

Эдвард
ЭДИНГЕР

Эдвард
ЭДИНГЕР

ЮНГИАНСКИЕ КОММЕНТАРИИ



К РОМАНУ МЕЛВИЛЛА
«МОБИ ДИК»



К «ФАУСТУ»
ГЁТЕ

CASTALIA



"Upgrade & Release."

"Upgrade & Release."

Эдвард Эдингер

ЮНГИАНСКИЕ КОММЕНТАРИИ

К РОМАНУ Г. МЕЛВИЛЛА
«МОБИ ДИК»

К «ФАУСТУ» ГЕТЕ



Москва
2015

Эдвард Эдингер

ЮНГИАНСКИЕ КОММЕНТАРИИ

М.: Клуб Касталия. 2015. — 306 с.

Перевод: Мария КОРОЛЕВА, Олег ТЕЛЕМСКИЙ

Компьютерная верстка: Ольга ИВАНОВА

Обложка: Ольга ИВАНОВА

СОДЕРЖАНИЕ

ЭДВАРД ЭДИНГЕР «МОБИ ДИК» МЕЛВИЛЛА. АМЕРИКАНСКАЯ НИКЕЯ.....	6
АВТОРСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ	7
1. ВВЕДЕНИЕ.....	8
2. ЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ МЕЛВИЛЛА	16
3. ИЗМАИЛ ОТВЕРЖЕННЫЙ	28
4. КВИКЕГ — ПЕРВОБЫТНАЯ ТЕНЬ	41
5. ЗНАМЕНИЕ ИОНЫ.....	58
6. НИКЕЯ НАЧИНАЕТСЯ.....	67
7. КАПИТАН АХАВ	77
8. АХАВ И МИФОЛОГИЯ.....	93
9. ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА КИТА	109
10. БЕЛИЗНА КИТА	119
11. КИТ КАК СФИКС И МЕДУЗА.....	131
12. ФЕДАЛЛА — АНГЕЛ МЕСТИ	141
13. АНАЛОГИИ.....	149
14. ДОГОВОР С ДЬЯВОЛОМ.....	162
15. СТОЛКНОВЕНИЕ С НУМИНОЗНЫМ	175
16. ТРАНСФОРМАЦИЯ	189
17. СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ	198
«ЮНГИАНСКИЕ КОММЕНТАРИИ К «ФАУСТУ» ГЁТЕ»	207
ПРЕДИСЛОВИЕ	208

1. ВВЕДЕНИЕ.....	209
2. УВЕРТЮРА.....	212
3. НИГРЕДО	216
4. МЕФИСТОФЕЛЬ.....	224
5. ВСТРЕЧА С ТЬМОЙ.....	232
6. МАРГАРИТА	237
7. КАРНАВАЛ.....	244
8. НИСХОЖДЕНИЕ К МАТЕРЯМ.....	252
9. ГОМУНКУЛУС.....	261
10. СОЕДИНЕНИЕ С ЕЛЕНОЙ.....	271
11. ВОЙНА	279
12. ФИЛЕМОН И БАВКИДА	285
13. ИСКУПЛЕНИЕ.....	289
14. ЭПИЛОГ.....	297

Эдвард Эдинггер

«МОБИ ДИК»
МЕЛВИЛЛА
АМЕРИКАНСКАЯ НИКЕЯ

ЮНГИАНСКИЙ КОММЕНТАРИЙ
К РОМАНУ Г. МЕЛВИЛЛА
«МОБИ ДИК»

АВТОРСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Греческое слово «Nekyia» было предложено Юнгом как термин для обозначения спуска в преисподнюю. В книге «Психология и алхимия» он пишет: «„Nekyia“ — так называется одиннадцатая книга об Одиссее — это жертвоприношение мёртвым, отправленным в Аид. Nekyia поэтому — меткое обозначение для „путешествия в ад“, для нисхождения в землю мёртвых... Типичными примерами являются „Божественная комедия“, классическая „Вальпургиева ночь“ в „Фаусте“, апокрифические свидетельства сошествия Христа в ад и др.»

*Я буду следовать бесконечными, извилистыми
руслами рек, что текут в подземелье человека.
Г. Мелвилл, «Pierre»*



ВВЕДЕНИЕ

Данная книга является психологическим исследованием романа Мелвилла «Моби Дик». Здесь я буду рассматривать роман как запись опыта напряжённых внутренних переживаний, запечатлённых в символических образах, как если бы это были сновидения, нуждающиеся в интерпретации и проработке образов с тем, чтобы полностью выявить их смысл. Я не буду анализировать, в какой степени Мелвилл осознавал общие или личные значения своих символов. Осознавал он это или нет — не имеет значения для поставленных нами задач, к тому же с такого временного расстояния установить это было бы невозможно. Как правильно сказал Генри Мюррей, «было бы хорошо, если бы критики смогли избежать ошибки анализировать мышление Мелвилла на рациональной основе, будто бы он пришёл к своим заключениям путём логической индукции в результате беспристрастного исследования Вселенной».¹

В предпринятом исследовании я надеюсь выполнить три задачи: во-первых, разъяснить психологическую значимость «Моби Дика»; во-вторых, продемонстрировать методы аналитической психологии в отношении символических форм; и в-третьих, познакомить с фундаментальной ориентацией основ терапевтического подхода в аналитической психологии.

Если говорить в общих чертах, то существуют две базовых процедуры психологической интерпретации. Первая

¹ Введение в Мелвилл «Пьер, или Двусмысленности», стр XVII

и наиболее используемая процедура заключается в рассмотрении образности сновидений, фантазий или произведений искусства как производных личного опыта. Данная интерпретация сводит продукты воображения к личному опыту, который, возможно, их пробудил. «Значение» образа, как предполагается, будет установлено в результате обратного поиска их источника в конкретных событиях жизни индивидуума. Таким образом, при этом подходе функция воображения вторична по отношению к событийной части жизненного опыта, который является исходной базой, не имеющей предопределяющих её категорий.

Вторая, реже используемая процедура заключается в рассмотрении образов в качестве основных отправных моментов собственной значимости, выявляющих значение опыта, к которому они относятся. В отдельных случаях может даже показаться, что *латентное*, т.е. предшествующий образ, создаёт *конкретное*, т.е. личный опыт; иначе говоря, образ является причиной опыта, а не наоборот. Здесь душа, воображение и дух представляют собой главные данности, существующие до личного опыта и в реальности его определяющие. С этой точки зрения значение опыта интерпретируется через образы, которые он вызывает. С персоналистической же точки зрения, напротив, образ считается выявленным, когда он проинтерпретирован как производное связанного с ним опыта.

Оба эти способа психологической интерпретации работают, фактически они дополняют друг друга. Первый, который я называю *персональной интерпретацией*, считает психику вторичной по отношению к опыту; этот способ базируется на теории причины и следствия. Второй, называемый мной *архетипической интерпретацией*, а рiоiо рассматривает психику как энтелехию; таким образом, он основывается на телеологических гипотезах. В своём исследовании «Моби Дика» я попытаюсь использовать оба этих способа интерпретации, хотя их комбинация на практике требует пожертвовать последовательностью и смириться с парадоксальностью.

Нет сомнений, что психология способна предложить адекватную интерпретацию произведений искусства. Однако

существует сопротивление изучению искусства с психологической точки зрения. В большей степени это объясняется тем, что в подобных интерпретациях используется исключительно персональный подход, который пытается втиснуть глубокие и значимые образы в тесные, редуцированные формулы. Такие «односторонние» интерпретации из-за своей очевидной неадекватности полностью дискредитируют психологический подход к искусству. Генри Мюррэй, психоаналитик и исследователь творчества Мелвилла, сформулировал это так: «Психологи привыкли разбивать структуру каждой изучаемой ими личности на элементы, таким образом лишь несколькими штрихами обрисовывая качества, которыми данная структура может обладать, будучи структурой. Более того, специфическая терминология для большинства этих элементов имеет негативную коннотацию. В результате получается, что трудно открыть свой профессиональный рот без того, чтобы не говорить с пренебрежением о себе подобном».²

Несмотря на очевидные минусы ограниченных психологических теорий, необходимо придерживаться того принципа, что психология как наука включает в круг своих интересов изучение произведений искусства. Так, по словам Юнга, «все искусства и науки вышли из лоно человеческой души».³ Если применение психологической теории к произведению искусства делает карикатуру на художественное творение, тем много хуже для самой теории: она докажет свою неадекватность глубине и широте человеческой души. По моему мнению, единственная теория, которая максимально приближается к описанию человеческой души в её действительных проявлениях, это теория Юнга.

Главным недостатком большинства психологических интерпретаций искусства является тот факт, что они

² «Nomina Diaboli» (Имя дьявола), в сборнике статей «К столетию «Моби Дика»», стр. 4.

³ «Психология и литература», в работе К.Г. Юнга «Дух в человеке, искусстве и литературе», CW 15, пар. 133. (франц.) причина существования (прим. перев.)

не принимают в расчёт трансперсональный слой психики, называемый по-разному: коллективным бессознательным, объективным психическим или архетипическим психическим. Не обладая этой исключительно важной составляющей, подобные интерпретации не способны осуществить ничего иного, кроме как соотнести содержание произведения искусства с индивидуальной психологией художника. Персональный подход к интерпретации имеет определённую ценность, но сам по себе он создаёт пародию, которая пренебрегает фундаментальной *raison d'être* как искусства, так и художника. Великое произведение искусства не есть выражение личных невротических состояний художника. Оно, скорее, является самопроявлением трансперсонального объективного психического, которое потенциально обращается ко всем.

Художественное творение в философии и науке, также как в литературе и визуальных искусствах есть проявленное внутреннее видение. Оно является свидетельством зарождения общечеловеческой культуры. Художественные творения играют в обществе роль, во многом похожую на роль сновидений для индивидуума. Они суть зеркало, которое показывает, что мы как коллектив представляем собой в действительности. Искусство — это манифест *zeitgeist*, духа времени, присутствующего в обществе. Сновидения же показывают динамику нашей личной судьбы. В случае настоящего художника две эти функции становятся одной. Отдельный художник испытывает страдания, разделяя судьбу общества; личные сновидения и видения становятся выражением трансперсонального мирового духа.

Если это так, неудивительно, что художник может иметь беспокойную личную жизнь. Объективное психическое сделало его своим рупором. Самому художнику мало что остаётся сказать по этому поводу. Дар был возложен на одного, и, тем не менее, этот один «должен дорого заплатить за божественный подарок творческого огня».⁴ Художник должен проявляться через свою индивидуальность, что обязательно

⁴ (нем.) Дух времени (прим. перев.)

подразумевает личные комплексы и травмирующий опыт. Поэтому вполне обоснованно наблюдать и обсуждать их воздействие на художественное произведение, однако, отмечает Юнг, «не следует искать суть произведения искусства в личной идиосинкразии, которая, естественно, в нём присутствует, хотя чем больше её присутствие в произведении искусства, тем менее оно является произведением искусства. Суть искусства — подняться над личным и обращаться через ум и сердце художника к уму и сердцу человечества».⁵

Многие считают «Моби Дика» самым великим романом Америки. Определённо, нет другого произведения, которому бы больше подошло высказывание Мильтона о том, что хорошая книга — это драгоценная кровь жизни господствующего духа. «Моби Дик» продолжает жить. Он достоин восхищения впечатляющими глубинами, в которые погружает читателя. Может быть, именно поэтому он повсеместно неправильно понимался при жизни Мелвилла. Но коллективное сознание значительно изменилось за столетие. Мы выросли до «Моби Дика». Проблемы, которые он так глубоко исследовал, мы теперь признаём своими собственными.

Современная глубинная психология закладывает основы надёжной науки образов. Человеческое воображение сейчас находится в процессе изучения теми же самыми эмпирическими методами, которые ранее применялись в анатомии и психологии. Ранее подобная наука не была бы возможной, потому что, за редкими исключениями, мы не умели отделять наше чувственное сознание, эго, от автономных образов, поднимающихся изнутри. Поскольку существует мощная тенденция эго идентифицировать себя с образами, возникающими из архетипического психического, мы имеем множество религиозных и философских догм, но не науку об архетипических образах.

До недавних пор вечные образы души содержались в господствующих системах символов организованной религии. По мере того, как традиционная религия теряла свою

⁵ Там же, пар. 158

способность нести живое значение, общество оставалось без соответствующего сосуда для хранения трансперсональных символов. Данная ситуация имела двойной эффект. С одной стороны, она оставляла бесчисленное количество людей оторванными от корней своего существования, чувствующими себя одинокими и беспомощными в чужой вселенной; с другой стороны, упадок религии может рассматриваться как вывод проекций, который, лишая небеса их божественности, в огромной степени обогащает внутренний мир людей. На самом деле, такое положение вещей является необходимым предварительным условием для появления такой науки как глубинная психология. До тех пор, пока содержание этих глубин проецируется на внешние системы, такие как религия или философия, не может существовать научного подхода к изучению глубин души. Смерть религии рождает психологию, и, как птица Феникс, мир возрождает сам себя.

«Моби Дик» — продукт этого превращения в коллективной душе. Мелвилл написал его, исходя из личного опыта, пережив одновременно потерю религиозных проекций и открытие трансперсонального содержания бессознательного. В романе в символической форме описывается переживаемый Мелвиллом бурный процесс духовного перехода. Но произведение также является документом нашей цивилизации, находящейся в состоянии трансформации. То, что Гарольд Годдард так точно сказал о Шекспире, подходит и к «Моби Дик»: «Мы живём во времена, когда древние греки обратились бы к своим оракулам. Мы же боимся пойти на риск и услышать своих пророков».

Теперь мы можем начать наше исследование этого величайшего продукта американского воображения с убеждением, что оно исключительно своевременно обращается к современным умам.

Следует сказать несколько слов о центральном моменте данной работы. Психологический метод отличается от литературного или научного метода. Он не особенно интересуется обнаружением литературных или культурных источников темы и образа; он рассматривает свой предмет — в данном случае это роман «Моби Дик» — как манифестацию души

и старается понять душу через изучение этой манифестации. Это строго эмпирический и феноменологический метод, который считает произведение искусства естественным организмом, живым психическим продуктом автономного воображения, а не преднамеренной выдумкой сознательной воли.

В дальнейшем я буду развивать архетипические аспекты «Моби Дика», проводя множество Библейских и мифологических параллелей, большая часть которых была ранее продемонстрирована в работах различных исследователей творчества Мелвилла.⁶ С тем, чтобы не затуманить свой метод, я не ставлю целью полностью и адекватно ознакомить читателя с предшествующей научной работой. Я не учёный, но глубинный психотерапевт. Данная книга является попыткой не столько понять Мелвилла, сколько понять психику и, в особенности, коллективное психическое посредством гениального воображения Мелвилла.

⁶ См. в особенности Наталия Райт, *Использование Мелвиллом Библии*; и Жерар М. Суини, *Использование Мелвиллом классической мифологии*. Следует также упомянуть работу Ричарда Слоткина «„Моби Дик“ — национальный американский эпос» (которая использует юнгианскую терминологию, если не саму методику, в исследовании «Моби Дика») в Ричард Слоткин, *«Возрождение через насилие: Мифология Америки», 1600–1860*, стр. 539–550. Первоначальная попытка рассматривать всё творчество Мелвилла в рамках концепции Юнга обнаружена в работе Мартина Леонарда Попса, *Архетип Мелвилла*.

ЛИЧНАЯ ИСТОРИЯ МЕЛВИЛЛА

Герман Мелвилл родился 1 августа 1819 года в штате Нью-Йорк, был третьим из восьми детей и вторым мальчиком. Его родители с обеих сторон происходили из благородных семейств, сыгравших важную роль в Американской революции. Семья со стороны отца, по происхождению шотландца, имевшего в роду пэров, занималась торговлей в Бостоне. В память об участии деда Мелвилла в бостонской чайной церемонии 1773 года его потомки в течение многих лет сохраняли баночку чайных листьев, собранных с его обуви в тот вечер.

Предки его матери, Гансворты из Олбани, были голландскими пивоварами, обосновавшимися в Олбани ещё в 17-ом веке, где вскоре получили статус земельного наследования. Выдающимся представителем с их стороны был дед Мелвилла генерал Питер Гансворт, герой революции, который руководил обороной форта Станвик в бою против британцев, когда они марш-броском дошли до Домени Мохок, чтобы соединиться с войсками Бургойна. Гансворты были влиятельными, солидными, выдающимися и успешными людьми. Мелвиллы же, имея непредсказуемую, хаотичную, меркурианскую породу, были менее удачливыми в материальных делах. Герман унаследовал обе эти противоположные тенденции.

Его отец, Аллан Мелвилл, торговец и импортёр, в основном товаров из Франции, кажется, обладал социальным шармом и деликатностью, но при этом имел слабый характер. Он постоянно находился в финансовой зависимости от своего шурина. Имеются определённые указания на то,

что сыновья Аллана Мелвилла получали более существенный опыт отцовского покровительства со стороны брата матери Питера Гансворта. Существуют такие предположения, что дядя, втайне от отца мальчиков, поощрял их уважение и привязанность к себе, хотя свидетельства раннего отношения Мелвилла к родному отцу неясны. Аллан Мелвилл был абсолютно непрактичен в делах. Воодушевлённый беспочвенным оптимизмом, он постоянно жил не по средствам в ожидании того, что деньги сами упадут с неба. Пытаясь удовлетворить социальные запросы своей жены, переезжая в большие и более дорогие дома, он постоянно занимал деньги на бизнес, и, в конце концов, когда пузырь лопнул, отец Мелвилла потерпел полный финансовый и психологический крах.

Существует множество свидетельств, касающихся взаимоотношений Мелвилла со своей матерью, Марией. Капризная и властная госпожа Глендиннинг в романе Мелвилла «Пьер», безусловно, отражает множество черт его матери. Этот роман, а также высказывания из «Редберн», как, например, «имя матери находилось в самом центре всех тончайших переживаний моего сердца»¹, указывают на то, что, по крайней мере, в определённый период, Мелвилл был очень привязан к матери. Однако, по многим данным, он чувствовал, что его любовь не была взаимной. В поздние годы своей жизни Мелвилл однажды сказал своей племяннице, что его мать «его ненавидела».² Безусловно, старший сын Гансворт, который носил девичью фамилию своей матери, инстинктивно был её любимцем. В более позднем стихотворении Мелвилл пишет о матери, которая предпочитала старшего сына младшему:

Я заставила младшего знать своё место,
Подчиняться старшему, а также любить его,
И так он должен делать, в этом его спасительная милость.
Но слабый Мне служить не сможет,

¹ Newton Arvin, Herman Melville, p. 19.

² Там же, p. 30.

Нет свойств в нём, чтобы сделать свою мать
Прекрасной Дамой, королевой света, на зависть всем.³

Эти стихи не являются точным описанием настоящей матери Мелвилла, но они выражают его субъективное восприятие матери наряду с отношением к старшему брату.

По моему мнению, Мария Мелвилл никогда не была эмоционально близка со своим мужем, всегда оставаясь связанной, главным образом, с семьёй Гансвортов, в особенности со своим совершенным братом. Это обстоятельство ещё в большей степени осложняло эффект присущей Аллану слабости, создавая в семье Мелвиллов атмосферу матриархата, где мать является центральной фигурой, а мужской авторитет принадлежит не отцу, а дяде с материнской стороны.

Поскольку во взрослой жизни Мелвилла религиозный аспект был весьма значительным, особенно важно подчеркнуть его присутствие в жизни его семьи. «Различные поколения семей с обеих сторон строго придерживались традиций Кальвинистской церкви ещё до рождения Германа».⁴ Оба его родителя имели сильные религиозные убеждения, часто обнаруживаемые в их письмах. Аллан Мелвилл мог написать:

«Эта божественная первопричина, которая создаёт события для служения целям благодетели и мудрости, часто обрекает бедную человеческую натуру на жесточайшие испытания, чтобы тем самым ещё лучше продемонстрировать свою безграничную мощь».⁵

У Марии Мелвилл читаем подобное:

«Пути провидения, действительно, неисповедимы и недоступны пониманию, но я одна из тех, кто придерживается

³ «Timolean,» in *Collected Poems (1849-1891)*, p. 211.

⁴ William Braswell, *Melville's Religious Thought*, p. 4.

⁵ Там же, p. 5.

убеждения, что каким-то образом эти мистические заветы всегда верны для нас и ведут к свету».⁶

Её реакцией на ментальный срыв мужа стали слова: «Пути Господни неисповедимы».⁷ Несмотря на свою жёсткую предопределённость, кальвинистская мифология, в действительности, настойчиво отражает психологическую истину о том, что за всеми событиями стоит трансперсональный образ значимости (Бог). Это убеждение, разделяемое обоими родителями Мелвилла, насквозь пронизывало атмосферу, в которой тот провёл своё детство.

Первые одиннадцать лет жизни Германа, безусловно, были спокойными и относительно счастливыми. Летом он наслаждался долгими каникулами в Олбани или Бостоне. У него был красивый дом, где можно было беззаботно жить в неведении о надвигающемся шторме. Однако шторм всё-таки разразился. Мелвиллу было одиннадцать лет, когда его отец неожиданно стал банкротом, потеряв всё, что имел. Семья уехала из Нью-Йорка и вернулась под сень защитного крова семейства Гансвортов в Олбани. Там Аллан Мелвилл попытался вновь заняться бизнесом в пушной компании, но его дух был уже сломен. За несколько дней до психического срыва он отметил в своей Библии Псалм 54:56:

«Сердце моё трепещет во мне, и смертные ужасы
напали на меня. Страх и трепет нашли на меня, и ужас
объял меня».⁸

Данное состояние ума явно предвещало будущий психоз, и за менее чем две недели, в возрасте сорока девяти лет Аллан Мелвилл умер.

Герман в полной мере пережил опыт фатальной встречи отца с темнотой, но не был достаточно взрослым

⁶ Там же, р. 8.

⁷ Jay Leyda, *The Melville Log*, р. 51.

⁸ *Ibid.*

для ассимиляции этого опыта. Безусловно, это стало для мальчика разрушительной травмой. Её последствия, которые он переживал на протяжении всей последующей жизни, проявляются во многих его работах более позднего периода. Жизнь Мелвилла резко изменилась. В возрасте двенадцати лет он должен был прекратить обучение и пойти работать.

В последующие три или четыре года он выполнял различную канцелярскую работу, а летом трудился на ферме дяди в Питтсфилде. После короткого периода учёбы в Классической школе в Олбани он в восемнадцать лет занял должность дипломированного учителя сельской школы возле Питтсфилда. Так продолжалось один семестр. На следующий год он окончил курс геодезии и инженерного дела в надежде получить работу в компании по строительству Канала Ери. Однако этому не суждено было случиться. Не зная, в каком направлении продолжить свой путь, в 1839 году в возрасте двадцати лет он записался обычным матросом торгового судна, отплывающего в Ливерпуль. Свой опыт, полученный во время этого морского путешествия, он позже использовал в повести «Редберн». Мелвилл вернулся через четыре месяца, всё ещё не зная, что делать со своей жизнью. Он опять попытался преподавать в маленькой деревушке в северной части Нью-Йорка. Но там ему ничего не платили, и он оставил и это место. Мелвилл безуспешно искал работу в самом Нью-Йорке, пока наконец в декабре 1840 года, когда ему был двадцать один год, он не подписал четырёхгодичный контракт на работу на китобойном судне.

Возможно, у него была ещё одна причина пуститься в плавание. По словам Фрэнсис Уикс, Мелвилл был влюблён в её бабушку Мэри Элионор Пармели, которая была обручена с другим. Эта несчастная любовь, которая случилась незадолго до того, как он отправился в южные моря, вероятно, повлияла на его решение уехать.⁹

Мелвилл в своём «Моби Дике» писал: «Китобойное судно было моим Йельским колледжем и моим Гарвардом».

⁹ See Eleanor Metcalf, Herman Melville, p. 23.

В то время, как другие писатели заканчивали своё образование, жили среди социально равных себе людей, Мелвилл находился в море, был простым матросом, «мыл палубы, сворачивал паруса, карабкался на верхушки мачт и обыкновенно общался с грубыми, нещадно эксплуатируемыми и, в основном, неграмотными моряками».¹⁰ В этом состояла вторая важнейшая травма. Из культурного, благородного окружения Мелвилл погрузился в опасную жизнь моряка, будучи совершенно к этому неготовым. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в дальнейшем он постоянно интересовался антитезисом добра и зла. Большинство из нас лишены переживания напряжения таких крайних противоположностей. Однако страдания при столкновении с грубой реальностью жизни в море вместо пребывания в академических кругах, возможно, углубили его восприятие мира и были необходимы для формирования его гения.

После полутора лет плавания китобойное судно на короткий период причалило к Маркизовым островам. Очевидно не имея больше никаких сил терпеть, Мелвилл с приятелем оставили судно. Они ушли вглубь острова и стали пленниками племени каннибалов, что впоследствии Мелвилл описал в романе «Тайпи». Спустя несколько недель он сбежал и записался на другое китобойное судно, направляющееся на Таити. После многих дальнейших приключений, впоследствии описанных в «Ому», он оказался матросом на борту корабля военно-морского флота США, о чём можно прочесть в романе «Белый бушлат». В конце концов, спустя почти четыре года после того, как он поднялся на борт китобойца, Мелвилл прибыл в Бостон, уволился из флота и вернулся домой.

Опыт примитивной, но идиллической жизни на островах южных морей, очевидно, стал ещё одним фактором, оказавшим влияние на психологическое развитие Мелвилла. Во многих отношениях аборигены Маркизовых островов жили в райском состоянии Адама до грехопадения, до того момента, как их инстинкты и дух были разорваны и превратились в злейших

¹⁰ Arvin, Herman Melville, p. 37.

врагов в человеческой психике. Сексуальность здесь беспрепятственно пребывала на свободе. Здесь же Мелвилл, вероятно, пережил свой первый сексуальный опыт, а также познакомился с Квикегом — прототипом благородного дикаря из «Моби Дика». В «Тайпи» Мелвилл писал:

«Полинезийский дикарь, окружённый всей роскошью естественной природы, наслаждается в значительно большей степени более счастливым, хотя определённо менее интеллектуальным существованием, чем самодовольный европеец... В примитивном состоянии общества радости жизни, хотя их немного и они довольно просты, доступны всем, они целены по природе, тогда как цивилизация в каждое преимущество, которое она имеет, привносит массу зла; сердечная боль, ревность, социальное соперничество, семейные раздоры и тысячи накладываемых самими на себя ограничений рафинированной жизни образуют в совокупности человеческое несчастье. Всё это неведомо простым безыскусным народам... Термин «дикарь», я считаю, часто применяется неправильно, и, действительно, когда я думаю о пороках, жестокости и масштабах всего того, что возникает в лихорадке запятнанной атмосферы современной цивилизации, я склонен считать, что, сравнивая негативные стороны «диких» и «цивилизованных» народов, четыре или пять миссионеров с Маркизовых островов, посланных в Соединённые Штаты, могли бы быть в равной степени такими же полезными, как такое же число американцев, отправленных на острова».¹¹

В конце морского путешествия Мелвиллу было двадцать пять лет. Семь лет спустя в письме к Готорну он писал: «До двадцати пяти лет я был совсем неразвит. Я начинаю отсчёт своей жизни с двадцати пяти лет. С тех и до сих пор

¹¹ Турее, pp. 145f.

не было и трёх недель, когда бы я не раскрывал свою внутреннюю сущность».¹²

Что же Мелвилл делал в течение этих семи лет роста? Ответ таков: писал. С двадцати пяти до тридцати двух лет он закончил шесть книг, последняя из которых — шедевр «Моби Дик». Хотя все его шесть книг основывались на его опыте пребывания в море, именно первая из них, «Тайпи», описывающая жизнь дикарей Маркизовых островов, в один день принесла ему литературную славу. Последующие произведения получали меньше внимания и одобрения. Даже «Моби Дик», получив несколько хороших отзывов, в целом вызывал реакцию, подобную следующей:

«Теперь Мелвилла следует причислить к компании неисправимых писателей, которые мучают нас намёками на гениальность, при этом постоянно призывают нас одобрять уродливость, легкомыслие и другие подобные тревожные проявления плохого вкуса, которые может предоставить только изощренность озабоченного и беспорядочного ума... Мистеру Мелвиллу следует благодарить только самого себя, если обычный читатель проигнорирует его страхи и геройские поступки, подобные обильным низкопробным произведениям худшей школы литературы Бедлама».¹³

Конечно, Мелвилла ранила эта враждебность, но, пока он писал «Моби Дика», произошло ещё одно событие, которое очень помогло перенести эти обиды: он познакомился с Натаниэлем Готорном. Симпатия к нему со стороны Мелвилла возникла мгновенно и была исключительно сильной. Её можно описать только как «духовную любовь» или, используя термин из психологии, перенос. Будучи на пятнадцать лет старше Мелвилла, Готорн, несомненно, оказывал на того отцовское влияние, которого Мелвиллу не хватало. Кроме того,

¹² Metcalf, Herman Melville, p. 110.

¹³ Leyda, Melville Log, pp. 430f.

Мелвилл проецировал на Готорна начавшие к тому времени проявляться качества будущего величия. Значительная часть чрезмерного восхваления качеств его друга в большей степени подходила ему самому. Глубина чувств Мелвилла выражена в ответном письме Готорну, в котором тот высказывал одобрение «Моби Дика»:

«Ваше письмо мне вручили вчера по пути к господину Морхеду, у которого я и прочитал его. Если бы я был дома, я бы сразу взялся писать ответ. Во мне божественное великодушие спонтанно, лови его, пока можешь. Земля вертится, и другая сторона её уже вверху. Поэтому сейчас я не могу писать о том, что чувствовал тогда. Но могу сказать, что тогда я почувствовал себя пантенстическим — ваше сердце билось в моей груди, а моё — в вашей, и оба сердца — в Господней. Чувство невыразимого спокойствия охватило меня в тот момент, когда я узнал, что вы поняли мою книгу... Откуда вы пришли, Готорн? По какому праву вы пьёте из сосуда моей жизни? А когда я подношу его к своим губам, это ваши, а не мои губы. Я чувствую, что Божественное разломлено, как хлеб на Вечере, а мы — его кусочки. Отсюда это бескрайнее родство чувств».¹⁴

Разумеется, Готорн не мог существовать в таком интенсивном переносе. Как и в случае со всеми мощнейшими проекциями, эта проекция вылилась в собственнические притязания, что привело к тому, что объект проецирования отдалился. Готорн, застенчивый, интровертный человек, оставался дружелюбно настроенным, но он не разделял эмоциональной вовлечённости Мелвилла. По мере того, как в дружбе наступало охлаждение, чувствуя неизбежность быть отвергнутым, что всегда сопутствует чрезмерным ожиданиям, Мелвилл вновь остался наедине с самим собой.

¹⁴ Metcalf, Herman Melville, pp. 128f.

Много лет спустя, после смерти Готорна, Мелвилл написал следующее стихотворение:

Узнать его и полюбить его —
След долгих одиноких дней.
Потом вдруг вновь остаться в этой жизни одному...
Всё это так, как надо.
Теперь же смерть поставила печать свою.
Умерь мои страдания, моя песнь!
У холодных холмов лежит его могила отшельника,
Укрытая белым саваном снегов.
Лишь маленькая птичка дом свой безуспешно ищет
Под крестом траурным елей.
Покрылась льдом уединённая лоза,
Что скрыла гроздь застенчивого винограда.¹⁵

В 1847 году в возрасте двадцати восьми лет Мелвилл женился на Элизабет Шоу, дочери близкого друга семьи, судьи Лэмуэля Шоу из Бостона. Трудно отрицать впечатление, что этот брак был мотивирован в большей степени желанием иметь отца, а не жену. Судья Шоу был хорошим другом Аллана Мелвилла, он очень помог Марии, когда она впервые овдовела, и оказался весьма добрым и щедрым тестем, купив Герману и Элизабет дом, а позже профинансировал путешествие зятя на Ближний Восток. Похоже, этот брак был трудным и проблематичным. Привязанность Мелвилла к Элизабет, с которой он дружил в детстве, явно была обусловлена в большей степени соображениями спокойствия, чем страсти. Примечательно, что в свидетельстве о рождении его второго сына по ошибке имя матери ребёнка было записано как Мария, а не как Элизабет.¹⁶

Вне всякого сомнения, с Мелвиллом было трудно жить вместе. Подобно своему персонажу Ахабу, Мелвилл имел дар тончайшего восприятия, но ему недоставало умения

¹⁵ «Monody,» in *Collected Poems*, pp. 228f.

¹⁶ *Leyda, Melville Log*, p. 430.

радоваться более «низким» вещам. Он часто пребывал в переменчивом, отсутствующем настроении. Как свидетельствуют письма жены Мелвилла, бывали периоды, когда она опасалась за его душевное здоровье. Отношение Мелвилла к личной, практической жизни всегда было плохим. Быть может, без преданной заботы своей жены и щедрой материальной помощи тестя он вообще не смог бы выжить. Двое этих людей, очевидно, в полной мере могут разделить успех в становлении гения писателя.

Вскоре после того, как Мелвилл закончил «Моби Дика», он начал писать роман «Пьер», который, несмотря на то, что был интересен с психологической точки зрения, как произведение искусства оказался менее успешным. В целом он представляет в системе персональной образности то же содержание, которое «Моби Дик» выражает в образах архетипов. Это означает, что личные проблемы, лежащие в глубине содержания обеих книг, подошли ближе к осознанию. В течение двенадцати лет с 1853 по 1865 год (находясь в возрасте от тридцати четырёх до сорока шести лет) Мелвилл пережил период крайнего психического отчаяния и переориентации. Его здоровье, умственное и физическое, было в опасности, а временами Мелвилл был близок к психозу или самоубийству.

В течение этого периода он, очевидно, проживал события, которые были до этого описаны в «Моби Дике». Он входил в тот период, который Юнг описывал как переход во вторую половину жизни, требующий психической переориентации и развития религиозного отношения. По случайному совпадению этот период бурного перехода в жизни Мелвилла происходил почти параллельно национальной напряжённости, которая назревала в 1850-х годах и разразилась хаотичным насилием Гражданской войны. К концу войны состояние Мелвилла стабилизировалось. В 1866 году он, наконец, нашёл стабильную выгодную работу в Нью-Йоркском порту в должности таможенного инспектора, где проработал в течение девятнадцати лет до того, как вышел на пенсию в возрасте шестидесяти шести лет.

Несмотря на регулярную работу, Мелвилл продолжал писать, в большей степени обратившись к поэзии.

В дополнение к множеству стихотворений он сочинил важную поэму религиозной направленности, источником вдохновения для которой послужило его путешествие на Святую Землю в 1856-57 гг. Это произведение, длинное, трудное и чрезвычайно богатое по содержанию, ещё ожидает своего признания.

Однако по жизни Мелвилла упорно преследовали трагедии. В 1867 году в возрасте восемнадцати лет погиб от случайного самострела его старший сын. Его младший сын Станвикс, попробовав свои силы в различной деятельности, так и не нашёл своего места в жизни и умер от туберкулёза в тридцать пять лет.

Другим близким Мелвилла также пришлось платить за его гений. Но подобно Измаилу в «Моби Дике» Мелвилл выжил. Несмотря на то, что должность таможенного инспектора была незначительной для человека его таланта, Мелвиллу удалось построить мост между противоположными сторонами своей натуры: между высокими творческими способностями и практическими реалиями материального существования. Последнее произведение Мелвилла «Билли Бадд», которое он завершил в возрасте семидесяти двух лет, незадолго до своей смерти, показывает, что в конце своей бурной жизни Мелвилл обрёл, наконец, умиротворение.

