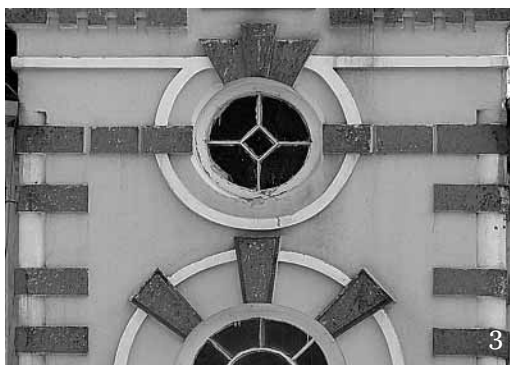


*Корпус санатория «Горный воздух». Фрагменты оформления фасада.*

В качестве наиболее значимого сооружения здесь можно привести в пример Пушкинскую галерею, во многом близкую по архитектонике и композиции к Лермонтовской галерее в Пятигорске. Здесь мы встречаемся с сериями солярных символов в многоцветном остеклении, в украшении всевозможных арок-проемов.

Многочисленные солярные знаки, особенно в арочном оформлении входов и окон, присутствуют в пространстве дворца эмира Бухарского.





МОДЕРН

1. Улица Лермонтова, 4. 2. Улица Лермонтова, 6. 3. Улица Ленина, 69.





*Пушкинская галерея.*

Восточная орнаментация ванн Островского также изобилует солярными знаками и солярной семантикой арок. Это очень красивое одноэтажное здание с арабесками, включающими причудливое сочетание флоральных элементов, элементов арабской письменности, башнями, куполами, при всей его заземленности устремлено вверх.



МОДЕРН

1. Дворец эмира Бухарского. 2. Ванны Островского.

Наличие активной солярной символики, как и других видов архаической символики, пронизывающей большие культурные стили, говорит о том, что человек, снабжая свои дома данной символикой, использовал ее не только в качестве оберегов, он осознавал свой дом как некий микрокосм, гармонически встроенный в макрокосм, и ничто из происходящего в большом мире — Вселенной — не чуждо малому — дому человека как месту обитания на земле. Большое, конечно же, детерминирует малое, но и малое — деятельностная частица в океане бытия и смыслов. У нас в России, в нашем крае, системное осознание связи с космическим, включающее множество культурных смыслов, развивалось активно, даже в период социализма, свидетельство этому — неоязычество Сталина, сталинский ампи́р, неоклассицизм. Только в последнее время солярные знаки, да и вообще архаическая символика, практически утрачиваются в архитектуре, спорадически возникая в отделке каких-то строений, чаще всего частных. О чем это говорит? Скорее всего, об утрате целостного мировоззрения, гармонического видения себя частью огромного целого. Человек не означает свою связь с большим миром, осознает себя «посторонним» по отношению к миру, все наиболее значимое происходит как будто вне данности человека, его возможности повлиять на что-либо.

Солярная символика говорит о причастности к метафизическим формам мышления, когда язык архитектуры демонстрирует связь с существованием внешнего мира и тем, как плоды ума человека могут реально прилагаться к миру, свидетельствует о познании фундаментальной проблемы Homo Sapiens, его природы и существования. Язык архитектуры связан с декартовской идеей бесконечного, автором которой не может быть человеческий субъект, так как это идея, превосходящая нас самих, — осязаемый знак такой реальности, которая сама нас превышает, то есть идея существования Бога. Сейчас, судя по всему, господствуют взгляды, соизмеримые с экзистенциальной философией, нацеленной на понимание человеческого «бытия-здесь» (Dasein. — М. Хайдеггер), конкретной жизнью человека в мире и истории. В жизни современного человека господствует опора на эмпирическую основу экзистенции. Осознание этого может способствовать тому, чтобы человек вновь обратился к высотам постижения бытия и времени и увидел себя причастным вечности.

Р. Вентури в книге «Сложность и противоречия в архитектуре» (1966) выступал против упрощения в данном виде искусства, говорил о важности придания архитектурным элементам множества значений, как это было ранее: «Приверженность принципу «или то, или другое» характеризовала ортодоксальную современную архитектуру: солнцезащитное устройство, как правило, ничем иным не является; опора редко выполняет роль ограждающей конструкции; гладь стены не пронизывается оконными проемами, а полностью разрывается стеклом; функции, входящие в назначение, подчеркнута расчленены и распределены по отдельным крыльям здания или даже по отдельно стоящим павильонам. Даже «текучее пространство» скорее подразумевает, что человек, находясь внутри, как бы пребывает вне здания, а находясь снаружи — внутри, а не то и другое одновременно. Подобная расчлененность и ясность чужды архитектуре сложностей и противоречий, скорее стремящейся включать в себя «и то и другое», чем исключать «то или другое». Если источником феномена «и то и другое» служит противоречие, то его основой является иерархия, создающая несколько степеней значения элементов различной ценности. Она может включать элементы, которые одновременно полезны и неуклюжи, велики и малы, открыты и замкнуты, круглы и квадратны, массивны и пространственны. Архитектура, содержащая в себе различные степени значения, порождает неопределенность и напряженность. Большинство примеров окажутся трудными для «прочтения», однако сложная для понимания архитектура обоснована, когда она отражает сложность и противоречивость своего содержания и назначения. Одновременное восприятие многоступенчатости уровней вызывает в зрителе сомнения и колебания, делая его восприятие более живым» (33, с. 547—548).



МОДЕРН

*Виды Железноводска.*





*Виды Железноводска.*

В России упрощенчеству в архитектуре, дезориентации архитекторов способствовали идеологические установки партии, которая вмешивалась во все и руководила буквально всем происходящим. Особенно активизировались эти тенденции в шестидесятые годы после развенчания культа личности Сталина, в период массового строительства, появления спальных районов, в которых господствовали однообразные многоэтажные дома, иронично названные «хрущевским баракко». Упрощение архитектуры было вызвано, в первую очередь, постановлением ЦК КПСС и Совета министров СССР «О преодолении излишеств в архитектуре и строительстве» (1955). Г. Ревзин в статье «Как построили архитекторов», опубликованной в газете «Коммерсантъ-Власть» (07.11.2005), пишет: «Постановление об излишествах в архитектуре отменило сталинскую классику. Классика и была излишеством, с которым призывали бороться: с уже построенных зданий сбивали колонны и наличники, все проекты, несущие в себе воспоминания о классической архитектурной традиции, были заморожены, крупнейшие архитекторы того времени — Иван Жолтовский, Алексей Душкин, Андрей Буров, Григорий Захаров, Александр Власов — были фактически лишены права на профессию. <...> До 1955 года у нас были архитекторы-классики, которые легко встают в ряд с мастерами Европы, возвращавшимися к классической традиции с XV по XIX век, мастерами ренессансной Италии, классической и неоклассической Франции, русской классики пушкинского времени. В профессиональном смысле сталинская архитектура — одно из высших достижений русской классики в архитектуре, а если брать Москву, то просто высшее. Никогда московская архитектурная школа не обладала мастерами такого уровня таланта, эрудиции и свободы существования в классической традиции. После 1955 года этих людей отменили как класс» (122).

Архитектура последнего времени не отличается изысканностью. Это касается не только архаической символики, использование которой не может возместить отсутствия глубоких стилевых тенденций. Язык архитектуры запечатлевает особенности мышления в процессе образования связной структуры идей — эпистемы того или иного времени. Утилитарная философия потребления, которая царит сейчас в обыденной жизни и во многом поглощает творческую энергию художников, не может породить ничего, кроме серий одинаковых домов — серий, не наращивающих внутреннюю энергию в системе языка того или иного искусства, а поглощающих ее. Язык и тексты (а архитектура — это также текст) — беспристрастные свидетели действительности, даже если они тенденциозны и пристрастны в своей первичной интенции. Архитектура уступила место оголтелой рекламе, которой забиты стены, окна, целые фасады. Минус-тексты нейтрализуют все усилия архитектора, даже если они имеются. В нынешней архитектуре доминирует формализованность, сухой, выхолощенный язык, лишенный внутренних смыслов, связи с традицией. Солярная символика в архитектуре как свидетельство открытости архитектора космическому мышлению перестала существовать в отсутствие поисков трансцендентных смыслов.

### Филармония на Кавказских Минеральных Водах (Кисловодск)

Как мы уже указывали, есть такие произведения архитектуры, которые концентрируют поиски смыслов в определенном виде искусства, в стилевых исканиях. Для того чтобы это увидеть, обратимся к зданию филармонии в Кисловодске, которое первоначально было Курзалом, то есть местом, где отдыхающие могли общаться, отдыхать, слушать музыку, смотреть спектакли и т.д. Авторы книги, посвященной столетию КМВ, отмечают: «Пройдя через вокзал, мы выходим на небольшую мощеную площадку; прямо перед глазами на возвышении красуется роскошное здание курзала Владикавказской железной дороги, к которому ведет широкая каменная



*Филармония на КМВ. Главный фасад.*

лестница. Самое здание курзала выстроено из тесаного камня и имеет как в плане, так и по фасаду неправильную форму, будучи сооружено местами в один этаж, в той части, где помещается обширный ресторанный зал, местами в два, в которых сосредоточены служебные помещения и бильярдные комнаты, а местами в три; последняя часть, резко выделяющаяся из общего фасада, составляет как бы вполне самостоятельное целое и вся отведена под театр, который по своим размерам, величине сцены, удобству и всему необходимому инвентарю может служить украшением любого большого города. Главный фасад курзала выходит на обширную площадку, на одном конце которой сооружена превосходная эстрада для оркестра, имеющая форму раковины и весьма замечательная по своим акустическим достоинствам, благодаря коим самое тончайшее *pianissimo* оркестра отчетливо слышно в отдаленнейшем углу площадки; здесь во время сезона по вечерам играет превосходный симфонический оркестр, так что программа удовольствий, предлагаемая лечущейся и отдыхающей публике, носит вполне солидный характер, совершенно соответствуя достоинству Кисловодска, как курорта, то есть такого места, куда люди со всей России съезжаются для отдыха или для восстановления расстроенного здоровья и где, следовательно, не должно быть никаких элементов, препятствующих курорту выполнять свою настоящую задачу.

Курзал построен в 1895 году и обошелся Обществу Владикавказской железной дороги в 1000000 рублей. Если пройти по площадке курзала мимо эстрады, то сейчас же будет очень изящный мост, перекинутый на значительной высоте над проездной дорогой и служащий для сообщения с железнодорожным парком, небольшим по размерам, но замечательным тем, что в нем собраны самые разнообразные лиственные и хвойные представители растительного царства, рассаженные где поодиночке, где живописными группами, разбросанными то тут, то там по краям, и посередине роскошных газонов. По своим уютности и изяществу этот парк производит самое выгодное впечатление, но в то же время, находясь на значительной высоте и будучи отдален от центра жизни Кисловодска, он мало посещается публикой. На конце курзальной площадки, противоположном музыкальной эстраде, находится главный вход в курзал, от которого спускается лестница, выходящая на неширокий мощный проход, ведущий от вокзала вниз, по бокам и сверху коего устроен деревянный трельяж, обвитый ползучими растениями. Проход этот носит название Головинского проспекта, направляясь которым мы спускаемся как раз ко входу в знаменитую галерею Нарзана; направо, прямо против входа, далеко убегая из глаз, вытянулась величественная, прямая как стрела, тополевая аллея, составляющая гордость Кисловодска; небольшой подъем по лестнице — и мы вступаем в галерею» (67, с. 242—244).

Этот сложный архитектурный комплекс, по свидетельству исследователей, проектировал Е.И. Дескубес — архитектор Владикавказской железной дороги. В последнее время появились сведения о том, что в проектировании Курзала принимал участие архитектор В.В. Гусев, который представил проект к осени 1892 года. Появляются сведения о том, что в строительстве Курзала также принимал участие инженер Владикавказской железной дороги М.С. Кербедз, старший архитектор Министерства путей сообщения М.В. Лаврентьев и другие специалисты. Такого рода сведения находим в работе С.В. Боглачева и С.Н. Савенко «Архитектура старого Кисловодска» (2006). Авторы отмечают: «В итоге рабочий проект Курзала, который был завершён лишь осенью 1894 года, значительно отличался от первого эскизного проекта. В сентябре 1893 года молодой гражданский инженер Евгений Дескубес был принят на работу в Общество ВЖД «для технических занятий по должности производителя работ строящейся Минераловодской железнодорожной ветви». Ему было поручено, главным образом, строительство кисловодского Курзала, которое велось, согласно документам, с осени 1894 года до лета 1897 года. Очевидно, что в процессе работы зодчий Е.И. Дескубес внес ряд серьезных изменений и дополнений в окончательный проект Курзала, в результате чего здание приняло существующий облик. В строительстве Курзала принимал деятельное участие и гражданский инженер Н.Э. Кордес, работавший в Службе зданий и сооружений Минераловодской ветви ВЖД и руководивший кисловодским участком дороги» (22, с. 271).

В работах Л.Н. Польского, Б.М. Розенфельда в качестве главного лица в проектировке Курзала называется Е.И. Дескубес. Вот что пишет о нем Л.Н. Польский: «Выходец из Бельгии, где закончил Высшую политехническую школу в Льеже. В середине 90-х годов XIX века, по приглашению барона Р.Р. Штейнгеля — председателя Акционерного общества Ростово-Владикавказской железной дороги и ее учредителя, — начал проектировать в Кисловодске здание Курзала, предназначенного для лучшего обслуживания курортной публики КМВ. С момента ввода в действие Ростово-Владикавказской железной дороги 2 июля 1875 года она стала важным фактором дальнейшего развития курортов, заметно увеличив приток посетителей на Воды. Еще больше этому способствовала прокладка и начало движения с января 1894 года Минераловодской ветки, соединившей станцию Минеральные Воды с Кисловодском. К строительству зала приступили в 1895 году. Работы шли в быстром темпе. Для доставки доломитного камня, предназначенного для отделки здания, устроили в окрестных горах карьер с узкоколейной дорогой. Размах работ подавлял своими масштабами. В течение одного года на площадке перед железно-





*Филармония на КМВ. Вид со стороны железнодорожного вокзала.*

дорожным вокзалом возникло огромное здание, сразу же сделавшееся архитектурной достопримечательностью Кисловодска. Построено оно в стиле французского неоренессанса и вошло в число архитектурных памятников Кисловодского курорта. Уже в сезон 1896 года Курзал открыл свои двери для публики.

В составленном Гр. Москвичом путеводителе «Владикавказская железная дорога», вышедшем в Петрограде в 1915 году, отмечается: «С площадки перед вокзалом широкая казенная лестница ведет к восточному фасаду здания курзала... Само здание, построенное в стиле ренессанс, замечательно тем, что имеет 4 фасада и со всех сторон кажет себя по-разному красивым. Оно построено из тесаного камня и имеет как в плане, так и по фасадам неправильную форму, будучи сооружено местами в один и два этажа, а местами в три. Последняя часть, резко выделяющаяся из общего фасада, как бы вполне самостоятельное целое и вся отведена под театр, который по своим размерам, величине сцены, удобству и всему необходимому инвентарю может служить украшением любого большого города». Самый театральный зал не уступал многим столичным театрам. Он был роскошно отделан внутри бархатом, бронзой, лепными украшениями, скульптурами композиторов и музыкантов. При театре были фешенебельный ресторан, комнаты для игры в карты, читальня, музыкальная раковина самых высоких акустических достоинств, открытая сцена, зверинец с представителями кавказской фауны, большой парк с детской площадкой и приспособлениями для игр. Изящный мостик соединял обе части парка, а другой вел на соседнюю «Крестовую гору», где были устроены «Пещера Демона», «Утес Демона», «Кавказские ворота», «Сторожевая башня» и барельеф «Княжна Тамара».

И донныне Курзал, находящийся в ведении Госфилармонии на КМВ, продолжает играть огромную роль в культурной жизни КМВ. История Курзала ныне хорошо



Филармония на КМВ. Вид со стороны улицы Карла Маркса.

прослеживается на материалах устроенного при нем музея. В нем есть и экспонаты, отмечающие роль создателя здания Е.И. Дескубеса. Он оставил по себе память и в городе Владикавказе (Орджоникидзе), где жил и работал долгие годы. Здесь по его проекту был построен для барона Штейнгеля в 1896 году роскошный дворцового типа особняк в мавританском стиле. В городе это было одно из красивейших зданий, располагалось оно на Соборной площади, вблизи от атаманского дворца. Впоследствии владелец подарил его городу, и в нем находились городская дума, полицейское управление, пожарная команда и др. К сожалению, в 1918 году в дни горячих уличных боев здание сгорело. Оно воспроизведено на многих дореволюционных видах Владикавказа. В 1926 году Е.И. Дескубес участвовал в архитектурном оформлении на площади перед театром одного из ранних памятников В.И. Ленину (скульптура В.В. Козлова, постамент Г. Шасткевича). Сейчас этот памятник перенесли в Северную Осетию» (116).

Б.М. Розенфельд в статье «Прошлое и настоящее Курзала» отмечает: «Правление Владикавказской железной дороги начало строительство Курзала как центра театральной и музыкальной жизни курортов, переняв опыт лучших европейских курортов: Карловых Вар (Карлсбад), Мариенбад (Мариенски Лазни), Спа, Виши, Висбадена, Мерана. Недалеко от Кисловодска, на берегу реки Подкумок, был оборудован карьер, получивший название «Курзального». Ровными пластами — один к одному — там вырезали камень, обтесывали и доставляли к площадке у Крестовой горы. Через год построенное ручным способом, без применения какой-либо механизации глазам курсовой публики предстало здание оригинальной архитектуры — с мансардами-башенками в виде усеченных пирамид, с окнами своеобразной формы и декоративными украшениями. Архитектура Курзала отразила модные для конца XIX столетия стилизацию и увлечение градострои-



*Здание казино в Монте-Карло.*

телей тех времен модернизмом с чертами неоренессанса. Здание Курзала было подобно известному казино в Монте-Карло. Грандиозный Курзал с роскошным рестораном, театром, с помещением для симфонического оркестра строился по проекту архитектора Евгения Ивановича Дескубеса» (124, с. 47—48).

Имя Е.И. Дескубеса как архитектора, причастного к проектированию здания бывшего Курзала, в работах о Курзале встречается наиболее часто. Даже если он не был основным проектировщиком здания, а непосредственно участвовал в его строительстве, отделка здания, которая нас в особенности интересует, скорее всего, была делом архитектурной фантазии Е.И. Дескубеса.

Нам хотелось что-то прояснить в его творчестве, и мы сделали запрос в Российскую национальную библиотеку. Ответ пришел от библиографа Э.Ф. Цветковой: «Уважаемые коллеги! Сообщаем, что материалов о жизни и творчестве Е.И. Дескубеса не найдено. Нами просмотрен ряд отечественных и зарубежных справочных изданий по искусству и архитектуре, а также книги, касающиеся истории Владикавказской железной дороги и путеводители по Кавказским минеральным водам 1897, 1909, 1912 и 1915 годов. Во всех изданиях присутствует описание курзала в Кисловодске, построенного в 1895 году акционерным обществом Владикавказской железной дороги, но не указывается фамилия автора проекта. Фамилию Дескубес Е.И. мы обнаружили в Интернете, зайдя на сайт Кисловодского музея театральной и музыкальной культуры на Кавказских минеральных водах. Полагаем, что музей, ведя исследовательскую работу многие годы, может располагать сведениями о бельгийском архитекторе Е.И. Дескубесе, авторе проекта курзала в Кисловодске (ныне Филармония и Музей). С уважением, библиограф ИБО РНБ Э.Ф. Цветкова».

Дальнейшие наши поиски были связаны с «Кавказским», «Терским» календарями. Имя Дескубес встречается в «Кавказском календаре на 1891 год» (Тифлис,



Курзал. Рисунок К. Изенберга. 1903.

1890, стб. 180). Здесь в списке учителей Шушинского реального училища (открыто в 1881 году) значится статский советник Иван Иванович Дескубес, — по-видимому, отец Е.И. Дескубеса. В «Кавказском календаре на 1910 год» (Тифлис, 1909, ч. 2, стб. 672) сам Е.И. Дескубес значится как служащий Городской управы города Владикавказ: «Архит. нч. Евг. Ив. Дескубес». В «Терском календаре на 1915 год» (Владикавказ, 1914, с. 80) указано: «Город. архитектор кл. Евгений Иванович Дескубес».

Дальнейшие поиски привели к Архивной службе республики Северная Осетия — Алания. Как сообщила нам сотрудник архивной службы Р.М. Хидарова, материалов о Е.И. Дескубесе немного, но сохранилось «Личное дело архитектора коммунального отдела местного хозяйства Дескубеса Евгения Ивановича» (1925). Оно было любезно предоставлено нам сотрудниками Архивной службы (ЦГА республики Северная Осетия — Алания. Владикавказский окружной исполнительный комитет советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Ф. 47. Оп. 1. Д. 1193. Лл. 1—9). Так как об архитекторе Е.И. Дескубесе известно очень мало, а архитектурное наследие его значимо, мы приводим некоторые документы из предоставленных нам материалов. В первую очередь, это автобиография Е.И. Дескубеса.

«Архитектора УМХ Владикавказского окрисполкома, гражданского инженера Евгения Ивановича Дескубеса. Автобиография.



Родился 28 декабря 1869 года в городе Оренбурге, где отец состоял преподавателем французского языка в гимназии. Отец был из пленных Севастопольской кампании, мать — бывшая гувернантка в помещичьей семье. По службе отец переехал в город Владикавказ, где я поступил в реальное училище, которое окончил в 1888 году. По окончании реального училища поступил в том же году в Институт гражданских инженеров в бывшем Петербурге и окончил курс в 1899 году. В том же году поступил на службу производителем работ на постройку ветвей Владикавказской железной дороги, где один год работал в техническом отделе, далее был строителем Конторы ветвей в городе Владикавказе, строителем Курзала на станции Кисловодск. Командировали в данное время на постройку гражданских сооружений на Дербентскую ветвь, и с началом работ Черноморской дороги был строителем Главной конторы в городе Краснодаре. С открытием военных действий с Японией все предполагаемые работы Черноморской дороги были ликвидированы, и в 1904 году я поступил на службу городским архитектором в Владикавказскую городскую управу, где состоял на службе до августовских событий 1918 года, после чего заведовал архитектурным отделением Отдела недвижимых имуществ Совдепа — до прихода белых в начале 1919 года. При белых до весны 1920 года состоял городским архитектором создававшейся Городской управы. При основании советской власти в городе состоял заместителем заведующего техсекцией Ревкома, заведовал техотделом Окркоммунхоза, [был] техруком Горкомхоза, заведовал техсекцией комхоза УМХ и в данное время [являюсь] архитектором УМХ. За время службы был командирован на выставку в Париж в 1900 году и 1910 году — в Ленинград на съезд работников по цементу. 26/8-25 г. Архитектор Дескубес» (л. 3, 3 об).

Таким образом, следует поставить под сомнение указание Л.Н. Польского о том, что сам Е.И. Дескубес — выходец из Бельгии, и то, что он учился в Льеже. Видимо, в Бельгии жили его предки.

Любопытным для понимания оценки работы Е.И. Дескубеса, его значимости, вернее, полного непонимания его значимости, представляется документ «Оценка работы» (л. 4, 5), данный заведующим комхозом Шилиным в 1925 году.

<b>Оценка работы</b>		
А. Оценка работы по занимаемой должности за время с начала 1920 года по 15/1 1925 года		
1	Является ли фактическим руководителем работы	Нет, ввиду отсутствия административно-организаторских способностей и слабохарактерности
2	Проявляет ли собственную инициативу или выполняет задания	Выполняет исключительно задания
3	Умеет ли охватывать содержание работы и план в процессе его выполнения	Нет

А. Оценка работы по занимаемой должности за время с начала 1920 года по 15/І 1925 года		
4	Систематичность работы и согласование своей работы с другими (сознательный контакт)	Нет
5	Умеет ли подбирать работников и устанавливать деловое сотрудничество и руководство ими	Нет
6	Умение оценить значение и место своей работы, связав ее с общими задачами	Нет
7	Какая перемена в работе органа заметна с момента работы и руководства работника, например: улучшение аппарата, поднятие работоспособности его и производительности труда, более успешное проведение оперативных заданий и т.п.	Никаких
Б. Политическая оценка и специальная подготовка		
1	Отношение к РКП и Соввласти	Удовлетворительное
2	Политическое развитие	Слабое
3	Общий кругозор и специализация (по административной или хозяйственной)	Кругозор слаб. Хороший специалист архитектор
4	Имеет ли специальные работы, статьи и т.д. в области административной или хозяйственной (по занимаемой работе в органе)	Нет
В. Личные качества		
1	Дисциплинированность (подчиняется, не скрывая разногласий, подчиняется, не решаясь высказать свои мнения)	Дисциплину понимает как беспрекословное выполнение без высказывания своего мнения

МОДЕРН

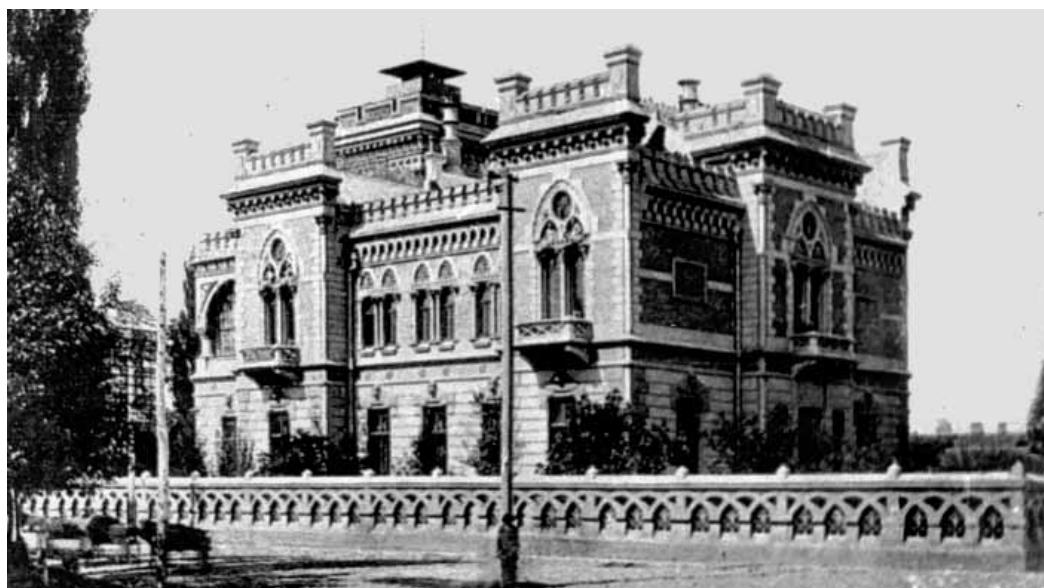
В. Личные качества		
2	Энергичность и настойчивость в проведении принятых решений (настойчив, тверд в исполнении, уступчив, слабохарактерный)	Слабохарактерный
3	Самокритика (уменье признать свои ошибки и сделать соответствующий вывод)	Никогда не занимался самокритикой. Чужую критику принимает, сознает, что дело плохо, но выводов соответствующих не делает
4	Внимание, память, сообразительность в работе	Внимание и память — слабо. Сообразительность имеется
5	Особые недостатки и достоинства	Влачение существования
Г. Заключение и выводы		
1	Соответствует ли выполняемая работа способностям, целесообразно ли на ней использован (не тяготеет ли к другой работе)	Нет, не соответствует. К другой работе не тяготеет
2	Следует ли оставить на данной работе или целесообразно перевести на другую	Нет — нужно просто использовать как спеца — старого работника на производственной работе
3	Есть ли возможность использовать на более ответственной работе и какой именно	Нет

*Заведующий комхозом Шилин*

Обратим внимание на то, что в этой анкете отмечается только одно положительное качество: «Хороший специалист архитектор». Остальные черты углубленного в свою работу образованного и интеллигентного человека архитектора Е.И. Дескубеса, не отвечали критериям «агитатора, горлана, главаря». Анализ материалов привел к выводу о том, что Е.И. Дескубес руководил огромным фронтом работ в процессе постройки ветвей Владикавказской железной дороги, в том числе строительством Конторы ветвей и Курзала в Кисловодске. Понятно, что он был человеком больших масштабов, профессионалом в своем деле, умел руководить коллективом строителей, что не просто.

Имеется еще один документ — «Личный листок ответственного работника» (л. 1, 1 об, 2), который в целом совпадает с автобиографией. В нем наиболее интересным оказывается раздел, в котором обозначены даты, должность и место работы Е.И. Дескубеса с 1893 по 1919 год. С 1893 по 1914 год во Владикавказе он участвует в постройке ветвей Владикавказской железной дороги в должности производителя работ. С 1904 по 1918 год служит в Городской управе в должности архитектора. С 1918 по 1919 год — в Отделе недвижимых имуществ Совдепа (л. 1 об). Следовательно, в период строительства Курзала Е.И. Дескубес, действительно, осуществлял общее руководство работами, но это не дает возможности говорить о проектировании самого здания. В анкете на вопрос: «В какой отрасли (ведомственн.) считали бы свое использование наиболее целесообразным», — Е.И. Дескубес отвечает: «Архитектура и общее строительство» (там же), не разделяя эти две специализации. В разделе «Ваша остальная работа после 1917 года» он также обозначает должности городского архитектора, техника, заведующего техсекцией горкоммунхоза и снова архитектора (л. 2).

Если сравнить фотографии Городской думы (бывшего дворца барона Штейнгеля, который проектировал Е.И. Дескубес), сгоревшей во время пожара в 1918 году, и Курзала (нынешней филармонии), можно отметить, что каждое из этих замечательных произведений архитектуры представляет собой гармоничное целое. Что касается почерка архитектора, то можно отметить только то, что, как любой серьезный художник, архитектор (если это был Е.И. Дескубес) не использует готовых



МОДЕРН

Владикавказ. Здание Городской думы. Почтовая открытка начала XX века.

моделей, которые переносит из одного произведения в другое. В каждом из этих случаев мы имеем дело с произведением, в котором конкретные архитектурные задачи решаются на высоком уровне. Произведения архитектуры обладают монументальностью, в то же время они динамичны по своей композиции, отделка имеет декоративный характер в соответствии с особенностями планировки и назначением строения. Богатство орнаментации, завершенный характер, ансамблевость (наличие сходных элементов отделки самого строения и окружающих строений: ограда, входы) в каждом конкретном случае имеют единые основания. Поэтому, в целом, внутренне и внешне завершенные произведения искусств индивидуальны. Некоторое сходство можно обнаружить в асимметрии строений, наличии большого коли-



чества плоскостей, фасадов, внешне завершенных, башен, декоративности, мотивированной внутренней гармонией индивидуального произведения. Доминантой в первом и во втором случае служит наличие солярных элементов. В здании городской Думы это стрельчатые арки, аркады, аркатуры, круглые элементы в верхней части окон, имеющие семантику солярных знаков, Андреевские кресты в отделке балконов. По-видимому, солярные знаки есть и над входами первого этажа (трудно различимы на фотографии). Ограда здания повторяет трансляционную симметрию орнамента в виде перекрещивающихся полукружий, которые одновременно имеют и крестообразную конфигурацию.

Если говорить о целостности общего архитектурного облика Курзала, отделка здания с доминированием большого количества солярных элементов гармонически сочетается с их изображением в отделке всех внешних входов на территорию парка Курзала. Она повторяется в композиции переходного мостика. Кстати, авторство Е.И. Дескубеса там обозначено, хотя по времени эта табличка 2001 года — года реставрации моста. Есть сходство и в деталях. Производит впечатление общая це-



Филармония на КМВ. Пешеходный мостик.

лостность каждого произведения архитектуры, гармонический строй, присутствие индивидуального почерка мастера, для которого каждое здание — определенный, самостоятельный этап в развитии творчества.

На сайте Северо-Осетинского Центра социальных исследований Института социально-политических исследований Российской Академии наук ([pocsss.ru](http://pocsss.ru)) размещена монография З.В. Кануковой «Старый Владикавказ. Историко-этнологическое исследование». Автор исследования отмечает, что по проекту Е.И. Дескубеса во Владикавказе были построены не только особняк барона Штейнгеля, здание Конторы железнодорожных ветвей, но и торговый дом Киракозова-Оганова, особняк Б.К. Далгата, доходный дом Духиева и др.

Здание современной филармонии, а именно его мы анализируем, имеет сложное строение. Это, скорее, архитектурный комплекс — единое здание, состоящее из стилизованных частей. Оно интересно тем, что в процессе его обхода мы обнаруживаем некоторое единство при очень свободном варьировании плоскостей, фасадов, их отделки. Обратимся к типам солярных знаков, их конфигурациям в пространстве этого архитектурного сооружения.

Главный фасад наиболее обильно декорирован солярными элементами. Мы встречаем здесь повторность двух видов: 1) повторение одного и того же знака в различных вариациях, то есть в различных фигуративных воплощениях, и 2) использование солярной символики в орнаментации проемов — окон различной конфигурации и дверей — тоже в повторно-вариативном виде. В основе орнаментальной отделки лежит солярный знак, который выступает в качестве инварианта (темы), преобразуясь и видоизменяясь. В некоторых случаях появляются другие знаки той же семиотической системы (дом как микрокосм): квадраты — знаки земли, а также имеются знаки неба («дождички», которые чаще именуют антонимически как «сухарики»).

Каждая плоскость (стена) здания, даже не обязательно, чтобы это был фасад, имеет свою систему орнаментации. В ней варьируются сами знаки, количество их рядов. Наибольшее разнообразие наблюдается в верхней части здания: это знаки на башенках, слуховых окнах, имеющих солярную семантику.

Мы далеки от того, чтобы экстраполировать музыкальную форму на архитектурное сооружение, хотя архитектуру и называют «застывшей музыкой». Она имеет свои законы гармонии, хотя, конечно же, общие принципы гармонической организации есть во всех видах искусств. В первую очередь, это повторяемость и вертикальное развертывание гармонии. Е.И. Дескубес использует один из главных принципов гармонической организации — симметрию, но это не абсолютное ее воплощение, а то, что создает гармоническое соотношение всех элементов, которое именуется единством в многообразии и воплощается в вариационном повторении одного или нескольких элементов, составляющих гармонию.

Если говорить о горизонтальных рядах солярных знаков в пространстве фасада, то здесь воплощается идея простой трансляционной симметрии, то есть буквальное, абсолютное повторение заданного элемента. Разнообразие проявляется в вертикальном строении относительно симметричных рядов. Как правило, два тематически заданных элемента (солярный знак и окно с солярным орнаментом), чередуясь, повторяются, это ритмически разнообразит однообразное горизонтальное построение рядов.

Гармония — это и есть вариационная вертикальная повторяемость элементов, осознаваемая в одновременности. Дело в том, что по вертикали повторяется один знак в его двойной модификации: солярный знак и проем (окно или дверь). Серийные горизонтальные ряды с разными по конфигурации знаками повторяются по вертикали, здесь и возникает единство в многообразии. В целом же вертикали и горизонталь образуют единое структурированное пространство, наподобие того, что представляет собой музыкальная ткань или ткань художественного текста (см.: 166).

МОДЕРН

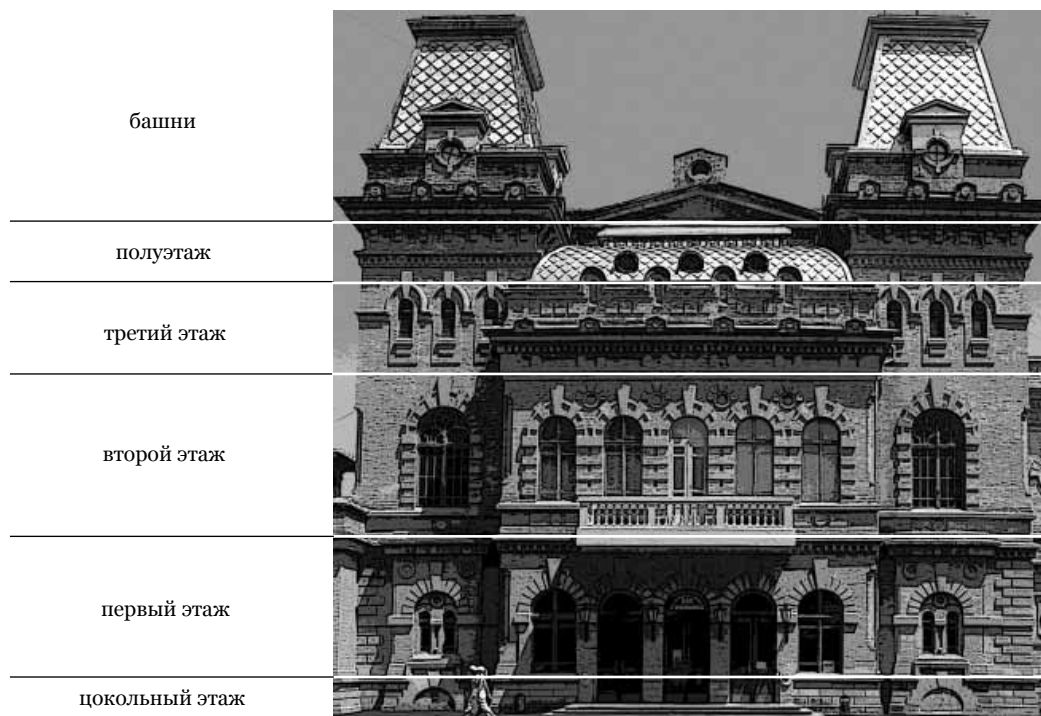
Достаточно жесткая структура при одном варьирующемся инвариантом элементе (солнечный символ) получает внутреннее развитие, при этом очень строго контролируемое. При всей внутренней структурной жесткости повторения заданного инварианта главный фасад с разнообразием рядов (серий) фигуративных и нефигуративных элементов воспринимается как веселое разнообразие.

Что изображает ребенок, если он хочет нарисовать хорошую, радостную картинку? Ее рисовали все. С уверенностью говорим: это дом (с оградой или без), зеленая трава с цветами, дерево, а наверху — сияющее, с яркими лучами солнце. Мы проанализировали рисунки детей, присланные на конкурс «Мой будущий дом», который проводился на детском портале «Солнышко» (solnet.ee). Солнце обозначено практически на всех рисунках.



Настя Василенко (8 лет). Наш домик в деревне.