Герман Мелвилл умер в забвении. На похоронах в прощальных речах его называли «некогда популярным автором, чьим лучшим творением стало произведение «Тайпи»»¹⁷. Однако к середине двадцатого века становилось ясно, что Мелвилл был величайшим литературным гением, когда-либо рождённым в Америке.

¹⁷ Ibid., pp. 836f.

ИЗМАИЛ ОТВЕРЖЕННЫЙ

Роман начинается замечательными словами: «Зовите меня Измаил». Эта фраза обозначает тему всего, что за ней последует. Мы сразу встречаемся с библейским образом отверженного, изгоя, человека, ставшего чужим для всех.

В начале иудейской мифической истории стоит фигура Авраама, прародителя евреев. Как у Адама до него, у Авраама было два сына: Исаак — законный сын, принятый отцом, и Измаил — незаконнорожденный, отверженный. В шестнадцатой главе Книги Бытия ангел Господний, беседуя с Агарь, говорит: «Смотри, у тебя дитя, ты носишь сына; ты назовёшь его Измаил [буквально: «Бог слышит»], потому что Господь внял твоему горю. Он будет диким, поднимет руку на всех, и все будут против него, и он будет противостоять всему роду».¹

После рождения Исаака Измаил и его мать Агарь были изгнаны в пустыню на смерть. Бог сохранил Измаила, который, согласно традиции, стал отцом мусульманского народа. Таким образом, Авраамово семя разделилось на два потока — на пару противоположностей. Для Исаака и иудеохристианства Измаил стал противником, противоположной альтернативой, которую необходимо подавлять и отвергать. Но для самого себя Измаил — отвергнутый сирота, который, не имея за собой никакой вины, был беспричинно осуждён, жестоко изгнан и обречён на скитания. Таким образом, Измаил является прототипом

¹ Unless otherwise noted, all Biblical quotes are from the Revised Standard Version.

отверженного, аутсайдера, который чувствует, что для него нет места в природе вещей.

Другие произведения Мелвилла показывают, что всю свою жизнь писателя занимал образ Измаила — сироты, ребёнка, которого жестоко обидели. В «Марди» он пишет: «Матросы — это, главным образом, подкидыши и изгои, и вся их родня — это их собственные руки и ноги».² А в «Редберне» находим:

«В конце концов я оказался, подобно Измаилу, без единого друга или приятеля на корабле». В романе «Пьер» после ужасных переживаний герой «почувствовал, что глубоко внутри него притаилась божественная неопределённость, которая не имела никаких земных родственных связей. Это было чувство абсолютной обособленности и сиротства. Как бы тогда он хотел хоть на миг вспомнить тысячу сладких иллюзий Жизни, чтобы больше не чувствовать себя ребёнком Измаилом, брошенным в пустыню без матери Агарь, которая сопровождала бы и утешала его».³

В романе «Редберн» при расставании с матерью, уходя в море, герой думает:

«Возможно, она считала меня заблудшим и своенравным мальчишкой, может, я и был таким, но если бы я и был таким, то стал таковым в этом жестокосердном мире, тяжёлые времена сделали меня таким. Я научился слишком много и слишком горько думать преждевременно... Холодным, жестоко холодным, как декабрь, суровым и ледяным казался мне тогда мир; нет большего человеконенавистника, чем разочарованный мальчик, и я, теплодушный, был выпорот жизненными невзгодами».⁴

² Redburn, p. 60.

³ Pierre (New York: Grove Press, 1956), p. 125.

⁴ Redburn, pp. 8f.

В настроении Измаила Мелвилл пребывал всю свою жизнь. В преклонном возрасте он выделил следующие строчки в стихотворении Джеймса Томпсона:

Размышляя над печальной серией поражений,
Чёрных бедствий и несчастий в самом начале жизни.⁵

У Мелвилла был комплекс, который можно назвать «комплексом Измаила». Как и в случае с другими серьёзными комплексами, у этого имеются два источника: опыт личной жизни и идентификация с архетипическим образом. Вероятно, главной личной причиной было безумие и смерть отца, а также последовавшие за этим трудности и несчастья в семье, что, возможно, переживалось Мелвиллом как отверженность отцом. В тот период Герману было двенадцать лет — удивительная схожесть с библейским Измаилом, которому было тринадцать, когда его место занял Исаак. В придачу к этому, Мелвилл был отвергнут и своей матерью, которая отдавала предпочтение старшему сыну. С архетипической точки зрения, Мелвилл находился в ловушке фигуры из области коллективного бессознательного. Исаак и Измаил — только одна из нескольких пар враждующих братьев, из которых один принят Богом, а другой — отвергнут. Каин и Авель, Иаков и Исаия, а также Христос и Сатана демонстрируют всё ту же тему. Противостоящие друг другу братья олицетворяют противоположные экзистенциальные состояния принятия и отвержения.

Как я показывал в других работах, принятие и отвержение, собственно, являются сменяющимися друг друга фазами процесса развития.⁶ Их необходимо переживать циклично, если стремишься достичь полной зрелости. Идентификация только с одной из этих противоположностей приводит к остановке развития. Эстер Хардинг указывает (в одной из неопубликованных работ), что судьбой принятого сына

⁵ Arvin, Herman Melville, p. 12.

⁶ See Ego and Archetype: Individuation and the Religious Function of the Psyche, pp. 37ff.

будет необходимость стать сакральной жертвой, тогда как судьбой отвергнутого сына становится изгнание в пустыню. Таким образом, опыт только одностороннего «принятия» может быть столь же разрушительным, как и опыт отвержения.

Существуют предположения, что взаимоотношения между Мелвиллом и его старшим братом Гансвортом были сформированы архетипами враждующих братьев. Герман был отверженным, Гансворт — любимчиком матери. Мы уже указывали на стихотворение Мелвилла, начинающееся словами:

Я заставила младшего знать своё место,
Подчиняться старшему, а также любить его.

В жизни Гансворта имела место цепь событий, странным образом взаимосвязанных с жизнью Германа. В молодости Гансворт был условно успешным: открыл адвокатскую контору, впоследствии стал видным политиком. В контраст этому, Герман не мог найти себя, жил без определённой цели и, наконец, отправился в море на китобойном судне. В 1844 году Гансворт принял активное участие в президентской предвыборной кампании Джеймса Полка. Когда Полк был избран, Гансворт был награждён постом в американской дипломатической миссии в Лондоне. Тем временем Мелвилл открывал для себя призвание писателя — «Тайпи» был опубликован в 1846 году. И в том же 1846 году Гансворт, помогший Герману найти издателя в Лондоне, умирает от странной болезни в возрасте тридцати лет. Кажется, что успех Германа стал падением Гансворта. По крайней мере, череда событий соответствует теории, что Герман и Гансворт были взаимно идентифицированы с архетипической моделью противостоящих братьев: когда один становится сильнее, другой должен стать слабее.

Если Мелвилл идентифицировался с образом Измаила, тогда то, что он написал в результате этой идентификации, имеет более чем личное значение. В нашей иудеохристианской культуре Измаил представляет противоположную точку зрения. Говорить, как Измаил, — значит говорить с позиций, отличных от ортодоксальных и общепринятых. Это означает антитезис коллективных сознательных ценностей.

Измаил — антипод Исаака и, если брать шире, антипод Христа. Следовательно, знакомство с именем персонажа в первом же предложении романа подготавливает нас к последующему люциферианскому содержанию.

Большая часть действий в романе передана глазами Измаила, ведущего повествование. Таким образом, Измаил представляет эго автора, оперативное сознательное отношение, отчуждённое отношение, определяемое в большой степени опытом Мелвила как отверженного. Его роман так глубоко нас волнует сейчас, потому что состояние отчуждённости и незначимости так широко распространено среди людей двадцатого века. В истории о путешествии Измаила мы узнаём смутные ощущения своей собственной души.

Если бы и имелись какие-либо сомнения по поводу того, что имя Измаил символизирует отверженность и отчаяние, это сомнение исчезнет по прочтении первого абзаца:

«Зовите меня Измаил. Несколько лет назад — когда именно, неважно — я обнаружил, что в кошельке у меня почти не осталось денег, а на земле не осталось ничего, что могло бы ещё занимать меня, и тогда я решил сесть на корабль и поплавать немного, чтоб поглядеть на мир с его водной стороны. Это у меня проверенный способ развеять тоску и наладить кровообращение. Всякий раз, как я замечаю угрюмые складки в углах своего рта; всякий раз, как в душе у меня воцаряется промозглый, дождливый ноябрь; всякий раз, как я ловлю себя на том, что начал останавливаться перед вывесками гробовщиков и пристраиваться в хвосте каждой встречной похоронной процессии; в особенности же всякий раз, как ипохондрия настолько овладевает мною, что только мои строгие моральные принципы не позволяют мне, выйдя на улицу, упорно и старательно сбивать с прохожих шляпы, я понимаю, что мне пора отправляться в плавание, и как можно скорее. Это заменяет мне пулю и пистолет. Катон с философическим жестом бросается грудью на меч — я же спокойно поднимаюсь на борт корабля. И ничего удивительного здесь нет. Люди просто не отдают себе в этом отчёта, а то ведь

многие рано или поздно по-своему начинают испытывать к океану почти такие же чувства, как и я». ⁷

Это настроение «промозглого, дождливого ноября» в душе есть психологический отправной момент всей драмы. Это состояние депрессии, пустоты и отчуждённости от всех жизненных ценностей; смысл ушёл, а без смысла жизнь невыносима, отсюда и мысли о самоубийстве. В настоящее время это состояние ума обыкновенно приводит человека к психотерапевту. Когда старые ценности и привычные ориентиры больше не приносят пользы, когда либидо перетекло в бессознательное, устанавливается гнетущее состояние беспомощности. Настроение Одиссея до его «никеи» также весьма показательно:

«Мой дух внутри меня был сломлен, и я рыдал, сидя на кровати. В моём сердце больше не было желания жить и внимать свету солнца». ⁸

Поскольку спуск в бессознательное предполагает полное изменение обычного потока энергии, его инициация происходит только в случае крайней необходимости. Начальный абзац «Моби Дика» звучит на той же ноте, как почти все классические примеры никеи. Вот описание Иова: «Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: зачался человек!... Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева? Зачем приняли меня колени? Зачем было мне сосать сосцы? Теперь бы лежал я и почивал; спал бы, и мне было бы покойно» (Книга Иова). «Божественная комедия» Данте начинается словами:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

⁷ В следующих главах цитаты будут снабжены ссылками на главы, из которых они были взяты.

⁸ *Odyssey*, book 10, lines 496-498.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несусь!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.⁹

А «Путешествия пилигрима» Буньяна начинается следующими словами:

«Вижу я человека, одетого в грязное рубище и стоящего неподвижно на дороге, спиной к своему жилищу. В руках его — книга, а на спине — тяжелая ноша. Гляжу, он открыл книгу и начал читать, но почему-то вдруг залился слезами и задрожал. Потом, как бы не в силах превозмочь тревожного чувства, он в отчаянии воскликнул: „Что мне делать?“».

У нас нет недостатка и в современных описаниях отверженной души. Так называемая экзистенциальная литература полна ими. Возьмите, например, стихотворение Т.С. Элиота «Пустынная земля»:

Какие корни тянутся, какие ветви тянутся
Из этой груды каменного мусора? Сын человека,
Ты сказать не можешь, иль догадаться.
Ты ведь знаешь только кучку битых образов,
Которые разрубило солнце,
И мёртвое дерево не даёт приюта,
Как сверчок не приносит утешения,
А сушь и камень не звучат водой.

Или «Пустой человек»:

Это мёртвая земля.
Это земля кактусов.
Здесь образы из камня
Поднялись, здесь получили

⁹ The Divine Comedy, p. 1.

Поддержку из рук мертвеца
В мерцании гаснущей звезды.

Иов, Данте, Буньян и Элиот описывают архетипический опыт изгнания в пустынное место, место изгнания отверженных Адама и Евы, Каина, Измаила, место искушения Иисуса. Это психологическое состояние опустошённого эго, отрезанного от центрального источника психической энергии — Самости.

Что делает образ изгнания в пустыню таким важным сегодня, так это то, что он выражает состояние души, которое широко распространено в настоящее время. Пациентка в начале анализа видит сон: «Я была брошена в холодные пустынные места Сибири и бесцельно скиталась». Если бы она была поэтессой, она могла бы написать ещё одну «Пустынную землю».

Возможно, самой значительной параллелью к началу «Моби Дика» является первая сцена «Фауста» Гёте. Фауст обдумывает самоубийство. Эти отрывочные мысли выражают его настроение:

О месяц! Если б в этот час
Ты озарил в последний раз
Меня средь комнаты моей,
Где я познал тоску ночей!...
Ещё ль в тюрьме останусь я?
Нора проклятая моя!
На полках книги по стенам
До сводов комнаты моей —
Они лежат и здесь и там,
Добыча пыли и червей;
Мне не объять природы необъятной!
И где же вы, сосцы природы, — вы,
Дарующие жизнь струёю благодатной,
Которыми живёт и небо и земля,
К которым рвётся так больная грудь моя? ...
Вы всех питаете — что ж тщетно жажду я?¹⁰

¹⁰ Goethe, Faust (trans. Louis MacNeice), pp. 20f.

В целом «Фауст» представляет ближайшую параллель всему «Моби Дику». Как мы увидим позже, здесь герой также заключает договор с дьяволом. То, что Якоб Буркхардт сказал о немецком шедевре, в равной степени верно и для «Моби Дика»:

«„Фауст“ — подлинный миф, то есть величайший изначальный образ, в котором каждый человек должен обнаружить своё собственное бытие и свою собственную судьбу. Каждый эллин классического времени несёт в себе немного от Эдипа, подобно тому, как каждый немец содержит в себе частичку Фауста».¹¹

Произведение Мелвилла «Моби Дик» можно назвать американским «Фаустом». Измаил и Ахав — первобытные образы, которые лежат глубоко в душе американца. Это делает исследование «Моби Дика», в особенности для американцев, более чем просто интеллектуальным упражнением.

Данные мифологические и литературные аналогии показывают, что Мелвилл писал из глубин универсальной архетипической темы ночного морского путешествия, иначе говоря, спустившись в нижний мир. Эта тема не имеет национальных или расовых границ. Она проявляется повсеместно, поскольку относится ко всем врождённым, необходимым движениям психики, которые обнаруживаются рано или поздно, когда сознательное эго истощает свои ресурсы общепринятого отношения к жизни. Найти новое отношение, новые энергии чтобы возродить ставшее стерильным, пустым сознание. Спуск в бессознательное нужно осуществить, чтобы вступить в контакт с тем, что Гёте назвал «природой необъятной», чья грудь «дарует жизнь струёю благодатной». Но если тема, затронутая Мелвиллом, является универсальной, то система образов, специфическое содержание, в которых эта тема воплощается,

¹¹ Quoted by Jung in Symbols of Transformation, CW 5, par. 45, note 45.

являются типично американскими. «Моби Дик» — первый важнейший продукт американского воображения, в котором находят оригинальное выражение мифологические глубины коллективного бессознательного американцев.

Тема изгнания также может иметь особенное значение для умов американцев, т.к. все жители Америки, кроме коренного населения, являются иммигрантами или недавними потомками иммигрантов. Опыт оторванности от материнских корней родины и пересадки в чужое пустынное пространство является психическим наследием всех американцев. Большая часть генеалогии американцев восходит к инакомыслящим, оппозиционерам и изгоям, или, как альтернатива, к отверженным, преследуемым и поработённым. Американцы всегда считали, что им принадлежит будущее, но недостаток прошлого является постоянным источником ощущения культурной неполноценности (что мы компенсируем технологической арrogантностью). Измаил и его отражение Ахав хорошо олицетворяют главный комплекс коллективного бессознательного американцев.

В первом абзаце мы узнаём, что Измаил отправляется в море, чтобы избавиться от депрессивного, суицидального настроения. За этим следует описание того очарования, которое испытывают все по отношению в водной стихии:

«...размышление и вода навечно неотделимы друг от друга. Почему древние персы считали море священным? Почему греки выделили ему особое божество, и притом — родного брата Зевсу? Разумеется, во всём этом есть глубокий смысл. И ещё более глубокий смысл заключён в повести о Нарциссе, который, будучи не в силах уловить мучительный, смутный образ, увиденный им в водоёме, бросился в воду и утонул».

Море является символом коллективного бессознательного. Бескрайняя мать-природа, откуда произошла вся жизнь на земле. В зависимости от сознательной установки, с которой к нему подходят, море может быть источником сокровищ

и новой жизни или может стать лоном, поглощающим слабое, регрессивное эго. Когда бы мы ни столкнулись с активизированным бессознательным, установка сознания имеет решающее значение. Честное, ответственное отношение здесь обязательно, поскольку подход к активированному бессознательному с пассивными эскапистскими намерениями может привести к психическому самоубийству. Тем же самым различаются сознательный прыжок в воду и падение в воду спиной.

В свете этого различия первый абзац «Моби Дика» имеет зловещую ноту: здесь явно демонстрируется элемент регрессивного эскапизма в мотивах Измаила, решившего отправиться в море. Более того, во всём тоне повествования в этом вступительном отрывке ощущается отсутствие честного и серьёзного намерения. Здесь прослеживается легкомысленное, наполовину саркастическое отношение к предмету крайней важности. Это несерьёзное, почти насмешливое отношение иногда наблюдается у пациентов, начинающих терапию. Это самозащита против глубинного страха перед бессознательным, и обычно она указывает на слабость эго. Начальные предложения говорят о том, что ночное морское путешествие Измаила будет необычайно опасным.

Следует обратить внимание и на другой аспект первой главы: сильное ощущение предопределённости сопутствует решимости Измаила выйти в море:

«...по какой причине мне взбрело в голову пойти на китобойце — это лучше, чем кто-либо другой, сумеет объяснить невидимый офицер полиции Провидения, который содержит меня под постоянным надзором, негласно следит за мной и тайно воздействует на мои поступки. Можно не сомневаться в том, что моё плавание на китобойном судне входило составной частью в грандиозную программу, начертанную задолго до того».

Это одна из немногих ссылок на судьбу и провидение, которые пропитывают всю книгу мощным чувством предопределённости. В особенности часто это чувство испытывает

Ахаб. Чувство предопределённости присуще гениям и сумасшедшим. Это свидетельство связи с коллективным бессознательным и осознания того, что весь курс жизни направляется в огромной степени транссознательными факторами. Результаты такого осознания могут быть или креативными, или патологическими — в зависимости от способности эго относиться к своему опыту ответственно и без излишней напыщенности.

Итак, Измаил, следуя своей судьбе, отправляется в море:

«...великие шлюзы, ведущие в мир чудес, раскрылись настежь, и в толпе причудливых образов, сманивших меня к моей цели, двойными рядами потянулись в глубине души моей бесконечные процессии китов, и среди них — один величественный крутоверхий призрак, вздымающийся ввысь, словно снеговая вершина».

Отрывок из «Пьера» — книги, которую Мелвилл написал после «Моби Дика», — можно обнаружить некоторое понимание психологического значения этого путешествия в поисках кита. Выражение «призрак, облачённый в капюшон» появляется сразу же после того, как Пьер пережил сильный шок:

«„Раньше я легко относился, — подумал Пьер, — ко всем рассказам людей о мистических призраках; моё понимание мира заставляло меня верить только в видимую плоть и слышимое дыхание“. Но сейчас... он терял голову от размышлений о сверхъестественном, которые опровергали все разумные доводы его изощрённого ума. Он сам был слишком для самого себя. Он чувствовал, что всё, что он всегда считал твёрдой почвой истинной реальности, настойчиво и впечатляюще атаковывалось оснащёнными знамёнами армиями призраков, облачённых в капюшоны, распространяющихся в его душе, как корабли флотилии».¹²

Этот отрывок расширяет понимание выражения «призрак, облачённый в капюшон» в «Моби Дике». В нём говорится о «великих шлюзах, ведущих в мир чудес», открытых для того,

¹² Pierre, book 3, chap. 2.

чтобы впустить «оснащённые знамёнами армии призраков, облачённых в капюшоны, распространяющихся в его душе».

Другими словами, коллективное бессознательное раскрылось, позволив обиденному восприятию реальности Мелвила быть затронутым причудливым, волнующим образом. Он осознаёт, что внутренняя психическая реальность командует внешней реальностью. Его способность ассимилировать и понимать эти образы находится под угрозой. Они угрожают его адаптации к реальности и ставят под вопрос его душевное здоровье. Вкратце эти параллельные отрывки, наряду с большим количеством свидетельств внутри каждого из обоих названных произведений, указывают на то, что автономная архетипическая психика была мощно и опасно активирована, когда Мелвилл писал «Моби Дика».

Во духовном видении Измаила «бесконечные процессии китов» появлялись «один за другим и по́ два», парами. Данный образ доказывает тот факт, что активирование бессознательного обычно сопровождается опытом встречи с парами противоположностей. Главной темой «Моби Дика» является проблема противоположностей. Далее мы встретим многочисленные антитезы: обособленность и раздутая значимость, смелость и трусость, сила и слабость, чёрное и белое, добро и зло, ограниченная земля и бескрайнее море, высота и глубина, универсальное и частное, христианское и языческое, примитивное и цивилизованное, внешний мир и внутренняя душа, дух и материя, предопределённость и свобода воли, любовь и ненависть, спокойствие и волнение, радость и горе, ортодоксальное и еретическое, благоразумие и сумасшествие, Бог и человек.

КВИКЕГ — ПЕРВОБЫТНАЯ ТЕНЬ

Во второй главе, названной автором «Ковровый саквояж», Измаил прибывает в Нью-Бедфорд, и путешествие в бессознательное начинается. Что Мелвилл подразумевает под «ковровым саквояжем», раскрывается в письме Готорну, где Мелвилл пишет:

«...все люди, которые говорят „нет“, — загадка; они в счастливом состоянии разумной необременённости путешественников по Европе; они пересекают границы Вечности налегке, не имея ничего, кроме коврового саквояжа, то есть Эго».¹

По прибытии в Нью-Бедфорд Измаил сразу же сталкивается с образами тьмы и смерти. Была субботняя ночь декабря — самого тёмного месяца в году, когда само солнце кажется находящимся под угрозой смерти:

«...очень тёмная и мрачная ночь, морозная и неприятная... Что за унылые улицы! По обе стороны тянулись кварталы тьмы, в которых лишь кое-где мерцал свет свечи, словно несомой по чёрным лабиринтам гробницы». (глава 2)

По ошибке Измаил попадает в негритянскую церковь:

¹ Leyda, Melville Log, p. 410.

«Что это? Заседание чёрного парламента в Тофете? ...и проповедник держал речь о том, как черна тьма, в которой раздаются лишь вопли, стоны и скрежет зубовный». (глава 2)

Тофет — долина к югу от Иерусалима, где детей сжигали в огне, принося жертву Молоху. Позже долина стала свалкой для трупов и всяческих отбросов, где всё это сжигалось. Огонь горел в долине непрерывно, и с тех пор Тофет стал символом Ада. Этот образ сигнализирует о том, что Измаил, подобно Данте, переживает спуск в Ад — в подсознательную область жгучих, мучительных подавленных страстей и желаний. Наконец, очутившись в гостинице «Китовый фонтан», где он решает остаться, Измаил, поддерживая своё мрачное настроение, размышляет над зловещим именем хозяина гостиницы — Питера Гроба. Этот акцент на черноте и смерти, характерный для ранней фазы спуска в бессознательное, соответствует первому этапу процесса алхимической трансформации, именуемому нигредо, или почернение. Относительно этой фазы Юнг говорит:

«Всегда были люди, неудовлетворённые доминантами сознательной жизни. Они отправлялись скрытыми и явными путями к уничтожению или спасению — чтобы отыскать прямое соприкосновение с вечными корнями и, следуя соблазнам беспокойной бессознательной психэ, очутиться в пустыне, где, подобно Иисусу, они выступают против сына тьмы... Поэтому один древний алхимик — а он был священником — молился: «*Horridas nostrae mentis purga tenebras, accende lumen sensibust!*» [Очисти страшную тьму нашего ума, пролей свет на наше сознание!] Автор этой сентенции должен был понимать опыт нигредо, первого этапа работы, который в алхимии ощущался как «меланхолия» и ныне соответствует столкновению с тенью в психотерапии».²

² Юнг, «Психология и Алхимия».

Дальнейшие образы хаоса, смерти и разрушения поджидают нас в начале третьей главы. Исамаил входит в «Китовый фонтан» и сразу сталкивается с тёмной, зловещей, загадочной картиной на стене. Эта картина отражает собственный внутренний мрак Исамаила, куда он вглядывается. Она действует как своего рода чернильный тест Роршаха, вызывая бессознательные образы, что тревожат Исамаила. Он спрашивает себя: что это такое? Это «завораживающий хаос» или пожалуй, так:

«Это штормовая ночь на Чёрном море. — Противостоятельная борьба четырёх стихий. — Ураган над вересковой пустошью. — Гиперборейская зима. — Начало ледохода на реке Времени». (глава 3)

Наконец Исамаил решает:

«Картина изображает китобойца, застигнутого свирепым ураганом у мыса Горн; океан безжалостно швыряет полузатопленное судно, и только три его голые мачты ещё поднимаются над водой; а сверху огромный разъярённый кит, вознамерившийся перепрыгнуть через корабль, запечатлён в тот страшный миг, когда он обрушивается прямо на мачты, словно на три огромных вертела». (глава 3)

Это изображение предвещает исход плавания, которое он собирается начать.

Исамаил находит жильё и узнаёт, что ему предстоит делить кровать с диким гарпунёром по имени Квикег. Таким образом, темнота, которая первоначально была расплывчатой и бесформенной, обретает форму, воплотившись как Квикег, как примитивная теневая фигура.

Тень является первой персонификацией, которая встречается при анализе бессознательного. Это полная противоположность сознательной личности, воплощающая характеристики, потенции и взгляды, которые были отброшены или подавлены

эго. Кроме того, поскольку нет дифференциации между содержаниями бессознательного всё сливается со всем остальным, тень при первой встрече, на начальных этапах анализа несёт в себе влияние всего бессознательного в целом. Только после встречи с сознательным эго тень начинает отделяться от других аспектов бессознательного и теряет свойство совокупности.

Квикег описан в третьей, четвёртой, десятой, одиннадцатой и двенадцатой главах. Измаил впервые встречает дикого гарпунёра в третьей главе и пугается его дикого внешнего вида, его странной татуированной кожи, его языческих религиозных ритуалов. Квикег являет противоположность цивилизованного христианского сознания Измаила. Характерно то, что Измаил ожидает атак со стороны Квикега. Эго обычно предполагает, что тень имеет враждебные намерения. Это проекция. Эго чувствует враждебность по отношению к тени и ожидает взаимной враждебности, которая, в данных обстоятельствах, вполне вероятна. Как правило, при столкновении с эго бессознательное демонстрирует то же лицо, что и эго показывает бессознательному. Измаил быстро приходит к этому пониманию:

«И с чего это я так расшумелся, сказал я себе, он такой же человек, как и я, и у него есть столько же оснований бояться меня, как у меня — бояться его». (глава 3)

Разделив кровать с Квикегом, Измаил пробуждается следующим утром в тяжёлом объятии руки тёмного человека, руки, покрытой «нескончаемым критским лабиринтом узоров» (глава 4). В дальнейшем эта же ассоциация с лабиринтом Минотавра в мифе о Тесее появляется в описании кита:

«По обе стороны от спинного хребта между рёбрами у него имеется целый критский лабиринт замысловато переплетённых, похожих на вермишель сосудов». (глава 85)

Опять же, в произведении «Пьер» образ лабиринта соотносится с Изабель — тёмной фигурой анимы, объектом

страстного увлечения, которая является для Пьера проводником в бессознательное, а бессознательное «как критский лабиринт, по которому нить твоей жизни ведёт тебя».³

Лабиринт является символом бессознательного, в частности, символом его опасного аспекта, который угрожает путаницей и дезориентацией. Тесей посмел войти в лабиринт лишь будучи вооружённым ориентирующей нитью Ариадны. Ариадна — это анима; её нить — связующее звено между эго (Тесеем) и анимой, или тонким восприятием жизни. В критском лабиринте жил маскулинный монстр Минотавр, представляющий недифференцированные мужские инстинкты. Это миф о том, что осмелиться противостоять своей животной похоти и мощным позывам можно только держась при этом за путеводную нить человеческих чувств и привязанностей, которые дают ориентацию и предотвращают расчленение и растворение в хаосе инстинктивных побуждений. Квикег представляет тот лабиринт, но он также и Ариадна. Как мы увидим в скором времени, Квикег пробуждает в Измаиле способность к любви и человеческим чувствам, которые освобождают его и в конечном счёте спасают в катастрофе на китобойце.

Так что, примитивный Квикег — это тень Измаила; но это больше, чем личная тень. Здесь корни уходят глубоко. Квикег является частью первоизданной природы, олицетворением первобытности, неотделимости человека от самой природы. Тесные, действительно неразлучные отношения быстро развиваются между Измаилом и Квикегом. Это тема первобытного брата или друга, партнёра, столь необходимого герою, собрата, обеспечивающего герою определённый баланс. Например, в эпосе о Гильгамеше тёмный брат Энкиду помогает главному герою преодолеть космического быка.

На цельность фигуры Квикега указывает тот факт, что на теле у дикаря имеются чёрные татуировки в виде квадратов, а также то, что у него есть знак мальтийского креста. Многие другие описательные пассажи о Квикеге также намекают на целостность: он был «некий величественный столп»

³ Pierre, book 10, chap. 1.

и выглядел как человек, «который никогда не раболепствовал и никогда не одожджлся». Его самообладание описывается в прекрасном пассаже:

«...дикари — странные существа, подчас и не знаешь толком, как к ним относиться. Поначалу они нам внушают благоговение, их спокойная простота и невозмутимость кажутся мудростью Сократа... Я, кстати, заметил, что Квикег почти не общался с другими моряками в гостинице. Он не делал никаких попыток к сближению, словно не имел ни малейшего желания расширить круг знакомств. Все это показало мне в высшей степени необычайным; однако, поразмыслив немного, я понял, что в этом было даже какое-то духовное превосходство. Передо мной сидел человек, заброшенный за тысячи миль от родного дома, проделавший долгий путь вокруг мыса Горн — потому что другого пути оттуда нет, — один среди людей, столь чуждых ему, точно он очутился на Юпитере; и тем не менее он держится совершенно непринужденно, сохраняя полнейшее хладнокровие, довольствуясь собственным обществом и всегда оставаясь самим собой». (глава 10)

Природное достоинство и невозмутимость — это следствие контакта с подлинной целостностью психики. Ещё одним свидетельством цельности, которую выражает фигура Квикега, является тот целительный эффект, что Квикег оказывает на Измаила. «Цельный» и «исцелить» — однокоренные слова, и исцелить означает сделать целым. Измаил убеждается в этом на опыте. Он говорит:

«...странные чувства стали зарождаться в моей душе. Что-то во мне растаяло. Я почувствовал, что мое ожесточённое сердце и яростная рука уж больше не ведут войну против здешнего волчьего мира. Его искупителем стал этот умиротворяющий дикарь». (глава 10)

Измаил из своего первоначального состояния отчуждённости был высвобожден этим столкновением с Квикегом, который являет собой комбинацию тени и Самости. «Таяние» в Измаиле показывает, что воссоединение с Самостью сопровождается пробуждением способности любить. Однако, это исцеление Измаила — процесс частичный; умопомешательство капитана Ахава ещё впереди...

Информация, которую Мелвилл даёт о жизни Квикега, является значимой. Квикег был туземцем с дикого острова, сыном тамошнего вождя, отчаянно желавшим посмотреть цивилизацию. Он прокрался на борт заезжего китобойца и:

«...плашмя растянувшись во всю длину на палубе, вцепился обеими руками в кольцо рыма, покаявшись, что не разожмёт рук, даже если его станут рубить на куски. Напрасно капитан угрожал вышвырнуть его за борт, напрасно замахивался топором над его обнажёнными запястьями — Квикег был царский сын, и Квикег остался твёрд. Наконец, потрясённый его отчаянным бесстрашием и столь горячим желанием посетить христианский мир, капитан сменил гнев на милость и сказал Квикегу, что тот может оставаться и устраиваться, как ему будет удобнее». (глава 12)

Его острая потребность установить контакт с цивилизацией имеет важное значение. Она представляет собой стремление тени к сознанию. Героические усилия Квикега пойти в море и узнать о цивилизации белого человека — это движение бессознательного в ответ на депрессивный эскапизм, тянущий Измаила в море. Как если бы эго и тень бежали навстречу друг другу из своих противоположных позиций. Измаил покидает свою бесплодную жизнь на земле, а Квикег покидает свой первобытный, бессознательный островной рай — оба в поисках друг друга.

Стремление тени попасть в сознание является общей темой в психотерапии. Это часто выражается появлением в сновидениях примитивных, грубых и неотёсанных фигур, которые пытаются проникнуть в дом. Такие сны, как и стремление

Квикега посетить цивилизацию, сигнализируют о желании тени стать соучастником и реализовать себя в сознании. Тень несёт аспекты личности, отброшенные эго потому, что они портят идеальную самооценку. Тень, таким образом, получает клеймо худшего и неприемлемого. В определённый момент развития психологический рост стопорится и не может продолжаться до тех пор, пока эта позиция не изменится, и тень не попадёт в сознание. Квикег должен оставить свой бессознательный райский остров и быть принятым на сознательном уровне, а способности, которые он собой олицетворяет, должны быть реализованы в настоящей жизни.

Это отнюдь не легко — принять тень. Как правило, это подразумевает смелость встретиться лицом к лицу со своими самыми серьёзными недостатками и страхами. Считается, что принятие слабости даёт ей шанс реализоваться никак иначе, кроме как негативно. Эго действует из ложного предположения, что оно может решать, каким аспектам психики дозволить существование. Принятие слабости приравнивается к попустительству ей. То есть, эго действует как судья, который оправдывает или осуждает различные аспекты личности. Это репрессивное отношение, разбивающее первоначальную целостность психики и создающее тень. Но для взрослого человека психика во всём многообразии своих аспектов — фактическая данность. Она существует и имеет свои содержания, и сознательное принятие или неприятие этих содержаний — это в значительной степени вопрос пользы для индивидуума, вопрос его выбора быть сознательным, а не бессознательным в своей собственной реальности.

После преодоления своего первоначального ужаса от мысли о необходимости спать рядом с дикарём, в последующем Измаил видит Квикега в основном в позитивном ракурсе. Это обычный эффект принятия тени: она поворачивается своей положительной стороной, по крайней мере, частично. Кроме того, Измаил представляет собой эго, которое остро осознаёт собственные недостатки. В таком случае значительная часть потенциальной силы личности погружается в бессознательное, где эта сила вбирается тенью, делая тeneвую фигуру более позитивной. Тогда мы говорим

о положительной тени. Квикег и есть такая положительная тень, средоточие важных сил и активов, ещё не реализованных сознанием. Этот положительный персонаж, в частности, очевидным образом воплощает известные атрибуты маскулинности. В отличие от Измаила, который капризен, депрессивен и подвержен регрессивным тенденциям, Квикег полон сил, достоинства и целеустремлённости; гарпунёр, собственный гарпун которого постоянно с ним: «Это колющее орудие у него взамен скипетра». (глава 12)

Гарпун — вариант копья — принадлежит целому ряду объектов, символизирующих мужское либидо, как то: луч, стрела, фаллос, жезл, факел и т.д. Все эти образы соотносятся с маскулинным принципом, который на инстинктивном уровне проявляется через агрессию и силовое самоутверждение, а на психологическом уровне выражается в инициативности, дисциплинированной целеустремлённости, проницательности, рациональности и креативной силе Логоса. Фигура Квикега несёт эти черты в примитивной, недифференцированной форме.