Очень трудно сказать, что переживал архитектор или разработчик отделки, но это было почти детское ощущение света и солнца, претворенное уже в знание культуры и символики, в данном случае стиля модерн, в котором солнце, свет приобретают всеобъемлющее значение. О. Шпенглер говорил о существовании большого числа прасимволов, настаивая на том, что в каждом случае это все-таки связано с индивидуальной жизнью, индивидуальным чувствованием, индивидуальным пониманием культуры и стиля: **«Существует большое число прасимволов. Переживание глубины, приводящее к становлению мира, к расширению ощущения до мира, знаменательное для души, к которой оно принадлежит, и только для нее одной, иное в бодрствовании, сновидении, приятии и наблюдении, иное у ребенка и старика, горожанина и крестьянина, мужчины и женщины, осуществляет, и притом с глубочайшей необходимостью, для каждой высокой культуры возможность формы, на которой зиждется ее существование.** Все базисные слова, как-то «масса», «субстанция», «материя», «вещь», «тело», «протяженность», и тысячи хранимых в языках других культур словесных обозначений соответствующим



щего рода представляют собой безальтернативные, предопределенные самой судьбой знаки, извлекающие во имя отдельных культур из бесконечного избытка мировых возможностей единственно значимые и оттого необходимые. Ни один из них не может быть с точностью перенесен в переживание и познание какой-то другой культуры. Ни один из этих первоглаголов не возвращается вторично. **Все решает выбор прасимвола в тот момент, когда душа культуры пробуждается в своем ландшафте к самосознанию**, — выбор, тающий в себе нечто потрясающее для каждого, кто способен таким образом рассматривать всемирную историю.

Культура, как совокупность чувственно-ставшего выражения души в жестах и трудах, как тело ее, смертное, преходящее, подвластное закону, числу и каузальности; культура, как историческое зрелище, как образ в общей картине мировой истории; культура, как совокупность великих символов жизни, чувствования и понимания: таков язык, которым только и может поведать душа, как она страждет.

Также и макрокосм является достоянием отдельной души, и мы никогда не узнаем, как обстоит дело с макрокосмом других. То, что — далеко выходя за пределы всех возможностей рассудочного понимания — хочет поведать через нас, людей Запада, и только нам «бесконечное пространство», это творческое толкование переживания глубины, этот способ протяженности, который греки называли «ничто», а мы называем «всё», окунает наш мир в такую красочную гамму, которой не было на палитре античной, индийской, египетской души. Одна душа подслушивает переживание мира в As-Dur, другая — в F-Moll; одна ощущает его евклидовски, другая — контрапунктически, третья — магически. **От чистейшего аналитического пространства и Нирваны до воплощенной античной телесности ведет целый ряд прасимволов, из которых каждый способен развить из себя совершенную форму мира.** Сколь далеким, диковинным и мимолетным по самой своей идее был индийский или вавилонский мир для людей пяти или шести следующих за ними культур, столь же непонятным станет однажды и западный мир для людей не рожденных еще культур» (165, с. 344—345).



Солярный знак, который можно с уверенностью отнести к прасимволам, в удивительной фантазии и гармоническом переживании архитектора приобретает существо стройной вариационной формы, близкой, с одной стороны, к поэзии (вариативная повторяемость элементов по вертикали — см.: 166), но самое главное, к музыке, где вариационная форма, вариации как музыкальная форма хорошо теоретически и практически разработаны (Дж. Фрескобальди, Г. Пёрселл, А. Вивальди, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шуберт, Н. Пачини, Ф. Лист, М.И. Глинка, Д. Шостакович и др.)

Итак, гармоническая вертикаль здания Курзала (филармонии) представляет собой осевую симметрию, которая, варьируясь, в определенном чередовании повторяет заданный элемент — солярный знак — в двух разновидностях: в форме собственно солярного знака и в форме проема (окно или дверь), который имеет также солярную символику, выражающуюся в соответствующей отделке — полукружия с лучевой структурой. В пространстве организации отделки использована матрица гармонии: вертикально-горизонтальное развертывание пространства архитектурного сооружения, представляющее собой общность, единство.

Первую нижнюю инвариантную позицию занимают солярные знаки простейшей формы в виде диска на двух невысоких столбах архаического строя у главного входа. Интересно само наличие этих стилизованных столбов, которые взывают к глубинной памяти — каменным «бабам», воротным столбам — фаллическим символам в пространстве дома (см. об этом: главу «Камень и солнце: Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции»).



*Цокольный этаж.*

Вторую инвариантную позицию занимает арка стилизованного проема (по крайней мере сейчас, это проем, который мог служить окном цокольного этажа). Подковообразная арка имеет лучевую структуру орнамента с замковым камнем в виде луча. Интересно отметить, что арка, которая представляет собой полукруг, благодаря лучевому орнаменту, вписывается в стилизованное обозначение части квадрата, который имеет ступенчатую форму, напоминая знак мандалы, основными составляющими которой являются геометрические фигуры, уравновешенные и концентрические: мандала всегда облекает круг в форму (см.: 72, с. 305). Это только намек, то, что в тексте обычно называют подтекстом. В лингвистике есть одно важное наблюдение: если в подтексте формируется какое-то значение, оно должно в пространстве текста реализоваться, быть артикулированным. В данном случае такая реализация имеет место, так как на одной из стен выдвинутого вперед западного фасада, а также на основной плоскости западного фасада (по-видимому, это все есть и на восточном фасаде, недоступном сейчас для обозрения) имеется изображение мандалы (об этом далее). Пока следует отметить, что в арке стилизованного проема комбинируется изображение земли и солнца.

Если в музыке и художественном тексте, особенно в поэзии, гармоническая вертикаль скрыта от внешнего восприятия (воспринимается на подсознательном уровне, открывается в процессе анализа), то в отделке филармонии она выделена, принимает основную структурную позицию — мы имеем возможность одновременно видеть все гармонически организованное пространство фасада. По-видимому, это можно рассмотреть как жест модерниста, который предшествует авангардистским опытам в



МОДЕРН



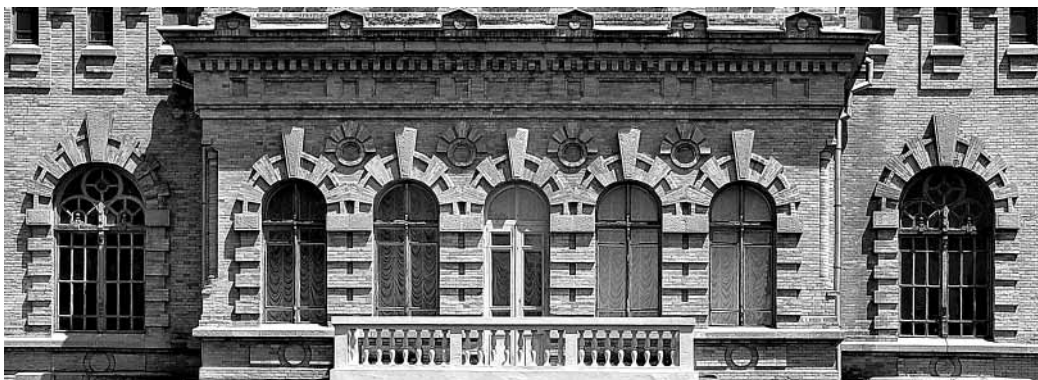
Первый этаж.

искусстве. Для авангардиста совершенно естественна вертикальная гармоническая обусловленность элементов текста с разрывом реляционных отношений (см.: 12).

Отделка каждого этажа имеет относительно законченный характер. В верхней части этажа, как правило, появляются знаки неба, в нижней части — знаки земли.

Диски на стилизованных столбах у входа и указанные арки парно симметричны. Далее, если идти снизу вверх, а именно внизу располагаются наиболее архаичные солярные символы, имеет место вариационная повторяемость знаков. На следующем уровне организации фасада (первый этаж) солярные знаки двух типов располагаются уже сериями по горизонтали, особенно это касается арок окон. Первое преобразование по вертикали идет с изменением орнамента полукружий окон, они имеют подковообразную лучевую структуру, не напоминающую фигуру квадрата. Солярные диски вариационно преобразуются в круги без точки (собственно солярный знак) в пространстве боковых окон, под лучевыми арками и в круги с точкой в центре — символ солнца и одновременно Вселенной.

Первый этаж завершается обозначением знаков неба (воды). Следует отметить, что, как обычно, в модерне используются разные строительные материалы, в данном случае, пиленный камень, по-видимому, травертин, — для цокольного этажа, в построении основного корпуса здания — кирпич.



*Второй этаж.*

Наиболее завершенный характер имеет второй этаж. Под окнами встречаемся с традиционным изображением прямоугольника с вписанным в него диском — солярным знаком. Это вариация заданной на первом уровне комбинации солярного знака и квадрата. Далее идет серийная вариация лучевой подковообразной орнаментации окон с замковым камнем в качестве верхнего луча. Между окнами появляется серия фигуративных изображений солнца с красивой верхней лучевой структурой в виде кокошника. Элементы этой серии располагаются между лучами — замковыми камнями, придавая зданию мажорную тональность, яркость, разнообразие. Стилизованное изображение трех солнц имеет место в пространстве боковых окон. Этаж завершается изображением знаков неба и прямоугольников.

Третья условная линия — третий этаж — и выше — полуэтаж. Окна третьего этажа, заканчивающиеся высокими башнями, также орнаментированы лучеобразными арками, под окнами — прямоугольники, знаки земли. Полуэтаж центральной части фасада орнаментирован башенками над вторым этажом с солярными знаками (дисками), далее идет серия квадратов под ступенчатыми полукруглыми арками. На крыше располагаются три круглых слуховых окна, которые в модерне, как правило, имеют солярную символику. И далее традиционное завершение в виде знаков неба. Наверху — башенка с круглым слуховым окном, сочетающим семантические функции солярного знака.

Симметричные башни в нижней части орнаментированы еще и маленькими башенками с изображением солярных знаков — дисков. Выше располагаются сим-



МОДЕРН



Третий этаж и полуэтаж.



метрично организованные стилизованные башенки с круглыми слуховыми окнами и ярко проявленной фигуративностью солярных символов — четырехлучевым изображением солнца.

Если смотреть на этот фасад вне определения какой-либо закономерности в его отделке, то кажется, что знаков, в том числе и солярных, невероятное количество, и все они разные. На самом же деле в организации фасада повторяется одна закономерность: два типа солярных знаков — круг как исходная форма (4 вида) и полукруг в пространстве окна с вариационными формами (4 вида). Четырежды повторяется общее традиционное соотношение знаков в организации каждого этажа, включая цокольный, который только задает общее соотношение, а также комбинацию знаков солнца и знаков земли.



*Левая башня главного фасада.*

«Четвёрка символизирует целостность, совокупность, полноту и солидарность, а также Землю, порядок, рациональность, меру, справедливость, относительность, устойчивость, стабильность и материальный мир. Отсюда постоянное присутствие четвёрки в мифах о сотворении Вселенной и при ориентации в ней: четыре стороны света, четыре главных направления, четыре первоэлемента, четыре времени года, четверти Луны и четыре основных ветра. Многие народы древности насчитывали ещё по четыре моря и четыре священные горы, почитали четвёрки богов или четырёхипостасных богов, как, например, четыре

Перкунаса в литовском фольклоре. У христиан в Священном Писании находим четыре реки рая, образующие крест, четыре канонических Евангелия, четырёх евангелистов, четырёх апокалипсических всадников, а в Откровении Иоанна Богослова — четырёх ангелов. Христианство знает четыре главные добродетели: мудрость, твёрдость, справедливость, умеренность» (72, с. 170).

Обратим внимание на то, что верхняя часть фасада объединяет все возможные комбинации: здесь имеют место фигуративные, нефигуративные знаки солнца, знаки воды и земли — наибольшая степень концентрации (солнце — вода, солнце — земля, солнце — солнце). Верхняя часть обладает разнообразием, вариационностью, обобщает все, что предшествует ей в пространстве первых двух этажей и цокольного этажа. Сам цокольный этаж в концентрированной форме содержит идею развития. В итоге завершенная композиция: верхний этаж (меньшую часть) можно рассматривать как обобщение большей части, приблизительно как 1:3. Точно так же, если идти снизу: меньшая часть (цокольный этаж) содержит идею общего вариационного развития, орнаментации (также 1:3). Здесь имеет место закономерное для архитектуры воплощение идеи золотого сечения: меньшее относится к большему как большее к целому.

Если рассматривать структуру солярных знаков по вертикали снизу, то можно сказать, что нас приглашают к путешествию по истории дома и его символики — от прасимволов и древнейших форм (каменные столбы у входа, мандала — цокольный этаж) к орнаментации дома в классических формах, как мы видели это ранее (первый этаж, нефигуративные солярные знаки), а далее — к более сложным соотношениям знаков — фигуративных и нефигуративных — в пространстве второго этажа

со всеми признаками модерна в орнаментации (в первую очередь, имеется в виду появление фигуративных солярных знаков с лучевой структурой), третий этаж и полуэтаж — живая эклектика, в которой имеют место все предшествующие элементы. Таким образом, праформа солярного знака, а также знаков земли и неба, или, как ее называет О. Шпенглер, гештальт, постоянно заполняется новыми смыслами. В результате оказывается, что все формы в структуре одного здания могут взаимодействовать, существовать, заявлять о себе, не только рассказывать об истории жилища, но и, видимо, представлять ее.

О. Шпенглер утверждал, что «...мысль о всемирной истории физиогномического типа расширяется до идеи всеобщей символики. Историография во взыскомом здесь смысле имеет задачей исследовать картину некогда живого, а ныне канувшего и определить ее внутреннюю форму и логику. Мысль о судьбе есть последнее, до чего она может прийти» (165, с. 323). И все же, как считает О. Шпенглер, мы «подвижны в подвижном», силится выразить невыразимое, и главное средство этого выражения — символ. Символы, по О. Шпенглеру, — чувственные знаки, последние, неделимые, а главное, невольные впечатления, имеющие определенное значение. В символе О. Шпенглер выделяет устойчивое, определенное и то, что связано с невольным впечатлением, чувственным выражением. Символы позволяют судить не о том, что «есть» мир, а о том, что он значит для живущего человека: «Дорический, раннеаравский, раннероманский орнамент, гештальты крестьянского дома, семьи, человеческих отношений, одеяний и культовых действий, но также облик, походка и осанка определенного человека, целые сословия и народы, диалекты и формы оседлости всех людей и животных и, кроме того, немой язык природы с ее лесами, выгонами, стадами, облаками, звездами, с лунными ночами и грозами, цветением и увяданием, близостью и далью — все это есть символическое воздействие космического на нас, когда мы бодрствуем и внемлем этому языку в моменты самоуглубления, и это же, с другой стороны, есть чувство однородности понимания, которое выделяет из общей человеческой массы целые семьи, сословия, племена и, наконец, культуры и смыкает их воедино» (там же, с. 324).

С помощью воспроизведения, переживания культурных символов душа и мир как полюса действительности взаимодействуют, соединяются, мир всеобщего становится миром каждого отдельного человека: «И оттого существует столько же миров, сколько бодрствующих созданий и живущих в прочувствованной гармонии множеств созданий, и в существовании каждого из них этот мнимо единственный, автономный и вечный мир — представляющийся каждому общим для всех — оказывается постоянно новым, однократным, никогда не повторяющимся переживанием» (там же, с. 325). То, что есть, становится в определенной культуре символическим, считает О. Шпенглер. И в то же время идея макрокосма, действительности как совокупности всяческих символов, соотнесенных с конкретной душой, позволяет человеку углубиться в древнейшие пласты истории культуры, взаимодействовать с ними. Внешняя форма символа остается неизменной, внутренняя форма постоянно обогащается содержанием. Отсюда переживание мира связано с исключительным феноменом «глубины» — «дали», представляющей выражение природы, с которой начинается мир. Символ запечатлевает глубину и позволяет пережить ее. Это и есть глубина пространства, «застывшее время», которые запечатлевают символ, что позволяет пережить катарсис. Прасимволы культуры, их развитие свидетельствуют о том, как понимали мир его творцы.

Использование знаковой системы обозначения макрокосма в отделке дома как микрокосма, в данном случае мы имеем в виду уникальное строение — Курзал (нынешняя филармония в Кисловодске) — и его отделку, позволяет быть причастным к разным периодам и формам культуры. Использование такой гармонической организации, как тема с вариациями, позволяет приобщиться каждой душе к истории в ее символическом запечатлении, воспринимать культуру как нечто становящееся

МОДЕРН

во времени, вечное и каждый раз по-новому переживаемое: в этом здании исполняются музыкальные произведения, ставятся оперы, спектакли, вечное воплощается в сиюминутном, актуальном для каждой души переживании. Знаковая орнаментация соответствует этому удивительному соотношению: вхождению вечного в душу человека через актуальное переживание. По-видимому, данное архитектурное произведение проектировалось и осмыслялось его творцами как храм искусств, но не во внешнем запечатлении, а в глубинном понимании соотношения вечности и реального времени.

Когда архитектор или тот, кто руководит строительством, использует в отделке символы культуры, он отстаивает принципы этой культуры, производит семантический жест причастности к культуре, ее истории. В современных строениях знаки постепенно исчезают или используются хаотически, в десемантизированном виде. Это тоже знак времени. О. Шпенглер развил учение о культуре как множестве замкнутых «организмов» (египетского, индийского, китайского и т.д.), выражающих коллективную «душу» народа и проходящих определенный жизненный цикл, длящийся около тысячелетия. Умирая, органическая культура перерождается в свою противоположность — цивилизацию, в которой господствует голый техницизм, а на смену творчеству и развитию приходят бесплодие и окостенение. Хотя со Шпенглером много спорят, но, в целом, он оказался прав. Если говорить об архитектуре, то она становится все более упрощенной, космополитичной, и вряд ли где-нибудь возможно встретить что-либо подобное той игре, тому изысканному «разговору», который вели с нами архитекторы прошлого, в том числе, по-видимому, и Е.И. Дескубес, блестяще знавший искусство, использовавший язык символов для того, чтобы состоять с нами в диалоге. Заговорить с ним, конечно, смогут только те, кому интересны языки культуры. Тем более это сложно в эпоху, когда архитектура, по словам самих же архитекторов, является интернациональной, понятие стиля сменяется понятием «направление», а интерес к архитектурным формам нейтрализуется понятием конструктивного мышления.

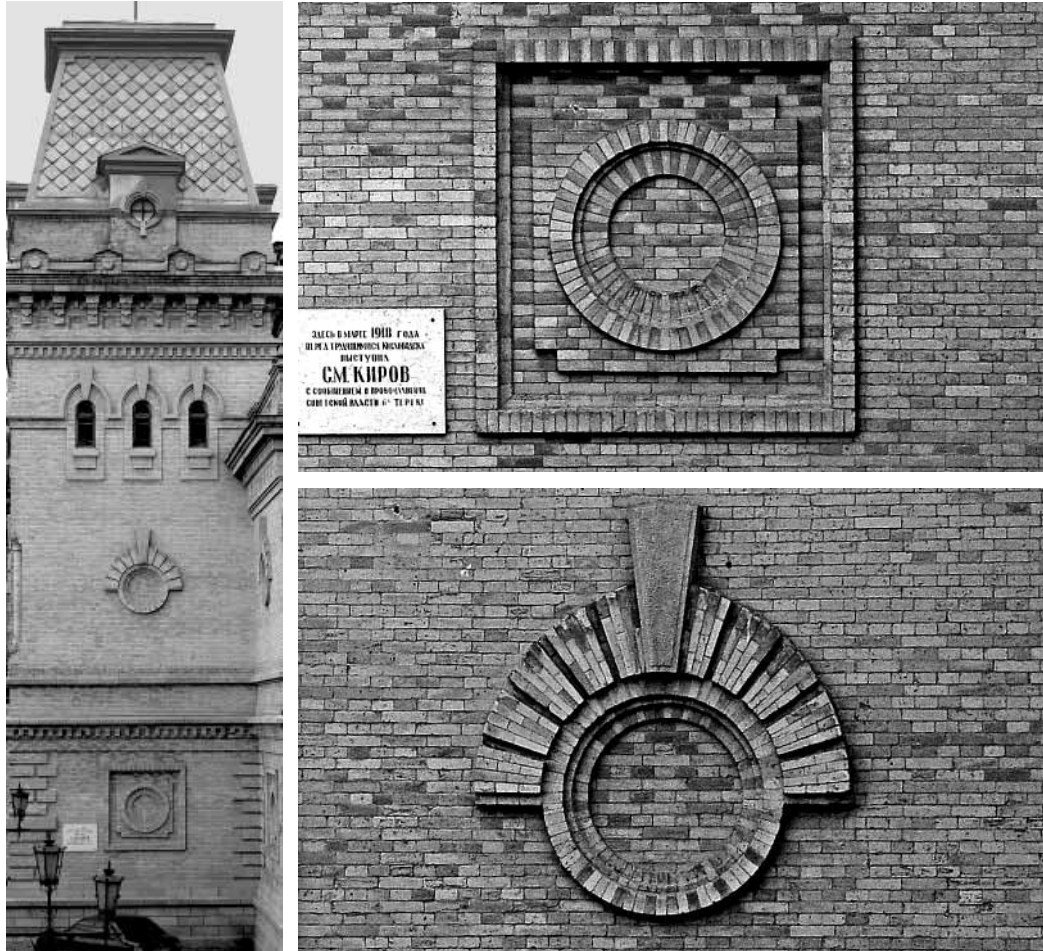
Отделка главного фасада Курзала напоминает тематическое развитие музыкального произведения: общность тематизма, вытекающая из единого художественного замысла, целостная линия развития композиции в орнаментальной отделке, диктующая применение в каждой вариации (их можно отнести к циклической форме) тех или иных приемов варьирования и обеспечивающая логическую связность целого. Если говорить о разновидностях использования вариаций, то принцип отделки главного фасада можно отнести к теме с вариациями (*Tema con variazioni*). В результате складывается разносторонний, но единый по характеру художественный образ. В данном случае развивается и много раз трансформируется идея традиционного дома как микрокосма и символов, обозначающих макрокосм. Заданная структура повторяется, варьируется, умножается. Проекция этого дома — устремленность ввысь, в космические пределы (макркосм), которые отображаются и в самой структуре дома-микрокосма, являющегося, по этой идее, частью макрокосма, органично вписанного в него.

Западная часть имеет только условную общность, так как, являясь целостностью, объединяет несколько разноэтажных строений: в один, два, три этажа. Вперед выдвинута двухэтажная часть строения, далее имеется внутренний дворик, потом выдвигается одноэтажная часть. Она имеет форму пристройки к общей двухэтажной части. Сама двухэтажная часть связана с общей трехэтажной структурой основного строения.

В пространстве западной части экстерьера здания имеется несколько плоскостей, орнаментация каждой из которых основана на той же идее повторяемости заданных элементов (солярных символов), реализующихся в различных соотношениях и конфигурациях. Скажем сразу, что обозначенная внешняя структура традиционного дома реализуется повторно, но с обязательными изменениями в изо-

бражении хотя бы одного знака — всегда появляется какое-то новое обозначение солярного символа. Условно назовем их: плоскость № 1, 2, 3, 4 и т.д.

Плоскость № 1 западного фасада реализует общую идею повторяемости сочетания солярного символа и знака земли. Первый этаж — изображение мандалы,



Плоскость № 1 западного фасада. Знаки мандалы и солнца.

второй этаж — солярный символ больших размеров с развитой лучевой структурой, протяженным лучом, стилизующим замковый камень, третий этаж — окна с замковым камнем и солярной орнаментацией, на большой башне — серия стилизованных башенок с солярными символами (дисками), выше — башенка с круглым слуховым окном, орнаментированная как солярный символ. Обращает внимание структурированно выделенное изображение мандалы, располагающееся в пространстве стены первого этажа, хорошо обозреваемое.

Символика мандалы имеет место в архитектурных памятниках. «Так, знаменитая яванская ступа Боробудур (IX век) представляет собой мандалу в камне, иллюстрирующую путь восхождения адепта по ступеням бодхисаттвы в соответствии с руководством Дашабхумика-сутры и других махаянских текстов. Этот грандиозный монумент (диаметр 123 м, высота 42 м) можно трактовать как мандалу по вертикали, вершина которой функционально соответствует центру круга. Восходящий по террасам этого «буддийского зиккурата» может мысленно проходить десять ступе-



ней махаянских «совершенств» (парамиты), из которых шесть являются подготовительными, три — уже достаточными для достижения нирваны и передачи своей «заслуги» (пунья) другим существам, а последняя — когда практикующий восседает на облаке на лотосе, излучает свет миру и может осыпать его своими щедротами, став небесным буддой Майтреей, — символизируется центром этого мандалического сооружения» (97).

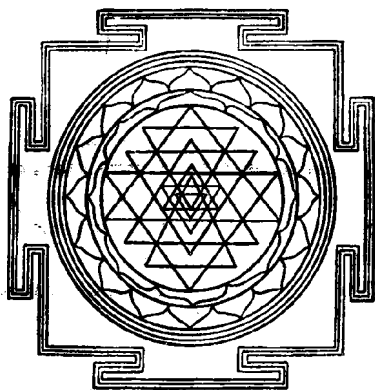


*Ступа Боробудур на юге острова Ява, памятник средневекового индонезийского искусства.*

Интересна общая закономерность в структуре каждой из сторон здания филармонии. Главный фасад имеет выдвинутую центральную часть. То же, в принципе, наблюдается с западной стороны. Эта идея в вариационной форме в том или ином плане повторяется, имеется в виду некоторое сходство с выдвинутыми и углубляющимися частями общего квадратного обрамления круга в мандале.

Мандала — индуистский термин, обозначающий круг. Это вид янтры (инструмент, способ, символ) в форме ритуальной геометрической диаграммы, иногда соответствующий особому пророческому свойству или некоторой форме магии (мантры), которой дается, таким образом, визуальное выражение. Предполагают, что

мандалы впервые были принесены в Тибет из Индии в VIII веке н.э. Их можно обнаружить по всему Востоку (средство достижения созерцания и концентрации, опора при движении вперед по пути эволюции от биологических форм к геометрическим, от сферы материального к духовному). Мандала представляет собой синтез традиционной структуры и свободной интерпретации. Ее составляющие — уравновешенные и концентрические геометрические фигуры: «...мандала всегда облакает круг в форму». С мандалой совпадают такие фигуры, как колесо мира, мексиканский «великий каменный календарь», цветок лотоса, мифический золотой цветок, роза и т.п. Мандалу отождествляют с фигурами, составленными из различных элементов, заключенных в



*Мандала.*

квадрат или круг, — гороскоп, лабиринт, зодиакальный круг, фигуры, представляющие «годовой круг», циферблат и др. Мандалами также являются типовые проекты круглых, квадратных или восьмиугольных строений. Что касается трехмерных форм, то существуют храмы, построенные по образу мандалы с равновесием элементов, геометрической формой и смыслозначимым числом составных частей. Мандала является синтезом двойственных отношений дифференциации и объединения, разнообразия и однообразия, внешнего и внутреннего, диффузии и концентрации. Она способствует преодолению беспорядка. Мандала — визуальное, пластическое выражение борьбы за достижение порядка.

По мнению К. Юнга, мандалы и все сопутствующие им образы существовали еще в период палеолита (изображения на наскальных рисунках). Мирча Элиаде рассматривает мандалу не столько как проекцию ума, сколько как объективный символ *imago mundi* (образа мира). Структура храма в форме мандалы — например, храм Боробудур — имеет целью создание монументального образа жизни и «искажения мира», чтобы сделать его соответствующим средством выражения высшего порядка, который человек — неопит или посвященный — способен постичь, как только он осознает его в своей душе. Высшие (или основные) элементы в мандале — те, которые ближе к центру. Круг внутри квадрата является более развитой структурой; чем квадрат внутри круга. И такая же взаимосвязь с квадратом остается в силе для треугольника; борьба между числом 3 и числом 4, по видимому, представляет борьбу между центральными элементами духа (соответствующими 3) и периферическими составляющими, то есть кардинальными точками как образом внешней упорядоченности (соответствующими 4). Внешний круг, с другой стороны, всегда выполняет объединяющую функцию, преодолевая противоречия и неправильности углов и сторон посредством их неявного движения. Окружность — сложная модель девяти треугольников — образ трансцендентных миров; четыре из этих треугольников имеют вершину, направленную вверх, а остальные пять — вниз. Промежуточный — или тонкий — мир полагается с помощью тройного ореола, окружающего треугольники. Восьмилепестковый лотос (обозначающий возрождение) вместе с другими шестнадцатью лепестками и тройной круг завершают это символическое представление духовного мира. То, что он существует внутри материального мира, изображается трехлинейной зубчатой окружностью, означающей ориентацию в пространстве: стороны света, направления (см.: 72, с. 304—309).

Обратим внимание на то, что круг, орнаментированный сверху лучевой структурой с выдвинутым вверх лучиком, как бы подчеркивает ориентацию ввысь, как и башни, устремленные вверх.

Плоскость № 2 повторяет ту же конфигурацию элементов, только башни отсутствуют, и здание завершается водными знаками.



МОДЕРН

*Плоскость № 2.*

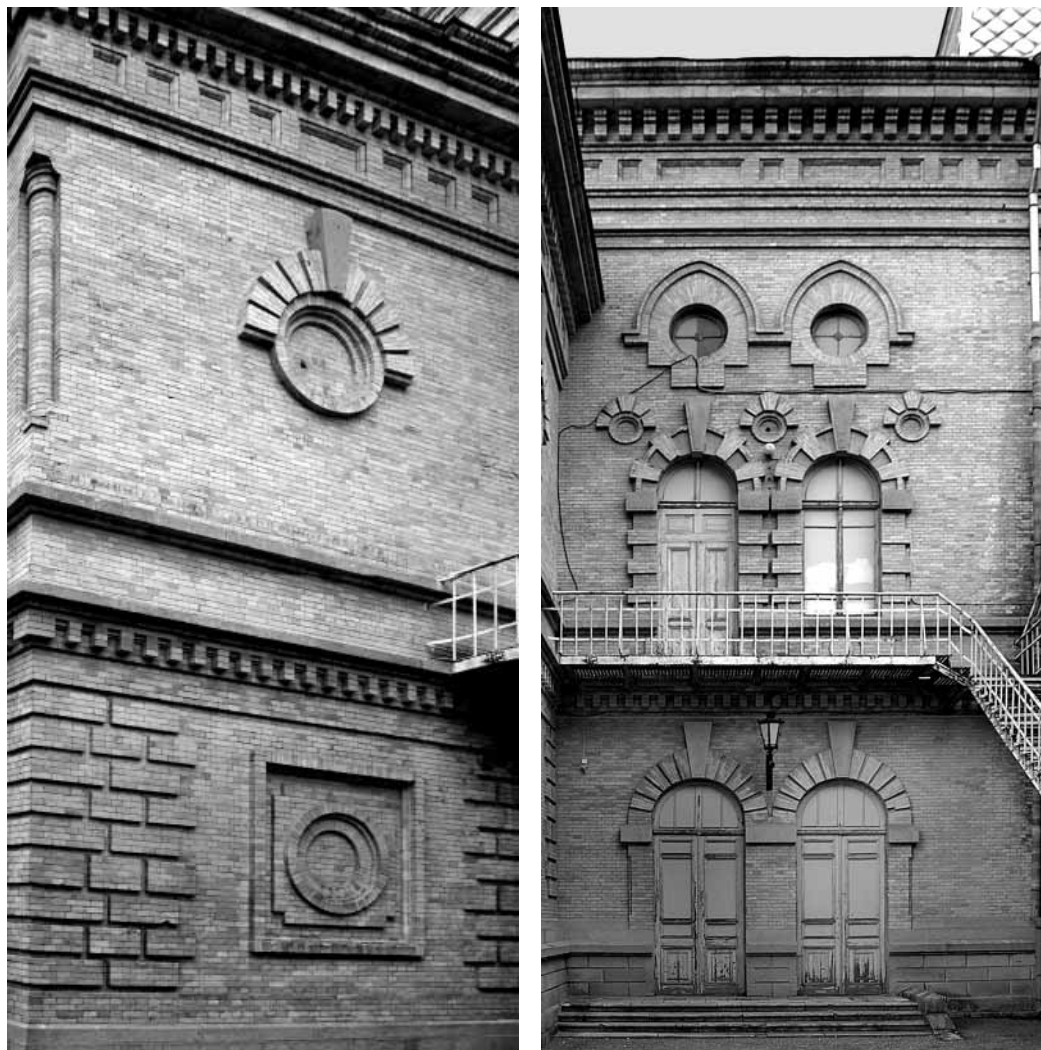
Плоскость № 3 части здания, выдвинутая вперед, повторяет, в целом, конфигурацию главного фасада. Вариативность заключается в том, что в отделке первого этажа отсутствуют солярные знаки, остаются только окна с солярной орнаментацией, появляются прямоугольники под окнами — знаки земли, что еще более утверждает эту часть как базовую для разработки, отображающую структуру отделки традиционного дома, которая соответствует классическим формам. Сверху — знаки неба. Полностью реализуется структура трех миров: земли, солнца и неба, — солнце всегда выполняет функцию медианы, посредника между земным и небесным мирами. Второй этаж повторяет структуру второго этажа главного фасада, только окон четыре, а солярных знаков с лучевой структурой пять (главный фасад имеет другую конфигурацию: пять окон, четыре знака). Завершение то же самое — водный (небесный) мир. На башенках — знак земли.



*Плоскость № 3.*


Плоскость № 4 полностью повторяет плоскость № 2, являясь ее противоположной частью, но слуховое окно отсутствует, на его месте — солярный знак.

Плоскость № 5 — входы с внутреннего дворика. Первый этаж — двери с умеренной орнаментацией, как и в главном фасаде. Второй этаж в целом соответствует общей структуре — соотношению орнаментированных окон с фигуративными солярными символами, но над ними располагаются два солярных знака, совмещающие функцию слуховых окон, геометрически орнаментированных контурами в виде факела или бутона, имеющими квадратное основание и полукруг, напоминающий стрельчатую арку. Все завершается водными знаками.



Слева плоскость № 4, справа плоскость № 5.

Плоскость № 6. Первый этаж повторяет конфигурацию окон (с лучевой структурой) первого этажа главного фасада, вверху между ними располагаются круги — соляные символы, под окнами — знаки земли. Вверху — изображение водного мира, на крыше — слуховые окна со стилизованными кокошниками, они имеют семантику соляных знаков.

Плоскость № 7 повторяет конфигурацию плоскости № 6. Интересна линия, которая орнаментирует переход цокольного этажа в первый. В данном случае имеет место символический синтаксис, являющийся обозначением орнаментальных символов стихий.  — знак земли в символическом синтаксисе. Такого рода символический синтаксис рассматривают как «разновидность мандалы — неопределенной, беспредельной, открытой в бесконечность; или одну из форм языка, составленного из духовных знаков, или рукописного письма» (72, с. 367). Рисунки такого рода могут сплетаться в обширную символическую сеть, напоминающую структуру полифонического произведения в его стремлении к гармонии бесконечности.





*Вверху плоскость № 6, внизу плоскость № 7.*

Плоскость № 8 повторяет плоскость № 7. Далее — углубление. Символический синтаксис орнаментальных стихий, в частности земли, находит воплощение не только в отделке здания, но и в постоянных выдвиганиях и углублениях плоскостей здания. В данном случае в углублении располагается одно окно, а в цокольной части — стилизованная арка с лучевидной структурой.



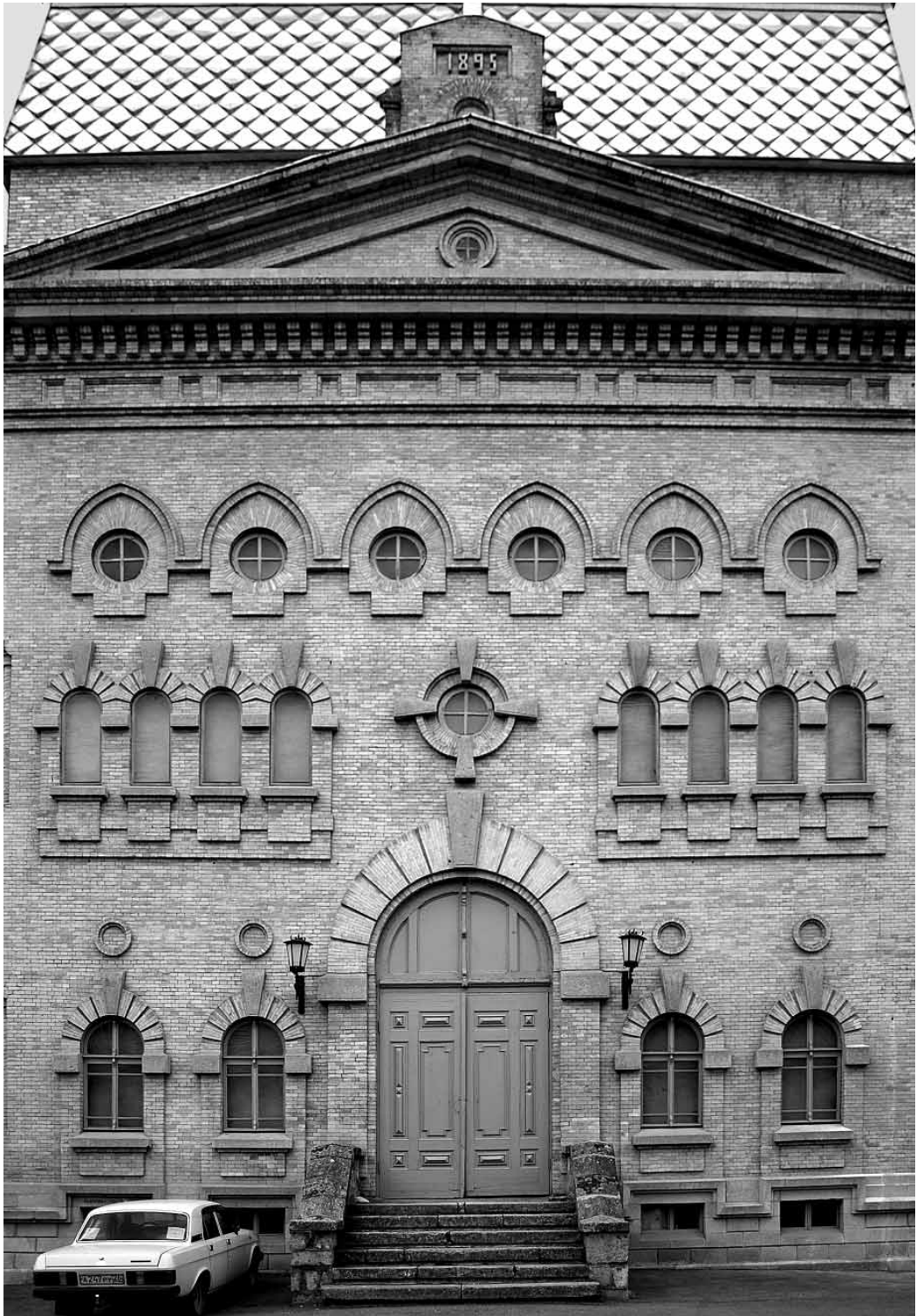
МОДЕРН

Плоскость № 8.