Отношения между Измаилом и Квикегом открывают слабое место в личности Мелвилла, а именно: маскулинные психические функции писателя были ещё в значительной степени бессознательны. Некоторые комментаторы Мелвилла отметили латентную гомосексуальную предрасположенность в почти эротическом описании Измаила и Квикега как слаженной, любящей пары, почти семейной четы. В другом сочинении Мелвилла мы также находим сильно эмоциональные отношения между мужчинами.

Я сомневаюсь, что здесь имеет место проблема гомосексуализма. Бывают такие обстоятельства, которые вызывают интенсивные эмоциональные отношения между мужчинами, когда они, в отсутствие женщин, группируются для решения общих задач, для преодоления общих опасностей: например, в море или в армии. Такая дружба, как правило, выражает потребность в поддержке или консолидации при слабой связи с мужским началом. Если отношения с отцом были неполноценны, бессознательное, проецируя нереализованную маскулинность на друга и сплачивая с ним, предполагает таким образом восстановить отсутствующее психическое содержание.

Эти соображения имеют отношение и к психологии Мелвилла. Достаточно вспомнить его пылкий ответ Готорну. Мелвилл был отрезан от полноценно функционирующей мужской рациональности, что проявляется в следующих замечаниях его письма, которое он написал Готорну:

«Я выступаю за сердце. К чертям собачьим голову! Я предпочитаю быть дураком с сердцем, чем олимпийским Юпитером с его головой. Причина для массы людей бояться Бога — и в глубине души не любить Его — в том, что они скорее не доверяют Его сердцу и воображают Его мозг как часы».⁴

Здесь Мелвилл выражает сознательную преданность дионисийскому аспекту жизни и обесценивает его уравновешивающую противоположность — аполлоническое. Дифференцирующие, структурирующие, проясняющие функции мужского начала слабо развиты в нём. Это недостаток Мелвилла. И этому недостатку следует приписать особую дикую непредсказуемость в сочинениях Мелвилла, где автора то и дело шатает между блестящими поэтическими образами и банальной сентиментальностью. Гарпун Квикега символизирует эту недостающую рациональность.

Но Квикег — это больше, чем просто фигура в индивидуальной психике Мелвилла. Он олицетворяет коллективную тень человека девятнадцатого века, аспект коллективной психики, который только сейчас, спустя сто лет, начинает появляться в сознании. Квикег, будучи естественным язычником, чья культура и психическая целостность были уничтожены самодовольными христианскими миссионерами (о которых Мелвилл делает некоторые едкие замечания в своих ранних работах), является тенью и врагом коллективных канонов религиозной ортодоксии девятнадцатого века. Измаил столкнулся с этим фактом, когда спросил Квикега об участии в его религиозной

⁴ Metcalf, Herman Melville, p. 109.

идолопоклоннической церемонии. Он размышляет об этом в следующем отрывке:

«Я честный христианин, рождённый и воспитанный в лоне непогрешимой пресвитерианской церкви. Как же могу я присоединиться к этому дикому идолопоклоннику и вместе с ним поклоняться какой-то деревяшке? Но что значит — поклоняться? Уж не думаешь ли ты, Измаил, что великодушный бог небес и земли — а стало быть, и язычников и всего прочего — будет ревновать к ничтожному обрубку чёрного дерева? Быть того не может! Но что значит поклоняться богу? Исполнять его волю, так ведь? А в чём состоит воля божья? В том, чтобы я поступал по отношению к ближнему так, как мне бы хотелось, чтобы он поступал по отношению ко мне — вот в чём состоит воля божья. Квикег — мой ближний. Чего бы я хотел от этого самого Квикега? Ну конечно же, я хотел бы, чтобы он принял мою пресвитерианскую форму поклонения богу.

Следовательно, я тогда должен принять его форму, я должен стать идолопоклонником. Поэтому я поджёг стружки, помог установить бедного безобидного идола, вместе с Квикегом угощал его горелым сухарём, отвесил ему два или три поклона, поцеловал его в нос, и только после всего этого мы разделись и улеглись в постель, каждый в мире со своей совестью и со всем светом. Но перед тем как уснуть, мы ещё немного побеседовали.» (глава 10)

Уважение Измаила к первобытному благочестию Квикега стало бы анафемой для ортодоксального христианина девятнадцатого века. Ведь таким образом он допускает, что христианский миф — не единственный, не величайший и не финальный. Для индивидуумов же двадцатого века, которые легко утрачивают чувство трансперсонального смысла, христианского или любого иного, подобное признание не является проблемой. Фактически, раздробленность

доминирующего коллективного мифа заставляет нас проникать в глубины первобытной психики в поисках источника утраченного религиозного мироощущения.

Тем не менее, Измаил превращается в язычника подозрительно быстро. С поразительной лёгкостью он отворачивается от всего иудеохристианского наследия, и, следуя своим собственным индивидуальным размышлениям, которые идут вразрез с многовековой традицией, он оказывается идолопоклонником. В этот момент открывается дверь для Ахава, другого идолопоклонника. Все судьбоносные события, которые Измаил претерпевает в своём путешествии, суть неизбежные последствия этого инициатического акта. Мы должны помнить о небрежном, легкомысленном отношении, с которым Измаил решил выйти в море. Перед нами человек, который смог сказать: «Я выступаю за сердце. К чертям собачим голову!» Это не осознанный диалог с бессознательным, а скорее капитуляция перед ним. Это также ещё и предзнаменование того, что предстоящее плавание будет опасным.

Встреча Измаила с Квикегом, имеющая неизбежные, роковые последствия, отмечена детскими воспоминаниями, которые Измаил ассоциирует с Квикегом. Первую же ночь они проводят в одной кровати, Измаил просыпается и обнаруживает себя в объятиях Квикега, и эти странные ощущения заставляют его вспомнить детское переживание:

«Помню, когда я был ребёнком, со мной однажды произошло нечто подобное — что это было, грёза или реальность, я так никогда и не смог выяснить. А произошло со мною вот что.

Я напроказничал как-то — кажется, попробовал пролезть на крышу по каминной трубе, в подражание маленькому трубочисту, виденному мною за несколько дней до этого, а моя мачеха, которая по всякому поводу постоянно порола меня и отправляла спать без ужина, мачеха вытащила меня из дымохода за ноги и отослала спать, хотя было только два часа пополудни 21-го июня, самого длинного дня в нашем полушарии. Это было ужасно. Но ничего нельзя было поделывать, и я поднялся

по лестнице на третий этаж в свою каморку, разделся по возможности медленнее, чтобы убить время, и с горьким вздохом забрался под одеяло.

Я лежал, в унынии высчитывая, что ещё целых шестнадцать часов должны пройти, прежде чем я смогу восстать из мёртвых. Шестнадцать часов в постели. При одной этой мысли у меня начинала ныть спина. А как светло ещё; солнце сияет за окном, грохот экипажей доносится с улицы, и по всему дому звенят весёлые голоса. Я чувствовал, что с каждой минутой положение мое становится всё невыносимее, и наконец я слез с кровати, оделся, неслышно в чулках спустившись по лестнице, разыскал внизу свою мачеху и, бросившись внезапно к её ногам, стал умолять её в виде особой милости избить меня как следует туплей за дурное поведение, готовый претерпеть любую кару, лишь бы мне не надо было так непереносимо долго лежать в постели. Но она была лучшей и разумнейшей из мачех, и пришлось мне тащиться обратно в свою каморку. Несколько часов пролежал я там без сна, чувствуя себя значительно хуже, чем когда-либо впоследствии, даже во времена величайших своих несчастий. Потом я, вероятно, всё-таки забылся мучительной кошмарной дремотой; и вот, медленно пробуждаясь, — ещё наполовину погруженный в сон, — я открыл глаза в своей комнате, прежде залитой солнцем, а теперь окутанной проникшей снаружи тьмой. И вдруг всё моё существо пронизала дрожь, я ничего не видел и не слышал, но я почувствовал в своей руке, свисающей поверх одеяла, чью-то бесплотную руку. И некий чудный, непостижимый облик, тихий призрак, которому принадлежала рука, сидел, мерещилось мне, у самой моей постели. Бесконечно долго, казалось целые столетия, лежал я так, застыв в ужаснейшем страхе, не смея отвести руку, а между тем я все время чувствовал, что стоит мне только чуть шевельнуть ею, и жуткие чары будут разрушены. Наконец это ощущение незаметным

образом покинуло меня, но, проснувшись утром, я снова с трепетом вспомнил его, и ещё много дней, недель и месяцев после этого терялся я в мучительных попытках разгадать тайну. Ей-богу, я и по сей день нередко ломаю над ней голову.» (глава 4)

Это воспоминание звучит правдоподобно и, конечно, соответствует — по крайней мере, приблизительно — актуальному случаю. Это относится к опыту объективной психэ — того уровня психики, который является автономным и не зависит от сознательного контроля. Этот опыт всегда описывался как встреча с божественным. Рудольф Отто в своей замечательной книге «Идея Священного» пишет о *mysterium tremendum* (о «тайне, вызывающей потрясение») в религиозном опыте; автор использует прилагательное «нуминозный» для описания таких встреч.

Опыт является нуминозным, когда он несёт избыток значений или энергии, превосходя способности сознательной личности к пониманию. Индивидуум благоговеет, он ошеломлён, но, кроме того, ещё и очарован. Священные писания всех религий описывают нуминозный опыт встречи с Богом или божественных пророческих инспираций. Всё это имеет отношение к опыту объективной психэ и всегда воспринимается как опыт чего-то «совершенно иного», обладающего непрекаемым авторитетом. Такой опыт был у Моисея перед горящим кустом, а также у Павла по дороге в Дамаск.

Прикосновение божественной руки вызывает в памяти аналогичный образ в видении Даниила. В «Книге пророка Даниила» (глава 10:10) мы читаем: «Но вот, коснулась меня рука и поставила меня на колени мои и на длани рук моих». Другие пророки использовали тот же образ для описания ниспосланных видений или откровений, говоря: «Была на мне рука Господа...» (Иез. 37:1). Или: «И Он положил на меня десницу Свою...» (Откр. 1:17).

Опыт маленького мальчика, сурово наказанного и воображавшего, что некое присутствие расположилось у кровати, держа его за руку, несёт, возможно, некоторое чувство комфорта и утешения. Если даже Мелвилл не переживал того,

что здесь описывает, случай сам по себе, кажется, говорит: «Не обращай внимания на свою мачеху, которая не понимает тебя. Я твоя судьба и я с тобой. Получи поддержку и утешение от меня». Чувство судьбы может ощущаться или как невыносимое бремя, или как источник глубинной поддержки. Юнг описывает это чувство в своей автобиографии:

«С самого начала я имел чувство судьбы, как будто моя жизнь была назначена мне роком и должна была быть исполнена. Это давало мне внутреннюю уверенность... Никто не мог лишить меня убеждённости, что мне было предписано делать то, чего хотел Бог, а не то, чего желал я. Это давало мне силы идти своим путём».⁵

В «Марди» Мелвилл использует образ божественной руки, чтобы описать власть некой внешней силы, которая заставляет его писать:

«Моя щека бледнеет, пока я пишу; я начинаю царапать пером; мой собственный спятивший выводок орлов готов проглотить меня; я бы с охотой не нёс эту дерзость; но железная рука сжимает меня в тисках, и пропечатывает каждую букву моей злостью. Я бы с радостью сбросил этого Диониса, который оседлал меня; мои мысли крушат меня, пока я издаю стоны; я слышу песню жнеца в дальних полях, в то время как сам работаю до изнеможения и теряю сознание в этой клетке. Лихорадка пробегает через меня, как лава; мой горячий мозг пылает, как уголь; и, подобно многим монархам, я в меньшей степени предмет зависти, чем крыса, копошащаяся в земле» («Mardi», глава 119).

Этот отрывок не оставляет сомнений, что той хваткой божественной руки было творческое призвание Мелвилла, которое завладело им против его сознательной воли. Источник его творческого вдохновения был индифферентен к личному выбору

⁵ Юнг, «Воспоминания, сновидения, размышления».

или благополучию писателя. Нуминозные силы трансперсональных энергий могут иметь разрушительное, пагубное воздействие на эго; свидетельством тому служат восклицания Иова:

«Помилуйте меня, помилуйте меня, вы, друзья мои, ибо рука Божия коснулась меня!» (Иов 19:21)

Оба аспекта «божественного прикосновения» — и созидательный, и разрушительный — очевидны в жизни и творчестве Мелвилла, что будет становиться всё более и более несомненным в процессе нашего исследования. Когда Мелвилл посетил Святую Землю в 1857 году, он был ошеломлён её мрачностью, холодом, окаменелым запустением. Он писал в своём журнале: «Является ли запустение земли результатом роковых объятий Бога? Несчастные — это фавориты небес».⁶ С малых лет Мелвилл, видимо, испытывал «объятия Бога». Это дало ему глубокое чувство личной судьбы, как видно в примечании, написанном издателю в 1849 году, за два года до «Моби Дика»:

«Что писать и печатать во всех наших книгах — предначертано и для меня, и я буду писать такие вещи, которые Великий Издатель Человечества предопределяет векам прежде, чем опубликует „Мир“».⁷

«Объятия Бога» дали Мелвиллу творческую связь с коллективным бессознательным и безграничными запасами предвечных образов, насыщая изобразительные силы писателя, дошедшие до максимума в «Моби Дике». В «Марди» Мелвилл пишет, что он чувствовал себя, «как фрегат... заполненный тысячью душ»:

«...моя память — это жизнь за пределами рождения... со всем прошлым и настоящим, что залиты в меня, я качусь по волнам вдаль». («Mardi», глава 119)

⁶ «Introduction,» in Melville, Clarel, p. xx.

⁷ Metcalf, Herman Melville, p. 71.

Однако, как тонкий провод может кратковременно нести избыточную электроэнергию, обеспечивая момент интенсивного освещения прежде, чем оно потребляется, так сознательная личность Мелвилла служила в качестве проводника сверкающих архетипических энергий. Но напряжение было слишком велико. Интенсивное освещение «Моби Дика» потребовало длительного периода выздоровления и восстановления.

ЗНАМЕНИЕ ИОНЫ

В интервале между знакомством с Квикегом и наймом на корабль Измаил посещает Часовню Китобоев и слышит волнующую проповедь об Ионе. Эта проповедь, повествующая о странствии пророка, представлена нам в качестве аналогии с путешествием самого Измаила. Мы должны поэтому рассмотреть психологический смысл истории Ионы, а также общий архетипический мотив, который явлен здесь конкретным примером.

Широко распространённая мифологическая тема о пожирающем героя чудовище обычно выглядит примерно так:

«Герой поглощён водяным монстром на Западе... Животное путешествует с ним (с ним внутри) на Восток... Между тем, герой разжигает огонь в животе монстра... и, чувствуя голод, отрезает себе кусок сердца... Вскоре после этого он замечает, что чудовище плавно перемещается к суше... Он немедленно начинает разрезать животное изнутри... Затем он выскальзывает... Было так жарко в чреве кита, что все его волосы выпали... Герой может в то же самое время освободить всех тех, кого монстр съел ранее».¹

Этот миф изображает архетипическую тему целенаправленного инцестуозного спуска героя в материнскую утробу,

¹ Frobenius, *Das Zeitalter des Sonnengottes*; cited by Jung in *Symbols of Transformation*, CW 5, par. 310.

то есть в глубины бессознательного с целью трансформации и перерождения. Монстр представляет бессознательную психическую энергию в своём элементарном и недифференцированном состоянии. Это неукрощённые животные энергии, пока не доступные для сознательного функционирования. Это находится в постоянной опасности быть поглощённым монстром, который одержим грубой, неутолённой инстинктивностью. Эта опасность символизируется запретом на инцест с матерью, но в подавляющем большинстве случаев не имеет ничего общего с реальной жадой половых сношений. Такие идеи возникают из фрейдистской ошибки принятия и понимания психических образов конкретно, а не символически.

Если это особенно слабо, угрозой может стать психоз. Я вспоминаю пациента, который страдал от периодической кататонической шизофрении. В период ремиссии ему приснился следующий сон: огромный кит приближается к нему; мужчина знает, что кит собирается проглотить его и что нельзя ничего сделать, чтобы этого избежать. Он беспомощно, покоряясь своей судьбе, ожидает поглощения, но вдруг просыпается. Через несколько дней после этого сна у пациента был рецидив шизофрении и потеря связи с реальностью. Вот что значит быть проглоченным монстром, если сознательная личность слаба и подвержена регрессиям.

Когда же это целенаправленно пытается приблизиться к монстру, находясь в более героическом настроении, исход будет иным. Другой пациент, с совершенно отличающимся диагнозом, видел такой сон: красивая, соблазнительная женщина сидит на диване; она обнажена и спрашивает сновидца, не хочет ли он совокупиться с ней. Когда он приближается к ней, она превращается в ужасного, похожего на стервятника монстра, чьи гениталии как пожирающий рот. Этот рот открывается и начинает поедать голову сновидца. Вместо того, чтобы бороться и пытаться вырваться, мужчина спешит пролезть в горло чудовища. Оказавшись в утробе, он начинает бить женщину-монстра изнутри и слышит, как она кричит от боли. Затем, в некоем ужасном подобии процесса родов он выползает прямо из неё. Из её утробы он также спасает крошечную белую фигурку — «гномоподобного»

ребёнка, который начинает расти, как только оказывается выпущенным. Фигурка превращается в красивого ребёнка, сверкающего и светлого, вызывающего интенсивное чувство радости и восторга.

Это великолепная современная параллель древним мифам о целенаправленном погружении героя в чрево монстра. Красивый сверкающий ребёнок символизирует проявляющуюся Самость — центральную трансперсональную величину психэ, что соответствует архетипу *божественного ребёнка*² и *гомункулу* алхимиков. Сон параллелен гностическому мифу о монстре, где описывается нисхождение Хибил, бога-спасителя, в подземный мир. Хибил говорит:

«Karkum, великая плоть-гора, сказал мне: „Иди или я проглочу тебя“. Когда он так говорил мне, я обнажил свои мечи, сабли, копья, ножи и клинки, и я сказал ему: „Проглоти меня“. Тогда... он проглотил меня наполовину: затем он извергнул меня наружу... Он извергнул желчь изо рта своего, свои кишки, свою печень и внутренности свои, разрезанные на куски.»³

Обнажённые клинки и лезвия символизируют острые, пронизательные силы сознания, которые могут открыться и разорвать на куски бессознательного монстра, делая его энергию доступной для сознания. Как свет является своего рода противоядием от темноты, так по мере спуска в бессознательное сознание может преобразовать его изнутри. Это может произойти, однако, только тогда, когда сознательное отношение является героическим, и эго спускается в бессознательное целенаправленно. Когда же спуск случается с пассивным, регрессивным эго, есть высокая вероятность противоположного эффекта: свет будет растворён тьмой.

² See «The Psychology of the Child Archetype,» The Archetypes and the Collective Unconscious, CW 9i, pars. 259ff.

³ Hans Jonas, The Gnostic Religion, p. 121.

Иона был эдаким вынужденным героем, тем, кто пытался уклониться от зова к психическому развитию.⁴

1. И было слово Господне к Ионе, сыну Амафину:

2. «Встань, иди в Ниневию, город великий, и проповедуй в нём, ибо злодеяния его дошли до Меня».

3. И встал Иона, чтобы бежать в Фарсис от лица Господня, и пришёл в Иоппию, и нашёл корабль, отправлявшийся в Фарсис, отдал плату за провоз и вошёл в него, чтобы плыть с ними в Фарсис от лица Господа. (Иона 1: 1–3)

Слово Господне — это внутренний императив, призыв Самости к исполнению человеком своего призвания. Но, вероятно, также, как мотивом Измаила был побег, Мелвилл, когда рекрутировался на китобойное судно, как и Иона, регрессивно пытался избежать своего призвания с помощью морского путешествия. С психологической точки зрения, убежать от Бога означает, что некто пытается избежать требований собственной эволюции и судьбы. Эти требования произрастают из автономного центра психики и несут трансцендентный, или божественный, императив. Когда дело касается ключевых аспектов духовного развития, никакой свободы выбора быть не может; единственное, что требуется — решиться на необходимое и неизбежное; неспособность сделать это приводит к регрессии с вероятными фатальными для психики последствиями.

Когда эго отрицает бессознательный императив, бессознательное (Бог) становится мстящим преследователем. Эринии из греческой мифологии представляют пример этого психологического факта. Фрэнсис Томпсон в поэме «Гончая Небес» также даёт яркое описание этого феномена:

⁴ See M. Esther Harding, *Psychic Energy: Its source and Transformation*, pp. 277302.

Я бежал от Него
Сквозь ночи и дни, под сводами лет,
В лабиринтах путей моего ума.
Посреди тумана слёз я прятался от Него
И раскатов смеха моего посреди.
И проваливался в зияющие мраки колоссального
ужаса,
Засылав оглушительные Шаги,
что преследовали и преследовали...
Неспешные, твёрдые, величавые,
Эти Шаги ударяли мой слух,
Но сильнее ударял настоящий Глас:
«Кто предал Меня, того всё предаст».

У Томпсона, видимо, были веские основания написать о том, каково это — скрываться от Бога, если мы примем, что его истинным призванием были стихи. Ибо он бежал от них в течение многих лет, послушно пытаясь стать врачом, как того желал его отец. Томпсон не сдал выпускные экзамены, и ему предстояло покинуть родной дом и вынести крайности нищеты и страданий, прежде чем он, наконец, смог принять себя и своё призвание. Что касается психологического смысла призвания, Юнг пишет:

«Что это такое, в конце концов, что побуждает человека идти своим путём и подниматься из бессознательной идентификации с массой, как из окутывающего тумана? ...Это то, что обычно называют призванием: иррациональный фактор, который предписывает человеку освободить себя от стада и от его исхоженных путей. Истинная личность всегда имеет призвание и верит в него, как в Бога... Призвание действует как закон Божий, от которого нет спасения... Любой человек, имеющий призвание, слышит голос внутреннего человека: он призван...⁵

⁵ «The Development of Personality,» The Development of Personality, CW 17, pars. 299f.

Только человек, который может сознательно принять власть внутреннего голоса, становится личностью...⁶ В той степени, в которой человек не соответствует закону своего бытия и не растёт как личность, он не в состоянии понять смысл своей жизни. К счастью, по своей доброте и терпимости, Природа никогда не вкладывает роковой вопрос о смысле жизни в уста большинства людей. И там, где никто не спрашивает, никто не обязан отвечать».⁷

Миф про Иону — это история отказа от призвания. Отвергнув вызов, Иона встречает Господа в негативной форме как преследование и поглощение китом:

«И повелел Господь большому киту проглотить Иону; и был Иона во чреве три дня и три ночи». (Иона, 2:1)

Пребывание Ионы в чреве кита имеет как регрессивные, так и прогрессивные свойства. Регресс подчеркивается в еврейской легенде, переданной Гинзбергом, в соответствии с которой Ионе было очень удобно в чреве кита, «так комфортно внутри него, как в просторной синагоге». Так как Иона не испытывал желания покинуть чрево, Бог был вынужден перевести его во вторую, более мелкую рыбу, где, страдая от тесноты, Иона затем раскаялся и молился об избавлении. Но та же легенда усматривает и прогрессивную сторону опыта Ионы. Легенда гласит:

«Рыба отнесла Иону к тем местам, где были зрелища. Она показала ему реку, из которой вытекает океан, показала ему место, по которому израильтяне пересекли Красное море, показала ему Геенну и Ад и многие другие тайны и удивительные места».⁸

⁶ Ibid., par. 308.

⁷ Ibid., par. 314.

⁸ L. Ginzberg, *Legends of the Bible*, p. 605.

Другими словами, его заточение было ещё и посвящением в тайны мира. Парацельс также утверждал, что Иона увидел «великие тайны» в чреве кита.⁹

Попытка Ионы убежать от Бога означает, что он не понимал, что имеет дело с реальным божеством, с истинной трансперсональной силой, от которой нельзя уклониться. Другими словами, он был бессознателен; он ещё не испытал могущественную реальность божественной объективной психэ. Только в чреве кита Иона обнаружил, что и вправду имеет дело с силой, которая превосходит эго и существует отдельно от него. В этом психологический смысл данного посвящения в мистерии. Такое открытие является трансформирующим и решающим шагом в психическом развитии. Это подсказывает нам, что те же трансформационные перспективы могут существовать и для Измаила, который, подобно Ионе, бежит от Бога.

Так, главный урок проповеди отца Мэппла в том, что тому, кому суждено быть пророком, не может избежать своей предопределённой миссии «возвещать Истину перед лицом Лжи». У Мелвилла, видимо, была «реакция Ионы» на прикосновение божественной руки. Призванный быть художником-пророком и «возвещать Истину», утраченный, к тому же, неприятием, с которым он может столкнуться, и обременённый материальными нуждами, Мелвилл пребывал в понятном конфликте. Он писал Готорну:

«Истина — это самая глупая вещь под солнцем. Пытайся жить по Истине и стань похлёбкой для общества. Пусть любой священнослужитель попытается возвестить Истину из своей твердыни, с кафедры, и общество спустит его по перилам его собственной церкви... Доллары, чёрт возьми... То, что, как я чувствую, больше всего подвигает меня писать, грешно и не собирается мне платить. Тем не менее, писать по-другому я не могу. Так что

⁹ Liber Azoth, cited by Jung, Symbols of Transformation, CW 5, par. 509.

конечный продукт является фаршем, и все мои книги провальны». ¹⁰

Несомненно, Мелвилл испытал то же состояние раскола, какое испытывал Фауст, восклицая:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, — и жаждут разделенья!
Из них одной мила земля —
И здесь ей любо, в этом мире,
Другой — небесные поля,
Где тени предков там, в эфире. ¹¹

Юнг тоже описывал подобный конфликт, пережитый им в ранние годы. Он был в курсе двух личностей в себе, которые он называл «личность номер 1» и «личность номер 2». Первый был эмпирическим, индивидуальным эго, которое соотносится с повседневной реальностью, где основные задачи — заработок, репутация и насущная адаптация к жизни в обществе. Вторая же личность была совершенно иной. Она представляла «общее видение жизни». В «номере 2» «царил свет, как в просторных залах королевского дворца... Здесь присутствуют смысл и связь». ¹² Говоря словами Мелвилла, было осознание того, что «номер 2» был «полон тысячью душ» и обладал памятью о «жизни за пределами рождения».

Здесь стоит проблема согласования практических требований жизни с потребностями своей вечной души. Быть полностью захваченным насущным — это жить поверхностной, бессмысленной жизнью; быть абсолютно погруженным в беспредельные смыслы коллективного бессознательного — это остаться не рождённым в мире преходящей реальности.

Иона был призван Господом, чтобы передать послание Бога в Ниневию. С психологической точки зрения, это задача

¹⁰ Metcalf, Herman Melville, p. 108.

¹¹ Гёте, «Фауст».

¹² Юнг, «Воспоминания, сновидения, размышления».

установления связи между трансперсональным миром (Яхве) и сознательным, личным, преходящим миром (Ниневия). Это задача объединения противоположностей. Пока человек чувствует необходимость выбирать либо одно, либо другое, он находится в конфликте, и все его усилия будут — как Мелвилл назвал свои книги — «провальны».

Иона колеблется между идентификацией то с одной стороной, то с другой. Сначала он отождествляется с личным, сознательным миром эго и не хочет признать наличия в нём императива трансперсональной психики, Божьего зова. Но позже, после того, как жители Ниневии покаялись, а царь «снял с себя облачение своё, покрылся вришищем и сел на пепел», и Яхве пощадил город, которому угрожал, Иона «возроптал на такое милосердие». Он стал отождествлять себя с трансперсональным и забыл преходящее. Ему так пришлось по вкусу его роль помощника мстящего божества, что он был огорчён, когда в наказании уже не было необходимости.

НИКЕЯ НАЧИНАЕТСЯ

Пророчествующий идол Квикега Йоджо сообщил, что выбор корабля должен быть сделан Измаилом совсем без посторонней помощи. Это ключевой момент: эго обязано сделать осознанный и ответственный выбор. Измаил выбирает китобойное судно «Пекод».

Название корабля происходит от индейского Pequot [пекоты] — названия племени в штате Массачусетс, которое было сильнейшим в годы прибытия первых поселенцев-пуритан. Название переводится как «разрушитель, истребитель» — подходящее название для корабля, команда которого стремится убить Моби Дика. (Интересно отметить, что Персей, с которым китовые охотники позднее тоже были связаны, также означает «разрушитель»). Пуритане предельно жестоко обращались с племенем пекотов, беспричинно объявив войну и уничтожая индейцев при каждом удобном случае. В июне 1637 года англичане вместе со своими индийскими союзниками «совершили тайное ночное нападение на острог пекотского города близ реки Мистик в Коннектикуте, сожгли город и убили шестьсот его жителей. Губернатор Плимута пишет: „Это было страшное зрелище — видеть их горящими в огне... стояла отвратительная вонь. Но победа сделала жертвоприношение приятным, и они воздавали хвалу Господу“».¹

Таковы коннотации имени корабля — корабля, тяжело нагруженного горькой жаждой первобытного

¹ William Brandon, ed., The American Heritage Book of Indians, p. 172.

человека отомстить за жестокие зверства христианского сознания.

Два главных владельца «Пекода» — капитан Фалек и капитан Вилдад. Библейский Фалек был потомком сына Ноя Сима. Его имя означает «межа, разделение, расхождение», потому как он жил, когда земля была разделена на различные языковые группы, то есть во времена Вавилонской башни (Быт. 10:25, 1Пар. 1:19). А Вилдад был одним из трёх друзей Иова; его имя означает «сын раздора». Владельцы судна, таким образом, несут аллюзии на Вавилонскую башню и испытания Иова.

В романе Мелвилла Вилдад и Фалек находятся в конфликте друг с другом. Вилдад, уверенный в своей правоте, читающий Библию человек, готов был обмануть Измаила в плане справедливой заработной платы под лицемерным предлогом, что «где сокровище ваше, там будет и сердце ваше». Как морской капитан он был жестоким надсмотрщиком, мнимые религиозные убеждения которого не смягчали его манер обхождения с собратьями. Фалек, напротив, равнодушен к религиозной ортодоксии, но, однако, имеет совесть и старается относиться к другим справедливо и беспристрастно. Фалек настаивает на том, чтобы Измаил получил справедливую заработную плату.

Это ассоциирование жестокости и зла с ригидностью и ортодоксальностью христианства, а природной доброты — с не-христианством является постоянной темой у Мелвилла. Он ясно видел чёрную тень позади самодовольной христианской ортодоксии своего времени. Тот факт, что владельцами «Пекода» являются жестокий христианин и добрый не-христианин, вторит основной теме близящегося путешествия.

После зачисления на «Пекод» здравый смысл говорит Измаилу, что «всё-таки не мешает взглянуть на капитана, прежде чем отдавать себя безвозвратно в его руки». Но капитан Ахав, по какой-то загадочной причине, недоступен для встреч. Это явное предостережение, но неспособность Измаила повлиять на это означает, что спуск эго в бессознательное будет проходить под руководством неизвестных установок или мотиваций. Измаил подавляет своё предчувствие опасности:

«...когда подозреваешь что-нибудь неладное, иной раз случается, если ты уже вовлечён в это дело, что ты бессознательно стараешься скрыть все подозрения даже от себя самого. Я не говорил ни слова и старался ни о чём не думать». (глава 20)

Сознательное чувство предостережения, будучи подавленным, низводится тогда в бессознательное, но это ещё не всё. Предостережение возвращается олицетворённым в образе оборванца Илии, который пристаёт к Измаилу и пытается настроить против капитана Ахава. Библейский Илиа был пророком Господним, который противостоял идолопоклоннику Ахаву и его жене Иезавель (1 Царств 17:19); но даже это странное стечение обстоятельств не может спровоцировать у Измаила серьёзных раздумий. Он гонит от себя Илию как «помешанного» и игнорирует уже второе предостережение.

Путешествие начинается в Рождество, которое суть нынешняя форма многовековой традиции празднества зимнего солнцестояния. Календарная символика сочетается здесь с символическим значением путешествия. Зимнее солнцестояние, задолго до рождения Христа, отмечалось как день рождения Солнца. В этот день, самый тёмный в году, старое солнце достигает своей низшей точки, и новое солнце, новый свет, рождается из темноты и из смерти старого.

Это явление природы отражает гибель старого правящего психологического принципа и рождение нового. В христианской символике Христос есть новое солнце, приносящее спасение. Рождественское отплытие «Пекода» предполагает, что центр драматического действия смещается от одной принципиальной фигуры к другой. До этого момента центральной фигурой повествования был Измаил, отождествляемый с эго; теперь же и до конца книги в центре внимания будет находиться капитан Ахав. Измаил остаётся рассказчиком, но занимает уже подчинённое положение. Ахав — это новорождённое солнце, новый динамический принцип, вышедший из бессознательного, чтобы направлять предстоящее плавание.

В 26-й и 27-й главах в действие включается руководящий состав «Пекода». Это четыре человека: капитан Ахав, первый помощник капитана Старбек, второй помощник Стабб и третий помощник Фласк. Они представляют собой четвертичную иерархическую структуру предложенных Юнгом четырёх типологических функций. Порядок рангов руководителей «Пекода» отражает относительную развитость психических функций, представляемых каждым из этих четырёх моряков. Ахав, как капитан, выступает за ведущую функцию — мышление, что мы увидим позже, после того, как исследуем трёх его подчинённых.

Первым помощником капитана является Старбек. Он представляет собой вспомогательную функцию. Старбек — реальная фамилия известного в Нантакете состоятельного семейства капитанов-китобоев. Отсюда ассоциирование фамилии с твёрдостью, ответственностью, успешностью. Это подтверждается в описаниях Старбека Мелвиллом:

«Он походил на ожившую египетскую мумию, готовый с неизменной стойкостью переносить всё, что ни пошлют ему грядущие столетия; ибо будь то полярные снега или знойное солнце, его жизненная сила, точно патентованный хронометр, была гарантирована на любой климат... это был надёжный, стойкий человек». (глава 26)

Иными словами, психическая функция, которую представляет Старбек, хорошо развита, хорошо адаптирована и дифференцирована. Но что это за функция? Следующий отрывок даёт нам ответ:

«И тем не менее, при всей его непреклонной трезвости и стойкости духа были в нём иные качества, тоже оказывавшие порой своё действие, а в отдельных случаях и совершенно перевешивавшие всё остальное. Постоянное одиночество в бурных морских просторах и редкое для моряка внимательно-благоговейное отношение к миру развили в нём сильную склонность к суеверию; но

то было суеверие особого рода, идущее, как это случается у иных, не столько от невежества, сколько, напротив, от рассудка. Он верил во внешние предзнаменования и внутренние предчувствия». (глава 26)

Вера во внешние предзнаменования и внутренние предчувствия суть маркеры интуитивной функции.

Старбек — осторожный человек. Его отец и брат были убиты во время охоты на китов (что связывает Ахава, который живёт воспоминаниями о причинённых при встрече с китом увечьях, и Мелвилла, который потерял своих отца и брата). Реакция Старбека на эту трагедию трезва, практична:

«Я нахожусь здесь, в этом грозном океане, чтобы убивать китов для пропитания, а не затем, чтобы они убивали меня для пропитания себе». (глава 26)

Это свидетельствует о высоком уровне развития функции, презентуемой первым помощником, то есть интуиции.

Стабб является третьим в команде руководителей «Пекода». Он «весёлый, беззлобный, беззаботный» человек. Мысли о смерти, если таковые у него появлялись, легко рассеивались после хорошего обеда. Он заядлый курильщик и:

«...подобно тому, как во время холерной эпидемии некоторые ходят, прижав ко рту пропитанный камфарой носовой платок, точно так же, быть может, и табачный дым служил для Стабба своего рода дезинфицирующим средством против всех человеческих треволнений». (глава 27)

Это описывает ощущение как относительно неразвитую функцию; ему необходимо иметь хороший обед и набитую табаком трубку, чтобы поддерживать нормальную связь с жизнью. По ходу повествования Ахав делает замечание о Старбеке и Стаббе: «Вы два противоположных полюса одной и той же вещи. Старбек — это Стабб наоборот, а Стабб — перевёрнутый Старбек». Это наблюдение соответствует

психологическому факту, что ощущение и интуиция — противоположные полюса способности восприятия.

Фласк, третий помощник, по рангу является последним из четырёх, и, следовательно, по нашей схеме, представляет подчинённую, то есть менее развитую функцию. И потому описание его личности весьма краткое: подчинённая функция, будучи в значительной степени бессознательной, всегда очень трудна для понимания и описания её своим обладателем; она остаётся довольно расплывчатой и несформировавшейся. Нам только сообщается, что Фласк:

«...низкорослый, тучный молодой человек, настроенный крайне воинственно по отношению к китам, словно он считал могучих левиафанов своими личными и наследственными врагами и полагал для себя делом чести убивать их при каждой встрече». (глава 27)

Через личную оскорблённость, требующую возмездия, говорит примитивная, неразвитая чувствующая функция. Эмоциональный Фласк кажется вызывающим кита на дуэль, чтобы восстановить свою попорченную честь. Как Ахав, он был оскорблён и стремился как бы отомстить, хотя жажда мести у Фласка — не более чем бледная тень того же чувства у капитана Ахава.

Мы можем обрисовать личность Мелвилла через командный состав, который писатель придумал для «Пекода»: мышление — ведущая функция Мелвилла; интуиция — его хорошо развитая вспомогательная функция; ощущение — довольно слабо развитая третья; и чувство — его четвёртая, подчинённая, недифференцированная функция. «Моби Дик» демонстрирует поразительное отсутствие дифференцированного чувства. Примечательно, что роман не содержит значительных женских (анима) фигур! Личные отношения Мелвилла были соответственно неустойчивыми. Точно так же его третья, сравнительно неразвитая функция ощущения была очевидно проявлена в его зыбком, непрочном отношении к реальности, требующем поддержки со стороны родственников.

Мелвилл замышляет плавание «Пекода», чтобы изобразить путешествие одинокого, изолированного индивида в собственных глубинах:

«И на „Пекоде“ тоже почти все были островитяне, так сказать, изоляционисты, не признающие единого человеческого континента и обитающие каждый на отдельном континенте своего бытия. Но какую отличную федерацию образовали теперь эти изоляционисты, объединившиеся у одного кия! Целая депутация Анахарсиса Клоотса со всех островов и со всех концов земли, сопровождающая на „Пекоде“ старого Ахава в его стремлении призвать к ответу все обиды мира; немногие из них вернулись живыми с этого поединка». (глава 27)

Как только «Пекод» выходит в море, мы знакомимся с таким изоляционистом — неким таинственным Балкингтоном, который затем никогда больше не упоминается в остальной части книги. Только что вернувшийся из четырёхлетнего плавания, он сразу же «идёт в новый штормовой рейс». Порт и земля кажутся неприемлемыми для него. Балкингтон даёт нам первый обзор такого инфляционного отношения, которое постоянно заставляет человека переходить собственные пределы:

«Ты начинаешь различать проблески смертоносной, непереносимой истины, той истины, что всякая глубокая, серьёзная мысль есть всего лишь бесстрашная попытка нашей души держаться открытого моря независимости, в то время как все свирепые ветры земли и неба стремятся выбросить её на предательский, рабский берег». (глава 23)

Его презрение к земле означает отказ от прочных и устойчивых категорий сознания в пользу беспредельности коллективного бессознательного. Хотя это может быть благородным выбором, это также выявляет опрометчивость и напыщенность, если пренебречь реальными ограничениями

человеческого существования. Балкингтона можно считать вариантом мироощущения, более полно развитого в Ахаве. Оба они обнаруживают героизм в отчаянной и односторонней форме. Оба они есть крайне несбалансированное мужество, обратное изначальной депрессивности Измаила и равное его последующему эскапизму. Позже Старбек, самая сбалансированная личность на «Пекоде», определяет правильное отношение между мужеством и осторожностью:

«Я к себе в вельбот не возьму человека, который не боится китов, — говорил Старбек. Этим он, вероятно, хотел сказать не только то, что самую надёжную и полезную храбрость рождает трезвая оценка грозящей опасности, но также ещё и то, что совершенно бесстрашный человек — гораздо более опасный товарищ в деле, чем трус». (глава 26)

В данном рейсе Ахав продемонстрировал истинность этого замечания.

Обратным эквивалентом доктрины Балкингтона о «смертоносной, непереносимой истине» являются пассивные инфляционные фантазии Измаила, когда он был дозорным на мачте:

«Здесь я должен облегчить совесть чистосердечным признанием: дозорный я был никудышный. Как мог я, оставшись наедине с самим собой на такой высоте, где мысли рождались в изобилии, где загадка вселенной целиком овладевала мною, как мог я соблюдать во всей строгости непреложный закон китобойца: „Держи ухо остро и обо всём давай знать на палубу!“

...Убаюканный согласным колыханием волн и грёз, этот задумчивый юноша погружается в такую сонную апатию смутных, рассеянных мечтаний, что под конец перестаёт ощущать самого себя; таинственный океан у него под ногами кажется ему олицетворением глубокой, синей, бездонной души, единым дыханием наполняющей природу и человека; и всё необычное, еле различимое, текучее и прекрасное, что ускользает

от его взора, всякий смутно мелькнувший над волнами плавник невидимого подводного существа, представляется ему лишь воплощением тех неуловимых дум, которые в своём неустанном полёте посещают на мгновение наши души. В этом сонном очаровании дух твой уносится назад, к своим истокам; он растворяется во времени и в пространстве, подобно развеянному пантеистическому праху Крэнмера, и под конец становится частью каждого берега по всему нашему земному шару.

И вот в тебе нет уже жизни помимо той, какой одаряет тебя тихое покачивание корабля, который сам получил её от моря, а море — от загадочных божьих приливов и отливов. Но попробуй только, объятый этим сном, этой грёзой, чуть сдвинуть руку или ногу, попробуй разжать пальцы, и ты тут же в ужасе вновь ощутишь самого себя. Ты паришь над Декартовыми вихрями. И может статься, в полдень, в ясный, погожий полдень, когда так прозрачен воздух, ты с коротким, сдавленным криком сорвёшься и полетишь головой вниз в тропическое море, чтобы навсегда скрыться в его ласковых волнах. Помните об этом, о пантеисты!» (глава 35)

Это прекрасное описание инфляционного состояния пассивного отождествления с бессознательным. Это происходит на высоте, а другими словами — в состоянии рискованной оторванности от конкретной реальности. Подняться слишком высоко означает идентифицироваться с воздушным духом и отделиться от материальной реальности, где человек подвергается опасности резкого разрушительного падения.

Схожее изображение есть в «Белом бушлате» (глава 92), когда герой падает с верхнего такелажа в море и проходит через опыт смерти и возрождения, освобождаясь от проклятого белого бушлата, который символизирует слишком раздутую чистоту и невинность. В «Redburn» (глава 16) Мелвилл также описывает восхождение на грот-мачту в полночь и страх «падения, падения, падения, как когда ты падаешь в ночных кошмарах».

Эти изображения намекают, что Мелвилл, возможно, боялся падения с высоты. Арвин утверждает, что Мелвилл страдал гисофобией (страхом высоты).²

Боязнь высоты и фантазии о падении с пугающей высоты несут определённый психологический смысл. Они показывают, что человек имеет завышенные, нереалистичные сознательные установки, отождествляет себя с духом, оторван от земли и, следовательно, находится в сложных отношениях с реальностью. Инфляция — это также отчуждение, поскольку, находясь на высоте, человек отделяет себя от других и от естественных реалий своего собственного бытия. Падение является необходимым, но если оно слишком резко и неожиданно или если диссоциация слишком велика, спуск может стать катастрофой.

² Herman Melville, p. 115.

КАПИТАН АХАВ

Когда через несколько дней, уже в море, капитан Ахав наконец появляется на палубе, мы встречаем одну из самых значимых фигур в американской литературе. Это великий загадочный персонаж, который содержит в себе аспекты многих мировых мифов и сам по себе есть подлинный и оригинальный миф.¹ Подобно Иову, Эдипу и Фаусту, Ахав волнует каждого. Но он особенно дорог тем, чью культуру и язык он разделяет: у американцев трагическая фигура Ахава заслуживает особого внимания.

Будучи продуктом воображения Мелвилла, Ахав имеет очевидные связи с личной жизнью и отношениями писателя, что также будет отмечено, но не это является главным предметом обсуждения. Ахав пришёл из глубоких мифологических слоёв коллективной психики, эдакое современное саморазоблачение коллективной психэ. Поэтому его образ затрагивает и волнует любого современного человека. Божественное откровение

¹ Вальтер Вебер даёт ему такую высокую оценку: «Без лишних церемоний, мы можем разместить Ахава среди величайших творений всей литературы; он имеет своеобразное родство со всеми мифическими персонажами, но особенно с греческим Прометеем и Сатаной Мильтона. Никто не может на этом основании говорить о заимствовании, поскольку этот плод глубокого искусства символизма является высшим литературным достижением, какие как удаются спонтанно и только у самых великих художников, находящихся на высоте своих сил». Herman Melville, *eine stilistische Untersuchung* (Basel: Philographischer Verlag, 1937); cited in *Moby-Dick*, ed. Mansfield and Vincent, p. 641.

не прервалось резко две тысячи лет назад, новые мифологические сообщения продолжают появляться из архетипической психэ и транслируются через определённые творческие умы, выбранные в качестве рупора. Мелвилл был одним из таких умов, а мифическая фигура Ахава — таким сообщением.

Первым делом нужно рассмотреть имя Ахава. Оно означает «брат есть отец» или, как альтернатива, «брат отца», «дядя». Оба перевода имеют значение в жизни Мелвилла: его отец умер, когда мальчику было двенадцать лет, и его старший брат Гансворт принял на себя роль отца; а дядя Мелвилла, Питер Гансворт, мог бы считаться, в широком смысле, настоящим отцом писателя даже ещё до смерти Аллана Мелвилла.

Мало того, что дядя Питер часто спасал Аллана от финансовых трудностей своими подарками и кредитами, но также и мать Мелвилла, как она сама признаёт в своих письмах, любила своего брата Питера больше, чем собственного мужа.² Как видно из имеющегося материала, отец Мелвилла чувствовал себя не у дел, «обесточенным» более могущественным шурином, и причиной тому в одинаковой степени выступали и неспособность Аллана обеспечивать собственную семью, и привязанность его жены и детей к Питеру. Такое положение дел не могло не оказать влияния на психическую атмосферу детства Германа Мелвилла. Это, возможно, было не менее значимым, чем физическая смерть отца.

В еврейской мифологии Ахав является идолопоклонником и отступником, предателем завета Яхве. В девятом веке до Р. Х. царь Израилев, библейский Ахав женился на Иезавели, и под её влиянием разрешил идолопоклонство Ваалу. Пророк Илия осудил Ахава, напрогноцировав тому падение из-за Ваала и его супруги Астарты — основных божеств финикийской матриархальной религии, которые вступали в оппозицию с патриархальной религией Яхве. Ахав, таким образом, является прототипом еретика. Нет никаких сомнений, что Мелвилл сам был еретиком. Вся книга была написана,

² Leyda, *Melville Log*, p. 54.

чтобы продемонстрировать несогласие автора с христианской религией того времени.³

Что Мелвилл думал о любого рода ортодоксии, показано в пассаже в 69-ой главе, когда описывается, как широкое кольцо белой пены вокруг плавающей туши мёртвого кита иногда ошибочно принимали за буруны вокруг рифов и скал и фиксировали это в судовом журнале:

«И многие годы спустя будут ещё корабли страшиться этого места, перепрыгивая через него, как прыгают на ровной дорожке безмозглые овцы потому только, что в этом месте подпрыгнул их вожак, когда ему подставили палку. Вот вам ваши хвалёные прецеденты, вот вам польза традиций, вот вам все эти живучие предания, никаких у них нет корней в земле, они даже, как говорится, и в воздухе не висят. Вот она, ортодоксальность!» (глава 69)

Поиски, которые ведут человека в бессознательное, еретические по самой своей природе. Такие поиски не могут произойти, пока человек не потерял сознательную верность коллективным религиозным символам. Стремление к индивидуальному религиозному опыту всегда связано с аутсайдерскими чувствами, подобными чувствам Измаила, когда существование в традиционных, догматических символах больше не является комфортным. Ахав и Измаил — две ипостаси еретика-аутсайдера. Измаил — пассивная жертва, Ахав — активный мятежник.

Одним из важных различий между патриархальной религией Яхве и матриархальной религией Ваала является их различное отношение к идолам. Иудаизм, как и протестантизм, выступает против использования религиозных образов. Заповедь в Исходе (20:4) гласит: «Не сотвори себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли». Такая

³ See Lawrence Thompson, *Melville's Quarrel with God*.

заповедь имеет истоки в глубокой патриархальной антипатии к *образы-творящим* силам психики, к воображению, которое коренится в матриархальном бессознательном. Мы можем сказать, что одним из значений идолопоклонства, в иудео-христианском контексте, является чествование воображения, спонтанных образов из бессознательного. Ахав представляет собой художественную личность, которая плывёт по бескрайнему морю фантазии, создавая идолов, вопреки запретам патриархального бога.

Табу на идолы существует по уважительным причинам: это аспект табу на инцест. Воображение имеет свои опасности: оно уводит либидо от реального мира. Для незрелого эго воображение легко может стать моделью исполнения желаний и способом побега от адаптации к реальности. Таким образом, в течение определённого этапа развития эго абсолютно необходимо амортизировать бессознательное, материнскую утробу эго, которая является источником воображения. Сознание личности должно отделиться от своих истоков, если оно хочет добиться какой-то автономии. Это цель всей патриархальной инициации.

Художник кажется не завершившим эту патриархальную инициацию; дверь остаётся открытой для материнского бессознательного с его богатым арсеналом образов, которые питают воображение. Художник никогда не демонстрирует полную преданность мужскому началу, а сохраняет неоднозначные отношения с женским. В самом иудейском каноне есть интересное исключение из запрета на идолы:

«И говорил народ против Бога и против Моисея: зачем вывели вы нас из Египта, чтоб умереть [нам] в пустыне, ибо здесь нет ни хлеба, ни воды, и душе нашей опротивела эта негодная пища. И послал Господь на народ ядовитых змеев, которые жалили народ, и умерло множество народа из [сынов] Израилевых. И пришёл народ к Моисею и сказал: согрешили мы, что говорили против Господа и против тебя; помолись Господу, чтоб Он удалил от нас змеев. И помолился Моисей [Господу] о народе. И сказал Господь

Моисею: сделай себе [медного] змея и выставь его на знамя, и [если ужалил змей какого-либо человека], ужаленный, взглянув на него, останется жив. И сделал Моисей медного змея и выставил его на знамя, и когда змей ужалил человека, он, взглянув на медного змея, оставался жив». (Пятикнижие, «Числа», глава 21)

Яхве здесь нарушает свою заповедь об идолах. Медный змей — изображение, сделанное человеком — противодействует деструктивным эффектам, змеям, ниспосланным Богом. Образы творящей силы человека, его фантазии, таким образом, оказывают лечебное воздействие на раны, нанесённые Богом в поучительных целях. В психологическом плане, это говорит о том, что деструктивные силы бессознательного могут исцелять путём визуализации образов, причинивших боль. Змеи гнева и возмущения кусали израильтян и отравляли их; дабы увидеть образ того, что кусает и отравляет, человек экстериоризирует бессознательные аффекты и добивается разделения между ними и эго. Это эквивалентно росту сознания, что является лечебным фактором.⁴

Источник боли и исцеления един, это одно и то же, это трансперсональная психэ. Яхве послал змей, и их же он советует как средство исцеления от разрушительных последствий. Это соответствует парадоксальным описаниям алхимического

⁴ Ещё один пример целительной силы образов находим в «Ветхом завете» (1-я Царств, глава 6). Филистимляне захватили ковчег завета, и присвоение этой святыни вызвало чуму (возможно, бубонную) среди них. «И призвали Филистимляне жрецов и прорицателей [и заклинателей] и сказали: что нам делать с ковчегом Господним? научите нас, как нам отпустить его в своё место. Те сказали: если вы хотите отпустить ковчег [завета Господа] Бога Израилева, то не отпускайте его ни с чем, но принесите Ему жертву повинности; тогда исцелитесь и узнаете, за что не отступает от вас рука Его. И сказали они: какую жертву повинности должны мы принести Ему? Те сказали: по числу владельцев Филистимских пять наростов золотых и пять мышей золотых; ибо казнь одна на всех вас и на владельцах ваших. И так сделайте изваяния наростов ваших и изваяния мышей ваших, опустошающих землю, и воздайте славу Богу Израилеву».

Меркурия, который является и ядом и панацеей.⁵ Оба — Яхве и Меркурий — представляют объективную психику, энергия которой отравляет, когда она «кусает» эго, отождествляющее себя с ней и действующее в её интересах, но также исцеляет, когда эго может испытать её через объективные образы, которые повышают осознанность эго. Мы освобождаемся от яда аффектов, если мы видим образ, который лежит в основе аффекта.

Медный змей Моисея символизирует базовую потребность человека в образах. Наш жизненный опыт становится терпимым и мы можем смотреть на образ, лежащий за ним, потому что образ сообщает нам смысл и дарует понимание. Мы нуждаемся в образах; они жизненно необходимы для психики, как пища для тела. Для человека источником целительных образов становятся сны и воображение; на коллективном уровне — художественная литература, театр и искусство.

Двойственное отношение Яхве к идолам идёт параллельно с его амбивалентностью в вопросе размещения Древа познания в Эдемском саду и последующим запретом для Адама и Евы вкусить его плод. Если бы они вкусили плод, то стали бы «как Бог», и тем самым открыли бы собственные образы-творящие силы. Это акт Прометея, усиление индивидуальной личности, но и посягательство на прерогативы божества; это нарушение табу.

Существует также очевидная связь с личной психологией Мелвилла. Он был в курсе заносчивости и дерзости собственных творческих сил, но позволял им — как Измаил позволил Ахаву — вести себя в этом безрассудном и героическом

⁵ Меркурий говорит о себе: «Я напитанный ядом дракон... Огонь и вода мои рушат и вяжут... если не знаешь меня как следует, то мой огонь погубит пять твоих чувств. Уже многим принёс смерть яд, что растекается из моих ноздрей... во мне заключён свет природный (naturale lumen); я тёмный и светел; я притекаю с неба и от земли; меня знают, но я вовсе не существую; в солнечных лучах я отливаю всеми цветами и всеми металлами. Я солнечный карбункул, благороднейшая просветлённая земля, которой медь, железо, олово и свинец ты можешь превратить в золото» (К. Г. Юнг, «Дух Меркурий»).

путешествии в бессознательное. И совсем не маловероятно, что создание Мелвиллом «Моби Дика», как медный змей Моисея, было средством исцеления для писателя.

Когда капитан Ахав впервые появляется на палубе, нам сообщают о его странном шраме:

«Выбираясь из-под спутанных седых волос, вниз по смуглой обветренной щеке и шее спускалась, исчезая внизу под одеждой, иссиня-белая полоса. Она напоминала вертикальный след, который выжигает на высоких стволах больших деревьев разрушительная молния, когда, пронзивши ствол сверху донизу, но не тронув ни единого сучка, она сдирает и раскалывает тёмную кору, прежде чем уйти в землю и оставить на старом дереве, по-прежнему живом и зелёном, длинное и узкое клеймо». (глава 28)

Неясно, был ли этот шрам у него с рождения, эдакая наследственная предрасположенность, или же это был результат «какой-то ужасной раны», то есть травмы в результате борьбы с окружающей средой. Это сомнение может соответствовать неопределённости Мелвила в том, была ли его собственная судьба предопределена ещё до его рождения или же продуцирована травмой его личного опыта. Вот спор о наследственности и об окружающей действительности в двух словах. Никто не может быть уверен, обусловлены ли психологические дефекты особенностями раннего опыта, или же они являются врождёнными и предопределёнными. В любом случае, капитан Ахав — «помеченный», или «отмеченный» человек.

Быть отмеченным богом — это быть выделенным каким-то особым образом прикосновением божества. Дальше, ближе к концу повествования, когда Ахав хочет «чувствовать биение пульса» кита, он говорит: «О ясный дух ясного пламени, кому я некогда, как парс, поклонялся в этих морях, куда ты не опалил меня посреди моего сакраментального действия, так что и по сей день я несу рубец». (глава 119)

Находиться слишком близко к нуминозным энергиям психики означает, что человек будет постоянно подвергаться

аффектам. Это неоднозначный вопрос — быть отмеченным богом. С одной стороны, это означает принадлежность к числу избранных, с другой стороны, это напоминает нам о Каине.

В «Отоо» Мелвилл описывает другого отмеченного человека, белого ренегата, который бросил родное:

«Изменник от христианства и человечества, белый человек, окружённый Южным морем, с татуированным лицом. Широкая синяя полоса растягивается на его лице от уха до уха, а на лбу — конусообразная фигура голубой акулы... Некоторые из нас смотрели на этого человека с чувством, похожим на ужас, не утихшем даже после того, как нам сообщили, что он добровольно нанёс это украшение на своё лицо. Это печать! Намного хуже, чем у Каина... Он рассказал мне свою историю. Для брошенного в этот мир подкидышем, собственное происхождение было для него загадкой в той же степени, что и генеалогия Одина; и, презиравший всех, он мальчиком бежал из ненавистного рабочего дома и пошёл в море. Он был предан морю в течение нескольких лет, как пёс у мачты, и теперь он бросил его навсегда». («Отоо», глава 7)

Эта ассоциация связывает Ахава с вероотступнической тенденцией предавать ценности цивилизации и сознания. Если ранний опыт был слишком суровым, у человека нет никаких оснований для верности обществу и коллективным человеческим предприятиям; нет никаких защит против регрессивного нигилизма примитивных аффектов.

В «Книге Откровения» отмечена эта зловещая коннотация:

«Кто поклоняется зверю и образу его и принимает начертание на чело своё или на руку свою, тот будет пить вино ярости Божией, вино цельное, приготовленное в чаше гнева Его, и будет мучим в огне и сере пред святыми Ангелами и пред Агнцем». (Откр. 14:9–10)

По одной из версий, метка Ахава — большой продольный шрам, простирающийся на всю длину его тела от головы до пят. Такой шрам отделяет его правую сторону от левой. С правой и левой сторонами ассоциируют сознательные и бессознательные аспекты психики соответственно, и таким образом можно подразумевать, что у Ахава есть врождённый дефект личности, который стремится отделить его сознание от бессознательного безумия.

В какой-то степени диссоциация сознания от бессознательного — необходимое условие для роста сознания. Бесчисленные мифы повествуют нам об этом. Это должно испытать отделение от исходного состояния бессознательной целостности, если оно хочет достичь какой-то свободы. Но всё же этот необходимый процесс — диссоциация — несёт серьёзную опасность инфляции и оторванности эго от источника его бытия. Шизофреники демонстрируют эту общую для всех психическую опасность в утрированном виде. В описании Эмерсона Мелвилл, проецируя, обнаруживает характер своего раскола:

«Я мог бы легко увидеть в Эмерсоне, несмотря на его заслуги, зияющий недостаток. Моя догадка в том, что, если бы он жил в те времена, когда мир был создан, он бы предложил ряд ценных рекомендаций. Такие люди расколоты трещиной правоты поперёк лба. И никогда эти таскальщики-снизу не будут в состоянии поладить со строителями-наверху».⁶

Ни один объективный наблюдатель не мог бы назвать Эмерсона таким таскальщиком. Все его произведения пытаются оправдать природу вещей. Это Мелвилл был тем, кто мог бы предложить, как мир должен быть создан; негодование таскальщика-снизу — его собственное.

В дополнение к шраму, Ахав несёт ещё одну рану: он потерял ногу в столкновении с Моби Диком и с тех пор имеет маниакальное желание отомстить белому киту:

⁶ Metcalf, Herman Melville, p. 59, italics added.

«Трудно предположить, чтобы эта навязчивая идея возникла у него вдруг, в один определённый момент, когда ему было нанесено физическое увечье. Тогда, бросившись на зверя с ножом в руке, он только дал выход внезапно вспыхнувшей, жгучей инстинктивной ярости; а получив тот страшный, растерзавший его удар, он не испытал, вероятно, ничего, кроме мучительного физического страдания. Но пока, принуждённый из-за этого столкновения повернуть домой, корабль огибал в разгар зимы угрюмый, суровый Патагонский мыс, Ахав и его страдание долгие дни, недели и месяцы провалялись вместе, в одной койке; и тогда-то его истерзанное тело и израненная душа слились, изойдя кровью; и он обезумел». (глава 41)

Вот самый яркий образ: «Его истерзанное тело и израненная душа слились, изойдя кровью». Это образ союза: сознание и бессознательное проникают друг в друга. Но результат этого — не целостность, а безумие. Это неудачное последствие диссоциативной тенденции презентовано продольным шрамом. Тело проливает кровь в душу; то есть, коллективное бессознательное с его архетипическими образами потоком проникает в сознание. Вместо того, чтобы связанные с этим образы отделить и осознать, Ахав отождествляется с ними, уступает инфляции, и, таким образом, доходит до безумия.

Что означает потеря ноги Ахавом? Прежде всего, наличие такого образа в фантазии Мелвилла указывает на то, что он страдал от глубокой парализующей психической травмы. Хронологически причина, вероятно, лежит в отношении Мелвилла к родителям. Относительно чувства отвергнутости матерью, которая больше любила своего старшего сына, Мелвилл фантазировал о том, что она была ему мачехой. Таким образом, Мелвилл был лишён адекватного личного положительного образа матери.

Его опыт отношений с отцом был ещё более болезненным. Аллан Мелвилл был слабым человеком. Пытаясь удовлетворить социальные амбиции своей жены, он неправильно распорядился своими делами и становился всё более и более

зависимыми от благотворительности своих родственников; он просил кредиты у своего отца и у своего шурина. Аллан Мелвилл укорял жену в том, что та любила своего брата больше, чем собственного мужа, и это на самом деле было так. Этот же брат, шурин Аллана, читал ему лекции о том, как воспитывать детей, а в одном из писем шурин сообщил, что его (Аллана) сын сказал своему дяде, что любит его больше, чем собственного отца.

Личность отца является важным фактором в психологическом развитии мальчика: отец первый и самый важный образец мужественности для сына. Благодаря отношениям с адекватной отцовской фигурой сын впервые узнаёт, что значит быть мужчиной и, благодаря этому опыту, становится способен ассимилировать маскулинность в свою собственную личность. Одна из основных травм Мелвилла — неадекватность его отца как мужчины, умственное расстройство и последующая смерть родителя, а затем тяжёлые последствия бедности, вынужденность пользоваться благотворительностью родных и необходимость бросить образование.

Для ребёнка испытать психоз родителя, вероятно, имеет более катастрофические последствия, чем пережить его фактическую смерть. Ребёнок в значительной мере опирается на психическую целостность родителей для обеспечения собственного чувства безопасности. Стать свидетелем полного распада личности родителя — ужасная катастрофа, которая разрывает целостность детской неразвитой психики. В «Redburn» Мелвилл остро описывает, как этот опыт повлиял на него:

«Горечь среднего возраста и жизни после... мальчик тоже может чувствовать всё это и многое другое, когда его юную душу покрыла плесень; и фрукты, которые у других только взорвались после созревания, у него сжимаются ещё в первом цветении. И никогда уже больше не оправятся эти растения после губельного воздействия; они поражены до самой глубины, и остался такой шрам, который воздух Рая не может стереть. Это трудно и жестоко — в ранней

юности вкусить заранее такие муки, которые должны были быть оставлены для прочного времени зрелости, когда хрящ уже стал костью, и мы можем встать и бороться за свою жизнь; тогда мы уже ветераны, используемые для осад и сражений, а не зелёные новобранцы, отступающие в шоке при первой схватке». («Redburn», глава 2)

Можно реконструировать опыт отношений Мелвилла с отцом из отдельных пассажей в его сочинениях. В «Redburn» герой говорит:

«Я никогда не помышлял о такой вещи, как сомневаться в нём [отце]; ибо я всегда считал его удивительным существом, бесконечно чище и больше, чем я, кто не мог ни при каких обстоятельствах сделать не так или сказать неправду». («Redburn», глава 7)

В «Pierre» Пьер чувствует себя так же по отношению к мёртвому отцу, пока не обнаруживает, что его отец имел внебрачного ребёнка. Следует сокрушительное разочарование:

«Да, Пьер, теперь действительно твоя большая рана никогда не будет полностью исцелена, даже на небесах; для тебя, никогда прежде не подвергавшаяся сомнению нравственная красота мира теперь навсегда потеряна; твой святой отец больше не святой; вся яркость ушла из холмов твоих, и весь мир и покой покинул равнины твои; и теперь, сейчас, в первый раз, Пьер, Истина катится чёрной лавиной через душу твою! Ах, несчастный ты, кому Истина в своё первом приливе не несёт ничего, кроме обломков». («Pierre», книга 3, глава 6)

Вполне возможно, что Мелвилл обнаружил какую-то сексуальную нескромность своего отца; в пользу этого говорит множество деловых поездок отца в Париж. Скорее всего, однако, разочарование имело источником общую слабость отца.

Когда родители адекватны своим задачам инкарнации и роли посредников архетипических образов матери и отца, глубокие нуминозные психические энергии буферизуются, будучи персонализированы в человеческих формах. Когда же есть серьёзный дефект в психике родителей, который отстраняет их от выполнения функций посредника, в психике ребёнка остается своего рода дыра. Эта дыра будет впоследствии делать ребёнка открытым влиянию сильных первобытных, непосредственных архетипических образов; эдакая «кровоточащая в душу рана».

Это то, что случилось с Мелвиллом. На его долю выпала трудная, наполненная конфликтами судьба, а также блестящая творческая энергия, сделавшая его гением. Мелвилл понимал это, так что, в «Моби Дике» он мог сказать: «Всякое смертное величие есть только болезнь» (глава 16). Кроме того, в конце книги Ахав восклицает: «О... теперь я чувствую, что всё моё величие в моём глубочайшем страдании» (глава 135).

Жизнь реального Иисуса, насколько мы можем реконструировать её, возможно, была наполнена подобными лишениями. Иисус был, несомненно, незаконнорожденным ребёнком, без опыта общения с настоящим отцом. Этот пробел в его психике открыл ему ощущение прямого, непосредственного контакта с архетипическим отцом (Богом) с естественным следствием в виде переживания себя сыном Бога. Меньшие степени этого явления общи для всех. За персональными матерью и отцом априори лежат архетипические образы сверхличностных родителей, и всякий раз, когда отношения ребёнка с родителями недостаточны и неудовлетворительны, появляются фантазии о «настоящих» или о «королевских» родителях. Примеры этой темы изобилуют в сказках.

Психическая травма и лишения не обязательно являются абсолютным злом. С одной стороны, они дают связь с величием и глубиной видения, с другой — печаль, болезненность, страдания. Это психологический факт. Процесс индивидуального сознательного отделения эго от исходного состояния мистического соучастия требует от индивида пережить и вытерпеть рану. Мифический образ прикованного Прометея, терзаемого грифом, и образ распятого Христа демонстрируют

этот факт. Психическая рана может быть не только болезненным дефектом, но также и воротами в трансперсональную психику. Разочарования и страдания, в каком-то определённом пределе, могут способствовать психологическому развитию эго. За этими пределами они лишь разрушают.

Ахав представляет ведущую функцию Мелвилла — мышление, и это требует дальнейшего изучения. Из описаний трёх других руководителей судна — Старбека, Стабба и Фласка — вполне справедливо заключить, что они соотносятся с функциями интуиции, ощущения и чувства соответственно. Отсюда, методом исключения, Ахав должен быть соотнесён с ведущей функцией — с мышлением. Но изображения Ахава не полностью подтверждают этот вывод. Он не чистый мыслитель.

Ахав кажется более впечатляющей, более яростной версией Фласка — чувствующей функции, и его главной характеристикой является жажда мести, направленная на китов. В конце книги Ахав говорит:

«Ахав никогда не думает, он только чувствует, только чувствует; этого достаточно для всякого смертного. Думать — дерзость. Одному только богу принадлежит это право, эта привилегия. Размышление должно протекать в прохладе и в покое, а наши бедные сердца слишком сильно колотятся, наш мозг слишком горяч для этого». (глава 135)

Какая ирония! Ахав говорит о дерзости! Это напоминает о приводимой ранее цитате одного из писем Мелвилла Готорну:

«Я выступаю за сердце. К чертям собачьим голову! Я предпочитаю быть дураком с сердцем, чем олимпийским Юпитером с его головой. Причина для массы людей бояться Бога — и в глубине души не любить Его — в том, что они скорее не доверяют Его сердцу и воображают Его мозг как часы».⁷

⁷ Ibid., p. 109.

На первый взгляд «Я выступаю за сердце. К чертям собачьим голову!» предполагает, что Мелвилл — чувствующий тип. В обеих этих цитатах, однако, мышление связывается с Богом, то есть с высшей ценностью, и это означает, что функция мышления — самая почитаемая автором и, следовательно, ведущая. Также, вызывает некоторые сомнения напряжённая энергия фразы «к чертям собачьим». Как сказал Ахав Старбеку, дискредитируя себя в то же время: «Тот, кто говорит в горячке, отрекается после от своих слов». Так что «горячее» восклицание Мелвилла, для внимательного наблюдателя, опровергает само себя. Он слишком много протестует.

Эти соображения позволяют предположить, что Мелвилл имел двойственное отношение к мыслительной функции. Образ Ахава не соответствует чётко мыслительной функции, потому что его раны и его жажда мести — проявления подчинённой чувствующей функции. Его склонность к размышлениям, однако, продемонстрирована в его насмешливом запросе к плотнику:

«Я закажу ему целого человека по своим чертежам... сердца не надо вовсе; лоб медный и примерно с четверть акра отличных мозгов».
(глава 108)

Я заключаю, что Ахав представляет потенциально превосходящую, ведущую функцию мышления Мелвилла, которой был нанесён ущерб в ходе развития и которая была ранена. Так, в «Моби Дике» мы имеем картину частного, специфического психологического состояния: диктатура искалеченной ведущей функции, которая продолжает доминировать в личности, даже после того, как продемонстрировала свою несостоятельность в качестве руководителя.