Плоскость № 9 — еще один фасад. Первый этаж повторяет общую систему орнаментации, только пространство здесь более обширное, поэтому солярные символы располагаются над окнами. Первый этаж не имеет обозначенного завершения. Знаки неба отсутствуют. Арка над дверью устремлена вверх и достигает второго этажа, который обозначен сериями окон, располагающихся симметрично. Они, в целом, повторяют конфигурацию окон первого этажа, только более узки и устремлены вверх, направление вверх указывает замковый камень. Под окнами — квадраты, знаки земли. Центральную позицию занимает круглое слуховое окно, орнаментированное как солярный знак с четырьмя крестообразно расположенными лучами. Следующий этаж обозначен серией из шести круглых слуховых окон с факельной конфигурацией, огненной символикой. Завершают эту плоскость знаки неба, фронтон имеет слуховое окно в виде солярного символа. На башенке — знак солнца.

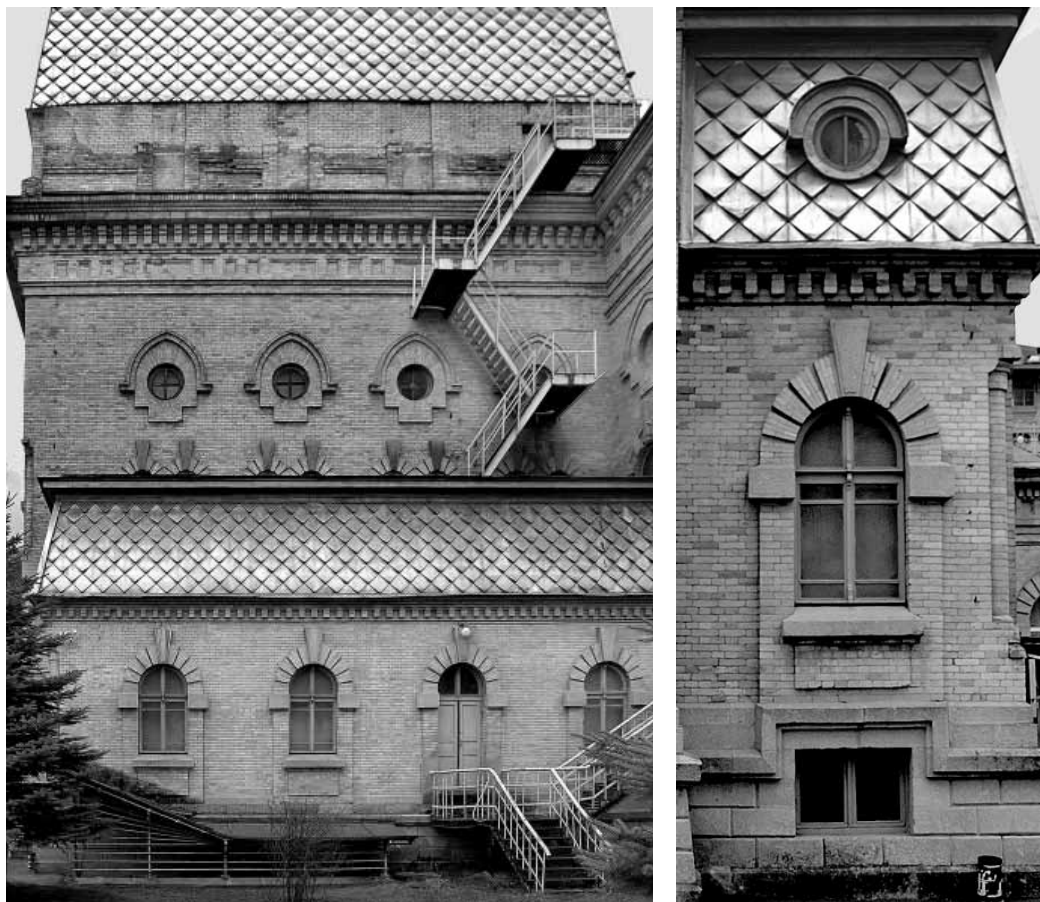
Плоскость № 11 — стена, противоположная плоскости № 10 (закрыта). Они симметричны, повторяют конфигурацию верхней части плоскости № 9. Обе закрыты выдвигающимися частями, как бы пристройками. На самом деле, это протяженное помещение с плоскостями № 6, 7, 8.

Плоскости № 12, 13 соответствуют плоскостям № 6, 7, 8, но на плоскости № 13 отсутствуют слуховые окна. Плоскость № 14 соответствует общей отделке второго и третьего этажей плоскости № 9.



*Плоскость № 9.*





Слева плоскости № 11 и 13, справа плоскость № 12.

Плоскость № 15 повторяет общую конфигурацию третьего этажа фасадной части — плоскости № 9. Окна и двери повторяют отделку второго этажа главного фасада.

Плоскость № 16 сильно углублена, образует обширный внутренний дворик. Здесь окна и двери повторяют орнаментацию первого этажа главного фасада, но появляется новый солярный знак — концентрические окружности с внутренней лучевой структурой, или можно сказать, что лучевая структура вписана еще в одну окружность. Замковый камень, или большой луч, устремленный вверх, как бы закрепляет этот образ в пространстве. Плоскость в верхней части завершается изображением водного мира, под окнами — знаки земли.

Плоскость № 17 имеет ступенчатую структуру (3 этажа). Нижний этаж — вход с солярной орнаментацией, сверху — знаки воды. Далее карниз с дисками — солярными символами. Второй этаж — окно с обычной для второго этажа лучевой структурой, завершается изображением водного мира. Далее стилизованные башенки с дисками, наверху — окно с арочной лучевой орнаментацией.

Стилизованная башенка снабжена проемом с лучевой орнаментацией в первом этаже, изображением небесного (водного) мира. Верх башни украшен солярными знаками — дисками, знаками воды, даже на самом верху — стилизованные башенки с солярными знаками.

Плоскость № 18 — новое углубление. Первый и второй этажи повторяют конфигурацию орнамента главного фасада.





*Вверху слева плоскость № 14, вверху справа плоскость № 15, внизу плоскость № 16.*



МОДЕРН

*Плоскости № 17, 18 и стилизованная башенка.*

Плоскость № 19 — глухие стены и окно, повторяющее орнаментацию первого этажа главного фасада. На втором этаже, по-видимому, что-то перестроено. На крыше снова появляются слуховые окна, имеющие солярную символику, стилизованные башенки снабжены дисками.

Плоскость № 20 повторяет общую конфигурацию орнамента первого и второго этажей главного фасада, на стилизованных башенках — диски, наверху появляются новые башенки, украшенные многочисленными солярными знаками, центральная — с окном, имеющим лучевую структуру в отделке. Даже условный фронтон центральной башенки снабжен солярным символом.



*Плоскости № 19, 20.*

Плоскости № 21, 22, 23, 24, 25, 26, в целом, повторяют орнаментацию первого и второго этажей главного фасада, только вверху — ряд стилизованных башенок, над ними еще одна башенка (плоскость № 21), повторяющая отделку центральной башенки на плоскости № 20. Над плоскостью № 23 маленькие стилизованные башенки, башенки другой конфигурации с многочисленными солярными символами, как над плоскостью № 20. Разнообразие составляют верхние башенки, которые комбинируются со слуховым окном (плоскость № 24).

Плоскости № 27, 28, 29, 30 сейчас закрыты построенным, по-видимому, в шестидесятые годы XX века небольшим павильоном, в котором располагаются кассы филармонии. Судя по конфигурации отделки второго этажа, в целом, они повторяют отделку главного фасада. Новые оттенки вносят окна с лучевой отделкой третьего этажа и башенки с солярной символикой.

Внутренняя плоскость № 31 практически вне обозрения, но повторяет факелообразную символику в отделке слуховых окон плоскости № 9 (третий этаж). На стилизованных башенках — многочисленные диски. И тут же повторение плоскости в орнаментации башен.





МОДЕРН

Плоскости № 21, 22, 23.

Плоскость № 32 повторяет конфигурацию окон с лучевой структурой первого этажа главного фасада.

Итак, инвариантную позицию занимает орнаментация выдвинутой части главного фасада, все остальные плоскости в той или иной мере повторяют ее. Общая позиция орнаментации первого и второго этажей сохраняется. Первый этаж отображает классические формы орнаментации, второй — орнаментацию стиля модерн. Третий этаж, как и в пространстве главного фасада, наиболее эклектичен, разнообразен. Именно он снабжен рядом солярных символов, похожих на горящие факелы. Новое обозначение солярного символа появляется только на плоскости № 16.

Кажущиеся пестрота и многообразие в ходе более пристального анализа устраняются, мы понимаем язык архитектора, который использовал инвариантные структуры в обозначении классического дома и дома в стиле модерн, содержащие солярную символику, а также знаки земли и неба (воды). Эти послышки разрабатываются на разных плоскостях, они подвергаются умеренной модификации, так что многообразие в итоге приходит к единству. Солярные знаки, как и другие архаические знаки (неба и земли), являются полифункциональными, они несут память о знаках-оберегах, а также вторичные значения с разнообразными живыми коннотациями, связанными со значениями макрокосма, Вселенной, далее — культурными формами, культурными стилями. Высший уровень их абстрагирования — семанти-





*Плоскости № 24, 25, 26.*

ка храма искусств, гармония которого соответствует гармонии небесных сфер. Нарращение значений имеет общее направление — пространственную устремленность ввысь, позволяющую соединиться микрокосму с макрокосмом. Ломаная линия с впадинами и выступами очерчивает это изумительное по своей рафинированности, по богатству культурных смыслов архитектурное сооружение как разновидность мандалы, «неопределенной, беспредельной и открытой в бесконечность» (72, с. 367). Это тоже подтекстовая семантика, но ведь реализация в тексте — структуре отделки здания — имеется: изображение мандалы на плоскостях № 1, 2, 4.

Напомним, что древний человек, строивший дом, сначала очерчивал круг, обозначая микрокосм, соответствующий макрокосму; круг служил и оберегом дома (см.: 87). Здесь линия более сложная, она соединяет древнейшие традиции с развитыми, современными архитектуру культурными формами. Все приведено к соответствию, к внутреннему единству, гармонии! Но остается очень много вопросов. Кто же был этот изумительный архитектор-мыслитель? Как он жил? Чем интересовался? Ясно одно: он оставил нам не просто архитектурное сооружение, а много-



ЧАСТЬ ВТОРАЯ



МОДЕРН

*Вверху плоскости № 27, 28, 29, 30, внизу плоскость № 31.*



*Плоскость № 32.*

мерный и динамичный текст, к прочтению которого мы можем только бесконечно приближаться, так как символ в архитектуре, как и слово-символ, уходит, как замечал М. Хайдеггер, в глубину, «почву».

Экстерьер здания не содержит характерных для модерна флоральных, зооморфных и антропоморфных элементов, в нем строго обозначены только три мира дома как микрокосма: мир земли (прямоугольники и квадраты), мир солнца (диски, круги, фигуративное изображение солнца), мир неба (воды) (орнаментация в виде капель, «сухариков» под карнизом).

Отсутствие декоративных элементов, характерных для модерна в экстерьере Курзала, по принципу дополнительности восполняется обильным количеством их в отделке интерьера. В этом-то и заключается «фокус» композиции произведения! Все три названные типа орнамента (флоральный, зооморфный, антропоморфный) в интерьере присутствуют. В изобилии представлены венки, связанные с семантикой солярного символа, гирлянды, фризы, выполненные с декорированием их в виде ионик, пальметт, лавровых, дубовых листьев. В огромном количестве представлены декоративные элементы: цветы, маски львов, Вакха, театральные маски, изображения муз. Портреты композиторов орнаментируются, ярко декорируются, изображение лиры, музыкальных инструментов тоже декорировано. Все это создает ощущение праздника, радости, веселья, способствует созданию настроения в переживании конкретного исполнения, представления как культурного события, возникает и связь с памятью обо всей культуре в целом. Представлено множество элементов и культурных символов, связывающих модерн с античностью, средневековьем, Ренессансом, классикой.

Вхождение в этот прекрасный храм искусства ощущается как возможность для каждого человека быть причастным к культуре, поднимает его над обыденностью, он в полном смысле слова купается в подлинной роскоши — роскоши и блеске искусства. Это произведение архитектуры можно определить как дом, который преображает сердца, по крайней мере, призывает к этому. Его пространство способствует тому, чтобы люди, входящие в этот храм, стали в подлинном смысле «посвященными», как мечтали символисты: «Символизм в новой поэзии кажется первым и смутным воспоминанием о священном языке жрецов и волхвов, — писал Вяч.И. Ива-

нов, — усвоивших некогда словам всенародного языка особенное, таинственное значение, им одним открытое, в силу ведомых им одним соответствий между миром сокровенного и пределами общедоступного опыта. Они знали другие имена богов и демонов, людей и вещей, чем те, какими называл их народ, и в знании истинных имен полагали основу своей власти над природой» (63, с. 369).

Символизм, в каком бы виде он ни выступал, будь то слово, пластически выраженный символ, музыкальный, живописный, «кажется упреждением той гипотетически мыслимой, собственно религиозной эпохи языка, когда он будет обнимать две отдельные речи: речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, — иератическую речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, — та, основную внутреннюю форму которой является суждение аналитическое; вторая, ныне случайно примененная к первой, обвивающая священную золотую омелью дружные с нею дубы поэзии и глушащая паразитическим произрастанием рассадники науки, поднимающаяся тучными колосьями родного злака на пажитях вдохновенного созерцания и чуждыми плевелами на поле, вспаханном плугами точного мышления, — будет речь мифологическая, основную форму которой послужит «миф», понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (modus) символа — символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действительная сила» (там же, с. 370).

Символизм направлен на жизнетворчество, на «чудо одинокого преобразования» посредством искусства. Это «чудо» ярко воплощается в процессе переживания, например, одного из самых значимых произведений символизма — стихотворения А.А. Блока «Незнакомка» (1906). Оно состоит из двух частей и воплощает идею рождения трагедии из соотношения двух начал: музыкального — дионисийского — и изобразительного — аполлинического. В первой части стихотворения, которая заканчивается утверждением «винной истины» («In vino veritas»), изображается тот, по Блоку, «страшный мир», в котором внешне ничего не происходит («В дали, над пылью переулочной, // Над скукой загородных дач // Чуть золотится крендель булочной // И раздается детский плач»). Но в целом, это действительно страшный, большой и безумный мир, и Блок моделирует его в подтексте. Почти в каждом четверостишье (стансе) первой части содержится лексема со значением 'производить звуки':

«окрики пьяные»,  
 «детский плач»,  
 «скрипят ключины»,  
 «женский визг»,  
 «и пьяницы с глазами кроликов  
 «In vino veritas!» кричат».

Представлен мир людей (кричат мужчины, дети, женщины), в котором всем плохо, — это «сплошной безобразный крик», как говорил сам А.А. Блок. Внешне ледяная кора «безличного» и внутренний гигантский напор крика составляют единовременный контраст, который не приходит к разрешению.

Во второй части происходит несколько актов преобразования, так как, по мысли символистов, художник — теург, «обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие». Это уже аполлоновский мир. Заклинательная воля искусства превращает «страшный мир» в «очарованный мир», в который погружен духовный мир творящего субъекта — художника: «В лазури чьего-то лучезарного взора пребывает теург: этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор» — и сквозь миры доходят к нему вначале — лишь сиянием чьей-то безмятежной улыбки» — переживание воплощается в символе символов — явления Незнакомки. «...мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где я сам играю роль

МОДЕРН



наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!)... Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством» — «объективность и реальность тех миров». Общее соотношение всех элементов восходит к формуле В.С. Соловьева «На зов души твой образ был ответ» (см.: 167, с. 148—183).

В случае с произведением архитектуры, которое мы анализируем, имеется инверсия: экстерьер — это аполлоновский мир, мир изобразительного искусства, где господствует образ солнца, очищающего, облагораживающего, возвышающего, высший смысл которого связан с образом Солнца Правды (Христос). Мифологическое значение солнца, как известно, имеет отношение и к образу Аполлона. В стихотворении А.А. Блока «Незнакомка» образ солнца также имеет место в ходе метаморфоз «страшного мира» и превращения его в «очарованный мир»: «Глухие тайны мне поручены, // Мне чье-то **солнце** вручено, // И всей души моей излучины // Пронзило терпкое вино». Это приобщение к высшей правде, высшим тайнам, которые именуются Солнцем Правды. Не случайно образ солнца соседствует с образом вина, также преображенного, — крови Христа.

Во внешней отделке Курзала господствует содержательность формы: все устоялось, гармонически слаженно, ты лицом к лицу сталкиваешься с образом солнца, приобщаясь к нему, очищаешься, входя в храм искусств. Аполлинический мир — это мир спокойствия, созерцательности. Аполлон, считает Ф. Ницше, как бог всех сил, творящих образами, — в то же время и бог, вещающий истину, возвещающий грядущее: **«Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомогательной во сне и сновидениях природы, представляют в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и жизнедостоинной. Но и та нежная черта, через которую сновидение не должно переступать, дабы избежать патологического воздействия — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — и эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: как полное чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»;** даже когда он гневается и бросает недобольные взоры, благодать прекрасного видения почивает на нем» (112, с. 60—61). Поэтому внешняя форма здания представляет собой абсолютную гармоническую уравновешенность, стройность.

В концертном зале царит мир дионисийства — буйства природы, страстей, музыки как дионисийского искусства — искусства опьянения, в том числе и образами, восторгом, восхищением прекрасным. Вот как охарактеризовал дионисийский мир Ф. Ницше в знаменитой работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1871): «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. **Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр.** Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только ключья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом более высокой общины: он разучился хо-



Интерьер концертного зала филармонии.

МОДЕРН



*Интерьер концертного зала филармонии.*

дить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит колдовство. Как звери получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видел во сне шествовавших богов. **Человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого.** Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек здесь лепится и вырубается, и вместе с ударами резца дионисического миротворца звучит элевсинский мистический зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?» (там же, с. 62).

Переживая буйство страстей, мы познаем все, что возникает: вихрь изменяющихся образов, радости и горести, которые являет нам сцена, так как музыка и трагический миф, по Ницше, в одинаковой мере, — выражение дионисической способности народа, неотделимы друг от друга, хотя и лежат по ту сторону аполлонизма: «...они (музыка и трагический миф. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира». Здесь дионисическое начало, если сопоставить его с аполлоническим, является вечной и изначальной художественной силой, вызвавшей вообще к существованию весь мир явлений: в этом мире почувствовалась необходимость в новой, просветляющей и преображающей иллюзии, задача которой было удержать в жизни этот подвижный и живой мир индивидуации» (там же, с. 156). Все это, действительно,





МОДЕРН

*Замечательный и непревзойденный Заслуженный работник культуры России Б.М. Розенфельд ведет последнюю «Музыкальную субботу» в одном из залов филармонии.*

связано с индивидуальными переживаниями. Зал филармонии, в котором живость, мощь дионисийского соответствует и настраивает на индивидуальное переживание музыки, искусства, можно даже сказать, возбуждает его. Но буйство страстей, настроений, восторги (дионисическое подполье мира) должно быть затем преодолено «аполлонической просветляющей, преображающей силой», чему способствует внешняя форма исследуемого нами храма искусств. Так что дионисийское и аполлоническое начала развивают свои силы в строгом соотношении по принципу дополнительности вместе.

Ф. Ницше утверждает, что там, где «дионисические силы неистово вздымаются», как это мы видим теперь в жизни, там уже, наверное, «Аполлон снизошел к нам, скрытый в облаке; и грядущее поколение, конечно, увидит воздействие красоты его во всей его роскоши»: «А что это воздействие необходимо, это каждый может всего вернее ощутить при посредстве интуиции, если он хоть раз, хотя бы во сне, перенесется чувством в древнеэллиническое существование; бродя под высокими



ионическими колоннадами, подымая взоры к горизонту, очерченному чистыми и благородными линиями, окруженный отображениями своего просветленного образа в сияющем мраморе, среди торжественно шествующих или с тонкой изящностью движущихся людей, с их гармонически звучащей речью и ритмическим языком жестов, — разве не возденет он рук к Аполлону и не воскликнет под напором этой волны прекрасного: «Блаженный народ эллинов! Как велик должен быть между вами Дионис, если делосский бог счел нужными такие чары для исцеления вас от дифирамбического безумия!» — А настроенному так человеку престарелый афинянин мог бы возразить, бросив на него возвышенный взор Эсхила: «Но скажи и ты, странный чужеземец: что должен был выстрадать этот народ, чтобы стать таким прекрасным! А теперь последуй за мной к трагедии и принеси со мной вместе жертву в храме обоих божеств!» (там же, с. 156—157). На символистов влияла философия и эстетика Ф. Ницше, влияла она (видимо, опосредованно, через символизм) и на зодчих, работавших в стиле модерн.

Здание нынешней филармонии — это союз Аполлона и Диониса, из которого рождается творчество, вдохновение исполнительства. Музыкальный дионисийский мир интерьера «успокаивается» внешне выраженным (экстерьер) пластическим миром солнечных образов, он очищает нас. Мы очищаемся, входя в этот храм, переживаем в нем дионисийские радости и страсти, а потом снова, выходя из здания, обращаем свои взоры на образы сияющего солнца, смыслы которого ведут нас от языческой семантики солнценосного Аполлона к еще более возвышающему нас образу Солнца Правды. Таково воздействие великой силы искусства, которая в концентрированном виде программирует наше поведение уже самим образом блистательно-архитектурного творения. Архитектурное произведение, в котором все уравновешено и гармонизировано, верно, очищает нас, исцеляет от «дифирамбического безумия» дионисийства.

Общий принцип гармонической организации Курзала можно определить как единовременный контраст: внешняя сдержанность и огромный неистовый напор дионисийского праздника, избытка чувств, опьянения искусством. Это принцип гармонической организации наиболее значимых для человечества произведений, в том числе и пассион И.С. Баха «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну» и т.д. Архетипический образ этого высокого культурного начала в искусстве — Распятие, образ Христа. Спаситель испытывает невероятные духовные, душевные и физические муки, но внешне их не проявляет. Принцип единовременного контраста — это всеобщий принцип культуры, а замечательное творение — бывший Курзал и нынешняя филармония — его блистательно воплощает.

Обратим внимание на то, что знаки солнца располагаются и на столбах у всех входов на территорию парка филармонии, так что светоносные силы оберегают наш мир и покой. Архитектурное сооружение формирует сакральное пространство, в котором все призвано к совершенствованию форм выражения мыслей и чувств, к усложнению метафорических приемов изложения, что в значительной мере обогащает язык и содержание культуры.

Мы не знаем доподлинно имени человека, который выстроил и оформил это чудное сооружение, но мы знаем точно, что в основе его построения лежал европейский внутренний канон союза Аполлона и Диониса, выросший из идей язычества, претворенный в канон русского символизма и модерна с опорой на общемировую культуру, по которому в ходе преодоления трагедии мы приобщаемся к Софийности, Логосу, Премудрости Божией, которая ведет нас дальше «в руководительной мечте», направляя творчество к высшему пониманию истины — Солнца Правды.

Конец XIX — начало XX века — время, когда художников, архитекторов, композиторов будоражила мысль о синтезе искусств, как стало понятно, утопическая по существу, но именно эта идея способствовала возникновению великих произведений Р. Вагнера, мистерий А.Н. Скрябина, творчества поэтов-символистов, ху-



*Вход на территорию филармонии с улицы Карла Маркса.*

дожников авангарда, архитекторов, воплотивших в своих произведениях стиль модерн. Здание Курзала (нынешней филармонии) — плоть от плоти этих идей. В нем реально воплощена грандиозная идея храма искусств, идущая от античности, собора, храмового действа как синтеза искусств. Именно в храме, как утверждал о. П.А. Флоренский все искусства живут в своей неслиянности, но и нераздельно-



*Один из входов в филармонию со стороны железнодорожного вокзала.*

сти: «Тут все подчинено единой цели, верховному эффекту кафарсиса, этой музыкальной драмы, и поэтому все соподчинено тут друг другу, не существует или, по крайней мере, ложно существует взятое порознь...» («Храмовое действо как синтез искусств»). О храме, как мы уже говорили, много размышлял философ Н.Ф. Федоров, утверждавший, что храм «вообще есть подобие Вселенной, значительно низшее своего оригинала в действительности, но несравненно высшее его по смыслу. Смысл же храма заключается в том, что он есть проект Вселенной, в которой оживлено все то, что в оригинале умерщвлено, и где все оживленное стало сознанием и управлением существа, бывшего слепым. Храм, даже самый громадный, мал до ничтожества сравнительно со Вселенной, им изображаемой; но в этом ничтожестве по величине смертное, ограниченное существо силилось изобразить и даль, и глубь, и ширь, и высь необъятную, безграничную, чтобы водворить в нем все, что в природе слепой являлось живым лишь на мгновение. <...> Необъятность, и мощь, и жизнь изощрялся сын человеческий изобразить в храме пластично, живописно, иконописно; прибегал к звуку, к слову, к письму...» («Как может быть разрешено противоречие между наукою и искусством»).

Хорошо выразил мысль об идее храма в широком смысле этого слова (храма искусств, собора) М. Хайдеггер. «Творение зодчества, греческий храм, — пишет он, — ничего не отображает. Он просто стоит в долине, перерезанной оврагами и ущельями. Он заключает в себе облик Бога и, замыкая его в своей затворенности, допускает, чтобы облик Бога через открытую колоннаду выступал в священную округу храма. Посредством храма Бог пребывает в храме. И это пребывание Бога само по себе есть эта простирающаяся и замыкающаяся в своих пределах священная округа. Храм и округа храма не теряются в неопределенности очертаний. Творение храма



слагает и собирает вокруг себя единство путей и связей, на которых и в которых рождение и смерть, проклятие и благословение, победа и поражение, стойкость и падение создают облик судьбы человеческого племени. Владычествующий простор этих разверстых связей есть мир народа в его историческом совершении. Из этих просторов, в этих просторах народ впервые возвращается к самому себе, дабы исполнить свое предназначение» (158, с. 282).

Среди множества различных храмов, замечательных произведений искусств храм искусства в Кисловодске, несомненно, занимает почетное место. Наша книга — это еще и ходатайство о сохранении памятников культуры в нашем крае. Последние десятилетия бурей пронесли по нашей стране и краю, сметая напором прагматичного капиталистического строительства и многое из самого лучшего. Процесс разрушения уже коснулся замечательного произведения архитектуры, о котором мы пишем, и это разрушение не только физическое, но и духовное. В книге «Язык современной исторической науки. Семиотический анализ исторического текста» (2006) мы рассказали печальную историю о том, как крепкие капиталистические руки беспощадно расправились с Музеем музыкальной и театральной культуры на КМВ, возглавляемом Заслуженным работником культуры России Борисом Матвеевичем Розенфельдом, который, конечно же, одухотворял своей бескорыстной, праздничной деятельностью величественный храм. Музей закрыт, и мы понимаем, как тяжело находится на пепелище детища, которое создавалось всю



Борис Матвеевич Розенфельд в пространстве Музея музыкальной и театральной культуры на КМВ.



жизнь замечательным маэстро. Раньше своды величественного зала филармонии оглашали звуки музыки. На его сцене выступали блистательные мастера: Сафонов, Рахманинов, Прокофьев, Василенко, Мясковский, Шаляпин, Направник, Глазунов, Римский-Корсаков, Собинов и др. Сейчас храм искусств, как правило, пустует. П.А. Флоренский говорил о живых музеях русской культуры и русского искусства в особенности, о вынесении музеев в жизнь и внесении жизни в музеи. Это то, что сейчас называется экологией культуры. Да, надо ставить под охрану архитектурные памятники в наших многострадальных городах, и не отдельные здания, а именно ансамбли, целые города, и особенно провинциальные. Это необходимо для уяснения подлинного смысла шедевров, а в целом смысла нашей культуры, ментальности.

## Сталинский ампир

### Введение

Сталинский ампир, стиль «Триумф» — обозначения ведущей тенденции советского зодчества, в особенности послевоенного десятилетия. Победа во Второй мировой войне обусловила повышенную патетичность новых зданий и ансамблей, преобладание военно-триумфальных мотивов в декоре. В неоклассической застройке городов доминировали гигантские перспективы улиц и площадей, предназначенные для шествия воинов-победителей и праздничных митингов.

Как известно, власть наиболее ярко утверждает себя в архитектуре. Это в полной мере относится к сталинскому ампиру. Ампир (фр. *empire* — империя) — стиль в архитектуре первой трети XIX века в странах Европы, завершающая фаза эволюции классицизма. Основные источники и традиции, на которые опирались архитекторы, — искусство архаики Древней Греции, искусство императорского Рима, культура Древнего Египта. Античность диктовала, с одной стороны, монументальность, лаконизм, с другой — идею утверждения имперского величия через посредство многочисленных атрибутов и символов: использовались массивные портики дорического и тосканского ордеров, декор зданий был нередко перегружен военной символикой (ликторские связки, доспехи, венки, геральдические орлы и т.д.), активно использовались большие нерасчлененные поверхности стен, геометрическая правильность цельных объемов зданий, массивность пилонов и колонн, древнеегипетский орнамент и символика, в которой ведущее место отводилось изображениям сфинксов, декоративные вазы, похожие на греческие, этрусские и т.д.

В произведениях сталинского ампира, как мы уже отмечали, используется солярная символика. Именно солярная символика доминировала в архитектуре сталинского ампира, другие виды архаических символов (неба, земли) ушли на второй план. В Гимне Советского Союза сталинского периода ампирная поэтика сочетается с образом солнца — «солнца свободы». Здесь этот образ выступает еще в обобщенном значении, «солнце свободы» осмысливается в контексте коммунистической идеологии как мечта о коммунизме:

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,  
И Ленин великий нам путь озарил.  
Нас вырастил Сталин — на верность народу,  
На труд и на подвиги нас вдохновил.

Славься, Отечество наше свободное,  
Счастья народов надежный оплот!  
Знамя советское, знамя народное  
Пусть от победы к победе ведет! (114, с. 3; далее тексты по этой книге.)

Основные символы здесь — советское знамя, которое ведет к победе, — атрибут подвигов военных и мирных, и солнце как символ света и залог будущего счастья.

Как мы уже отмечали в главе «Камень и солнце: Традиционный уклад города Ставрополя в семиотической проекции», постепенно мечта о коммунизме претворилась в понятие «всенародного Сталинского закона», Россия стала называться страной солнца, а Сталин постепенно приобрел «лучезарное Сталина имя», то есть имя солнца. Прочитируем подробнее несколько текстов песен о Сталине.

За столом никто у нас не лишней,  
По заслугам каждый награжден.  
Золотыми буквами мы пишем  
Всенародный Сталинский закон.  
Этих слов величие и славу  
Никакие годы не сотрут:  
Человек всегда имеет право  
На учебу, отдых и на труд.

В. Лебедев-Кумач. Песня о Родине

Солнечным и самым светлым краем  
Стала вся Советская земля,  
Сталинским обильным урожаем  
Ширятся колхозные поля.

А. Сурков. На просторах Родины чудесной

Есть на свете страна,  
Всех прекрасней она.  
Юность солнцем весенним согрета,  
И сердца всех людей  
Устремляются к ней —  
К лучезарной Отчизне советов.

И плывут корабли  
К берегам той земли,  
Где народы все стали родными,  
Где светлей небосклон  
И звучней всех имен  
Лучезарное Сталина имя.

А. Чуркин. Есть на свете страна

Словесное описание герба СССР хорошо раскрывает суть сталинского ампира: солнечная символика, серп и молот как атрибуты трудовой славы рабочих и крестьян, звезда как символ военного могущества империи.

Светит над миром наш герб величавый, —  
Молот рабочий и серп трудовой.  
Армии Красной — победная слава,  
Слава звезде боевой.

В. Лебедев-Кумач. Слава

Сталин осмыслился как строитель нового мира, его архитектор. Имя Сталина обладает светоносной, спасительной силой.

Железным ломом горы зла  
Тобой разрушены дотла,  
Заря над Родиной взошла,  
Вселенной зодчий — Сталин.

Ты данный Лениным завет  
Хранишь, держа в руках, как свет,  
Спасаясь люд от черных бед,  
Мир озаряя, Сталин!

С. Стальский. Светочу мира

Ой, как много, много света разлилось вокруг!  
Ой, как белыми цветами расцветает луг!  
Или впрямь не меркнет солнце в темноте ночной?  
Или впрямь не стынет солнце белою зимой?  
Это светит наше солнце — Сталин наш родной.

Много света. Мордовская народная песня

В условиях отделения церкви от государства место официальной религии заняла неофициальная, имеющая скрытые формы — неоязычество, где Сталин занимает центральное место как солнечный вождь, спаситель:

Пред солнцем сталинского дня  
Бежит в испуге ночь. Мы рады!  
Всю жизнь свою, всю кровь свою  
За Сталина отдать мы рады,  
Ведь кровь свою и жизнь свою  
Он отдает для нас, мы видим!

М. Байрамов. Спасибо Сталину!

Не случайно современное неоязычество, которое хочет занять воинствующее положение, в Интернете распространяет тексты, в которых утверждается, что Сталин — русский национальный вождь. Мы не разделяем восхищения вождем, который принес в жертву тысячи и тысячи людей. Р. Барт в работе «Нулевая степень письма» говорит о том, что именно революции с их фальшивой риторикой дают благословение на кровь: «Революция как раз и оказалась одним из таких решающих обстоятельств, когда истина настолько пропиталась заплаченной за нее кровью, что для ее выражения могли подойти лишь помпезные средства театрального преувеличения. Революционное письмо явилось тем самым эмфатическим жестом, который только и пристал людям, ежедневно всходившим на эшафот или посылавшим не него других. Язык, поражающий сегодня своей напыщенностью, в то время был под стать самой действительности. Письмо, отмеченное всеми признаками языковой инфляции, было единственно точным для своей эпохи: никогда еще человеческая речь не была более искусственной и менее фальшивой. Эмфаза оказалась не просто формой, которую породила совершавшаяся драма, она стала ее самосознанием. Без тех экстравагантных словесных одеяний, в которые облекались тогда все великие революционеры и которые позволили жирондисту Гаде, арестованному в Сент-Эмильоне, без тени улыбки (ибо он шел на смерть) воскликнуть: «Да, я Гаде! Палач, делай свое дело! Ступай, отнеси мою голову тиранам отечества. Один ее вид всегда приводил их в трепет: узрев ее отрубленной, они затрепещут еще более!» — без этих одеяний Революция не смогла бы сыграть роль того мифологического события, которое оплодотворило дальнейшую Историю и предвосхитило любое будущее представление о Революции. Революционное письмо стало как бы энтелехией революционной легенды: оно устрашало и давало гражданское благословение на Кровь» (12, с. 349).

Архитектура сталинского ампира изобилует солярными символами, имеющими в данном случае еще одну семантическую функцию — утверждение в ней главенства «солнечного вождя» Сталина. Творческим методом советской архитектуры

являлся социалистический реализм, поэтому она, так же как и литература соцреализма, пронизана духом коммунистической идеологии, отсюда и прославление вождя, который обладал немислимой полнотой власти. Прославляли «всенародное Сталина имя», особенно, как уже отмечалось, в массовых песнях.

Мы, отвагой горя, проплываем моря, —  
 Нас враги победить не сумеют.  
 Над Советской землей свет не сменится мглой,  
 Солнце-Сталин блистает над нею.

.....  
 Сталин — это народ, что к победам идет  
 По вершинам подоблачных склонов.  
 Сталин — наши дела, Сталин — крылья орла,  
 Сталин — воля и ум миллионов.

С. Алымов. Песня о Сталине

Под стать такому содержанию в поэзии должно быть и содержание в архитектуре: «Социалистический реализм не может быть механически сложен ни из вновь «изобретенных», ни из добросовестно скопированных элементов и частиц «организованности», «целесообразности», «ясности», «монументальности», — писал И. Маца в статье «Вопросы теории и истории архитектуры», помещенной в журнале «Архитектура СССР» (1941). — Выразить свою эпоху в произведениях искусства может только тот, кто не только знает, но и правильно понимает, глубоко чувствует ее. Художественный вкус, эстетическое чувство не приобретаются у прошлого напрокат, они являются следствием более или менее длительного воспитания, эстетическим отражением всего богатства и многообразия современной культуры, объединившей новое с традиционным под углом зрения своей целеустремленности. <...> ...необходим еще сознательный, творческий подход, воспитанный пониманием социалистической действительности, нужно глубокое чувство современности, преданность ее целям и задачам. Новую архитектуру может создавать только современный архитектор. Новое в архитектуре может создать только тот, кто живет идеями коммунистической революции, претворившими в себе все лучшие традиции человеческого прогресса» (100, с. 35).

Идеи коммунистической идеологии нашли претворение в помпезной сталинской архитектуре, особенно в ее декоре, представляющем для нас сейчас каталог символов сталинского ампира, где солярные знаки, олицетворяющие здесь образ Сталина, сосуществуют со звездами, воинской символикой, гирляндами, венками, увитыми лентами, барельефами с изображением рогов изобилия, наполненных фруктами, снопов как знаков процветания, наряду с известными символами труда — серпом и молотом.

### Пятигорск

Во всей полноте этот список реализуется в оформлении входа в парк имени Кирова в Пятигорске: колоннада поддерживает дух величия, которым исполнен этот стиль.

Гирлянды, цветы, звезды, розетки в сочетании с символами, обозначающими молодую поросль коммунистов — пионерии, находим в оформлении фасада дома на проспекте Кирова, 43.

Солярные знаки в отмеченных местах — между окнами — встречаются на здании французского факультета Пятигорской лингвистической академии (Кирова, 63).

И, конечно же, здание телеграфа на проспекте Кирова. Венки как символы славы имеют солярную семантику.

СТАЛИНСКИЙ АМПИР



1



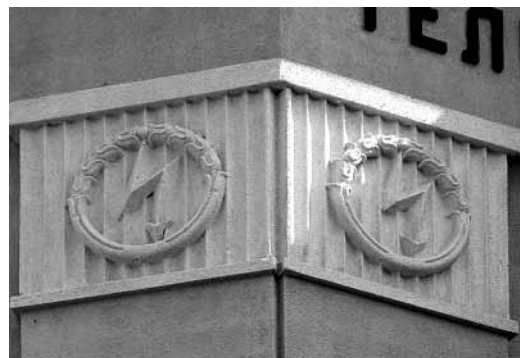
2



3



4



1. Вход в парк имени Кирова. 2. Проспект Кирова, 43.  
3. Проспект Кирова, 63. 4. Центральный пятигорский телеграф на проспекте Кирова.

### Ессентуки

Изображение герба Советского Союза на фронтоне здания по улице Вокзальной, 3а, сочетается с обозначением на портале и по карнизу солярных символов — дисков.

Солярные символы — круги — в сочетании с символами труда и звездами встречаются в оформлении балконов и ворот санатория «Шахтер».

Солярные знаки (круги, звезды), гирлянды и ленты — элементы оформления входа в Курортный парк.



СТАЛИНСКИЙ АМПИР

1. Улица Вокзальная, 3а, ниже фрагменты оформления фасада. 2. Вход в Курортный парк.