Тирания ведущей функции — распространённая проблема в психотерапии. В целях эффективной адаптации к жизни является неизбежной своего рода психологическая специализация, которая развивает одну функцию за счёт других. На каждом этапе развития есть внутренняя тенденция к психической дифференциации. Но современное общество

чрезвычайно преувеличивает эту внутреннюю тенденцию, поощряя специализацию. Потребность же психологического роста в конечном счёте приводит к необходимости свергнуть ведущую функцию с пьедестала. В интересах психологического роста в определённый момент жизни становится абсолютно необходимо освободить место для других видов опыта, до сих пор не освоенных и содержащих потенциал. Когда этот момент приходит, внутренняя ситуация становится аналогичной ситуации в стране, нуждающейся в том, чтобы старый режим был свергнут.

Но долго державшие в своих руках власть и привыкшие к ней редко отрекаются от престола добровольно. Так же и с ведущей функцией. Она утрачивает свой творческий потенциал, становится всё более тиранической. Как эгоцентричный диктатор, она функционирует в качестве автономной узкоспециализированной системы, которая ставит своё собственное благополучие выше общего благополучия организма в целом. Примитивные народы, как описал Джеймс Джордж Фрейзер в «Golden Bough», периодически убивали ритуально своих вождей и заменяли их молодыми правителями. Нечто подобное должно происходить и в индивидуальной психике, чтобы человек не стал жертвой бесплодной душевной тирании своей ведущей функции.

Ахав представляет собой такую тираническую ведущую функцию, отказывающуюся уступить свою власть. Когда приходит время, и законы жизни требуют принести старого правителя в жертву, возникает вопрос — как у Ахава и его экипажа — будет ли ведущая функция успешна в принесении себя в жертву в интересах всей личности, даже при угрозе полного разрушения.

АХАВ И МИФОЛОГИЯ

Мелвилл очевидным образом наделил фигуру Ахава спектром универсальных значений. Вокруг своего трагического героя автор плетёт богатую сеть символических и мифологических аллюзии. В самом деле, фигура Ахава содержит в себе ссылки на большинство главных мифов мира.

Мы уже выводили связь Ахава с новорождённым солнцем из того факта, что «Пекод» отправился в плавание под Рождество, в день зимнего солнцестояния, и — учитывая, что корабль плывёт на юг — увеличение числа появлений Ахава на палубе идёт параллельно увеличению светового отрезка дня. Ахав считает себя равным солнцу, когда заявляет: «Не говори мне о богохульстве, Старбек, я готов разить даже солнце, если оно оскорбит меня» (глава 36). В одном из своих аспектов Ахав принадлежит той группе солнечных героев, которые, подобно солнцу, бывают расчленены или проглочены монстром на западе и возрождаются на востоке. Как и у Ахава, «у солнечных героев часто отсутствуют конечности»;¹ или, как альтернатива, они могут иметь слабую или искалеченную ногу. Например, Эдип, имеющий определённые связи с солнечными героями, носит имя, означающее «Пухлоногий».²

¹ Frobenius; quoted by Jung in «Symbols of Transformation», CW 5, par. 356, note 50.

² Изображения повреждённой или ампутированной конечности появляются и в других трудах Мелвилла. В «Марди» дикарь Самоа потерял руку в бою, чтобы

Египетский Осирис был солнечным героем и имел параллели с фигурой Ахава. Существуют многочисленные противоречивые вариации мифа об Осирисе, но основная схема такова: Осирис был богом возрождения у египтян и, в частности, богом сельскохозяйственных культур. Через предательство его злой брат Сет (или Тифон) запер Осириса в ящик и кинул в море. Ящик выбросило на побережье Сирии в Библос, где росло огромное дерево, вобравшее ящик в себя. Сестра и жена Осириса, Исида, нашла это дерево и перенесла его ствол обратно в Египет. Но Сет снова пленил Осириса, достав из дерева, и на этот раз расчленил бога, разбросав куски тела повсюду. Верная Исида разыскала разрозненные части тела Осириса и сложила их вместе. Только одну часть — его фаллос — она не смогла найти, потому что тот был проглочен рыбой. Чтобы заменить его, Исида смастерила деревянный фаллос. Хотя Осирис не мог быть полностью возвращён к жизни, Исида зачала от него сына Гора, который, достигнув зрелости, отомстил Сету за убийство своего отца.

Миф изображает трансформацию либидо. Осирис был старым солнцем, и ему суждено было быть разорванным на части, чтобы через Гора — новое солнце — психическая энергия возродилась, омолодилась и перешла на новый уровень. Многие в этом мифе помогают понять символическое значение фигуры Ахава. В 37-ой главе предсказано, что Ахав будет расчленён, подобно Осирису, и частичное расчленение уже произошло.

Один из комментаторов Мелвилла, видя связь между Ахавом и Осирисом, считает, что Мелвилл намеренно выбрал

спасти свой корабль от пиратов. Его можно сравнить с другими искалеченными воинами-героями, такими как Нельсон, Англси, Арнольд и т. д. В «Тайпи» Томмо имеет опухшую ногу, которая лишает его трудоспособности на протяжении всего пребывания на первобытном острове Nukuheva. Нога начинает заживать только после попадания Томмо на китобойное судно. Искалеченную ногу Томмо можно рассматривать как психологический эффект регрессии к примитивному, детскому состоянию, олицетворённому диким островом. Это состояние символического инцеста, которое превращает Томмо в Эдила («Пухлоногого»).

египетский миф как прототип.³ Это кажется сомнительным. Очевидно, что Мелвилл был в курсе параллелей между его историей и египетским мифом, но в книге есть также явные отсылки на многие другие еврейские, индийские, греческие и христианские мифы. Более вероятным, чем сознательный выбор писателем какой-либо конкретной модели для подражания, видится спонтанное возникновение из бессознательного Мелвилла архетипических образов из коллективной психэ, общих для всех людей. Так что, миф об Ахаве мог бы иметь явно различимые аналогии с мифами разных эпох и мест. Миф об Осирисе — это тоже частный вариант универсальной темы, которая всплывает в таких фигурах, как Дионис, Аттис, Адонис, Христос и в других бесчисленных мифах о борьбе героя с драконом.

Во всех своих вариациях миф об Осирисе несёт в себе глубокий и сложный символизм.⁴ Будучи мифом о возрождении и преобразовании, он символизирует развитие отдельной личности. Осирис разнообразно отождествляется с духом растительности, с плодоносящим потоком Нила, с движением солнца, Аполлона, а также с богом нижнего мира; таким образом, Осирис является символом либидо — естественно генерируемой энергии психики, переживающей процесс трансформации или развития за счёт разрушения и восстановления. Ахаву, как и Осирису, суждено было быть расчленённым, и весь его компульсивный поиск белого кита является бессознательным стремлением реализовать эту судьбу.

Осирис представляет тот этап развития личности, когда должно произойти разрушение во имя возрождения на новом уровне. Это фаза, когда эго ещё в значительной степени отождествляется с исходным состоянием целостности, с примордиальной Самостью; это инфляция, нереалистичное состояние, в котором человек бессознательно предполагает, что он центр Вселенной и отождествляет себя с Богом, то есть с объективной психэ.

³ H. Bruce Franklin, «The Wake of the Gods», pp. 5398.

⁴ See Erich Neumann's discussion of Osiris in «The Origins and History of Consciousness», pp. 22056.

Хотя сознательно Ахав стремится уничтожить Моби Дика, бессознательное намерение его влечения — привести себя к предназначенному судьбой разрушению. В своём заносчивом высокомерии Ахав олицетворяет ту часть эго, что отождествляет себя с Самостью, и чтобы произошла — в целях развития — прогрессивная дифференциация между эго и Самостью, идентификация эго-Самость (Ахав) должна пройти процесс растворения. Такая участь обусловлена и мотивируется мощными энергиями психического роста, которые наделяют Ахава сильным чувством неизбежности его судьбы.

Как бросившего вызов богам, Ахава можно ассоциировать с Прометеем. Мелвилл говорит об Ахаве:

«Бог да смиляется над тобой, старик, твои мысли породили новое существо внутри тебя; а тот, кого неотступные думы превращают в Прометея, вечно будет кормить стервятника кусками своего сердца; и стервятник его — то существо, которое он сам порождает». (глава 44)

Миф о Прометее символизирует необходимый акт инфляции и высокомерия, на которое нужно отважиться в каждом новом шаге роста сознания. Украсть огонь богов — преступление, расплата за которое — мучения, причиняемые стервятником. Солнечный огонь символизирует обретение сознания, а ещё это творческая способность первичной энергии объективной психэ. Когда эта энергия становится доступной для сознательного использования, её стоимость должна быть оплачена. К Мелвиллу, как и к любому творческому гению, миф о Прометее особенно применим. Ещё до написания им «Моби Дика» София Готорн говорит о Мелвилле: «В этом человеке свежесть первозданной природы и истинный Прометеев огонь».⁵ Трагическая фигура страдающего Ахава, «словно распятого на кресте», — это символическое представление цены, которую Мелвилл должен был заплатить за свой дар. В то же время, фигура Ахав

⁵ Metcalf, «Herman Melville», p. 90.

занимает своё место, как и Прометей, в качестве оригинального мифического выражения цены, которую мы все платим в стремлении к большей осознанности.

Другая важная мифологическая связь имеется у Ахава с Христом. Есть несколько намёков на это. «Пекод» отправляется в плавание в Рождество. Во время своего первого появления на палубе Ахав «стоял перед ними словно распятый на кресте; бесконечная скорбь облекла его своим таинственным, упорным, властным величием» (глава 28). В 37-ой главе Ахав говорит о ношении «железной Ломбардской короны». Эта корона традиционно использовалась при коронации императоров Священной Римской империи и по легенде была выкована из гвоздей креста Христова.

Другое доказательство связи между Ахавом и Христом мы находим путём сравнения Ахава с Пьером [из «Риегге»]. Внимательное прочтение этого произведения не оставляет никаких сомнений, что его центральный персонаж олицетворяет собой тот же односторонний, «штурмующий небеса» подход, как и у Ахава, и Пьер чётко может быть отождествлён с Христом во многих пассажах. Возьмём для примера цитату, где автор даёт определение Пьеру: «Энтузиаст Долга, небом зачатый Христос родился» (Книга 5, глава 7). И снова, чуть позже, сам Пьер восклицает: «Пусть небеса играют на струнах моей души и подкрепляют меня в хриstopодобных чувствах, что я впервые испытал!» (Книга 5, глава 6).

На первый взгляд может показаться невероятным, что безумный и мстительный Ахав связан с Христом, апофеозом любви, чистоты и невинности. Но это просто ещё один пример парадоксальной игры противоположностей, которой прошито всё произведение «Моби Дик». Если белый кит отождествляется со злом, то Ахав, как его антагонист, должен быть приравнен к добру, то есть к Христу. По крайней мере, так видит свои усилия сам Ахав. Он отождествляет себя с Христом, светлым Сыном Божьим, и в этой инфляционной идентификации он становится жертвой идентификации со своей противоположностью, Сатаной, тёмным Сыном Божьим. Таким образом инфляция всегда идёт рука об руку с нравственной односторонностью. Величайшие

зверства совершают те, кто сознательно причисляют себя к величайшим праведникам.

Ахав — человек, переживший ампутацию. Его изначальная целостность была нарушена, расчленена. В алхимической символике одна из фаз процесса трансформации презентована изображением льва с отрезанными лапам.⁶ Осирис и Дионис были расчленены, Аттис и Адонис были кастрированы, Адам был отрезан от полноценной жизни в Эдемском саду, Эдип был ослеплён, Христос — распят. Эти мифы пронизаны общим смыслом: человек рождается в состоянии изначальной целостности; как животные, он един с источником своего бытия. Это в ходе своего развития должно отделить себя от архетипической психэ. Этот процесс по своей природе болезнен, травматичен и сопоставим с расчленением, так как происходит отделение от исходного состояния бессознательной целостности во имя достижения более высокого уровня осознанности.

Агония Прометея, прикованного к Кавказу, тяжкие труды и пот Адама, распятие Христа — всё изображает последствия разъединения сознательных и бессознательных частей личности. Измаил и Ахав являются репрезентациями того же процесса. Оба были отчуждены от своей изначальной целостности и своего первоисточника удовлетворения. Реакция Измаила — пассивное бегство и мысли о суициде. Реакция Ахава — возмущённое неповиновение. Он клянётся, что «тот, кто нанёс мне увечье, будет изувечен мною» (глава 37). Ахав не может предоставить собственную жизнь в ведение высших психических сил.

Ахав — это в психологии предмет для изучения чувства обиды. Его образ служит зеркалом, показывающим истинную природу наших собственных обид. Каждый имеет эту проблему, маниакального внутреннего Ахава, чьё богатство — разум, но чьи мотивы и объект желания — безумны. Обида, которая заставляет стремиться к отмщению, нанося один удар за другим, заставляет утверждать свою личную

⁶ See «Psychology and Alchemy», CW 12, fig. 4.

власть над всем, что бросает человеку вызов; или же это бывает обида, испытывая которую человек уходит в замкнутое, оскорблённое самовозвеличивание, презрев общение с миром и не признавая никакую верховную власть. Всё это признаки присутствия Ахава в душе каждого.

Обида в её различных проявлениях — это, пожалуй, центральная проблема психологического развития и психотерапии. Юнг пишет:

«Глубокое негодование кажется обитающим в человеческой груди бок о бок с животной безжалостностью, и это однажды отделило человека от инстинктивной капитуляции перед собственными желаниями и от прекрасной гармонии животной природы».⁷

Это обида из-за потери нами подлинной бессознательной целостности; это обида на специфическую человеческую задачу развития сознания, задачу, требующую жертв, требующую принять расчленение как часть процесса.

Ахав демонстрирует тот факт, что обида — это инфляция, идентификация эго с Самостью. И конечным итогом инфляции является падение, катастрофа, но до этого может наблюдаться необычайная энергичность, демонический драйв, что, как воду из крана, проводит психическую энергию через узкий, персональный конец. Так было в случае Ахава.

«Ахав не только не лишился сил, но, наоборот, для достижения одной-единственной цели обладал теперь в тысячу раз большим могуществом, чем ему когда-либо в здравом рассудке дано было направить на разумный объект». (глава 41)

Джеймс Киш считает Ахава прообразом диктатуры двадцатого века. Он также говорит об идентификации между эго и Самостью, которая:

⁷ «Symbols of Transformation», CW 5, par. 351.

«...продуцирует заметное усиление интеллекта и власти над другими людьми, но которая дегуманизирует. Демонизируясь таким образом, эго подчиняет индивидуумов и группы своим собственным желаниям и целям, принимая их в свою систему и отталкивая их от себя морально и во всех других отношениях. Это в конечном счёте приводит к разрушению эго и в целом того, кто принимает эту власть. В индивидуальном плане это означает психоз, а в общественном — насильственное разрушение общественного порядка».⁸

Однажды ночью, когда Ахав угрюмо бродил по палубе, Стабб пришёл, чтобы мягко намекнуть капитану, что стук его искусственной ноги будит моряков, которые спят в каютах под палубой. Ахав ответил сердито и раздражённо: «Вниз, собака! Вон! В конуру!» (глава 29). Стабб ушёл, ошарашенный и с сильным желанием ответить ударом на удар. После ему привиделся сон, который он поведал Фласку:

«Никогда ещё не видел я таких странных снов... Понимаешь, мне приснилось, будто наш старик дал мне пинка своей костяной ногой; а когда я попробовал дать ему сдачи, то, вот клянусь тебе вечным спасением, малыш, у меня просто чуть нога не отвалилась. А потом вдруг гляжу — Ахав стоит вроде этаким пирамиды, а я как последний дурак всё норовлю ударить его ногой». (глава 31)

Это не весь сон, но здесь его суть. С небольшими изменениями это мог бы быть сон Ахава. Как Ахав «пинает» камнеподобное творение природы, белого кита, так и Стабб во сне «пинает» Ахава и, подобно Ахаву, теряет ногу. Мелвиллу

⁸ «The Problem of Dictatorship as Represented in Moby-Dick,» in *Current Trends in Analytical Psychology*, p. 273.

могло на самом деле присниться такое; это согласуется с другими образами в «Моби Дике» и в других его работах.

А что означает для Мелвилла пирамида? В записных книжках, которые он вёл во время своей поездки по Египту и Ближнему Востоку, есть некоторый намёк. Увидев пирамиды, Мелвилл записал:

«Чувство благоговения и ужаса охватило меня... Я дрожал при мысли о древних египтянах. Именно в этих пирамидах родилась идея Иеговы. Ужас смешивался с восторгом и глубоким уважением. Моисей получил все свои знания от египтян».⁹

Несомненно, Мелвилл поддерживал мнение, что монотеизм Моисея — египетского происхождения. Во всяком случае, в этом отрывке видно, что Мелвилл воспринимает пирамиды как родину Яхве, передающую свой каменный, незыблемый характер самому божеству; так что, выходит, Стабб пинает тот же объект, на который вымещает свой гнев Ахав. В стихотворении Мелвилла «Великая Пирамида» мы находим дополнительные ассоциации:

Ваша каменная кладка — человеческих рук дело?
Больше похоже, что поработал некий космический ремесленник.
Ваши камни слоями вверх возвышаются,
Как Gamprians.

По далеко уходящим вверх широким флангам вашим
Арабы, как козы альпийские, могут подниматься шеренгами,
Остановливаясь на перевал,
Как гномы, которые взбираются толпами
По ледникам пустынным.

Обнаружатся ли лишайники в ваших расщелинах?
Нет, бесплодно всё и сплошной гранит.

⁹ Leyda, Melville Log, p. 542.

Капризы погоды вам нипочём,
И, бесплодные, остаётесь вы верны вашей чистоте,
Господствуя здесь над всем.

Утренний туман проплывает под вашими пиками,
Коршуны едва задевают вас слабыми крыльями;
Беснуясь, песчаные бури, удар за ударом,
Стараются свергнуть вас,
Но вы лишь подставляете щёки.

Никаким стихиям неподвластно ваше племя,
На четырёхугольных своих основаниях вы стоите и тёрпите:
Бесконечность будущих времён — ваше дерзновение,
В то время как вы — корона,
Которую надело на себя прошлое.

Ваши глубины, по слухам, таят пещеры
И лабиринты. И те смельчаки, кто, по рассказам старых
паломников,
Бросают вызов и проникают туда,
Оказываются в пустыне мёртвых
И в бреду умирают.

Ремесленники, в незапамятные, скрытые туманами времена
Бесформенные эти камни так обтесавшие,
Присвоили власть самой Природы своим искусством
И обозначили этим впечатляющим немым Я ЕСТЬ
Своё начало.¹⁰

В первой строфе пирамида уподобляется киту (Grampus — один из видов китов), во второй — пустынным ледникам (обсуждается ниже), а в шестой строфе пирамида предположительно имеет глубоко скрытые пещеры и лабиринты, которые грозят безумием тому, кто проникнет в них, — чёткое изображение бессознательного и содержащихся в нём

¹⁰ Collected Poems, pp. 254f.

опасностей.¹¹ Вальтер Безансон уже отмечал, что шестая строфа — это ссылка на смерть в бреду и, вероятно, намекает на пережитые юным Мелвиллом безумие и смерть отца.¹² Финальная строфа ясно говорит, что «титанизм» Мелвилла, его склонность «штурмовать небеса», — это его творческие усилия как художника придать форму внутреннему хаосу с целью дать выражение «немому Я ЕСТЬ».

Как мы уже отмечали, герой «Ригге» имеет много общего с Ахавом. Однажды Пьер засыпает и видит во сне крутую, обрывистую гору (этот сон, возможно, тоже приснился самому автору). У основания горы группа «штурмующих небеса» титанов.

«Титаны тут же вскочили на ноги, бросились вверх по склону и снова стали колотить несокрушимые стены бездны. Главный среди них... безрукий гигант, который, отчаявшись найти любой другой выход своей неумолимой ненависти, обратил своё огромное туловище в таран и кинулся арками рёбер против неуязвимой пропасти, тараня снова и снова. „Энцелад! Это Энцелад!“ — закричал Пьер во сне. В этот момент перед его лицом возник призрак; и Пьер не видел больше Энцелада, но видел безрукое тело титана со своими собственными увеличенными чертами лица, которые светились перед ним, вводя в заблуждение и предвещающая горе». («Ригге», книга 25, глава 5)

Энцелад, один из титанов, поверженных Зевсом, в этом сне пытается вернуть себе утраченные позиции на небесах. Но небеса неприступны, и он не может больше ничего сделать,

¹¹ Пассажи в «Ригге» также связывают пирамиду с бессознательным (душой): «Под давящей болью мы прокладываем путь вглубь пирамиды; с трудом, наощупь мы приходим в её центральное пространство; с радостью обнаруживаем саркофаг; мы поднимаем крышку, но там никого нет! Ужасающая, безбрежная пустота — это душа человека!» (Книга 21, глава 1)

¹² «Introduction, « in Melville, Clarel, p. xvii.

кроме как уничтожить себя в суицидальных атаках против бездны. Как и Ахав, Энцилад искалечен — у него нет рук.

Другой пример данной темы находим в более позднем стихотворении Мелвилла под названием «Айсберг» («Сон»). Его первая строфа показывает основное содержание:

Я увидел корабль военного назначения
(Его установленные флаги, его бравые облачения),
Плывущий, словно безумец,
Прямо на флегматичную глыбу айсберга.
Та не сдвинулась с места после удара,
Хотя обезумевший корабль пошёл ко дну.
Однако удар вызвал медленное сползание
Отколовшихся от неё кусков,
Что соприкоснулись во время удара с палубой;
Но лавина — это и всё,
Никакого другого движения,
И ничто уже не спасёт затонувшее судно.¹³

Это, несомненно, подлинный сон Мелвилла. Писатель использует различные образы, представляющие то же основное содержание, что и нападение Ахава на белого кита: сон Стабба про пирамиду, Энцилад на горе Зевса. Такие сны и фантазии несут предупреждение. Корабль, представляющий сознательную жизненную ориентацию сновидца, умышленно выбирает суицидальный курс, сознательно тараня прочный айсберг.

По всем критериям этот образ указывает на серьёзную, угрожающую дезадаптацию к реальности. Такой сон, принесённый аналитику, вызвал бы со стороны последнего беспокойство о вменяемости пациента. Мы знаем, что здравомыслие Мелвилла находилось в серьёзной опасности в течение нескольких лет после «Моби Дика». Мелвилл, однако, размышлял, судя по всему, о своих снах. В данном случае он написал стихотворение об одном из них. Очевидно, посыл этого и других сновидений был получен сознанием

¹³ Collected Poems, p. 203.

Мелвилла, так как не происходит абсолютного кораблекрушения, как у Ницше, хотя Мелвилл и прошёл в опасной близости от безумия.¹⁴ Эти примеры дают нам некоторое пугающее представление о сновидениях крупной творческой личности. Психологический риск, которыми сопровождаются творческие усилия Мелвилла, ужасен.

Пирамида во сне Стабба, гора в сновидении Пьера и айсберг из сна самого Мелвилла — аналогичные друг другу образы, относящиеся к одному и тому же символическому факту. Пирамида ассоциируется с Яхве, гора — с Зевсом, айсберг же, в контексте психологии Мелвилла, на мой взгляд, представляет первичную тайну бытия, которую писатель, используя своё творческое воображение, так доблестно атаковал. Сон ясно показывает, как бесполезны, как губительны для него лично эти усилия. Можно, однако, посмотреть на это под другим углом. Удар корабля отбивает часть айсберга, вызывая лавину осколков льда. Это наводит на мысль, что преднамеренное столкновение корабля с айсбергом, будучи фатальным для корабля, может иметь далеко идущие последствия коллективного значения.

Мелвилл натравил силы своего собственного творческого воображения на первичную тайну человеческого существования. Хотя эти усилия были заведомо провальны и губительны для личности самого автора, некоторые части этой ледяной тайны-глыбы были отколоты. Основная масса айсберга в какой-то степени уменьшилась благодаря творческой способности писателя расчлнять и переводить части тайны-льдины в значимые символические образы. Возможно,

¹⁴ Другой образ преднамеренного кораблекрушения находим в «Риеге»: «Теперь он начал чувствовать, что мускулы Титана в нём были разрезана ножами Фатума... Он, казавшийся способным воспарять, теперь должен был увязнуть в грязи. Тем не менее, глубокое своеволие в нём не сдавалось. Вопреки разбитому сердцу и лопнувшей голове, вопреки всем мрачным мыслям и мертвецкой слабости, вопреки сумасшествию... Корабль его души предвидел неизбежные скалы прямо по курсу, но решил плыть дальше и совершить отважное крушение». (Книга 25, глава 3)

всё подлинное мифотворчество имеет ту же природу. Столкновение с непостижимой тайной бытия приносит личную травму или трагедию, но вместе с тем, даруя человеку гениальность, оно продуцирует новый символический образ, который прибавляется к коллективному культурному сознанию.

Стабб серьёзно отнёсся к своему сну о пинании пирамиды; он размышляет над ним и что-то для себя узнаёт. Открытый и достаточно гибкий, чтобы услышать сообщение сна, Стабб отмечает, что сон «сделал меня умным человеком». Мудрость Стабба, в конечном счёте, стала собственной мудростью Мелвилла.

В следующем эпизоде Ахав собирает всех на палубе, чтобы сообщить о своих мстительных планах найти и уничтожить Моби Дика. Сила его убеждений заразна. Талантливый подстрекатель, умеющий разжечь ненависть и направить её на интересующий его объект, Ахав заражает всю команду своим безумием. Только Старбек выражает протест. Когда Ахав спрашивает: «Ты не согласен преследовать белого кита? Не готов померяться силами с Моби Диком?» — Старбек отвечает:

«Я готов померяться силами с его кривой пастью и пастью самой смерти тоже, капитан Ахав, если это понадобится для нашего промысла, но я пришёл на это судно, чтобы бить китов, а не искать отмщения моему капитану. Сколько бочек даст тебе твоё отмщение, капитан Ахав, даже если ты его получишь? Не многого будет оно стоить на нашем нантакетском рынке».
(глава 36)

Это в высшей степени рациональный ответ, типичный для здорового смысла и прагматичности. Но именно в этой прагматичной разумности заключается слабость Старбека: перевести огонь человеческой души в вопросы материальной целесообразности удаётся редко. Самые безжалостные диктаторы получают свою власть, взывая не к материальному, а к духовному. Они пробуждают в своих последователях динамизм архетипического образа, идеала. После пробуждения такие образы имеют огромную власть. Они генерируют

способность жертвовать личным и материальным благополучием, иногда в поразительной степени, создавая ощущение благородства, величия, особого жизненного пути, выводя за пределы эго и личных желаний и рождая преданность сверхличной цели. Такой механизм всегда работает в массовых движениях. И хотя — поскольку они функционируют через бессознательный динамизм — такие движения почти всегда обречены на печальную участь, тем не менее, источник их энергии духовный. Поскольку они апеллируют к психологическим смыслам, а не к материальным, противостоять им можно только духовными средствами и смыслами. Обращение к рыночным ценностям никогда не достаточно, если имеешь дело с активизированным архетипом.

Ахав может так легко оказывать влияние на своих слушателей потому, что он активизирует латентный архетипический паттерн — конфликт человеческого сознания со злом и силами тьмы. При активизации такой образ может высвобождать огромные энергии. Работают ли эти энергии во благо или во вред зависит от характера и степени человеческого сознания, которое опосредует их. Величайшие зверства истории были совершены людьми, находящимися в бессознательных тисках этого архетипа. Ахав, одержимый этой мифологической мотивацией и бессознательно захваченный её властью, магически заражает менее развитых личностей своего экипажа:

«Я думал, хоть один-то упрямый окажется; но нет — мой зубчатый круг пришёлся впору для всех колёс и все их привёл во вращение. Или же можно сказать, что они стоят передо мной, словно кучки порошу, а я для них — спичка! Жаль только: чтобы воспламенить других, спичка и сама сгорает!» (глава 37)

Мы можем понять, почему апеллирование Старбека к разумной целесообразности является недостаточным: столкнувшись с духовным вызовом, Старбек не имеет адекватного духовного ответа. Когда, обратившись к материальным ценностям, он терпит неудачу, то пытается снова: «Капитан

Ахав, питать злобу к бессловесному существу — это богохульство». Теперь Старбек встречается с Ахавом уже на его территории — на территории духа. Этот ответ, тем не менее, всё ещё недостаточен, так как Ахав — проводник более мощных сил, его убеждённость опирается на больший жизненный опыт. Он видит глубже, чем Старбек. Ахав пережил психические смыслы, скрытые от внешнего мира, и он выражает это так:

«Все видимые предметы — только картонные маски. Но в каждом явлении — в живых поступках, в открытых делах — проглядывают сквозь бессмысленную маску неведомые черты какого-то разумного начала. И если ты должен разить, рази через эту маску!» (глава 36)

Ахав ушёл намного глубже, чем Старбек. Последний не может сравнить свой опыт с психологическим опытом Ахава, вследствие чего он подчиняется:

«Душа моя покорена, подавлена, и кем? Безумцем! Как перенести оскорбление? Здравый ум должен был сложить оружие в этой битве! Он глубоко пробурил и подорвал во мне весь рассудок. Мне кажется, я вижу его нечестивый конец; но на меня как бы возложено помочь ему добраться до этого конца. Хотел бы я того или нет, я теперь связан с ним таинственными узами; он ведёт меня на буксире, и у меня нет такого ножа, который перерезал бы канат». (глава 38)

Таким образом, рациональное сознание признаёт своё бессилие, и автономный комплекс в лице Ахава мчится к своей резолюции.

ЗНАЧЕНИЕ ОБРАЗА КИТА

Теперь, когда весь экипаж корабля стремится уничтожить Моби Дика, мы должны разобраться, в чём же смысл этой могущественной фигуры кита, центрального персонажа всей книги.

Проблема в том, что образ кита имеет слишком много значений. Мелвилл сделал всё, чтобы обеспечить почти безграничную сеть ассоциаций при амплификации этого образа. Кит и огромное множество его значений — эдакий Критский лабиринт, где немудрено заблудиться. Процесс амплификации начинается ещё до самого повествования в выдержках о китах, которые Мелвилл собрал из мировых источников литературы и мифологии. Эта подборка общих и мифологических ассоциаций к образу кита, вкупе с многими другими доказательствами в книге, свидетельствует о том, что Мелвилл обнаружил свой собственный метод амплификации и использовал его, чтобы получить доступ к коллективному бессознательному.

Метод амплификации, разработанный Юнгом, является фундаментальной процедурой в процессе раскрытия и анализа бессознательного. Согласно методу, сновидения и другие психические образы используются, чтобы инициировать поток ассоциаций, расширяющих смысл исходного образа и снабжающих его контекстом. Метод амплификации имеет два аспекта: личные амплификации и общие.

Первый этап, личные амплификации, состоит в том, что пациент выражает спонтанные чувства, мысли и воспоминания, относящиеся к его или её личной жизни, которые приходят

на ум относительно данного образа. Совокупность этих личных ассоциаций ко всем элементам сна обеспечивает личный контекст сновидения и часто приводит к значимым смыслам.

Второй этап — это общие амплификации. Обычно здесь всё зависит от широты кругозора психотерапевта и совершается на основе приобретённых им знаний. Общие амплификации должны обеспечить элементы сновидения коллективными, архетипическими ассоциациями. Именно здесь в ход идёт хорошее знание терапевтом коллективной, или объективной, психики. Когда сон содержит архетипические образы или темы, аналитик может продемонстрировать параллельные образы из мифов, легенд и фольклора. Общие амплификации устанавливают коллективный контекст сна и позволяют рассмотреть его как относящийся не только к личной психологической проблеме сновидца, но и как коллективную проблему, общую для всего человеческого опыта. Общие амплификации, с одной стороны, устанавливают коллективный, архетипический контекст, а с другой — помогают раз-идентифицировать это и архетипическую психику.

Поэзия и художественная литература всегда использовались для амплификации и поиска аналогий, подсказывающих глубинный смысл, который иначе был бы пропущен. «Моби Дик» — прекрасный и широко простирающийся пример. Вся книгу можно рассматривать как сложную амплификацию психологического смысла кита и охоты на него. Поскольку это так, то явно невозможно ограничить перечисление смыслов этого образа кратким описательным отчётом. Мелвилл сам предупредил нас о невозможности обрисовать портрет кита. Проанализировав различные, потерпевшие неудачу попытки зафиксировать реального кита в изображениях, Мелвилл заключает:

«В силу всех этих причин, куда ни кинь, всё равно поневоле приходится заключить, что великий Левиафан — единственное в мире существо, которому не суждено быть изображённым ни на бумаге, ни на полотне. Конечно, один портрет может быть более метким, чем другой, но ни единому из них

никогда не попасть точно в цель. Так что реальной возможности обнаружить, как же именно выглядит на самом деле кит, не существует. И единственный способ получить хотя бы приблизительное представление о его живом облике — это самому отправиться на китобойный промысел; но, поступая так, вы подвергаетесь немалому риску в любой момент быть атакованным китом и пущенным ко дну. Вот почему, на мой взгляд, вам не следует проявлять чрезмерной придирчивости при попытках ознакомиться с внешностью Левиафана». (глава 55)

Мелвилл даёт нам то же самое предостережение, когда говорит об опасностях моря, места обитания китов. Он каталогизирует ужасы моря и продолжает:

«Вы только подумайте, до чего коварно море: самые жуткие существа проплывают под водой почти незаметные, предательски прячась под божественной синевой. А как блистательно красивы бывают порой свирепейшие из его обитателей, например, акула, во всём совершенстве своего облика. Подумайте также о кровожадности, царящей в море, ведь все его обитатели охотятся друг за другом и от сотворения мира ведут между собой кровавую войну.

Подумайте обо всём этом, а затем взгляните на нашу зелёную, добрую, смирную землю — сравните их, море и землю, не замечаете ли вы тут странного сходства с тем, что внутри вас? Ибо как ужасный океан со всех сторон окружает цветущую землю, так и в душе у человека есть свой Таити, свой остров радости и покоя, а вокруг него бушуют бесчётные ужасы неведомой жизни. Упаси тебя бог, человек! Не вздумай покинуть этот остров и пуститься в плавание. Возврата не будет!» (глава 58)

Здесь мы имеем компенсаторную оппозицию к взглядам Балкинтона относительно моря, то есть к мнению, что «лишь

в бескрайнем водном просторе пребывает высочайшая истина» (глава 23). Море и кит сообщают одни и те же страхи и вызывают одни и те же опасения, потому что это различные образы, символизирующие один и тот же психологический факт.

Мы действительно находим «странные аналогии» к чему-то внутри себя. Море и кит представляют исконную бессознательную психэ, которая содержит первичные энергии, внушающие страх и благоговение. Море — это коллективное бессознательное, и киты, обитающие в нём, — основное содержание бессознательного, то есть архетипы. Зелёный остров, окруженный морем, — это эго, структурный порядок сознания. Хотя встреча с китами опасна, угрожает утоплением или растворением сознательной личности (психоз), для китолова, героя, киты — это жизненно необходимый источник энергии, зажигающий лампы цивилизации. Китоловы охотились, убивали и расчленили китов, и таким образом неочищенные природные энергии трансформировались и использовались в цивилизационных целях сознательной дифференциации личности. Китобойный промысел является, таким образом, парадигмой героических усилий человеческого сознания по противостоянию и преобразованию неочищенных первичных энергий психики.