*Санаторий «Шахтер». Главный корпус и фрагменты оформления ворот и балконов.*

### **Железноводск**

Наиболее яркое воплощение сталинского ампира представлено в Железноводске корпусом санатория имени Кирова. Соляные символы между окнами (круги) в сочетании с венками, гирляндами, аркадами окон придают зданию величественность. Корпус санатория был построен по проекту архитектора М.И. Мержанова, отмечен элементами конструктивизма.

В судьбе М.И. Мержанова, одного из любимых архитекторов Сталина, отразились все невзгоды времени. В зданиях, формально принадлежащих к конструктивизму, проявился почерк М.И. Мержанова, сохранившийся до конца его дней —





СТАЛИНСКИЙ АМПИР

Санаторий имени Кирова в Железноводске.



стремление к эффектной монументальности в сочетании с романтизацией, зрительным облегчением конструкций, а также излюбленная деталь архитектора — угловые балконы и угловые ниши, разрывающие гладкие стены зданий. М.И. Мержанов называл своими главными учителями И.В. Жолтовского и Фрэнка Ллойд Райта. По проектам М.И. Мержанова строились здания не только в Москве и Ленинграде, но и на КМВ, в Сочи и других крупных городах.

12 августа 1943 года М.И. Мержанов, его жена и близкий круг сотрудников были арестованы. 8 марта 1944 года М.И. Мержанов был приговорён без суда к 10 годам лагерей по статье 58, ч. 1а, 8, 10, 11, 17, 19 УК РСФСР. Обвинительное заключение основывалось исключительно на показаниях узкого круга сотрудников М.И. Мержанова и факте его службы у Деникина. То, что в октябре 1941 года он остался в Москве, стало доказательством «измены». Жена М.И. Мержанова «сгинула» в лагерях в середине сороковых годов, а сам архитектор, этапированный в Комсомольск-на-Амуре, был выведен из общего барака лагерным начальством и занялся проектированием. В Комсомольске-на-Амуре по его проекту построены городской Дворец культуры и ДК авиазавода.

В 1948 году М.И. Мержанов был этапирован в Москву, где В.С. Абакумов лично поставил ему задачу — спроектировать для МГБ санаторий в Сочи. Архитектор работал в сухановской тюрьме и в шарашке в Марфино (где познакомился с А.И. Солженицыным). В 1950 году по проекту, утверждённому В.С. Абакумовым, М.И. Мержанов строил санаторий имени Дзержинского. После ареста В.С. Абакумова в конце 1951 года М.И. Мержанов был отстранен от постройки и до марта 1953 года сидел в иркутской тюрьме, затем в красноярской пересылке (санаторий достроили в 1954 году).

В 1954 году осужденный на бессрочную ссылку М.И. Мержанов обосновался в Красноярске и возглавил «Красноярскгражданпроект». По проектам М.И. Мержанова в Красноярске построены Центральный райком КПСС, городской кинотеатр, отделение Госбанка и ДК Красмаш — попытка вернуться от ампира к конструктивизму. М.И. Мержанов был реабилитирован 30 мая 1956 года, вернулся в Москву в 1960 году, активно работал до 1971 года (см.: 104).

Солярной символикой отмечены многие здания, построенные в сороковые — пятидесятые годы (Семашко, 4; Лермонтова, 2; Чайковского, 8; Ленина, 23).



Улица Семашко, 4.



СТАЛИНСКИЙ АМПИР

*Ковер в водолечебнице Железноводска. Часть триптиха с изображением солнца. Молдавское ткачество. Советский период.*



1. Улица Лермонтова, 2. 2. Улица Чайковского, 8. 3. Улица Ленина, 23.



### Кисловодск

В Кисловодске сталинский ампир представлен несколькими зданиями, отмеченными солярной символикой. Среди них корпус санатория «Жемчужина Кавказа», также построенный по проекту архитектора М.И. Мержанова. Розетки, имеющие солярную семантику, располагаются на потолке входа. Интересная беседка с солярной символикой над аркадой находится во двореке.



СТАЛИНСКИЙ АМПИР

Корпус санатория «Жемчужина Кавказа» и беседка во дворе.



Солярная символика обильно представлена в экстерьере санатория «Каскад». Она присутствует в стилизованной аркатуре двора: круги располагаются между арками, имеются знаки на стене у входа в здание — диски, вписанные в круги. Боковая стена дома снабжена такими же знаками, располагающимися над и под окнами. Здание выполнено в стиле «конструктивизма», во многом нейтрализованного сталинским ампиром.



Санаторий «Каскад».

Интересно отметить, что в печати в начале сороковых годов XX века уже активно велась критика формализма, стиля «конструктивизм» под маской поисков новых направлений. В передовой статье «Архитектурные итоги 1940 года», опубликованной в журнале «Архитектура СССР» за 1941 год, критикуются архитекторы И.В. Жолтовский, братья В.А. и А.А. Веснины, Б.М. Иофан: «...внутреннее противоречие между отвлеченно взятой композиционной логикой, с одной стороны, и конкретным архитектурным образом, с другой, и заставляет многих архитекторов усомниться в правильности того пути, который избран школой академика архитектуры И.В. Жолтовского. Все более и более настойчивыми становятся поиски новых форм, которые отвечали бы не только требованиям формальной логики, прежде всего — логике живого архитектурного организма, составляющего часть современного города, часть его жизни, организма, неразрывно связанного не только с окружающей природой, но и с человеком, который создает этот организм для себя, для своих общественных нужд. Не случайно на обоих упомянутых больших конкурсах (конкурсы на строительство дома «Известий» и второго дома Совета народных комиссаров в Москве. — *К.Ш., С.Б., Д.П.*) победителями оказались те проекты, в которых была сделана попытка выразить это чувство современности, отойти от стародавних архитектурных форм, хотя бы и преподносимых под флагом «вечной» классики — попытка найти образ современного общественного здания. Надо признать, что и в проекте академиком архитектуры В.А. и А.А. Весниных (конкурс по 2-му дому СНК), и в проекте академика архитектуры Б.М. Иофана (конкурс по комбинату «Известий») еще очень много «приблизительного», схематичного, что пластические средства обоих авторов в данных проектах остаются довольно бедными, ограниченными, что архитектурный язык не обладает здесь гибкостью и богатством живой художественной речи. Однако и тот и другой проекты отмечены тем чувством современности, чувством нового, которое отсутствует в целом ряде проектов, более совершенных по интерпретации композиционных идей классического зодчества» (7, с. 2).

Если говорить о сталинском ампире, присутствию в нем солярной символики, то следует назвать главный корпус Центрального военного санатория, который явля-



Главный корпус Центрального военного санатория.

СТАЛИНСКИЙ АМПИР



*Главный корпус Центрального военного санатория. Фрагменты оформления фасада.*



ется наиболее ярким выражением сталинского стиля в архитектуре КМВ. Вот какие сведения имеются о Центральном военном санатории в книге «Наследие: Кавказские Минеральные Воды»: «Состоит из нескольких корпусов, расположенных на проспекте Дзержинского, проспекту Ленина и улице Герцена. 24 сентября 1922 года на базе госпиталя № 17 в зданиях бывшего отеля «Ретвизан» и дач «Витуся» и «Кундури» было развернуто кисловодское отделение Кавказской военно-курортной станции. Санаторий активно развивался в конце 1920-х—1930-е годы. В начале Великой Отечественной войны здесь был организован эвакогоспиталь № 1974. 9 августа 1942 года он был эвакуирован в Боржоми, а 14 января 1943 года возвратился на прежнее место. В октябре 1943 года эвакогоспиталь был вновь перестроен в военный санаторий. В 1956 году объединили санаторий военно-морских сил и военный санаторий № 1. В 1957 году на проспекте Дзержинского был построен спально-лечебный корпус санатория. В 1966 году — спальный корпус на проспекте Ленина. В 1977 году сдан новый лечебный комплекс и развернуто строительство клуба на улице Герцена. Таким образом, за время своего существования санаторий увеличился в несколько раз и продолжает успешно развиваться. <...> В санатории в разные годы проходили лечение многие известные военачальники: К.Е. Ворошилов, С.М. Буденный, Г.К. Жуков, И.Х. Баграмян, В.И. Чуйков и другие, Герои Советского Союза и России, космонавты, другие заслуженные военные» (3, с. 142).

Так как корпуса санатория строились в разное время, остались многие элементы, соответствующие конструктивизму, началу сталинского ампира. Так, например, интересна ограда столовой № 1 санатория, орнаментированная пятиконечными звездами, соответствующими государственной символике; известно, что первичная семантическая функция их связана с солярной символикой. Пятиконечные звезды, а также другие элементы военной и государственной символики присутствуют в оформлении колонн, консолей.



СТАЛИНСКИЙ АМПИР

Ограда столовой № 1 Центрального военного санатория.



Как мы уже отмечали, наиболее ярко представляет сталинский ампи́р главный корпус Центрального военного санатория, построенный в 1956—1957 годах. Его фасад украшен величественным порталом с колоннадой, разработанной на основе коринфского ордера. Стилизованный портик в верхней части здания украшен аркой с элементами солярной символики. Солярные символы — круги — активно используются в оформлении здания, располагаются на плоскостях стилизованного портика, между окнами входной части фасада, а также над арками галереи боковой части здания. Солярный знак, который располагается в угловой части аркады, используется в двух плоскостях. Обратим внимание на фриз фасада, в котором фигурирует изображение цветка подсолнечника. Как мы уже отмечали в первой части книги, это знак, который активно использовался как солярный символ в разных архитектурных стилях и наиболее ярко — в сталинском ампи́ре.

Пышные формы, величественность сооружения, просторный двор, украшенный клумбой с яркими цветами, посаженными в форме пятиконечной звезды, массивные скамейки со львами — все это было призвано прославлять величие страны уже в послесталинский период.

## Заключение

Итак, мы проследили функционирование солярной символики в различные периоды времени, рассмотрели связь ее с научным знанием и философией, проанализировали образ солнца в русской поэзии, а далее рассмотрели воплощение солярной символики в пространстве архитектуры городов Кавказских Минеральных Вод. Гипотеза наша, высказанная в начале исследования, подтвердилась. Знак солнца, сохраняя инвариантную структуру значения, обусловленного язычеством, функционируя в различных контекстах: религиозном, философском, поэтическом, научном, — постоянно обогащался новыми смыслами. В процессе реализации его в том или ином архитектурном стиле актуализировались первичные, появлялись многочисленные вторичные и т.д. семантические функции.

В современном мире не стало меньше солнца, но все меньше и меньше его обозначений присутствует в культуре, особенно в архитектуре. Антропоцентрический принцип, который главенствует во многих областях знания, ставит на первое место человека, все остальное — на втором, побочном плане. Но с самого начала развития культуры, науки и по сей день высказываются мысли о коэволюции — взаимодействии человека и природы, единстве их развития. Потому-то, наверное, хоть и редко, но и нынче всплывают знаки солнца в пространстве новых архитектурных строений, все больше и больше унифицированных. Осмысление таких культурных архетипов, как знак солнца, способствует погружению в культуру, ее истоки, узрению ее корней, процессов развития. Все это позволяет сохранить связь с традицией, в том числе и славянской, русской, а также общемировой. Мы все больше и больше понимаем, что все мы — действительно «дети солнца». «Страх смерти — вот что мешает людям быть смелыми, красивыми, свободными людьми! — говорит П.Ф. Протасов, один из героев пьесы М. Горького «Дети солнца». — Он висит над ними черной тучей, покрывает землю тенью, из него рождаются призраки. Он заставляет их сбиваться в сторону с прямого пути к свободе, с широкой дороги опыта. Он побуждает их создавать поспешные уродливые догадки о смысле бытия, он пугает разум, и тогда мысль создает заблуждения! Но мы, мы, люди, дети солнца, светлого источника жизни, рожденные солнцем, мы победим темный страх смерти! Мы — дети солнца! Это оно горит в нашей крови, это оно рождает гордые, огненные мысли, освещая мрак наших недоумений, оно — океан энергии, красоты и опьяняющей души радости!» (45).

Конечно, нам не стоит забывать о том, что жизнь меняется и за окном уже «когнитивный капитализм», капитализм знания, интеллекта. Как отмечает М. Лаццарато в статье «Предприятие и неомонадалогия» (2007), «современный капитализм уничтожает интеллектуальную кооперацию также и в том смысле, что превращает творческую деятельность в «загрязнение умов» (*pollution des cerveaux*), по выражению Феликса Гваттари. Капиталистический способ «актуализировать» публику, коллективное восприятие и разум приводит к результатам, противоположным желаемым, поскольку, подчиняя совокупность желаний и взглядов приоритетам повышения прибыли, он угнетает, стирает, стереотипирует субъективность, предлагая нам целый спектр возможностей от гламура «роскошной субъективности» до нищеты «субъективности отбросов». Эти антипродуктивные функции загрязняют умы, потому что затрагивают непосредственно ощущения, чувства, живое, иными словами, память» (88, с. 197).

Простой соляренный знак, изображенный с помощью круга или диска, обозначенный словом «солнце», — символ, способствующий сохранению памяти об образе жизни человека, его повседневности, а также тех высотах культуры, которых он достиг. Об этом мы написали в нашей книге, далеко не исчерпав все параметры означаемого этого знака. То, что архаические символы почти отсутствуют в современной архитектуре, свидетельствует о стирании, нейтрализации культурной памяти, которую несет тот или иной вид искусства. «Стираются» знаки и в прямом смысле слова: в процессе реставрации архитектурных сооружений в нашем крае редко кто задумывается о том, почему над окнами старинных строений расположены круги, а под окнами — квадраты или ромбы, они беспощадно уничтожаются, хотя и в начале XX века вряд ли кто думал, особенно при строительстве общественных сооружений, о соляренных знаках как оберегах дома. Эти знаки осмыслились как символы света, скорее всего, взаимосотрудничества, солидарности человека и природы и еще многого того, о чем мы говорили выше.

Философ М.А. Маяцкий высказывает интересные мысли о новом российском капитализме, который в некоторых (худших) чертах не отличается от западного. Художник, архитектор, писатель, творец — тот, кому принадлежат прорывы в научных и культурных революциях, уходит на второй план, его продукт оказывается в руках «организатора» труда — предпринимателя, менеджера, прораба: «По «когнитивности» российский капитализм не отстает от западного и в том отношении, что породил массу новых высокоинтеллектуальных профессий или открыл неслыханный ресурс интеллектуальности в профессиях, дотоле считавшихся заурядными и рутинными. Конечно, поколению, сформировавшемуся в предыдущей парадигме (типа старорежимного автора этих строк) сразу трудно принять, что настоящими творцами стали считаться авторы рекламы (которые, чтобы защитить их от всяких сомнений, получили название «криэйторов»), а также разнообразные имиджмейкеры, фандрейзеры и прочие мерчендайзеры, а подлинное произведение искусства или культуры теперь положено видеть уже не в картине, спектакле, книге, а — в «проекте». Но ведь это смещение внутри цеха интеллектуального труда типологически сходно с произошедшим в труде ручном на уровне перехода от мастера к мануфактуре, при расщеплении компетенции мастера на чистое знание и чистое исполнение. Как организатор физического труда (предприниматель, менеджер, прораб) играет роль куда более важную в производстве, чем рабочий, так галерист и комиссар выставки играют роль значительно более важную, чем художник» (101, с. 239). Все это мы наблюдаем воочию.

В Библии есть слова о том, что город, которому покровительствует Господь, называется «городом солнца» (Ис. 19:18). Разрушаемый человеком город, как и разрушаемая природа, уничтожают его самого, и вряд ли здесь можно мечтать о каком-либо покровительстве. Но, может быть, из нашей памяти не исчезнут хотя бы некоторые смыслы культуры? Человек занят повседневной жизнью, и внешне мало что говорит о его причастности Вселенной, но именно повседневность, и особенно дом, запечатлевают те структуры подсознательного, которые объединяют опыт поколений в единую живую традицию, раскрывают общность глубинной памяти людей.

## Литература

1. Азадовский М.К. История русской фольклористики. — М.: Наука, 1963. — Т. 2.
2. Аль-Коран. Аль-Мунтахаб. Тафсир. — М.: УММА, 2003.
3. Апанасевич В., Савенко С. Парад советских здравниц // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. V. — С. 142—160.
4. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура / Под ред. А.М. Кантора. — М.: Элиас Лак, 1997.
5. Аркаим: По страницам древней истории Южного Урала. — Челябинск: Крокос, 2004.
6. Арманд А.Д. Два в одном: Закон дополнительности. — М.: ЛКИ, 2008.
7. Архитектурные итоги 1940 года // Архитектура СССР. — М., 1941. — № 4. — С. 1—3.
8. Астрологический энциклопедический словарь. — Тула: НПП «Русская историческая энциклопедия»; М.: ТОО «Внешсигма», 1994.
9. Астрономия. Энциклопедия для детей. — М.: Мир энциклопедий, 2006. — Т. 8.
10. Афанасьев А.Н. Древо жизни: Избранные статьи. — М.: Современник, 1982.
11. Баландин Р.К. Вернадский: Жизнь, мысль, бессмертие. — М.: Знание, 1988.
12. Барт Р. Нулевая степень письма // Барт Р. Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 306—349.
13. Баторевич Н.И., Кожицева Т.Д. Малая архитектурная энциклопедия. — СПб.: «Дмитрий Буланин», 2005.
14. Бауэр В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1995.
15. Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. — М.: РОССПЭН, 2004. — С. 5—212.
16. Белый А. Из книги «Поэзия слова». Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — С. 551—556.
17. Бенвенист Э. Словарь индоевропейских социальных терминов. — М.: Прогресс-Универс, 1995.
18. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Русский космизм. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 171—184.
19. Библиейская энциклопедия. Репринтное воспроизведение издания 1891 года. — Сергиев Посад: Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1990.
20. Библия. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1973.
21. Блок А.А. О современном состоянии русского символизма // Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. / Под ред. К.Э. Штайн. — Ставрополь: СГУ, 2005. — Т. 2. — С. 502—505.
22. Боглачев С.В., Савенко С.Н. Архитектура старого Кисловодска. — Пятигорск: Снег, 2006.
23. Боглачев С.В. Архитектура старого Пятигорска. — Пятигорск: Снег, 2007.
24. Большой толковый словарь русских существительных: Идеографическое описание. Синонимы. Антонимы. — М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2005.
25. Борисова Е.А., Венедиктов А.И., Каждан Т.П. Архитектура и архитектурная жизнь // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908—1917). — М.: Наука, 1980. — Кн. 4. — С. 297—364.
26. Борхес Х., Соучек Л. Энциклопедия вымышленных существ. Энциклопедия всеобщих заблуждений. — Мн.: Старый свет — Принт, 1994.
27. Булгаков С.Н. Софийность хозяйства // Русский космизм. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 131—145.
28. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: В 2 т. — М.: Стройиздат, 1979. — Т. 2.

29. Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. — С. 142—261.
30. Вебер М. Избранные произведения. — М.: Юрист, 1990.
31. Вельде А. Ван де. Возрождение современного прикладного искусства // Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 85—91.
32. Вельде А. Ван де. Принципиальные разъяснения // Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 91—95.
33. Вентури Р. Из книги «Сложность и противоречия в архитектуре» // Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 543—558.
34. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. — М.: Айрис-пресс, 2004.
35. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. — М.: Наука, 1989.
36. Вилкинсон Ф., Поллард М. Великие зодчие. — М.: Лик пресс, 1998.
37. Вольнский Л.Н. Страницы каменной летописи. — М.: Молодая гвардия, 1967.
38. Вышеславцев А. Три письма о Пятигорске // Сборник газеты «Кавказ». Второе полугодие 1847 года. — Тифлис, 1848. — С. 86—135.
39. Гайденко П.П. Время. Длительность. Вечность. — М.: Прогресс-Традиция, 2007.
40. Генон Р. Символика креста. — М.: Прогресс-Традиция, 2004.
41. Гершензон М.О. Ключ веры // Гершензон М.О. Избранное. — М. — Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. — Т. 4. — С. 125—170.
42. Глинка Г.А. Древняя религия славян // Кайсаров А.С., Глинка Г.А., Рыбаков Б.А. Мифы древних славян. Велесова книга. — Саратов: Надежда, 1993. — С. 89—140.
43. Голан А. Миф и символ. — М.: Руслит, 1993. — С. 22—32.
44. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. — М.: Наука, 1987.
45. Горький М. Дети солнца // <http://www.maximgorkiy.narod.ru/PESY/deti.htm>.
46. Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. — СПб.: Стройиздат, 1992.
47. Гочияева Р. Главные нарзанные ванны // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. V. — С. 91—94.
48. Грабарь И.Э. История русского искусства. — Электронное издание. — IDDK, 2005.
49. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли. — Л.: Гидрометеиздат, 1990.
50. Гюнцель Г.К. Философы изменяют мир. Синтез свободы и порядка // Космизм и новое мышление на Западе и Востоке: Материалы международной научной конференции 29 июня — 1 июля 1999 года. — СПб.: Нестор, 1999. — С. 5—15.
51. Даль В.И. Пословицы русского народа. Сборник. — М.: ГИХЛ, 1957.
52. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1978—1980.
53. Даниель-Ропс. Общее введение в Священное Писание // Библия. — Брюссель: Жизнь с Богом, 1973. — С. 3—17.
54. Даниэль С.М. Европейский классицизм. — СПб.: Азбука-классика, 2003.
55. Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко. — М.: Логос, 1998.
56. Евзлин М. Космогония и ритуал. — М.: Радикс, 1993.
57. Елисеефф В., Елисеефф Д. Японская цивилизация. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
58. Есенин С.А. Ключи Марии // Три века русской метапоэтики. Антология: В 4 т. / Под ред. К.Э. Штайн. — Ставрополь: СГУ, 2006. — Т. 3. — С. 349—358.
59. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный: В 2 т. — М.: Русский язык, 2001.
60. Жатькова Э.А. Дачи и санатории курортного городка // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. IV. — С. 72—84.



61. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Репринтное воспроизведение издания 1880 года. — М.: Книга Принтшоп, 1990.
62. Золотницкий Н.Ф. Цветы в легендах и преданиях. Репринтное воспроизведение издания 1913 года. — Минск: «Беларуская Энцыклапедыя», 1994.
63. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. По звездам. Борозды и межи. — М.: Астрель, 2007. — С. 365–379.
64. Иванов Вяч.И. Мысли о символизме // Иванов Вяч.И. По звездам. Борозды и межи. — М.: Астрель, 2007. — С. 380–387.
65. Иванов Вяч.И. Наш язык // Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: В 4 т. — Брюссель, 1987. — Т. 4. — С. 675–680.
66. Иконников А.В. Архитектура Москвы. XX век. — М.: Московский рабочий, 1984.
67. Кавказские Минеральные Воды. К столетнему юбилею. 1803–1903 годы. — СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1904.
68. Кавказский календарь на 1891 год. — Тифлис, 1890.
69. Кавказский календарь на 1910 год. — Тифлис, 1909.
70. Канукова З.В. Старый Владикавказ. Историко-этнологическое исследование // Официальный сайт Северо-Осетинского Центра социальных исследований Института социально-политических исследований Российской Академии наук (poscss.ru).
71. Кельтская мифология: Энциклопедия. — М.: Эксмо, 2004.
72. Керлот Х.Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994.
73. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. — М.: Искусство, 1978.
74. Кленгель-Брандт Э. Древний Вавилон. — Смоленск: Русич, 2001.
75. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Загадка человека: человеческая особенность коэволюционных процессов // Синергетическая парадигма. Когнитивно-коммуникативные стратегии современного научного познания. — М.: Прогресс-традиция, 2004. — С. 379–399.
76. Коваленко А.Н. Прогулки по старому городу // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. II. — С. 80–160.
77. Коран. Перевод академика М.Ю. Крачковского. — М.: СП ИКПА, 1990.
78. Коран. Перевод с арабского и комментарии М.-Н.О. Османова. — Sayyed Mojtaba Musavi Lari Foundation of Islamic C.P.W. 21 Entezarn St. Qorn. I.R. Iran, 1992.
79. Корбюзье Ле. Об архитектуре и ее значении // Мастера архитектуры об архитектуре. — М.: Искусство, 1972. — С. 221–224.
80. Корчевная А. Санаторий имени Бугрова и братьев Мальцевых // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. IV. — С. 85–86.
81. Космизм и новое мышление на Западе и Востоке: Материалы международной научной конференции 29 июня — 1 июля 1999 года. — СПб.: Нестор, 1999.
82. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. — М.: ЗАО «БММ», 2006.
83. Краснокутская Л.И. Казенная гостиница // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. II. — С. 88–89.
84. Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов и фольклора. — М.: Академический проект; Гаудеамус, 2004.
85. Крымский А.Е. Мохаммед // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — Электронное издание. — IDDK, 2002.
86. Кузнецов В.А. Христианство на Северном Кавказе до XV века. — Пятигорск: Снег, 2007.
87. Кузьмичев И.К. Лада, или Повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда Русская красота стала есть. (Эстетика Киевский Руси.) — М.: Молодая гвардия, 1990.

88. Лаццарато М. Предприятие и неомонадология // Логос. Философско-литературный журнал. — 2007. — № 4 (61). — С. 168—198.
89. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. — Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
90. Лермонтов М.Ю. Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Академия наук СССР, 1958—1959. — Т. 4. — С. 275—474.
91. Личное дело архитектора коммунального отдела местного хозяйства Дескубеса Евгения Ивановича. — ЦГА республики Северная Осетия — Алания. Владикавказский окружной исполнительный комитет советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов. Ф. 47. Оп. 1. Д. 1193. Лл. 1—9.
92. Лосский В.Н. Боговидение. — Минск: Белорусский экзархат, 2007.
93. Лузина Н. Шаляпин на даче летом 1917 года // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. V. — С. 54—57.
94. Льюис Дж.Р. Энциклопедия сновидений. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
95. Лэйси Х. Свободна ли наука от ценностей? Ценности и научное понимание. — М.: Логос, 2001.
96. Маковский С. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. — М.: «Игра-техника», 1992. — С. 249—256.
97. Мандала // Энциклопедия «Кругосвет» ([www.krugosvet.ru/articles/71/1007124/1007124a.htm](http://www.krugosvet.ru/articles/71/1007124/1007124a.htm)).
98. Мандала // Керлот Х.Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 304—309.
99. Марченко Л. Подворье Карпова // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. III. — С. 36—37.
100. Маца И. Вопросы теории и истории архитектуры // Архитектура СССР. — 1941. — № 4. — С. 31—35.
101. Маяцкий М.А. Когнитивный капитализм — светлое будущее научного коммунизма? // Логос. Философско-литературный журнал. — 2007. — № 4 (61). — С. 230—239.
102. Мень А., протоиерей. Библиологический словарь: В 3 т. — М.: Фонд имени Александра Меня, 2002. — Т. 1.
103. Мень А., протоиерей. Библиологический словарь: В 3 т. — М.: Фонд имени Александра Меня, 2002. — Т. 2.
104. Мержанов Мирон Иванович // Википедия. Свободная энциклопедия ([www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)).
105. Метерлинк М. Разум цветов // [http://www.kood.ru/meterlink/razum\\_cvetov.htm](http://www.kood.ru/meterlink/razum_cvetov.htm).
106. Мифологический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1991.
107. Мифы народов мира. — М.: Советская энциклопедия, 1982. — Т. 2.
108. Мордовцев Д.Л. Кавказские курорты. Рассказы из жизни под Эльбрусом и другие. — СПб.: Издание И.П. Перевозникова, 1909.
109. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М.: Советская энциклопедия, 1973—1982.
110. Никифор, архимандрит. Библейская энциклопедия. — М.: Свято-Троице-Сергиева Лавра, 1990.
111. Николаева С.И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна. — М.: «Директмедиа Пабблишинг», КноРус, 2003.
112. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1990. — Т. 1. — С. 57—157.
113. Огурцов А.П. Страстные споры о ценностно-нейтральной науке // Лэйси Х. Свободна ли наука от ценностей? Ценности и научное понимание. — М.: Логос, 2001. — С. 8—34.
114. Песни о Сталине. — М.: ГИХЛ, 1950.

115. По Э.-А. Философия обстановки // Эстетика американского романтизма. — М.: Искусство, 1977. — С. 94—99.
116. Польский Л.Н. Зодчие КМВ. — Рукопись.
117. Польский Л.Н. Зодчий Самуил Уптон. — Рукопись.
118. Пошпер К.Р. Объективное знание. Эволюционный подход. М.: УРСС, 2002.
119. Поснов М.Э. История Христианской Церкви (до разделения церквей — 1054 год). — Киев: Путь к истине, 1991.
120. Потехня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989.
121. Поэт и слово: Опыт словаря / Под ред. В.П. Григорьева. — М.: Наука, 1973.
122. Ревзин Г. Как построили архитекторов // Коммерсантъ-Власть. — 07.11.2005.
123. Розанов В.В. С Юга // Розанов В.В. Литературные очерки. — СПб., 1902. — С. 179—210.
124. Розенфельд Б.М. Прошлое и настоящее Курзала // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. V. — С. 47—50.
125. Рыбаков Б.А. Рождение богов и богинь // Кайсаров А.С., Глинка Г.А., Рыбаков Б.А. Мифы древних славян. Велесова книга. — Саратов: Надежда, 1993. — С. 146—244.
126. Рыбаков Б.А. Язычество Древней Руси. — М.: Наука, 1988.
127. Савенко С.Н. По старинным кисловодским районам и улицам // Наследие: Кавказские Минеральные Воды. — М.: Научно-информационный издательский центр, 2003. — Разд. V. — С. 80—87.
128. Сарабьянов Д. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. — М.: Искусство, 1971.
129. Святой Дионисий Ареопагит. Божественные имена // Мистическое богословие. — Киев: Путь к истине, 1991. — С. 13—93.
130. Символы. Знаки. — М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007.
131. Складаревская Г.Н. Сердце в Священном Писании. — СПб.: СПбГУ, 2005.
132. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М.: Эллис Лак, 1995.
133. Словарь античности. — М.: Прогресс, 1989.
134. Словарь русского языка: В 4 т. — М.: Русский язык, 1981—1984 (МАС).
135. Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. — М.: РОССПЭН, 2007.
136. Словарь языка поэзии. Образный арсенал русской лирики конца XVIII — начала XX века. — М.: АСТ; Астрель; Русские словари; Транзиткнига, 2004.
137. Словарь языка Пушкина: В 4 т. — М.: Русский язык, 1956—1961.
138. Слово о полку Игореве / Под ред. Д.С. Лихачева. — М.—Л.: Государственное издательство детской литературы, 1961.
139. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. — М.: Локид; Миф, 1996.
140. Соловьев В.С. Идея человечества у Августина Канта // Соловьев В.С. Собрание сочинений. — СПб., 1903. — Т. 8.
141. Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 2. — С. 351—389.
142. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. — М.: Мысль, 1988. — Т. 1. — С. 581—745.
143. Соловьев В.С. Мифологический процесс в древнем язычестве // Соловьев В.С. Избранные произведения. — Ростов: Феникс, 1998. — С. 8—42.
144. Ставрополь в описаниях, очерках, исследованиях за 230 лет. Антология / Под ред. В.А. Шаповалова, К.Э. Штайн. — Ставрополь: СГУ, 2007.
145. Сурдель Д., Сурдель Ж. Цивилизация классического ислама. — Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
146. Терский календарь на 1915 год. — Владикавказ, 1914.

147. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. — Электронное издание. — IDDK, 2002.
148. Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX веков.* — М.: Прогресс, 1993. — С. 220—246.
149. Трубецкой Е. Умозрение в красках // *Философия русского религиозного искусства XVI—XX веков.* — М.: Прогресс, 1993. — С. 195—219.
150. Успенский Б.А. Крест и круг: Из истории христианской символики. — М.: Языки славянских культур, 2006.
151. Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка: В 4 т.* — М.: Прогресс, 1964—1973.
152. Федоров Н.Ф. *Философия общего дела* // *Русский космизм.* — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 69—84.
153. Фисенко Т.С. *Дневники 70—80-х годов* // *Этика и социология текста: Сборник статей научно-методического семинара «Textus»* / Под ред. К.Э. Штайн. — СПб. — Ставрополь: СГУ, 2004. — С. 308—339.
154. Флоренский П.А. *Столы и утверждение истины* // *Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т.* — М.: Правда, 1990. — Т. 1.
155. Франкфорт Г., Франкфорт Г.А., Уилсон Дж., Якобсен Т. *В преддверии философии: Духовные искания древнего человека.* — СПб.: Амфора, 2001.
156. Фрейд З. *Введение в психоанализ: Лекции.* — М.: Наука, 1989.
157. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук.* — М.: Прогресс, 1977.
158. Хайдеггер М. *Исток художественного творения* // *Зарубежная эстетика XIX—XX вв.* — М.: МГУ, 1987. — С. 264—312.
159. Хоменко Ю.А. *Самуил Иванович Уптон.* — Рукопись.
160. Циолковский К.Э. *Монизм Вселенной* // *Русский космизм.* — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — С. 264—277.
161. Чижевский А.Л. *Космический пульс жизни: Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия.* — М.: Мысль, 1995.
162. Шапарова Н.С. *Краткая энциклопедия славянской мифологии.* — М.: ООО «Издательство АСТ»; ООО «Издательство Астрель»; ООО «Русские словари», 2003.
163. Шарден П.Т. де. *Феномен человека.* — М.: Наука, 1989.
164. Шопенгауэр А. *Мир как воля и представление* // *Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 5 т.* — М.: «Московский клуб», 1992. — Т. 1.
165. Шпенглер О. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории.* — М.: Мысль, 1993. — Т. 1.
166. Штайн К.Э. *Гармония поэтического текста: Склад. Ткань. Фактура.* — Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2006.
167. Штайн К.Э. *Язык. Гармония. Поэзия.* — СПб. — Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1989.
168. Штайн К.Э., Бобылев С.Ф., Петренко Д.И. *Язык современной исторической науки: Семиотический анализ исторического текста.* — Ставрополь: СГУ, 2006.
169. *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* — Электронное издание. — IDDK, 2002.
170. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка.* — М.: Республика, 1999.
171. Юнг К.Г. *Символы трансформации.* — М.: АСТ, 2008.
172. Юрченко В.С. *Космический синтаксис: Бог, человек, слово.* — Саратов: Саратовский государственный педагогический институт им. К.А. Федина, 1992.
173. Larousse. *Всемирная иллюстрированная энциклопедия.* — М.: АСТ; Астрель, 2004.



## Содержание

В.А. Шаповалов. Предисловие .....	5
Введение .....	6
<b>Часть I. Камень и солнце:</b>	
<b>Традиционный уклад Ставрополя в семиотической проекции .....</b>	<b>10</b>
1. Принципы и методы исследования города как динамической системы....	12
1.1. Многомерный динамический подход к исследованию города .....	12
1.2. Феноменологическое конструирование «глубины» города как параметр динамической системы.....	15
2. Семиотика города Ставрополя по данным его описания в дореволюционных источниках.....	48
3. Камень .....	69
4. Мифологический характер нарративной истории Ставрополя: доминирование «археологической истории» .....	86
5. Каменная тема и новое мифопорождение .....	109
6. Жилище и языческая символика в пространстве Ставрополя.....	128
Знаки неба (воды).....	136
1. Камень .....	139
2. Кирпич.....	139
3. Дерево .....	140
4. Металл .....	140
Знаки солнца.....	141
1. Камень.....	142
2. Кирпич.....	146
3. Дерево .....	147
4. Металл .....	148
Знаки земли .....	149
1. Камень.....	149
2. Кирпич.....	151
3. Дерево .....	151
4. Металл .....	152
7. Архаическая символика и архитектурные стили .....	168
1. Общественный сектор .....	170
2. Частный сектор .....	190
3. Неоязыческий культ: Сталин — солнце.....	198
Литература.....	204
<b>Часть II. Сияние солнца:</b>	
<b>Опыт семиотического исследования солярной символики в пространстве городов Кавказских Минеральных Вод .....</b>	<b>208</b>
Введение.....	210
Мифологическая форма познания солнца (инвариантная позиция).....	216
Знание о солнце в священных книгах: Библия. Коран	
Библия .....	232
Конкретное значение слова-образа «солнце» .....	234
Власть Всевышнего над светилами (Слава Божия) .....	235

Господь и его почитатели.....	238
События, которые описываются на основе семантического и синтаксического параллелизма с солнцем.....	240
Солнце животворящее, освещающее дары неба.	
Знаменья, посылаемые Господом, кара.....	243
Солнце и луна как символы чистоты и света.....	244
Образ солнца и борьба христиан с язычеством.....	244
Пространство .....	246
Время .....	247
Коран.....	252
Светило, сотворенное Аллахом, которым, как и другими планетами и звездами, Он управляет.	
Власть Аллаха над светилами, и в частности над солнцем.....	253
Знаменья величия и славы Аллаха.....	254
Образ солнца и борьба с язычеством.....	256
Указание на время и пространство .....	257
Солнце в русском языке и поэзии.....	258
Солнце в науке.....	279
<b>Солнце в пространстве городов КМВ</b>	
Вступление .....	293
Соляные символы в пространстве классических форм на КМВ	
Введение .....	308
Аттик и соляные символы как значимые элементы в классических формах архитектуры	
Пятигорск .....	311
Кисловодск.....	319
Ессентуки .....	321
Железноводск.....	323
Сочетание знаков в пространстве дома без аттика	
Пятигорск .....	324
Кисловодск.....	330
Ессентуки .....	331
Железноводск.....	337
Балконы, ворота, надкрылечники	
Пятигорск .....	338
Ессентуки .....	342
Нижняя радоновая лечебница в Пятигорске как сложная семиотическая система с преобладанием классических форм.....	342
Модерн	
Введение .....	348
Пятигорск.....	360
Преобладание классических форм.....	366
Нефигуративные соляные знаки .....	368
Нефигуративные соляные знаки в сочетании с флоральным, зооморфным, антропоморфным орнаментами .....	377
Фигуративные соляные знаки.....	382
Кисловодск.....	411
Ессентуки.....	454
Железноводск .....	480
Филармония на Кавказских Минеральных Водах (Кисловодск).....	487

Сталинский амфир	
Введение.....	534
Пятигорск.....	537
Ессентуки.....	539
Железноводск.....	540
Кисловодск.....	545
Заключение.....	550
Литература.....	552

К.Э. Штайн, С.Ф. Бобылёв, Д.И. Петренко  
**Небо. Солнце. Земля:**  
**Традиционная символика дома**  
**в городской среде Ставропольского края**

Монография

Научное издание

Научный редактор:  
В.А. Шаповалов

Редактор, корректор  
Б.Я. Альтус

Обложка, дизайн:  
С.Ф. Бобылёв

Верстка:  
Д.И. Петренко

Подписано в печать 1.08.2008.  
Формат 70х100/16.  
Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 45,4.  
Печать офсетная.  
Гарнитура Georgia.  
Тираж 500 экз. Заказ № 948.

Отпечатано в полном  
соответствии с качеством  
предоставленного электронного  
оригинал-макета  
в ОАО «Издательско-полиграфическая  
фирма «Ставрополье»,  
355035, г. Ставрополь, ул. Спартака, 8.