Жизнь китоловов имеет много общего с жизнью первобытных охотничьих сообществ, и что-то общее есть в психологии обоих. В первобытных охотничьих группах, как правило, охотились на одно животное, которое использовалось для пропитания, и отношение людей к этому животному было трепетным. Так было, например, в племени «Черноногих» индейцев, которые охотились на бизонов. Эта охота на бизонов сопровождалась священными обрядами и ритуалами. Джозеф Кэмпбелл пишет:

«Там, где охотничьи обряды отмечались народом должным образом, было магическое, волшебное согласие между животными и теми, кто охотился на них. Выполненные надлежащим образом ритуалы гарантировали, что убитые существа отдадут людям только свои тела, но не сущность... Охота сама

по себе, следовательно, являлась обрядом жертвоприношения, сакральным, а не мирским мероприятием».¹

Охота на буйвола, например, считалась безопасной, только если сохранялось благоговейное отношение к «великому буйволу». «Великий буйвол» — это прототип, эссенциальное животное, вечная форма, платоновский эйдос.

«Он представляет собой фигуру более мощную, чем другие представители его вида: он вечный и нерушимый... Он является манифестацией того принципа или аспекта сферы эссенциального, из которой берут начало существа его вида».²

Эти соображения довольно точно соответствуют охоте на китов в произведении «Моби Дик». Охотники должны убивать китов во имя своего собственного существования. Но среди всех китов в океане есть один особенный белый кит, «великий» кит, который не позволит взять себя в плен. Как «великий бизон» в Блэкфуте, «вечный и нерушимый», Моби Дик считался вездесущим и бессмертным. Он был коллективной душой китов, самым важным, вечным китом, и все другие киты — лишь его эфемерные манифестации. На священный, особенный характер Моби Дика указывается его белизна. Альбиносы среди животных, как правило, считаются священными. Мелвилл отмечает этот факт, приводя в качестве примеров священного белого слона Востока и священную белую собаку ирокезов.

Охотиться на священного белого кита таким же точно образом, каким охотятся на обычных китов, — кощунство, богохульство, как сказал Старбэк. Такая охота представляет собой отрицание религиозного отношения первобытного охотника к своей жертве. Нападение на Моби Дика — нападение на само понятия священного. Теперь мы начинаем видеть

¹ «The Masks of God: Primitive Mythology», p. 293

² Ibid., p. 292.

один из основных смыслов мстительного поиска Ахавом кита. Этот поиск символизирует психический динамизм, который ответственен за радикальную секуляризацию современного индустриального мира. Само понятие священного, сверхъестественного, надличного как концепция или категория опыта в настоящее время искоренены из современного сознания. Киты — это примитивные, недифференцированные энергии природы; и, как выразился один из комментаторов Мелвилла, «кит-корабль — это машина для эксплуатации природы».³ Но если этот процесс эксплуатации обращается против священного и сверхличного аспекта собственной внутренней природы человека, природа в свою очередь обернется против человека и уничтожит его.

Подход примитивных людей является правильным. Когда примитивные люди убивают животное для пропитания или молотят зерно для производства хлеба, они понимают, что они жертвуют аспектом божества. И потому они делают это торжественно и религиозно. Их мифы рассказывают им о том, что животные или растительные боги готовы стать жертвой ради нужд человека. Но если это богоубийство совершается непочтительно, с надменностью, бог может обернуться против человека и уничтожить его, отказывая в пище в будущем. Это не есть хорошая логика для успешной охоты или сельского хозяйства, но это отзвук психологии. Первобытное отношение естественного благоговения можно считать суеверным и неуместным, когда оно применяется к внешнему миру, однако это инстинктивная мудрость, когда дело касается внутреннего психического мира.

У всех нас внутри есть грубые, недифференцированные природные жизненные энергии. Если мы хотим иметь сознательную психическую жизнь, мы должны питаться и трансформировать эти элементарные энергии. Архетипические энерго-формы коллективного бессознательного должны быть расчленены и разбиты на ассимилируемые единицы, как Осирис или как захваченный кит, дабы первичные

³ Olson, «Call Me Ishmael».

энергии могли быть доступны для сознательных целей. Тем не менее, эти надличные энергии более метко будет охарактеризовать как божества. Следовательно, к ним нужно подходить с религиозной позиции. Невыполнение этого требования является актом высокомерия, не признающего существование какой бы то ни было власти, кроме воли эго. В таком случае эго не добьётся успеха в ассимиляции энергий архетипических форм; скорее, архетип сам ассимилирует эго. Это катастрофа для сознательной личности. Эго подвергнется регрессии и будет жить судьбой конкретного мифологического образа, с которым оно идентифицирует себя. И так было с Ахавом.

Не может быть никаких сомнений в том, что белый кит символизирует бога. Богообразы многих мифологий мира ассимилированы в Моби Дике. Рассмотрим некоторые доказательства этого в кратком обзоре.

Моби Дик зовётся «китом Иова» (глава 41), это ссылка на Левиафана в «Книге Иова» — на одну из манифестаций Яхве. Упоминается также, что кит — одно из воплощений Вишну, Матсья-Аватар (глава 55). Сумасшедший моряк Гавриил, утверждавший, что белый кит — это воплощённый бог шейкеров, пророчил «скорую и ужасную гибель святотатственным врагам своего божества» (глава 71). Когда Моби Дик впервые попал в поле зрения, он был проассоциирован с Юпитером:

«С радостной лёгкостью — с ленивой мощью покоя в молниеносном движении — скользил по волнам кит. То был не белый бык Юпитер, уплывающий с похищенной Европой, что вцепилась в его изящные рога; бык, скосивший на красавицу свои томные, нежные глаза и стремящийся с плавной, журчащей скоростью прямо к брачным покоем Крита, нет, и сам Зевс в своём несравненном верховном владычестве не превосходил величавостью божественного Белого Кита». (глава 133)

Позже Моби Дика называют «могучим богом»:

«Грозно взмахнув в воздухе знаменем хвоста, могучий бог явился во всей своей величавости, и тут же, уйдя под воду, скрылся от взоров». (глава 133)

Гораздо раньше Ахав описал Моби Дика как репрезентацию трансцендентной реальности, которая лежит за видимым проявлением вещей. И такая трансцендентная реальность — лишь другое наименование бога.

«Все видимые предметы — только картонные маски. Но в каждом явлении — в живых поступках, в открытых делах — проглядывают сквозь бессмысленную маску неведомые черты какого-то разумного начала. И если ты должен разить, рази через эту маску! Как иначе может узник выбраться на волю, если не прорвавшись сквозь стены своей темницы? Белый Кит для меня — это стена, воздвигнутая прямо передо мною». (глава 36)

Юнг продемонстрировал, что различные репрезентации богообраза являются выражением центрального архетипа психики, который Юнг назвал Самостью. Таким образом, мы должны заключить, что Моби Дик — символ Самости. Одной из особенностей феноменологии Самости является то, что она — это парадоксальный союз противоположностей. Такая тема появляется при обсуждении зрения кита; утверждается, что глаза его расположены по бокам головы, и, следовательно, они смотрят в противоположных направлениях:

«Тут, в связи со зрением Левиафана, можно было бы поднять один весьма интересный и запутанный вопрос. Но я вынужден ограничиться лишь кое-какими намёками. Пока и поскольку при свете у человека глаза открыты, самый акт видения совершается независимо от его воли; то есть он не может не видеть тех предметов, которые находятся перед ним. Однако жизненный опыт учит нас, что какой бы широкий круг предметов ни охватывал за раз без разбора взгляд

человека, никто не может в одно и то же мгновение разглядеть подробно и тщательно какие-либо два предмета — большие или маленькие, безразлично; пусть они даже лежат один подле другого. И если бы вы смогли разъединить эти два предмета и окружить каждый кольцом непроницаемой тьмы, тогда, чтобы рассмотреть один из них, сосредоточив на нём всё своё внимание, вы должны на время совершенно изгнать из вашего сознания другой. Ну, а у кита как получается? Сами по себе оба его глаза, разумеется, действуют одновременно; но неужели же мозг его настолько вместительнее, разностороннее и тоньше, чем человеческий, что он в одно и то же время может тщательно рассматривать два отдельных предмета, один с одного бока, а другой — с другого?» (глава 74)

Кит может воспринимать противоположности одновременно и, таким образом, преодолевать или примирить их. Это одна из особенностей Самости, что отличает её наиболее ярко от менее центральной части личности — от сознательного эго. Сознание по самой своей природе существует благодаря разделению противоположностей, путём приобретения одностороннего видения. Самость же, надличностный центр личности, имеет двустороннее видение и объединяет обе стороны пары противоположностей в общем зрении и, следовательно, выражает целостность.

Парадоксальность Моби Дика ещё более полно выражена в его цветовой символике. Длинная глава произведения посвящена обсуждению значения белизны кита. Хотя Мелвилл задокументировал многие из положительных и сакральных ассоциаций с белым цветом, они упоминаются там лишь затем, чтобы потом их отбросить. У Мелвилла белизна равна злу. Традиционная антитеза между чёрным и белым поворачивается вспять. Нам утверждают, что белый — это чёрный, то есть происходит энантиодромия.

Женщине однажды приснился белый кит Мелвилла, соединённый с чёрным китом «в виде модного китайского

Тай-чи-ту»: у белого кита был чёрный глаз, а у чёрного — белый.⁴ Для этой сновидицы, как и для Мелвилла, белый кит Моби Дик представляет архетипическую проблему противоположностей. Китайское Тай-чи-ту, сочетание Инь и Ян, символизирует взаимную связь между двумя противоположными принципами. Белая рыба — это Ян, мужской принцип света, небо, дух, действие. Чёрная рыба — это Инь, женское начало тьмы, земля, материя, восприимчивость. В соответствии с китайской идеей, эти два режима первичны и находятся в переменных отношениях друг к другу; и каждый содержит в себе зерно своей противоположности.

Моби Дик является одновременно и чёрным, и белым. Он белый в соответствии с цветом своего тела, но он чёрный символически, по сущности своей. Следовательно, Моби Дик — это союз противоположностей. Это Инь и Ян. Он парадоксально символизирует одновременно и мужской принцип отцовского архетипа, и женский принцип материнского архетипа. Его белизна соотносит его с Ян, духовным принципом Логоса и отцовским архетипом, но его могилы или утробо-подобные, пожирающие аспекты соотносят его с материнским архетипом. Я буду обсуждать каждую из этих противоположностей.

⁴ See Harriet A. Todd, «The Quest in the Works of Herman Melville», preface.

БЕЛИЗНА КИТА

Мелвилл связывает белизну кита с духовностью, когда говорит, что белизна «является многозначительным символом духовного начала и даже истинным покровом самого христианского божества» (глава 42). Ужас бесконечности, неопределённости, бестелесности мужского духа, который отделён от земного, материального принципа Инь, или архетипа Матери, описан в следующем отрывке об ужасе белизны:

«Может быть, своей бескрайностью она пред-рекает нам бездушные пустоты и пространства вселенной и наносит нам удар в спину мыслью об уничтожении, которая рождается в нас, когда глядим мы в белые глубины Млечного Пути? Или же всё дело тут в том, что белизна в сущности не цвет, а видимое отсутствие всякого цвета, и оттого так немы и одновременно многозначительны для нас широкие заснеженные пространства — всецветная бесцветность безбожия, которое не по силам человеку? Если же мы припомним другую теорию натурфилософов, согласно которой все земные краски, все разноцветные эмблемы и гербы величия и красоты, нежные тона небес и куш на закате и позлащённый бархат бабочек, и пушистые, как бабочки, щёки юных девушек — все это лишь изощённый обман, свойства, не присущие явлениям, а нанесённые на них извне; и, стало быть, вся наша обожествлённая Природа намалёвана, как последняя

потаскушка, чьи соблазны скрывают под собой лишь могильный склеп; если мы припомним вслед за этим, что само таинственное косметическое средство, которое даёт природе все её тона и оттенки — сам по себе свет в его великой сущности неизменно остается белым и бесцветным и что, падая на материю не через посредство посторонних сил, а прямо, он все предметы, даже тюльпаны и розы, окрасил бы своим собственным несуществующим цветом — если представить себе всё это, то мир раскинется перед нами прокажённым паралитиком; и подобно упрямым путешественникам по Лапландии, которые отказываются надеть цветные очки, жалкий безбожник ослепнет при виде величественного белого покрова, затянувшего все вокруг него.

Воплощением всего этого был кит-альбинос. Можно ли тут дивиться вызванной им жгучей ненависти?» (глава 42)

Белизна описывается как символ безличного, бесконечного, предвечного необозримого простора, который лежит за личными, частными, конкретными и обычными явлениями повседневной жизни. Это изначальное недифференцированное целое до того, как оно было расчленено на свои конкретные детали. Это бесконечность и безличность, что никогда не подвергалась процессу персонализации, то есть процессу, который воплощает вечные формы в личных, частных проявлениях.

Вечные формы духа, или мужского принципа, проявляют себя в различных частных материальных воплощениях. Вещество и матрица этих воплощений принадлежат принципу Инь, или материнскому архетипу. «Материя» и «матрица» родственны с «матерью». Если дух остаётся полностью бестелесным, лишённым индивидуальности, то есть временного материального выражения или образа, он становится ослепляющим ужасом, абсолютно трансцендентным, и не даёт никакого персонального, имманентного аспекта, через который можно установить с ним связь.

Шелли использует тот же образ более невинным, романтическим способом:

Вспрянул сонм безвестных, безымянных,
Чей пламень в мире навсегда зажжён,
Жизнь — свод из многоцветного стекла —
Окрашивает белое сиянье Вечности.¹

Мелвилл ссылается на определённые философские теории восемнадцатого века, которые утверждают, что категории, которые мы воспринимаем как частные проявления внешнего мира, являются субъективным проекциями на явления или, как говорит Мелвилл, «нанесённые на них извне». Нет цвета или красоты в природе. Цвета и качества, которые мы видим, не более чем хитрость наших собственных режимов восприятия и, следовательно, не имеют вещественной реальности. С психологической точки зрения, эта особая философская теория утверждает превосходство двух психических функций — мышления и интуиции, и обесценивает две другие психические функции — чувство и ощущение. Личные оценочные суждения относительно реальности и сенсорное восприятие действительности объявлены не имеющими никакого реального основания и названы живыми субъективными иллюзиями.

Мы уже отмечали, что эти две функции, отвергнутые философами, были не развиты у Мелвилла. Чувство и ощущение являются функциями, которые связывают индивида с личными ценностями и специфическими, конкретными аспектами человеческого опыта. Они являются функциями, которые обслуживают процесс персонализации и помогают человеку чувствовать себя во Вселенной как дома. Они являются функциями, которые опосредуют Инь-аспект жизни. Если они не развиты или подавлены, человек остаётся незащищённым перед бесконечной, безличной, неструктурированной ширью стерильного, бесплотного духа.

¹ «Adonais,» lines 460463, in Selected Prose and Poetry of Percy Bysshe Shelley.

Важнейшим аспектом начала психологического развития можно назвать процесс воплощения или инкарнации архетипических образов. Сначала появляющееся эго обнажено перед прямыми порывами и ужасами недифференцированных и непосредственных сил архетипов. Тем не менее, при адекватных родительских и других личных отношениях некоторые из этих грубых трансцендентных энергий персонализируются и делаются имманентными. Образ архетипического отца, например, нельзя вынести, стерпеть в его трансцендентной, неструктурированной форме (никто не может увидеть лицо Бога и остаться живым). Он должен быть опосредован через определённые, конкретные отношения с человеком, который может провести частные аспекты архетипа. Именно по этой причине отношение ребёнка к родителям настолько жизненно важно для последующего психического развития. Если родители не обеспечили ребёнку адекватные человеческие отношения, они не выполнили свою функцию персонализации и опосредования архетипических энергий. В таком случае своего рода дыра остаётся между сознанием личности и коллективным бессознательным. Через эту дыру могут происходить опасные извержения мощных неструктурированных энергий.

Крайний случай неудачи в воплощении архетипов — явная шизофрения, где эго буквально затоплено безграничными примордиальными образами, которые никогда не были опосредованными, имманентными через человеческие отношения или через связь с конкретной реальностью.

Эта жизненная необходимость персонализации архетипа объясняет, почему многие пациенты так упорно цепляются за свой первоначальный опыт отношений с родителями. Если, например, отношения с родителями были в основном негативными, разрушительными, то пациент может найти это очень трудным — принять и вытерпеть положительный родительский опыт. Человек, например, будет удерживать ориентацию на отрицательный отцовский архетип просто потому, что этот аспект образа был конкретизирован и персонализирован и, следовательно, несёт в себе элемент надёжности и безопасности, даже если он отрицательный. Для такого человека

встретить положительную сторону архетипа опасно, потому что эта сторона никогда не было персонализирована для него и несёт в себе трансперсональную величину, которая угрожает растворить установленные границы эго. Эмили Дикинсон описывает это состояние:

Я могу перейти в брод горе,
Даже самый омут его,
Я привыкла к этому.
Но малейший толчок радости
Ломает мне ноги,
И меня опрокидывает, будто я в хмелю.
Да, не галькой вымощена улыбка,
То был новый ликёр,
Вот и всё!!!²

Отношение Мелвилла к отцу является примером неадекватного воплощения архетипа. Это сделало Мелвилла подверженным чрезмерным, наносящим ущерб силам архетипа Отца-Духа, который, как белизна Лапландии, ослепляет (ампутирует, расчленяет, кастрирует), если посмотреть на него прямо, без посредничества адекватных отношений с реальным земным отцом.³

Когда архетип не был адекватно персонализирован или опосредован во внешнем жизненном опыте человека, этот дефект иногда может быть устранён в процессе внутреннего посредничества воображения. В описаниях Мелвилла белизна настолько разрушительна потому, что она бесконечна, не имеет границ или определённых характеристик. Она как безземельность для Балкингтона — «безбрежна, не определяема, как Бог» (глава 23). Процесс преломления,

² The Complete Poems of Emily Dickinson, no. 252, p. 115.

³ Ассоцирование белизны кита с персональным отцом верифицируется через пассаж из «Ригетте», где отец упоминается как «совершенная мраморная форма его покойного отца; без изъянов, незатуманенная, снежно-белая и безмятежная» (книга 4, Глава 1).

разбивающий бесконечную белизну на частные проявления, которые эго способно воспринимать, может быть простимулирован *образы-творящей* силой воображения. Здесь уместно привести смысл Ахава как творца образов (как идолопоклонника). Нападки Ахава на белизну Моби Дика представляют собой героические усилия эго через творческое воображение преломить и расчлнить бесконечную, безграничную трансперсональную психическую энергию, воплощая её в конкретных образах. Такие образы затем могут осуществлять посредничество между эго и трансперсональной психэ так же, как медный змей Моисея для израильтян в пустыне.

Беспредельная белизна кита была описана не в нейтральных или сбалансированных терминах. Тёмная, зловещая сторона преобладает, и в нескольких местах Моби Дик описывается как воплощение зла. Опыт отношений Мелвилла с отцом подразумевал страшную встречу с безумием и смертью в нежном возрасте двенадцати лет. Таким образом, вполне понятно, что отцовский архетип в данном случае следует рассматривать в основном в его страшном, демоническом аспекте. Отсюда, Моби Дик зовётся «демоном, скользящим по морю жизни» (глава 41), и отмечается, что хотя «многое в этом видимом мире построено на любви, но невидимые сферы сотворены страхом» (глава 42). Мелвилл видит радикальное зло. Хотя это одностороннее и обусловленное детской травмой видение, оно всё же не менее верно. Уильям Джеймс описывает то же острое осознание зла, которое противоречит наивному отношению здорового мышления:

«Всякая нормально протекающая жизнь таит в себе ряд моментов столь же горьких, как и те, которыми полна болезненная меланхолия, — моментов, в которых торжествует зло. Ужасные призраки, угнетающие душу безумца, все почерпнуты из материала ежедневных событий жизни. Наша цивилизация основана на безжалостной борьбе, и каждый индивидуум погибает в беспомощных судорогах одинокой агонии. Если вы, читатель, протестуете против этого

утверждения, то погодите, очередь дойдёт и до вас! Наше воображение с трудом верит в реальность кровавых чудовищ древних геологических эпох, — они кажутся нам принадлежностью кунсткамеры. Нет зуба в каждом из этих музейных черепов, который ежедневно, в течение многих лет давно минувшего времени не вонзался бы в отчаянно отбивавшееся тело пожираемой живьем жертвы. Но ведь и теперь мир полон ужасов, которые их жертве кажутся столь же страшными, как ископаемые чудовища. Ведь в наших домах и садах кот играет с трепещущей мышью и с адской жестокостью забавляется муками попавшейся в его когти птички. Ведь, крокодилы, гремучие змеи и питоны — такие же реальные создания жизни, как мы сами; они наполняют своим отвратительным существованием каждую минуту каждого дня, который они влачат на земле. И смертельный ужас, испытываемый экзальтированным меланхоликом всякий раз, когда он представит себе, как эти рептилии или другие дикие звери пожирают живьем свою добычу, — есть вполне правильное реагирование на подобное устройство мира».⁴

Роберт Фрост в своём стихотворении «Design» описывает подобное видение зла, ассоциируемого, как и Моби Дик, с белым цветом:

Я паука увидел, толст и бел,
Он захватил в прунелле белой моль,
И в ритуале разыграли роль
Актёры смерти, совладельцы тел.
Вот мистика, заквас нечистых дел,
Где ведьма насаждает свой контроль,
И в суп летят цветок, паук и соль,
И мотылёк — глядишь отвар вскипел.

⁴ Вильям Джеймс, «Многообразие Религиозного Опыта»

Что общего с невинной белизной
Нашлось у безобидного цветка?⁵
Паук не мог ли путь найти иной
И жертву не разить исподтишка?⁵
И был дизайн ли этому виной,
В котором жизнь жестока, смерть близка?⁵

Острое, мучительное осознание радикального зла как аспекта Бога — тема, которая проходит через всё произведение «Моби Дик», да и почти через все последующие работы Мелвилла. В 40-ой главе этот аспект Бога отмечается с горечью. Матрос-негр насмеялся над белым матросом из-за цвета его кожи. Они готовы были подраться друг с другом, и экипаж, жаждущий крови, садистски подстрекал их: «В круг, становитесь в круг!» Старый матрос с острова Мэн заметил на это: «Стали в круг, как по команде. Вот оно, кольцо горизонта! В этом кольце Каин поразил Авеля. Отличная работа, правильная работа! А если нет, то для чего же ты, бог, создал это кольцо?» (глава 40). Действительно, невидимые сферы были сформированы в страхе и самим Богом. Белизна христианского Бога Любви — хитрость, что прикрывает «всего лишь могильный склеп» (глава 42).

Мелвилл в возрасте тридцати двух лет борется со страшным парадоксом. Он преждевременно был погружён в суровую реальность тёмной стороны жизни. Не то чтобы это был редкий опыт — до сих пор, к сожалению, это случается слишком часто. Но Мелвилл был одарён экспрессивными и образы-творящими силами, которые помогли придать жгучей дилемме его души живую форму в образе Моби Дика.

Когда зло воспринимается как невыносимое, когда сознание не в состоянии найти его смысл в своей жизни, должен быть найден какой-то выход. Накапливающееся возмущение должно иметь какой-то объект. Такой объект выполнит роль козла отпущения. Так было с Ахавом. Белый

⁵ Complete Poems of Robert Frost, p. 396.

кит стал для него своего рода божественным козлом отпущения. Это описано в великолепном пассаже:

«Белый Кит плыл у него перед глазами как бредовое воплощение всякого зла, какое снедает порой душу глубоко чувствующего человека, покуда не оставит его с половиной сердца и половиной лёгкого — и живи как хочешь. Белый Кит был для него той тёмной неуловимой силой, которая существует от века, чьей власти даже в наши дни христиане уступают половину мира и которую древние офиты на Востоке чтили в образе дьявола; Ахав не поклонялся ей, подобно им, но в безумии своём, придав ей облик ненавистного ему Белого Кита, он поднялся один, весь искалеченный, на борьбу с нею. Всё, что туманит разум и мучит, что подымает со дна муть вещей, все зловердные истины, всё, что рвёт жилы и сушит мозг, вся подспудная чертовщина жизни и мысли, — всё зло в представлении безумного Ахава стало видимым и доступным для мести в облике Моби Дика. На белый горб кита обрушил он всю ярость, всю ненависть, испытываемую родом человеческим со времён Адама; и бил в него раскалённым ядром своего сердца, словно грудь его была боевой мортирой». (глава 41)

Для тех, кто не верит в зло как в нечто врождённое, базовое, для тех, кто будет толковать озабоченность Мелвилла злом исключительно как следствие его личной жизненной травмы, писатель приводит пример из животного мира о предсуществующем, архетипическом познании зла:

«...ответьте мне лучше, чем объяснить поведение сильного и здорового жеребёнка-однолетка, появившегося на свет где-нибудь в мирной долине Вермонта, вдали от всяких хищников, который в любой солнечный день, если вы только встряхнёте у него за крупом новой бизоньей полостью, так что он и не увидит её даже, а только почует дикий запах мускуса, непременно

вздрогнет, захрапит и, выкатив глаза, ударит копытами в землю, объятый паническим страхом? Ведь он не может помнить о том, как сшибались рогами дикие быки на его зелёной северной родине, и поэтому запах мускуса не напоминает ему о бывлых опасностях; ибо что знает он, однолеток из Новой Англии, о чёрных бизонах далекого Орегона?

Ничего, разумеется; но здесь, в этой бессловесной твари, мы сталкиваемся с врождённым знанием о демонических силах мира. Пусть тысячи миль отделяют его от Орегона — всё равно, когда он чует воинственный запах мускуса, свирепые, всеокрушающие бизоньи стада для него становятся такой же реальностью, как и для отбившегося от табуна жеребёнка прерий, которого они, быть может, в этот самый миг затаптывают в прах...

...где таятся неизречённые ужасы... где-то они существуют». (глава 42)

В этом блестящем пассаже Мелвилл показывает, что он обнаружил и сознательно понял природу коллективного бессознательного. Столетие спустя Юнг сделал то же самое, проведя аналогию между архетипами — априорными *опыт-формами* психики — и врождёнными инстинктивными моделями поведения у животных:

«Инстинктивные и архаичные образы действия [архетипические образы] встречаются в биологических концепциях „моделей поведения“. Это, на самом деле, не аморфные инстинкты, так как каждый инстинкт несёт в себе модель своей ситуации. Образ всегда заполнен этим, образ фиксирует качества... Такой образ есть априорный тип [т.е. архетип]... Можно сказать, что образ представляет значение инстинкта».⁶

⁶ «On the Nature of the Psyche», The Structure and Dynamics of the Psyche, CW 8, par. 398.

Другие пассажи также выражают опыт переживания Мелвиллом коллективного бессознательного. В 41-ой главе мы читаем:

«Теперь отсюда, из самого сердца этого островерхоного Отеля де Ключи, где мы стоим, по винтовой лестнице спуститесь глубоко вниз; как бы роскошен и великолепен он ни был, покиньте его и спуститесь, о благородные, печальные души, в просторные залы римских терм; туда, где глубоко под причудливыми замками внешней человеческой жизни таится самый корень людского величия, сама устрашающая сущность человека, где, засыпанная грудой древностей, покоясь на троне из обломков античных статуй, восседает тысячелетняя, с седой бородой, сама древность! Великие боги потешаются над пленным царём на разбитом троне; а он сидит, безропотно, словно каритида, поддерживая на своём застывшем челе нагромождённые своды веков. Спуститесь же туда, о гордые, печальные души! И спросите этого гордого, печального царя. Вас поражает фамильное сходство? о да, от него произошли вы все, о юные монархи в изгнании; и лишь от своего угрюмого предка услышите вы древнюю Государственную Тайну». (глава 41)

Отелем де Ключи Мелвилл называет музей в Париже, который он посетил. Здание было построено около 1490 года на руинах старого римского дворца, и было заявлено, что сам этот дворец был построен на ещё более древних руинах. Таким образом, отель Ключи становится весьма подходящим символом человеческой психики, которая содержит в своих нижних, бессознательных слоях архаичные следы коллективной истории человечества.

Мелвилловский образ отеля Ключи идёт параллельно со сновидением Юнга, который он видел незадолго до развития им теории коллективного бессознательного:

«Мне приснилось, что я нахожусь у себя дома, скорее всего на втором этаже, в уютной приятной

гостиной, мебелированной под XVIII век. Меня поразило, что я никогда не видел этой комнаты раньше, и я заинтересовался, что из себя представляет первый этаж. Спустившись вниз, я увидел мрачноватые апартаменты с обшитыми деревом стенами и внушительной мебелью XVI века, а может даже более старинной. Моё удивление и любопытство усилились. Я захотел изучить весь дом и спустился в подвал. Там была дверь, за которой оказались каменные ступени, ведущие в большую комнату, походящую на склеп. Её пол был покрыт здоровенными каменными плитами, а стены казались очень древними. Изучив кладку, я обнаружил, что раствор перемешан с кирпичной крошкой. Это явно были древнеримские стены. Моё возбуждение усилилось. В углу помещения одна из плит оказалась с металлическим кольцом. Приподняв её, я увидел узкую череду ступеней, ведущих в какую-то пещеру, напоминавшую доисторическое захоронение. На полу виднелись два черепа, остатки костей, обломки битой посуды. На этом я проснулся».⁷

Пассаж Мелвилла об отеле Ключи, а также предыдущее описание жеребёнка из Новой Англии определённо имеют негативный оттенок. Оба эти отрывка подчёркивают тёмные и злые стороны психических глубин. Образ печального бородатого патриарха-царя, сидящего на сломанном троне, указывает на глубокий ущерб, который был нанесён архетипическому отцу.

Мелвилл, несомненно, проник в коллективное бессознательное на значительную глубину. Тем не менее, в силу своего особого личного жизненного опыта, он принёс оттуда более тёмные и более негативные аспекты, чем это мог бы сделать кто-то другой. Мелвилл мог бы вместе с Ахавом сказать: «Я уже так далеко продвинулся по тёмной стороне земли, что противоположная её сторона, которую считают светлой, представляется мне лишь смутным сумраком». (глава 127)

⁷ «Воспоминания, сновидения, размышления», К.Г. Юнг.



КИТ КАК СФИНКС И МЕДУЗА

Белый кит несёт в своей парадоксальной символике не только мужской духовный принцип Ян, отцовский архетип, но и многообразие смыслов архетипа Матери. Об этом свидетельствуют ассоциации кита с таким загадочным женским монстром, как Сфинкс.

В 70-ой главе, озаглавленной «Сфинкс», Ахав разговаривает сам с собой, глядя на гигантскую отрубленную голову пойманного кита:

«Голова была чёрная и крутоверхая; едва покачиваясь среди полного затишья, она казалась головой Сфинкса в пустыне. «Говори же, о громадная и почтенная голова, — тихо произнёс Ахав, — ты, что кажешься косматой, хоть и без бороды, потому что ты увешана водорослями; говори, огромная голова, и поведай нам сокрытую в тебе тайну. Ты ныряла глубже всех ныряльщиков. Эта голова, на которую светит сейчас солнце с неба, двигалась среди глубинных устоев мира. Там, где, канув, гниют в безвестности имена и флотилии, где похоронены несбывшиеся надежды и заржавленные якоря; в смертоносном трюме фрегата „Земля“, где лежат балластом кости миллионов утопленников, там, в этой зловещей водной стране, твой родной дом... О голова! ты повидала довольно, чтобы раздробить планеты и Авраама сделать безбожником, но ни словом не хочешь обмолвиться ты!» (глава 70)

Голова кита ассоциируется со Сфинксом, что приводит нас к символике этого мифического существа. Название переводится как «душительница», напоминая нам, что Ахав умрёт в своём столкновении с Моби Диком, будучи задушенным шнуром своего собственного гарпуна. Сфинкс имеет голову женщины и тело льва, указывая, что это существо принадлежит в основном к животному миру инстинкта, который до сих пор не очеловечен сознанием. Сфинкс — страж преисподней. В мифе об Эдипе Сфинкс — типичный феминный пожирающий монстр, который загадывал загадки и затем пожирал тех, кто не смог на них ответить. Таким образом, Сфинкс представляет собой нерушимую тайну жизни. Трагедия Эдипа начинается с его попыток разгадать загадку Сфинкса. Здесь уместен комментарий Юнга об отношении Эдипа к Сфинксу:

«Эдип, думая, что одолел Сфинкса, посланника богини-матери, только потому, что он решил по-детски простую загадку монстра, пал жертвой матриархального инцеста и должен был жениться на Иокасте, своей собственной матери... Это имело все те трагические последствия, которых можно было бы легко избежать, если бы только Эдип был достаточно устрaшен пугающим видом „ужасной“ или „пожирающей“ Матери, которую олицетворяет Сфинкс... Он не знал, что загадка Сфинкса не может быть решена только лишь с помощью ума... Загадкой же, по сути, являлась та ловушка, которую Сфинкс готовила для неосторожного странника. Переоценивая свой интеллект в типично мужской манере, Эдип двигался именно туда и, совершенно немислимым образом, совершил преступление кровосмешения».¹

Ахав, как Эдип, был погублен своей неспособностью испытать надлежащий страх по отношению к киту. Мы должны помнить о молитве Пипа:

¹ «Символы трансформации», К.Г. Юнг

«О, большой белый бог где-то там в тёмной вышине, смилуйся над маленьким чёрным мальчиком здесь внизу, спаси его от всех этих людей, у которых не хватает духу бояться!» (глава 40)

Ахав, говоря о тайных знаниях кита, демонстрирует свою самонадеянность, предполагая, что эти знания не являются секретом для него. Он говорит: «О голова! ты повидала довольно, чтобы раздробить планеты и Авраама сделать безбожником, но ни словом не хочешь обмолвиться ты!» (глава 70). Откуда Ахаву известно, что знание кита разрушительно и может раздробить планеты и уничтожить веру? Ахав думает, что он знает тайну жизни. Подобно Эдипу, он думает, что разгадал загадку. Это его фатальное высокомерие, которое неизбежно должно привести к падению. Как говорится в пословице, страх Божий — начало мудрости. Ахав подавил весь свой страх, свою способность удивляться и благоговеть. Он думает, что обнаружил природу божества и что эта природа представляет собой одну лишь злобу к человеку. В действительности же, он лишь видит собственное отражение.

Этот разговор с головой имеет аналоги в древней практике собеседования с оракулами. У Клеомена из Спарты таким оракулом была голова его друга, законсервированная в банке мёда. То же самое говорится о голове Орфея.² Есть также предположение, что терафимы израильтян, использовавшиеся в качестве оракулов, представляли собой мумифицированные головы. Согласно легенде из собрания мидрашей двенадцатого века:

«...терафимы были кумирами и были сделаны следующим образом: голова мужчины, который должен был быть первенцем, отрезалась, вырывались волосы. Голова посыпалась солью и смазывалась

² See «Transformation Symbolism in the Mass,» *Psychology and Religion*, CW 11, par. 373.

маслом. Затем на небольшом диске из меди или золота записывали имя кумира и помещали под язык отрубленной головы. Голова размещалась в доме, перед ней зажигались свечи, и люди поклонялись ей. И если человек пал пред ней, голова начинала говорить и отвечала на все вопросы, которые были ей адресованы».³

Головы-оракулы могли иметь свои истоки в архаичных драматических действиях, в монологах с черепом, как, например, в «Гамлете». Череп или отрезанная голова может представлять того, кто перешёл в мир иной, то есть, в бессознательное, и может сообщить о вещах из более широкой перспективы. Или, наоборот, голова, будучи местом обитания психики и будучи круглой, может означать целостность, может символизировать психику в совокупности. R.B. Oprians пишет о символике головы в древности:

«Существуют различные свидетельства того, что голова считалась святой и имела могущество, к которому можно обращаться и молиться, и, как считалось, голова содержит жизнь или психэ... Она не имеет ничего общего с обычным сознанием (восприятием, мыслями и чувствами, которые есть удел грудной клетки и её органов), но вместо этого является носителем самой жизни, того, что длится и не умирает».⁴

Таким образом, голова означает архетипическую психэ, и обращаться к ней как к оракулу означало бы обращаться к вечной мудрости бессознательного.

Без понимания этого Ахав получил ответ от китовой головы-оракула. Его монолог прерывается криком с грот-мачты о том, что к ним приближается корабль. Реакция Ахава указывает на то, что он смутно почувствовал, будто внезапное появление корабля имеет глубокий смысл:

³ Josef bin Gorion, «Die Sagen der Juden», cited by Jung, *ibid.*, par. 368

⁴ «The Origins of European Thought», p. 108.

«Право же, этот живой голос среди мёртвого штиля мог бы обратиться к добру того, кто ещё не погиб душою...

Что, если это сам апостол Павел идёт сюда, чтобы принести с собой ветер в моё безветрие! О природа, о душа человеческая! сколь несказанно многое связывает вас; каждый мельчайший атом природной материи имеет свой двойник в душе». (глава 70)

Сообщение, которое принёс этот корабль, содержалось, прежде всего, в его названии — «Иеровоам». Библейский Иеровоам был царём Израиля, более ранним предшественником Ахава, который установил идолов золотых тельцов для поклонения и призвал вернуться к ханаанской религии Ваала. Он и его дом были уничтожены Яхве. На корабле «Иеровоам» вспыхнула чума, символизирующая душевную инфекцию, которая существовала на корабле Ахава. Кроме того, на «Иеровоаме» плыл сумасшедший пророк Гавриил, который, когда услышал, что Ахав охотится на Моби Дика, предупредил его: «Страшись ужасного хвоста!» (глава 71). Это же, следовательно, было ответом головы-оракула. Но ответ остался незамеченным Ахавом.

Другой набор ассоциаций связывает кита с иной матерью-монстром — Медузой Горгоной, убитой Персеем. Когда Ахав впервые появился на палубе, он выглядел «подобно литому Персею Челлини» (глава 28). Позже Старбек говорит: «О бог! Плыть с такой командой дикарей, почти не перенявших человеческих черт от смертных своих матерей. Ублюдки, порождённые свирепой морской пучиной! Белый Кит для них — их жуткий идол» (глава 38). Наконец, мы читаем заявление: «Первым китоловом был доблестный Персей, сын Зевса» (глава 82).

Что же мы знаем о первом китолове, о Персее? У Персея не было отца. Его мать, Даная, зачала его от Зевса, который явился к ней в виде золотого дождя. Дед Персея, царь Акрисий, узнав от оракула, что погибнет от рук своего внука, распорядился поместить дочь и внука в ящик и приказал крепко заколотить его, а потом бросить в море. Тем не менее,

ящик прибило к берегу острова. Данаю и Персей были спасены рыбаком Диктисом и были приняты в качестве гостей в доме Полидекта, царя острова.

Персей возмужал. Полидект захотел жениться на Данае. Для того, чтобы избавиться от Персея, который выступал против этого брака, царь отправил Персея за головой Медузы. Медуза была ужасным монстром и превращала в камень любого, кто смотрел на неё. С помощью Афины и Гермеса Персей атаковал Медузу. Он сумел избежать фатальных последствий, глядя не на Медузу, а на её отражение в гладком блестящем щите, подаренном Афиной. Мечом, подаренным Гермесом, Персей отрезал голову Медузы. Тут же появился крылатый конь Пегас, и с обезглавленным телом Медузы Персей полетел в небо.

По пути домой Персей увидел обнажённую женщину, прикованную к скале на берегу Иоппы. Это было Андромеда, дочь Цефея и Кассиопеи. Андромеду приковали к скале в качестве жертвы для морского монстра в наказание за высокомерие Кассиопеи, считавшей, что она своей красотой превосходит nereид. Персей спас Андромеду, убив морское чудовище, женился на ней и вернулся к себе домой. Злой Полидект погиб, взглянув на голову Медузы, и в конце концов Персей взял на себя царство своего деда Акрисия.

Персей, как и почти все герои, был зачат сверхъестественным образом и сразу после рождения столкнулся с неприятием, с враждебностью со стороны действующей власти. Герой представляет принцип сознания и трансформации. Его божественное происхождение указывает, что это желание исходит от трансперсональных уровней психики. Действующие силы статус-кво имеют неизменно враждебное отношение к рождению героя, потому что это предвещает смерть или преобразование старого порядка. Так, Акрисий узнаёт от оракула, что будет убит своим внуком. Каждое поколение и его убеждения и порядки должны быть убиты следующим поколением. Это правильно и необходимо для того, чтобы жизнь постоянно обновлялась. Младенец-герой выживает, несмотря на все усилия действующих властей по его уничтожению, потому что он божественно «санкционирован».

Так, Персей выжил в море, вышел на берег, вырос и возмужал. Затем он подвергся враждебности другого отца, который пожелав избавиться от него, отправил Персея выполнять невыполнимую задачу. Это, на первый взгляд, враждебный акт, однако оказывается, что этот вызов нужен, чтобы понять и обнаружить скрытые возможности героя.

Персей идёт на бой с опасным женским монстром, Медузой, который представляет разрушительный аспект архетипа Великой Матери. Её самая опасная черта — это её способность превращать в камень тех людей, которые посмотрят на неё. Это ссылка на парализующее или замораживающее влияние Великой Матери, которое она может оказать на эмоциональную жизнь человека. Мужчине однажды приснилось, что он посмотрел на злую старую женщину. Как только он посмотрел на неё, его сразу парализовало, он был не в состоянии двигаться или говорить. Вот современная версия греческой Медузы, показывающая, что эти древние мифы всё ещё очень живы.

В более широком смысле Медуза представляет собой ужас материального существования (мать = материя), который невозможно вынести, если смотреть непосредственно. Ахав увидел Медузу непосредственно во время своей предыдущей встречи с Моби Диком, и это зрелище превратило его в камень. Эмоциональная жизнь Ахава окаменела, выродившись в одну только одержимость. А разве Стаббу не снился Ахав в виде каменной пирамиды? Используя образ Мелвилла, можно сказать, что, «подобно упрямым путешественникам по Лапландии, которые отказываются надеть цветные очки, жалкий безбожник» Ахав ослеп.

Обида Ахав и его жажда мести — симптомы эмоционального паралича и окаменения. Не случайно, что в произведении нет ни одной значительной женской фигуры. Анима (Андромеда) ещё не была отделена от женского монстра; пока существует только Медуза, и встреча с ней оказалась неудачной. Ещё один потенциальный герой был превращён в камень.

Результат усилий Персея отличается. Персей не полагался только на собственные силы, но принимал помощь богов. Гермес обеспечил его мечом (на языке китоловов — специальным

гарпуном). От Афины он получил отполированный щит и подробные инструкции о том, как использовать щит в качестве зеркала, чтобы избежать парализующего взгляда Медузы, а увидеть её косвенно, в результате отражения.

Этот символический образ зеркала — самое интересное. Существуют, конечно, все основания использовать образ отражающей способности зеркала для описания отражательной способности сознания. Отражать означает преломлять или отбрасывать назад. Лишь с помощью зеркала мы видим то, что позади нас. Таким образом, зеркало символизирует способность видеть природу наших бессознательных мотиваций, которые лежат позади или за сознанием. Способность к рефлексии — это способность подвергать сомнению наши наивные и непосредственные реакции на вещи. Таким же отражающим зеркалом, с помощью которого можно получить представление о своём бессознательном, служат для нас реакции окружающих. Ахав пренебрёг обеими этими возможностями отражения: он не совершил никакой внутренней рефлексии по поводу собственных мотивов погони за китом и полностью проигнорировал реакцию других, например, Старбека, что могло бы обеспечить его отражающим зеркалом, с помощью которого он мог бы увидеть природу своих собственных бессознательных влечений.

Существует и другой аспект отражения образа. Отражение не только изменяет направление световых лучей, что позволяет нам увидеть то, что позади нас, но также — и это подчёркивается в мифе о Персее — отражение смягчает или облегчает влияние грубого элементарного переживания. Хотя смотреть на грубый, сырой феномен опасно, но при посредничестве отражённого изображения это становится безопасно или терпимо. Я вспоминаю предупреждения офтальмологов не смотреть на солнечное затмение незащищённым, невооружённым глазом, так как это может привести к слепоте; надо либо использовать сильно тонированные стёкла, либо смотреть на отражённое изображение. Мне рассказывали, как один шизофренический пациент во время пика психотического периода был в состоянии смотреть прямо на солнце без вреда для глаз, но как только он начал восстанавливаться,

это стало совершенно невозможно. Неясно, было это на самом деле или нет. В любом случае, это указывает на состояние пребывания в единстве с центральным источником энергии (солнцем) во время психотических переживаний.

Зеркальный щит Афины является символом всего процесса развития культуры человечества. Искусство, литература, обряды, театр, игры и т.д. — всё это зеркало бытия, в котором огромный реальный мир находит своё отражение и опосредуется меньшим миром переживаний, разбивающим совокупность сырого элементарного опыта на усвояемые единицы и содействующим процессу трансформации. Так оно и случилось с Медузой. С её обезглавленным телом Персей вскачил на крылатого коня Пегаса, возлюбленного муз, который создал их Гиппокрену — источник вдохновения.

Крылатый конь символизирует процесс трансформации либидо. Лошадь представляет земную, животную инстинктивность. Лошадь с крыльями, таким образом, означает инстинктивную энергию, которая претерпела трансформацию и стала одухотворённой. Та психическая энергия, которая была связана с бессознательным в его отрицательной форме в виде монстра Медузы, была выпущена и стала доступна для использования сознательной личностью. Это соответствует психологическому смыслу охоты на кита. Когда кит пойман, вырезанная и обработанная энергия его тела трансформируется. Теперь она служит целям человека. Энергия кита вырвана из автоматических механизмов природы и применяется в целях сознания и цивилизации. Как дома, парки и сады Нью-Бедфорда, энергии, которые работают во благо цивилизованного сознания, тоже «загарпунили китобой и выволокли сюда со дна морского» (глава 6).

После успешного взаимодействия с Медузой, Персей сталкивается с другим монстром. Как будто бой с монстром должен быть повторён на другом уровне сознания. В первом случае, неведомо для Персея, Пегас был заключён, как в тюрьму, в Медузу и ожидал освобождения. Во втором — Андромеда, узница морского чудовища, нуждалась в спасении. Здесь анима — это уже отдельная сущность, живущая независимо от монстра, но по-прежнему находящаяся под его властью.

Это указывает на определённое развитие сознания. Андромеда — анима, соответствующая способности мужчины свободно и зрело любить — частично освобождена от материнского монстра, представляющего инфантильную зависимость от матери. Эта фаза мифа о Персее не имеет аналогов в «Моби Дике». В последнем анима даже не становится отдельным существом, не отделяется от монстра. Как отмечалось ранее, Ахав пришёл к катастрофе, потому что ему не хватало зеркала.

Андромеда и морское чудовище — это только один пример распространённой архетипической темы о красивой женщине, находящейся в плену у зверя и нуждающейся в спасении героем. Женщина — это анима, душа человека, которая находится в плену непретворённых инстинктивных сил психики. Андромеда становится жертвой чудовища из-за высокомерия Кассиопеи. В самом деле, монстр будет надменен по отношению к высокомерию и спеси. В контексте всей истории, это будет означать, что Персей впал в инфляцию после своего успеха в борьбе с Медузой, что воскресило монстра и обрекло Персея на новый бой с ним.

После возвращения Персея домой отцовские фигуры, Полидект и Акрисий, представляющие старый порядок, были убиты. Персей берёт на себя царствование, показывая, что он создал своё собственное независимое отношение к жизни. В «Моби Дике» этой теме «смерти старого короля» будет соответствовать конец книги, когда Ахав погибнет, а Измаил останется единственным выжившим носителем сознания.

Хотя Ахав терпит неудачу в роли Персея, сражающегося против Медузы, Мелвилл, однако, всё же преуспевает. Его творческое воображение (Афина) обеспечивает его зеркальным щитом, а сам Мелвилл, написав произведение «Моби Дик», внёс значительный вклад в эту великую зеркальную мозаику человеческой культуры.

ФЕДАЛЛА — АНГЕЛ МЕСТИ

В тайне от других Ахав провёл на борт «Пекода» свою собственную китобойную команду, во главе которой стоял Федалла. Когда киты впервые были замечены и вельботы были спущены на воду, эти странные безбилетные пассажиры внезапно обнаружили себя. «И мы, содрогнувшись, увидели, что он [Ахав] стоит в окружении пяти тёмных призраков, казалось, только что возникших из воздуха» (глава 47). Федалла, их лидер, выделялся больше других. Это была:

«...высокая темнолицая фигура с единственным белым зубом, зловеще торчащим между серо-стальных губ. Облачение этого человека состояло из сильно помятой чёрной хлопчатобумажной китайской куртки и таких же точно широких чёрных штанов. Но всю эту збеновую погребальную черноту удивительнейшим образом увенчивал сверкающий белый витой тюрбан, под которым были уложены вокруг головы скрученные в косу волосы». (глава 48)

Федалла очевидно связан с дьяволом; и если он не сам дьявол, то, по крайней мере, один из его подчинённых. Спутники Федаллы описаны как «племя, известное своим дьявольским коварством, из-за чего многие простодушные белые матросы считают их платными шпионами и тайными агентами дьявола на воде, а контора их повелителя, как полагают матросы, находится где-то в другом месте (глава 48). Стабб говорит: «Сдаётся мне, что Федалла — переодетый дьявол» (глава 73).

Хотя это и не описано с такой же ясностью, очевидно, что отношения Ахава с Федаллой имеют определённые параллели с отношениями Измаила и Квикега. Так же, как Измаил заключил пакт о вечной дружбе с Квикегом, имевший своим внешним символом обезьяний поводок, что связывал их, так и Ахав был в некотором роде связан с Федаллой:

«Откуда взялся он, как проник в наш благовоспитанный мир, какими необъяснимыми узами был связан с необычайной судьбой Ахава, так что подчас даже как бы имел на него какое-то влияние, быть может даже и власть над ним, бог весть, — никто этого не знал». (глава 50)

Кроме того, Федалла несёт для Ахава некоторые характеристики первобытного естественного человека и аспекты изначальной целостности, как это делает Квикег для Измаила.

«Это было такое существо, какое только во сне может привидеться культурным, добронравным обитателям умеренного пояса, да и то смутно; но такие, как он, время от времени мелькают среди жителей застывших на тысячелетия азиатских государств, преимущественно на островах к востоку от континента — в этих обособленных, извечных, неизменных странах, которые даже в наши, новейшие, времена сохраняют духовную изначальность первых земных поколений, с тех дней, когда свежа была ещё память о первом человеке, а все его потомки, не ведая, откуда он взялся, считали друг друга поистине призраками и вопрошали Солнце и Луну, почему и с какой целью они были созданы». (глава 50)

Так же, как Квикег обнаружил своё отношение к изначальной целостной первобытной Самости посредством своей квадратной татуировки и мальтийского креста, на принадлежность Федаллы к схожим смыслам указывает ассоциирование его фигуры с «первыми земными поколениями» и «первым

человеком». Образ первичного человека, антропоса, был подробно описан Юнгом.¹ Это символ Самости — интегрированной, целостной личности. На совокупность и союз противоположностей указывают также одежды Федаллы, которые сочетают в себе противоположные цвета, чёрный и белый. Квикег и Федалла, будучи *часть-личностями*, имеют истоки в бессознательном и несут намёк на первичную целостность. Они тени Измаила и Ахава соответственно. Об этом, в частности, говорится здесь:

«Ахав по воле случая стоял неподалёку, так что тень его падала на парса, а от самого парса если и падала тень, то она всё равно сливалась с тенью Ахава, только, быть может, слегка удлинняя её».
(глава 73)

Приняв к сведению соответствия между Квикегом и Федаллой, мы должны также упомянуть их различия. В некотором смысле они пара противоположностей, равно как и противоположны природы их соответствующих партнёров, Измаила и Ахава. Квикег в значительной степени положительная фигура, воплощающая силу и стойкость, которые дополняют слабость Измаила. Он благородный дикарь. Федалла же — это жестокий дикарь. Он даёт ощущение темноты и зла. Он не компенсирует сознательную героическую установку Ахава своей нерешительностью и слабостью подобно тому, как сила Квикега компенсирует слабость Измаила. Этот аспект тени Ахава зарезервирован для Пипа. Тем не менее, очевидно, что моральная неполноценность Федаллы компенсирует сознательное благородство и знатность Ахава, как благородство и знатность Квикега компенсируют неблагородство и эскапизм Измаила.

Мы, таким образом, получаем пару пактов о содействии и вместе с тем квартет. Измаил связан с Квикегом взаимной

¹ See «Mysterium Coniunctionis», CW 14, pars. 544ff; also «Psychology and Alchemy», CW 12, pars. 456ff.

симпатией и привязанностью, а Ахав связан с Федаллой их общим стремлением к мести.

Другой аспект значения фигуры Федаллы заключён в его имени. Истоки и подтексты имени Федалла были наиболее интересно проанализированы Дороти Метлицки Финкельштейн.² Это исламское имя образовано двумя элементами: «feda», что означает «жертва» или «выкуп», и «Allah», что означает «Бог». Таким образом, имя переводится как «жертва Богу». Родственный термин «fedai», означающий «тот, кто предлагает свою жизнь», применялся в отношении средневековой секты исламских мистиков, именуемых Ассасины. Они были мстящими посланниками или уничтожающими ангелами Бога, давшими обет совершать убийства во имя Аллаха. Слово «ассасин» [«террорист»] происходит от слова, означающего гашиш или конопля, сырьё для марихуаны, и использовалось в отношении этих религиозных убийц, потому что они потребляли гашиш для достижения экстатического состояния общения с божеством. Эти связи наиболее интересны в свете пророчеств Федаллы Ахаву о том, что «только пенька может убить тебя» (глава 117). Финкельштейн пишет:

«Федаи, или Ассасины, отправлялись во все части мира с миссией убийства как религиозного долга. Их отличала решимость, с которой они подвергали опасности свои жизни в длинных путешествиях, предпринимаемых для достижения своей цели, и невозмутимое спокойствие, с которым они ждали благоприятного момента для осуществления своего замысла».³

Имя Федалла, таким образом, предполагает, что он мстящий посланник Бога, «ассасин» Судьбы, посланный, чтобы наказать Ахаву за его высокомерие. Его оружие для убийства — конопля (=пенька), которая вызывает интоксикацию и потерю рассудка.

² «Melville's Orienda», pp. 223ff.

³ Ibid., p. 232.

Сразу же после появления Федаллы происходит столкновение с новым феноменом. Появляется призрачный фонтан:

«...однажды тихой лунной ночью, когда волны катились за бортом, словно серебряные свитки, и своим нежным переливчатым журчанием создавали как бы серебристую тишину, а не пустынное молчание; в такую безмолвную ночь впереди за крутым носом корабля, одетым белой пеной, появился серебристый фонтан. Освещённый луной, он казался небесным, словно сверкающий пернатый бог, восставший со dna морского. Первым его заметил Федалла. Ибо в эти лунные ночи он завёл себе привычку подниматься на верхушку грот-мачты и стоять там до утра дозором, словно среди бела дня». (глава 51)

Хотя кита там не было, призрачный фонтан продолжал появляться почти каждую ночь.

«Загадочный, взлетал он к небесам то при луне, то при свете звёзд, вновь исчезая на целый день, на два дня или на три; и каждый раз при новом появлении, казалось, всё дальше уходил, опережая нас, словно манил и влёл нас за собой.

По причине вековых суеверий, присущих племени мореплавателей, и той сверхъестественности, что окружала „Пекод“, среди матросов не было недостатка в людях, которые готовы были поклясться, что этот неуловимый фонтан, где бы и когда бы его ни замечали, в какой бы глухой час, под какими бы отдалёнными широтами он ни возникал, этот фонтан пускал всегда один и тот же кит — Моби Дик. Порой при появлении этого летучего призрака людьми на борту овладевал какой-то странный ужас: казалось, что видение коварно манило нас за собой, словно затем, чтобы чудовище могло в конце концов наброситься на нас и в дальних диких морях нас растерзать». (глава 51)

Призрачный фонтан очевидно связан с Федаллой: Федалла наблюдает фонтан сразу вскоре после своего появления. Суеверные — то есть в каком-то смысле бессознательные — моряки связывают фонтан с Моби Диком. Таким образом, это намекает, что Федалла, призрачный фонтан и Моби Дик взаимосвязаны как своего рода адская троица. Призрачный фонтан — это направляющий фантом, или психопомп, прокладывающий путь к встрече с нуминозным. Тема таинственного направляющего фактора, указывающего путь в бессознательное, не является редкостью в сказках и снах. Федалла и призрачный фонтан связаны тем, что служат этой цели в «Моби Дике».

В 54-ой главе, озаглавленной «Повесть о „Таун-Хо“», мы видим, казалось бы, лирическое отступление. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении, история Таун-Хо — неотъемлемая часть всей истории; она представляет ещё один аспект символического смысла белого кита. История о «Таун-Хо» повествует о яростном конфликте, который имел место на корабле «Таун-Хо» между Рэдни, первым помощником, и Стилкилтом, одним из моряков. Стилкилт описывается как человек большого природного благородства и силы. Он представлял собой «большое и благородное существо, с головой как у римлянина» и «с умом, сердцем и душой, которые сделали бы его Карлом Великим, если бы он только родился сыном его отца» (глава 54). Рэдни, первый помощник, был мелким, злобным человеком, который терпеть не мог природного превосходства Стилкилта. Рэдни был примером распространённого явления,

«...когда человек, поставленный начальником над своими собратьями, обнаруживает, что один из них значительно превосходит его своей горделивой мужественностью, он исполняется к нему горькой и непреодолимой антипатией; и если только ему представится случай, джентльмены, он постарается сокрушить превосходство своего подчинённого, обратив того в жалкую горстку пыли».
(глава 54)

Суть истории о «Таун-Хо» в том, что Рэдни намеренно оскорбляет Стилкилта и прилагает все усилия, чтобы унижить или уничтожить его личное достоинство. Как следствие, Стилкилт испытывает жажду мести и спокойно строит планы убийства Рэдни. Но как только планы Стилкилта были готовы к осуществлению, в поле зрения появляется белый кит Моби Дик, и в последующей погоне Рэдни был убит китом. Предполагаемая жертва Стилкилта становится вместо этого жертвой Моби Дика; «по таинственному решению судьбы само небо, казалось, взяло на себя исполнение ужасного дела, которое он [Стилкилт] задумал» (глава 54).

Очевидно, что Мелвилл приравнивает мстительную реакцию Стилкилта к белому киту, который фактически осуществляет кару. Когда сущностное человеческое достоинство индивида подвергается нападению, как это случилось со Стилкилтом, божество внутри, Самость, оскорбляется тем самым и вопреки всем разумным и личным соображениям, настаивает на казни заклятого врага. Белый кит, мстящее божество коллективной психики, проявляется в мести Стилкилта и наказывает Рэдни за его посягательство на человеческое достоинство, что равно посягательству на Бога.

Подобная реакция описывается в романе Мелвилла «Белый бушлат». Рассказчик, Белый бушлат, был несправедливо обвинён в том, чего не совершал, и капитан грозит его выпороть. Белый бушлат восстаёт против такого унижения и решает совершить безумный поступок, направленный против капитана; этот поступок может их обоих привести к гибели в море:

«Я действовал под влиянием какого-то инстинкта — инстинкта, пронизывающего всю одушевлённую природу, того самого инстинкта, который побуждает даже червя восстать под попирающей его пятой. Душа моя схватилась с душой капитана Кларета, и я готов был увлечь её с этого земного судилища, где главенствовал он, на суд Иеговы и предоставить ему рассудить нас... Природа не вкладывала в человека ни единой силы, которая не предназначалась бы рано или поздно к какому-либо действию... Право — врождённое

и неотъемлемое — погибнуть, обрекая на смерть с собой и другого, было дано нам не зря. Это последнее прибежище существа оскорблённого до такой степени, когда жизнь для него становится невыносимой». («Белый бушлат», глава 67)

В этом отрывке Мелвилл говорит об «инстинкте, пронизывающем всю одушевлённую природу», который стремится сохранить целостность личности организма. Психологическим эквивалентом этого инстинкта — тем, что сохраняет и поддерживает целостность нашего психического существа — является стремление к индивидуации. Оно проистекает из Самости и переживается как трансперсональная власть, которая выходит за пределы эго. В самом деле, всё то, что называется инстинктом в биологической терминологии, когда переживается психологически, лучше всего описывается как божество. Человек, который охотнее пожертвует собственной жизнью, нежели будет терпеть невыносимые унижения, исходит из сверхличностного динамизма. Символически он действует по «воле Бога». С точки зрения преследующего угнетателя, которого он убивает, оскорблённый человек выступает от имени мстящего божества, как экстернализация собственного бессознательного самого угнетателя, которое сталкивает его с заклятым врагом в ответ на высокомерие.

В истории конфликта между Рэдни и Стилкилтом мы имеем краткую версию (представленную в контексте межличностных отношений) большего конфликта между Ахавом и Моби Диком. Даже описания Рэдни напоминают Ахава: «Рэдни был обречён, безумие было его уделом». Он зовётся «обречённым помощником» и безумцем, «точно спешащим навстречу своей гибели» (глава 54). Все эти замечания можно также применить и к Ахаву.

АНАЛОГИИ

Большой раздел в середине произведения посвящён подробному фактографическому описанию различных аспектов китобойного промысла. Этот раздел интересен сам по себе с информационной точки зрения, но намерение Мелвилла далеко не только в том, чтобы представить чистые факты. Рассеянные комментарии проясняют, что практические аспекты китобойного промысла, а если шире — всех утилитарных человеческих занятий, имеют другой уровень смысла. Охота на китов, сельское хозяйство, производство, строительство и т.д. — лишь тени в пещере Платона. За этими обыденными занятиями стоят архетипические жизненные смыслы. Ключ к этой точке зрения можно найти в замечании Ахава, отмеченном ранее:

«О природа, о душа человеческая! сколь несказанно много связывает вас [в оригинале: „сколь несказанно многое является вашими связанными аналогиями“ — прим. пер.]; каждый мельчайший атом природной материи имеет свой двойник в душе».
(глава 70)

Это то, что называется теорией соответствий. Эмерсон выражает ту же мысль:

«Каждый физический факт есть символ какого-то духовного факта. Каждое явление в природе соответствует некоторому состоянию ума, и это состояние ума

может быть описано презентацией явления природы в качестве его иллюстрации».¹

Осознание аналогий между внешним и внутренним мирами свидетельствует о сознательном контакте с объективной психэ, и такой контакт Мелвилл демонстрирует неоднократно. Поэтому его фактографические главы о китобойном промысле следует рассматривать в этом свете. Возьмём, к примеру, главу об амбре — патологическом выделении, обнаруживаемом во внутренностях больных китов. Мелвилл замечает:

«...если благоуханнейшую амбру во всей её непорочности можно найти лишь в самой гуще омерзительного разложения, неужели же в этом нет своего смысла? Вспомни, читатель, что говорит святой Павел в Послании Коринфянам о порочности непорочности; о том, что сеется в уничижении, восстаёт во славе». (глава 92)

Книга полнится такими аналогиями; одни даются явно, другие лишь подразумеваются. Все они создают замечательную психологическую насыщенность, что окупает тщательное исследование. В 87-ой главе, названной «Великая армада», представлена впечатляющая картина: неожиданно возникшее гигантское стадо из тысяч китов. Измаил в его вельботе оказывается втянутым в этот водоворот левиафанов, и в конечном итоге лодка достигает спокойного центра концентрического кругообразного полчища.

«...мы оказались среди той самой волшебной тишины, какая таится, как говорят, в сердце всякой бури. А из отдаления, с внешних концентрических кругов, к нам ещё доносился оглушительный грохот и видно было, как киты небольшими стаями по восемь-десять голов проносились по кругу, точно цирковые лошади по арене...

¹ The Writings of Ralph Waldo Emerson, p. 15.

А в глубине под этим безмятежным миром нашим глазам, когда мы заглядывали за борт, открывался иной мир, ещё более странный и удивительный. Там, повиснув под текучими сводами, плавали кормящие матери-китихи и другие, кому, судя по их грандиозным талиям, в скором времени предстояло стать матерями. Озеро, по которому мы скользили, было, как я уже заметил выше, чрезвычайно прозрачным на большую глубину; и подобно тому как человеческий младенец, сосущий материнскую грудь, глядит спокойным, ровным взглядом куда-то в сторону, словно в одно и то же время живёт двумя разными жизнями, и, впивая пищу земную, пирует ещё и духовно, вкушая неземные воспоминания, так и те юные китята, казалось, глядели в нашу сторону, но не видели нас, словно их новорождённому взору мы представлялись лишь пучками бурых водорослей...

Самые непостижимые тайны моря открывались нам в этом заколдованном пруду. Мы видели, как в глубине предаются любви молодые левиафаны...

...окружённые кольцами ужаса и смятения, спокойно и бесстрашно предавались эти загадочные создания в центре круга всевозможным мирным занятиям, безмятежно наслаждаясь весельем и восторгами любовной игры. Но ведь точно так же и сам я среди бушующей Атлантики моего существа вечно пребываю внутри в немом покое; и в то время как огромные планеты незаходящих бедствий обращаются вокруг меня, там, в самой сокровенной глубине моей души, я все равно купаюсь в ласковых лучах радости».

(глава 87)

В этом блестяще описанном образе спокойного и творящего центра буйного круга мы имеем символ спирального концентрического водоворота, который появляется в конце книги, как видно, изнутри. Кругообразное стадо китов, движущихся концентрическими кругами, — это гигантская живая мандала, центром которой является творческая порождающая точка.

Подобное изображение появилось во сне человека, прошедшего анализ. Ему снилось, что он был в обители великих людей-угрей где-то в южной части Атлантики, в точке, куда угри со всего мира, следуя какому-то таинственному инстинкту, прибывали, чтобы размножаться. Из центра этой огромной живой массы сновидец смотрел на миллиарды угрей, расплывающихся лучами во всех направлениях до самого горизонта.² Здесь мы снова имеем живую мандалу, образованную из множества угрей, расплывающихся из центральной порождающей точки. Для сновидца этот сон оказал решающий лечебный эффект. В целом, опыт переживания центрального творящего места, который представляет такой сон, имеет исцеляющие последствия.

Образ живой мандалы из китов, в центр которой проник Измаил, должен быть рассмотрен в сочетании с образом спирального водоворота в последних Главах. Это на самом деле две стороны одного и того же психического феномена, а именно — встречи с Самостью. Первый образ выражает положительный, исцеляющий эффект контакта с Самостью — с центром собственного существа. Хотя этот аспект не акцентируется в «Моби Дике», это, безусловно, есть. Последний раз образ исцеления мы наблюдали, когда отчуждённость Измаила была вылечена Квикегом, и Измаил мог сказать: «Я почувствовал, что моё ожесточённое сердце и яростная рука уж больше не ведут войну против здешнего волчьего мира. Его искупителем стал этот умиротворяющий дикарь» (глава 10). С тех пор на первый план вышел Ахав, и Измаил оказался инфицирован его инфляционным и отчуждённым состоянием. Но теперь, через контакт с созидющим центром мандалы из китов, он исцелился во второй раз. Второй круг спирали завершён. Появление этого целебного символа является дополнительным свидетельством того, что драма «Моби Дик» не будет абсолютной трагедией. Позже мы всё чаще будем встречать доказательства этой точки зрения.

² Reported by C. A. Meier in a private seminar in New York City; recorded in Bulletin of the Analytical Psychology Club of New York, January 1955.

Состояние благодати, испытанное Измаилом через контакт с умиротворяющим центром, не продлится долго. Миссия «Пекода» не даст такой возможности. Несколько глав спустя, однажды ночью, когда Измаил стоял у руля, и пока огненная салотопка плавила куски кита, с ним произошло злое бессознательное событие:

«...дикарский хохот взмывал языками к небу, подобно пламени из печей, а впереди, у топок, гарпунёры отчаянно размахивали огромными зубастыми вилами и черпаками; выл ветер, море волновалось, и судно стонало, зарываясь носом в волне, но все вперёд и вперёд несло своё красное пекло в черноту моря и ночи, и грызло с презрением белую кость и в ярости выбрасывало из пасти белую пену, — тогда „Пекод“, летящий в самую черноту тьмы с грузом дикарей, отягчённый пламенем и на ходу сжигающий мёртвое тело, был словно зримое воплощение безумия своего командира...

В ту самую ночь приключилась со мной одна очень странная (и по сей день необъяснимая) вещь. Очнувшись от короткого сна, я испытал мучительное ощущение чего-то непоправимого. Румпель из китовой челюсти, на который я опирался, ударил меня в бок; в ушах у меня раздался глухой гул парусов, заполоскавшихся на ветру; глаза мои вроде были открыты; к тому же со сна я стал пальцами бессознательно растягивать веки. И всё-таки, что бы я ни делал, компаса, по которому я должен был держать курс, передо мной не было; а ведь всего только минуту назад я, кажется, разглядывал картушку при ровном свете нактоузного фонаря. Но теперь передо мной вдруг не стало ничего, кроме непроглядной тьмы, чуть бледнее по временам от красных вспышек. И над всем этим в душе моей возобладало какое-то властное ощущение, будто быстро летящий этот предмет, на котором я стою, чем бы он в действительности ни был, бежал не к дальним гаваням впереди,

а уходил прочь от всех гаваней позади себя. Тяжёлое смятенное чувство, подобное чувству смерти, охватило меня. Руки мои судорожно уцепились за румпель, и при этом мне почудилось, будто он каким-то чародейским способом перевернут задом наперед.

Боже мой! что же это случилось со мною? — подумал я. И вдруг я понял: во время короткого сна я повернулся и стоял теперь лицом к корме, а спиной к носу и компасу. В то же мгновение я оборотился назад и едва успел привести корабль к ветру, который неминуемо бы его перевернул. Как радостно, как приятно освобождение от сверхъестественных галлюцинаций этой ночи и от смертельной опасности очутиться за бортом». (глава 96)

Эти «сверхъестественные галлюцинации ночи» несут в себе смысл. Измаил бессознательно пытается вывернуться из позиции, которая погружает его в «черноту тьмы». Когда не удаётся выпустить внутреннюю реакцию в сознание, тогда она может захватить наши телесные функции и выразить себя через них, конкретизируя образ, который бессознательно желает передать. Так обстоит дело с психосоматическими заболеваниями и с большинством так называемых несчастных случаев. Мы знаем, что некоторые люди подвержены опасности несчастных случаев, а это означает, что их бессознательное стремится выразить себя, создавая несчастные случаи. Пока психологический смысл таких внешних происшествий не будет осознан, несчастья будут продолжаться и, возможно, будут приводить к смертельному исходу.

Ранее мы установили, что Измаил относится к тому типу людей, которые пытаются справиться с печальными событиями, забывая о них. Мы отметили его замечание о том, что «когда подозреваешь что-нибудь неладное, иной раз случается, если ты уже вовлечён в это дело, что ты бессознательно стараешься скрыть все подозрения даже от себя самого» (глава 20). Именно такое подавляющее отношение способно вызывать «несчастные случаи». Если мы мудры, мы будем рефлексировать над каждым — с виду несчастным — случаем, который

постигает нас. Этот случай будет нести в себе бессознательное сообщение, как делают сновидения. Измаил находился в опасной близости от катастрофы, имея в бессознательном её причину. Как мы все склонны это делать, когда просыпаемся от кошмара, он восклицает с облегчением, что это «только сон» и рисует этот поверхностный вывод:

«Завтра в природном свете солнца снова будут ясными небеса; тех, кто метался как бес в языках адского пламени, заря покажет в ином, куда более мягком освещении; прекрасное золотое, радостное солнце — единственный правдивый светоч; всё прочее — ложь!» (глава 96)

Послание ночи слишком огорчает, и поэтому остаётся без внимания. Несмотря на такую поверхностную реакцию, Измаил всё же сделал некоторые важные выводы из галлюцинации, хотя они почти потерялись в неоднозначности его реакции.

«Не гляди слишком долго в лицо огню, о человек!..

Не поддавайтесь же чарам огня, иначе он вас изувечит, умертвит, как было в ту ночь со мной.

Существует мудрость, которая есть скорбь; но есть также скорбь, которая есть безумие». (глава 96)

Это замечание Мелвилл сам вполне мог бы принять близко к сердцу. Некоторое время назад Измаил испытывал положительный эффект в центре мандалы из китов. Это могло бы помочь сбалансировать тяжкий груз скорби «Пекода», но вместо этого тот эффект кажется потерянным. Измаил снова, вместе с Ахавом, заворожённо вглядывается в отрицательную сторону жизни, что может привести к «скорби, которая есть безумие». Бессознательная реакция, которая поворачивает его в противоположном направлении, пытается компенсировать неуравновешенную картину жизни, в которую погрузился Измаил.

Стоит напомнить, что в начале плавания, когда Ахав заклинал экипаж присоединиться к нему в погоне

за Моби Диком, он прибил золотой дублон к грот-мачте и пообещал его первому человеку, который обнаружит белого кита. Круглый золотой дублон — это мандала и, следовательно, образ Самости. Можно сказать, что дублон — «талисман белого кита», тем самым создавая органическую связь между символическим смыслом монеты и китом. Это обеспечивает дополнительные свидетельства сделанного ранее вывода о том, что белый кит — символ Самости.

Затем каждый человек смотрит на дублон и выражает то, что монета значит для него. Каждый проецирует свои собственные психические содержания на монету и тем самым показывает свою собственную позицию и отношение к Самости. В этой монете:

«...можно было видеть какое-то подобие трёх горных вершин; из одной било пламя, на другой высилась башня, с третьей кричал петух, и сверху их аркой охватывали знаки зодиака с их обычными кабалистическими изображениями. А Солнце — ключевой камень — как раз вступало в точку равноденствия под Весами». (глава 99)

Зодиак — сам по себе тоже мандала, образ Самости, проецируемый на небеса — делится на двенадцать архетипических зон, или домов. В рамках этого зодиакального круга на монете есть три горы. Горы всегда представляли собой обитель небесных богов, или духов, и место, где человек и бог встречались. Космическая гора находится в центре мира и, следовательно, именуется как «пуп земли». Число три намекает на мужскую триаду, и другие изображения также усиливают мужской акцент. Пламя, башня, петух и Солнце — всё это альтернативные выражения мужского принципа духа.

Первым, кто подошёл к монете, был Ахав, который сказал:

«Есть что-то неизменно эгоистическое в горных вершинах, и в башнях, и во всех прочих великих и возвышенных предметах; стоит взглянуть на эти

три пика, преисполненные люциферовой гордости. Крепкая башня — это Ахав; вулкан — это Ахав; отважная, неустрашимая, победоносная птица — это тоже Ахав; во всём Ахав; и сам этот круглый кусок золота — лишь образ иного, ещё более круглого шара, который, подобно волшебному зеркалу, каждому, кто в него поглядится, показывает его собственную загадочную суть. Велики труды — жалки плоды для того, кто требует, чтобы мир разгадал её; мир не может разгадать самого себя. Сдаётся мне сейчас, что у этого чеканного солнца какой-то багровый лик; но что это? конечно! оно входит под знак бурь — под знак равноденствия! а ведь всего только шесть месяцев назад оно выкатилось из прошлого равноденствия под Овном. От бури к буре! Ну что ж, будь так. Рождённый в муках, человек должен жить в терзаниях и умереть в болезни. Ну что ж, будь так! Мы ещё потягаемся с тобой, беда. Пусть будет так, пусть будет так». (глава 99)

Если раньше мы лишь предполагали, то теперь инфляция Ахава ясно открывается перед нами. Он отождествляет себя с тремя гордыми горными вершинами; это отождествляется с Самостью. Такое психическое состояние действительно предвещает бурю для человека, и Ахав предвидит бурю впереди. Здесь у Ахава есть зеркало для Медузы, но он слишком слеп, чтобы использовать его.

Затем Старбек осматривает монету и отмечает:

«Тёмная долина между тремя величественными, к небу устремлёнными пиками, это похоже на святую троицу в смутном земном символе. Так в этой долине Смерти бог опоясывает нас, и над всем нашим мраком по-прежнему сияет солнце Праведности огнём маяка и надежды. Если мы опускаем глаза, мы видим плесневелую почву тёмной долины; но стоит нам поднять голову, и солнце спешит с приветом навстречу нашему взору. Однако ведь великое солнце не прибьёшь

на одном месте, и если в полночь мы вздумаем искать его утешений, напрасно будем мы шарить взором по небесам! Эта монета говорит со мной мудрым, негромким, правдивым и всё же грустным языком. Я должен оставить её, чтобы Истина не смогла предательски поколебать меня». (глава 99)

Там, где Ахав видит горные вершины, Старбек видит тёмную долину, заплесневелую почву долины смерти. Это потерявший отвагу человек, чья душа поймана в долине гор Ахава. Он не осмелился считать полный смысл монеты — из страха быть потрясённым этим смыслом.

Стабб заметил только зодиакальные знаки и в силу отсутствия каких-либо знаний счёл необходимым пойти почитать в календаре их значения. Таким образом, перед нами функция ощущения, которая не может ничего больше, чем установить какие-то фактические ассоциации. Фласк — наименее развитая из всех функция — не видит ничего в шестнадцатидолларовой золотой монете, кроме девятисот шестидесяти сигар стоимостью по два цента каждая. Даже его арифметика неверна. Все знают Фласка как любящего сигары. Квикег рассматривает монету и сравнивает её со своими татуировками. Как уже отмечалось, Квикег несёт что-то от изначальной целостности, от первобытной Самости, следовательно, он простодушно видит единство между своими собственными маркировками тела и дублоном-мандалой. Федалла выражает почтение дублону, кланяясь тому. Это означает, что, несмотря на его дьявольские аспекты, Федалла связан с целостностью. В своей роли «ангела мщения» он находится на службе у Самости.

Наконец, Пип, сумасшедший темнокожий мальчик, приходит посмотреть на монету. Это был мальчик, который выпрыгнул в страхе из вельбота и пробыл в море слишком долго, прежде чем его спасли. Но Мелвилл говорит об этом лучше:

«Море, глумясь, поддержало его смертное тело; оно же затопило его бессмертную душу. Однако море не убило её. Оно унесло её живую в чудные глубины, где перед его недвижимыми очами взад и вперед

проплывали поднятые со дна морского странные тени обитателей первозданных времён; где скареда водяной по имени Мудрость приоткрывал перед ним груды своих сокровищ; где среди радостных, бесчувственных неизбывно-юных миров Пип увидел бесчисленных и, словно бог, вездесущих насекомых-кораллов, что под сводом морским возвели свои гигантские вселенные. Он увидел стопу божию на подножке ткацкого станка, и он стремился поведать об этом; и потому товарищи провозгласили его помешанным. Ибо человеческое безумие есть небесный разум; и человек, покинув пределы земного смысла, приходит под конец к высшей мысли, что в глазах рассудка представляется нелепой и дикой». (глава 93)

Пип — пример хорошо известной архетипической фигуры дурака. Таковыми считаются, например, Парсифаль и шут в «Короле Лире». Фигура дурака представляет собой ту ориентацию, которая кажется глупой и неуместной по отношению к сознательному миру материальной целесообразности, но находится в гармонии с вечными истинами объективной психэ. Это имел в виду Павел, когда сказал:

«Никто не обольщай самого себя. Если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом, как написано: уловляет мудрых в лукавстве их». (1 Коринфянам 3:18, 19)

Таково значение глупости и безумия Пипа. Неоднозначность между мудростью и глупостью также озвучил Стабб в ответ на реакцию Фласка на монету: «Не знаю, умно это или глупо; если это в самом деле умно, то выглядит довольно глуповато; а если в действительности это глупо, то кажется почему-то всё же довольно умным» (глава 99). Но теперь приходит Пип, шут этого корабля, и даёт мудрый ответ на вопрос о значении дублона: «Вот пуп корабля, вот этот самый дублон, и все они горят нетерпением отвинтить

его. Но попробуйте отвинтите собственный пуп, что тогда будет?» (глава 99).

Образ пупа Земли тоже имеет широкое распространение. Это параллель центральной порождающей точки в мандале из китов, обсуждаемой ранее. Пуп Земли соответствует центральной точке или оси, где встречаются человек и бог, личное и надличное. В Греции, в Дельфах, место, где располагался оракул, считалось пупом земли. Зевс выпустил двух орлов, полетевших в противоположных направлениях. Орлы встретились в Дельфах, и это место стало считаться центром мира, где встречаются противоположности. В индийском мифе центром мира была гора Меру.³ Центр мира представляет собой центральный источник жизненной энергии, проистекающий из обители богов, то есть из трансперсональной психе. Отвинтить пуп, следовательно, означает отрезать себя от этого источника жизни, то есть означает саморазрушение. Таким образом, «Пекод» продолжает свой суицидальный курс.

Некоторое время спустя было обнаружено, что масло из бочек, хранящихся в трюме, течёт. Ахав отказывается тратить время на поиск утечки и даёт яркое описание своего собственного психического состояния:

«Пусть течёт! Я сам весь протекаю. Да! Течь на течи; весь полон худыми бочонками, и все эти худые бочонки едут в трюме худого корабля; положение куда хуже, чем у „Пекода“. И всё-таки я не останавливаюсь, чтобы заткнуть свою течь; ибо как её найти в глубоко осевшем корпусе, да и можно ли надеяться заткнуть её, даже если найдешь, в разгар свирепого шторма жизни?» (глава 109)

Ахав действительно «весь протекает». Бессознательное протекает в его эго. Тем не менее, это замечание — первый признак того, что толика само-осознания появляется в голове

³ For an extensive discussion of the symbolism of the center, see Mircea Eliade, «Images and Symbols», pp. 27ff.

Ахава. Старбек, который принёс капитану информацию об утечке масла, был грубо отослан на палубу. Перед тем как уйти, Старбек отвечает: «Пусть Ахав остережётся Ахава; остерегись самого себя, старик» (глава 109). И снова некоторая степень способности к само-рефлексии мелькает в размышлениях Ахава: «Что такое он сказал? Ахав остерегись Ахава — в этом что-то есть!» (глава 109). И в самом деле, Ахав передумал и распорядился найти место утечки.

Это первый из нескольких инцидентов, демонстрирующих растущее самосознание Ахава. Начинается его очеловечивание, пусть даже оно не будет достаточным, чтобы предотвратить трагический конец.

ДОГОВОР С ДЬЯВОЛОМ

Когда «Пекод» приближается к тому месту, где, как ожидается, будет обнаружен Моби Дик, Ахав делает у кузнеца специальный гарпун из прочнейшей стали, чтобы использовать его против белого кита. Перед последней закалкой Ахав просит трёх гарпунёров дать своей крови и в эту кровь погружает нагретый наконечник.

«Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli! [Я крещу тебя не во имя отца, а во имя дьявола!] — дико вскричал Ахав, когда пагубное железо, шипя, поглотило кровь своего крещения». (глава 113)

Этот ритуал подтверждает то, о чём все подозревали: договор Ахава с Федаллой является договором с дьяволом. Прежде всего отметим, что Ахав не использовал полную формулу христианского крещения. В полном ритуале говорится: «Я крещу тебя во имя Отца и Сына и Святого Духа». Ахава опускает ссылку на Сына и Святого Духа. Это говорит о том, что его психологическое состояние символически соответствует дохристианскому периоду. Божеством Ахава является ветхозаветный Яхве.

Христианская Троица — Отец, Сын и Святой Дух — является одним из многих тройственных образов, символизирующих этапы психического роста.¹ Первые три арифметических числа имеют важный психологический символизм. Один как первое

¹ See Edinger, «Ego and Archetype», pp. 179ff.

и исходное число не является, строго говоря, числом вообще. Один как единство и совокупность существует до осознания чисел, которое требует способности устанавливать различия между отдельными, дискретными объектами. Таким образом, один символически соответствует исходному состоянию целостности до создания и разделения вещей. Два — это первое реальное число, так как с ним рождается возможность отличия одного от другого. Два символизирует акт создания, появления эго из исходного состояния единства. Два создаёт оппозицию; это число представляет собой состояние конфликта. Три — это, однако, сумма единицы и двойки; три объединяет оба первых числа в себе. Это символ примирения, который разрешает конфликт первых двух.²

Три компонента христианской троицы, рассматриваемые как фазы психического развития, могут быть приравнены к символическим значениям чисел один, два и три, представленным только что. Стадия Отца (один) является состоянием первоначального единства с жизнью, когда нет сомнений или двойственности сознания. Стадия Сына (два) является состоянием внутреннего конфликта, в котором эго отделяется от первоначального основания бытия. Это состояние отчуждения эго, которое жаждет искупления или спасения. Стадия Святого Духа (три) является этапом примирения. Противоположности — Отец и Сын — связываются третьим — Святым Духом, который обеспечивает взаимную связь и освобождает от конфликта противоположностей, возникшего на втором этапе.³

Ахав опускает тринитарную формулу крещения, потому что это не соответствует его психологическому состоянию. Он находится на второй стадии — в состоянии конфликта и отчуждения. Он ощущает себя как сын отца, который может поддерживать свою идентичность только бросая вызов и настаивая, что существует два, а не только один. Подобно Иову, Ахав восстаёт против Стадии Отца.

² See «A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity», «Psychology and Religion», CW 11, par. 180.

³ Ibid., pars. 201ff.

Фраза «Я крещу тебя не во имя отца, а во имя дьявола» приобретает особое значение, так как она появляется в письме Мелвилла, написанном Готорну вскоре после окончания «Моби Дика»:

«Должен ли я передавать вам на пробу плавник «кита»? Хвост ещё сырой, хотя адский огонь, в котором кипит китовая книга, может необоснованно приготовить его прежде остального. Это девиз книги (тайный): „Я крещу тебя не во имя...“ — а изменяю и вписываю своё».⁴

Вскоре после этого, в другом письме к Готорну, Мелвилл сообщает: «Я написал греховную книгу и чувствую себя невинным ягнёнком».⁵

Достаточно ясно мы видим, что Ахав заключил договор с дьяволом в своих мстительных поисках белого кита, но эти отрывки из писем Мелвилла говорят о том, что и сам Мелвилл чувствовал себя заключившим договор с дьяволом в письменной форме — в форме произведения «Моби Дик». Как ещё мы можем объяснить утверждение, что книга была крещена во имя дьявола? Мы знаем, что тема «договора с дьяволом» была на уме у Мелвилла, так как в 1849 году на пустой странице своего нового издания Шекспира он писал заметки, в которых излагалась история о договоре с дьяволом.⁶ Некоторые считают, что черновые наброски для «Моби Дика» находятся в этом же издании Шекспира:

Я не крещу тебя во имя Отца и Сына
И Святого Духа — крещу во имя Дьявола.
Безумие не определяемо.
Оно и здравый рассудок — крайности одного.
Не гоэтическая, но теургическая магия
Стремится со-беседовать с Разумом, Силой, Ангелом.⁷

⁴ Metcalf, «Herman Melville», p. 111.

⁵ Ibid., p. 129.

⁶ Leyda, «Melville Log», p. 297.

⁷ Olson, «Call Me Ishmael», p. 52.

Это таинственный и загадочный пассаж. По Вебстеру, слово «гоэтический» означает «относящийся к некромантии или чёрной магии». «Теургия» буквально означает божественную работу. Это термин, используемый некоторыми неоплатониками как ссылка на разного рода оккультные искусства, «в которых знание божественных знаков, или сигнатур, даёт способность вызывать или использовать помощь божественных и благих духов». Поэтому мы можем сделать вывод, так же, как и Олсон,⁸ что различие, которое Мелвилл делает между гоэтической и теургической магией примерно соответствует древнему разграничению между чёрной магией и белой. Он, таким образом, поддерживал белую магию и отрицал чёрную как способ «со-беседовать» со сверхличными психическими силами.

Однако, если это так, почему Мелвилл в первом предложении говорит о крещении во имя дьявола? Это может быть только чёрная магия. В самом деле, нет никакого лёгкого различия между чёрной и белой магией. Вспомним определение дьявола в 3-ей сцене «Фауста»: «Часть вечной силы я, всегда желавший зла, творившей лишь благо».

Прежде, чем идти в этот парадокс, давайте рассмотрим психологический смысл магии. Магия — используется ли она во благо или во вред — это всегда попытка вызвать и использовать в личных целях тайные, божественные или сверхъестественные силы жизни. С психологической точки зрения, магия — это попытка активировать и использовать трансперсональные энергии объективной психэ. Хотя магия — это суеверное заблуждение, когда она используется для управления внешним миром, она всё же становится очевидной реальностью, когда понимается как нечто относящееся к внутреннему миру бессознательной психики. В процессе воображения магия может помочь человеку установить контакт с архетипическими энергиями жизни. Проще говоря, психический эквивалент магии — воображение.

Традиционно, магия называлась «чёрной», если она использовалась для продвижения разрушительных целей

⁸ Ibid., p. 56.

на почве ненависти или мести, а «белой» — если использовалась в благотворительных, жизни-способствующих целях. Тем не менее, это различие между чёрной магией и белой является неоднозначным. Сон, переданный Юнгом, будет здесь уместен. Он приснился семинаристу, у которого были сомнения по поводу его веры:

«[Сновидец] стоял рядом с красивым стариком, одетым во всё чёрное. Парень знал, что это был белый маг. Старик обратился к нему с длинной речью, но сновидец не мог ничего вспомнить, кроме заключительных слов: „И для этого нам нужна помощь чёрного мага“. В этот момент дверь открылась, и вошёл ещё один такой же старый человек, как и первый, за исключением того, что он был одет в белое. Вошедший сказал белому магу [который был одет в чёрное]: „Мне нужен твой совет“... Затем чёрный маг [который был одет в белое] начал рассказывать ему историю».⁹

Проблема этого чёрного мага была связана с обнаружением им потерянных ключей от рая. Но теперь чёрный маг (одетый в белое) нуждался в помощи белого мага (одетого в чёрное), потому что не знал, что делать с этими ключами от рая.

В этом сне есть несколько моментов, которые имеют отношение к нашей теме. Прежде всего, чёрный и белый маги, одетые наоборот. Белый маг, одетый в чёрное, и чёрный маг, одетый в белое. Таким образом, никто не может распознать их по внешности. В самом деле, если человек будет судить их по внешнему виду, то будет обманут. То, что кажется чёрной магией, может в действительности оказаться белой магией, и наоборот. Если использовать психологические термины, это означает, например, что то, что представляется ненавистью, может на самом деле быть любовью, а то, что представляется любовью, может быть ненавистью.

⁹ «Archetypes of the Collective Unconscious», «The Archetypes and the Collective Unconscious», CW 9i, par. 71.

Помимо этого, сон говорит, что чёрный и белый маги испытывают взаимную потребность друг в друге. Чёрный маг владеет ключами от рая, но не знает, что с ними делать, в то время как белый маг знает, как использовать ключи, но не имеет их. Чёрное и белое, добро и зло, таким образом, взаимно необходимые друг другу вещи. Разве мы не имеем здесь параллель с неоднозначным цветовым символизмом белого кита?

Белый маг нуждается в чёрном маге. Любовь нуждается в ненависти. В самом деле, у чёрного мага есть потерянные ключи от рая, то есть он ближе к первоначальной целостности и источнику созидательной энергии. Вот проблема, с которой Мелвилл боролся всю свою жизнь. Сознательно Мелвилл мог не принимать свои собственные интенсивные негативные реакции, свою ненависть. Послушайте отрывок из «Mardi», который следует за описанием неприятия природы акул:

«Так же ненавижу серафимов, как и акул. Оба были сделаны одной и той же рукой... Мы не знаем, что мы делаем, когда ненавидим... ненависть — вещь неблагодарная. Так что, давайте ненавидеть ненависть... Ах! Самый простой способ — самый лучший; чтобы ненавидеть, человек должен напряжённо трудиться. Любовь — наслаждение; но ненависть — труд и мучение. И ненавистники — тиски, шотландские сапоги и испанские инквизиторы для самих себя. Если коротко... тот, кто ненавидит, — дурак». (глава 13)

Но ненависть не может быть устранена так легко. Мелвилл выражает это более точно в следующем стихотворении:

Ничто не может помочь или излечить,
Пока Амур, окутанный яростью, помнит Зло.
Мстительный, сам себя он не пощадит;
При возможности отыграться и отомстить
Над самим собой будет богохульствовать и себя предаст.¹⁰

¹⁰ «After the Pleasure Party», in *Collected Poems*, p. 221.

Ненависть больно ранит бога Амура. Это гораздо вернее и глубже показывает природу ненависти. Ненависть не изгоняют, называя её глупостью и тем самым подавляя; скорее, столкновение с ней ведёт к встрече бога любви с самим собой.

Вот ещё одна грань символического смысла фигуры Ахава: он раненый бог любви Эрос. Если способность любить была повреждена, её восстановление возможно только путём переживания симптома этого повреждения, то есть ненависти. Юнг напоминает нам индийский афористичный вопрос:

«Кто потратит больше времени, чтобы достичь совершенства: человек, который любит Бога, или человек, который ненавидит его? И ответ: тот, кто любит Бога, потратит семь воплощений, чтобы достичь совершенства; а тот, кто ненавидит Бога, потратит всего три, ибо тот, кто ненавидит Бога, вспоминает о нём чаще, чем тот, кто его любит».¹¹

Любовь и ненависть — пара противоположностей. Если одна из сторон пары противоположностей исключается, динамика развития, который требует напряжения между противоположными полюсами, блокируется. Психическая энергия застаивается и отравляет личность увеличивающейся горечью. В таком случае, возможность почувствовать и выразить ненависть может иметь освобождающий эффект на эмоциональную жизнь. Это обычно наблюдается в психотерапии. Если чувству ненависти получится придать значение и смысл, посчитав его страданиями раненого бога, то человек сможет затем также свободно испытать любовь. Ненависть имеет опасные и разрушительные последствия только тогда, когда её источник подавлен. Это приводит к ригидности, компульсивным качествам, когда в сознании личности имеется идеалистическое предубеждение против отрицательного полюса

¹¹ «Archetypes of the Collective Unconscious», «The Archetypes and the Collective Unconscious», CW 9i, par. 76.

жизни чувств, то есть, когда психика раскалывается на непримиримые половины.

В своей книге Мелвилл позволил себе «выписать» вовне, то есть выпустить наружу свою подавленную ненависть, и эта книга стала его шедевром. В этой работе он испытал власть и глубину воображения так полно, как ни в одной из других своих работ, и открыл для себя, что это чёрный маг, который владеет ключами от рая. Мелвилл называет «Моби Дика» греховной книгой, крестит её во имя дьявола, потому что это произведение было продуктом его собственного договора с дьяволом.

Дьявол олицетворяет все те аспекты психики индивида, которые противоречат его сознательному, идеальному образу себя и которые поэтому должны быть подавлены. Для рядового христианского сознания дьявол будет всем, что не-Христос: сексуальность, власть, личные интересы и материальные желания в противоположность духовным. Всё это было подавленной частью психики Мелвилла, равно как и подавленной частью коллективной психэ того времени. Вне и за пределами детской травмы, яростная ненависть Ахава берёт начало в безжалостном обращении сознательных идеалов с природными энергиями жизни. В этом смысле Мюррей прав, когда говорит о том, что одно из значений белого кита — это культурное супер-эго, чья плоть коллективных идеалов поведения во многом выкроена из пуританских идеалов христианства.¹² Мелвилл, таким образом, выносит на поверхность, оживляет и воплощает не только личную, но и коллективную проблему.

На определённом этапе психического развития человек обязан принять и наделить значением подавленные личные аспекты, ранее считавшиеся сферой дьявола. Таким образом человек вступает в сделку с дьяволом. Невыполнение этого требования может означать блокировку роста и потерю связи с энергиями жизни, стерильное состояние Фауста до того, как он призвал Мефистофеля.

Тем не менее, опасность такого курса очевидна в самом образе. Дьявол есть дьявол, мощная психическая реальность.

¹² See «In Nomine Diaboli,» in *Moby-Dick Centennial Essays*, p. 15.

Такой курс — еретический курс, индивидуальный путь, который не может получить никакой коллективной поддержки. Как и в столкновении с алхимическим Меркурием, который имеет символическое сходство с Люцифером, можно быть либо отравленным, либо исцелённым. Если существует скрытая тенденция к диссоциации, опущенные заслоны подавления могут спровоцировать реальный психоз. Мелвилл был на грани этого в период после написания «Моби Дика».

Договором Мелвилла с дьяволом было его решение дать художественное выражение своей ненависти, воплотить её в благородной, трагической фигуре «мощного зрелищного творения». Существует доказательство того, что Мелвилл читал «Потерянный рай» Мильтона незадолго до написания «Моби Дика», и различные комментаторы отметили сходство между Ахавом и сатаной Мильтона. Согласно христианскому мифу, Сатана был изгнан с небес, и это привело к расщеплению мира на две непримиримые противоположности. Это картина раскола в личности христианина и в коллективной психе. Такое разделение противоположностей было необходимым шагом в эволюции образа бога. Это было, безусловно, движение от Яхве, что мы видим в книге Иова и в других частях Ветхого Завета.

Но дифференцирующая диссоциация между богом и сатаной давно выполнила свою задачу. Психика современного человека страдает от последствий этого раскола и нуждается в сознательном примирении этих противоположных архетипических принципов. Таково сообщение сна о чёрном и белом магах. Сатана представляет все аспекты жизни, которые были отклонены и обесценены, и у современного разума есть потребность в возвращении и освобождении той части себя, которая была отчуждена от сознания христианской диссоциацией, поэтому мы находим, что многие творческие деятели девятнадцатого века заняты процессом осознания и освоения тех аспектов жизни, которые были отвергнуты вместе с дьяволом в христианском мифе.

Гёте создал свой современный миф о Фаусте, содержащий в себе такое восстановление сознания. Маркс возродил реальность экономики, то есть материи как оппозиции духовным

мотивациям человека. Дарвин восстановил главенство биологических механизмов выживания. Ницше реабилитировал и прославил волю к власти. Фрейд рекуперировал энергии подавленной сексуальности. Каждый из них — пионер, потративший всю свою жизнь на изучение территории дьявола (согласно христианской топографии) в попытке вернуть и освободить для сознательного использования подавленные человеческие энергии, которые давно были отправлены в ад христианской диссоциацией.

Возможно, наиболее важной из всех функций, которые будут возвращены из ада, является творческое воображение. Воображение — функция целостной личности, она должна включать в себя подавленные примитивные аспекты, отданные дьяволу христианским сознанием (Квикег и Федалла являются носителями целостности). Воображение и творчество склонны казаться сатанинскими, так как по самой своей природе они преодолевают разделение противоположностей. С точки зрения ограниченного отношения, то, что находится за пределами добра и зла, будет казаться злом. Поэтому Уильям Блейк мог написать:

«Мильтон писал словно в оковах, когда писал об ангелах и богах, и был на свободе, когда писал о чертях и аде, потому что он был истинным Поэтом и веселился на празднике Дьявола, не зная этого».¹³

Все эти соображения относятся и к Мелвиллу и служат для прояснения смысла его договора с дьяволом. Наверное, его основной задачей было освободить энергию творческого воображения. Как отмечает Джеймс Кирш, написание «Моби Дика» — эксперимент активного воображения. Это психологическая магия, которая «стремится со-беседовать с Разумом, Силой и Ангелом»,¹⁴ а точнее, с коллективным

¹³ «The Marriage of Heaven and Hell,» in *The Poetry and Prose of William Blake*, p. 35

¹⁴ James Kirsch, «The Enigma of Moby-Dick,» p. 132.

бессознательным. То, что Мелвилл обнаружил и использовал процесс активного воображения, каким мы его знаем, подтверждается отрывком в «Mardi». Упомянутый в цитате человек по имени Ломбардо — это вымышленный образ Мелвилла как писателя:

«Все люди инспирируемы; дураки инспирируемы ... [Вы] инспирируемы; ибо суть всех идей — инспирироваться. Сами по себе мы не порождаем ничего. Когда Ломбардо принимается за свою работу, он не знает, чем он станет. Он не строит о себе планов; он пишет сразу, напрямиком; и таким образом, всё глубже и глубже проникает в себя; и как отважный путешественник, ныряет в загадочные леса и в конце концов будет вознаграждён за свои труды».
(«Mardi», глава 180)

Две основные идеи, на которых базируется процесс активного воображения, здесь ясно представлены. Первое — это то, что все идеи и образы, которые появляются, «инспирированы» в нас, то есть приходят из иного источника, нежели эго. Мы не порождаем их. Второй момент заключается в том, что мы можем исследовать эти «инспирированные» образы, позволяя им приходиться так же, как и Ломбардо, который «писал напрямиком».

«[Это] метод... интроспективного наблюдения потока внутренних образов. Человек концентрирует своё внимание на каком-то впечатлившем, но непонятом образе из сна или на спонтанном визуальном впечатлении и отмечает изменения, происходящие в нём. Конечно, в это время всякий критицизм должен быть приостановлен, и события должны наблюдаться и фиксироваться с абсолютной объективностью. Очевидно, также, что возражения, будто всё это является «произвольным» или «придуманым», должны быть оставлены в стороне, так как подобные возражения вытекают из беспокойства эго-сознания,

которое не терпит в своём доме иного господина, кроме самого себя. Другими словами, это подавление, оказываемое сознанием на бессознательное.

В этих условиях случаются продолжительные и часто очень драматические серии фантазий. Преимущество этого метода состоит в том, что он выводит на свет массу бессознательного материала. Рисование, живопись и лепка могут быть использованы для той же цели. После того, как визуальный ряд становится драматическим, он может легко переходить в слуховую или языковую сферу и привести к диалогам и тому подобному. Для некоторых людей с патологией, например, в нечастых случаях латентной шизофрении, этот метод может, при определённых обстоятельствах, оказаться весьма опасным и, следовательно, требует медицинского контроля. Он основан на преднамеренном ослаблении сознания, на затормаживании его действия, либо ограничивающего, либо подавляющего бессознательное».¹⁵

Этот метод позволяет проявиться любому образу. Сознательное подавление остаётся в стороне. Здесь не задаётся вопрос, исходит ли данный образ от бога или от дьявола, поскольку такой вопрос подразумевает вмешательство эго и его склонности принимать только то, что подходит под его собственные предубеждения. Можно легко понять, почему Мелвилл, проживающий в Соединённых Штатах в 1851 году и применявший такую технику на себе, мог чувствовать, что заключил договор с дьяволом. Такая техника не имела бы абсолютно никакого коллективного одобрения. Это был неизбежно преступный акт, который не должен обсуждаться ни с кем. Идея о том, что он таким образом провалится в безумие, постоянно должна была преследовать Мелвилла. Но он принял для себя гипотезу, что «безумие и здравый

¹⁵ «The Psychological Aspects of the Kore», «The Archetypes and the Collective Unconscious», CW 91, pars. 319–320.

рассудок — крайности одного». Я могу только согласиться с Киршем, когда он комментирует «необычайное мужество, которое Мелвилл продемонстрировал, пустившись в плавание по тому океану, который мы теперь называем бессознательным. Он был поистине человеком нового времени».¹⁶

Мы должны отметить, однако, те ошибки, которые Мелвилл допустил, используя метод активного воображения. Смелость и безрассудство не следует путать. Было что-то необузданное и опрометчивое в действиях Мелвилла на этом пути. Как Ахав, он пытался штурмовать врата небес с инфляционной настойчивостью, что было опасно. Он пошёл слишком быстро. Он «пишет напрямик» и не останавливался, чтобы сознательно усвоить личностный смысл образов, затопивших его.

Здесь его слабое отношение с мужским принципом Логоса очевидно. Мелвилл стал одержим потоками автономных образов и не предпринял достаточных усилий для установления сознательной точки зрения, которая бы помогла ассимилировать их. По словам Шекспировского Энобарба, «если храбрость без разума, тогда бессилён меч».¹⁷ В самом деле, речь Энобарба об опрометчивости Антония актуальна и для Ахава:

Сейчас-то и пред молнией небесной
Он не моргнёт. Назвать бы можно ярость
Боязнью страха. В этом состоянье
Способен голубь заклевать орла.
У полководца нашего отвага
Растёт за счёт ума. А если храбрость
Без разума, тогда бессилён меч.
Нет, кажется, пора его покинуть.

¹⁶ «The Enigma of Moby-Dick» p. 133.

¹⁷ «Antony and Cleopatra», act 3, scene xiii.

СТОЛКНОВЕНИЕ С НУМИНОЗНЫМ

После ритуала крещения гарпуна темпы драмы ускоряются. Корабль приближается к «сезону на экваторе», где, как ожидается, должен быть обнаружен Моби Дик. Быстрый ряд событий предвещает приближение кульминации.

Во-первых, «Пекод» встречает «Холостяка», удачливый, «ликующий» корабль, нагруженный китовым жиром и направляющийся домой. Весёлый капитан, когда его спросили, не видел ли он белого кита, ответил: «Нет, только слышал о нём, да я в него не верю». «Холостяк» представляет одномерный мирской успех, не отягощённый глубокими тайнами жизни, и неверие в их существование вообще. Ахав ранее говорил о себе: «Мне не дано радоваться... Одарённый высшим пониманием, я лишён земной способности радоваться» (глава 37). «Холостяк», напротив, одарён способностью наслаждаться жизнью, не имея высшего понимания.

Как отметил Мерлин Боуэн, в своих трудах Мелвилл, кажется, использует слово «холостяк», чтобы описать наивный оптимизм человека, не сталкивающегося с тёмной стороной жизни.¹ В рассказе «Рай для холостяков» Мелвилл описывает этот тип:

«Холостяцкому их воображению нелепостью показалось бы душевное горе, жупел под названием беда... могут ли они допустить, чтобы их морочили

¹ «The Long Encounter», pp. 67ff.

такими монашескими баснями? Душевное горе! Беда!..
Ничего этого нет. Передайте-ка херес, сэръ!»²

Холостяк — это тот, кто в любом возрасте незрел и не принимает на себя никаких обязательств. Тот, кто не признаёт за собой никаких обязательств, кроме достижения личного удовлетворения. Такой человек даже не верит в существование Моби Дика. Ахав же, напротив, не оставляет места для личного удовлетворения. Хотя он грубо и дерзко отвечает на приглашение капитана «Холостяка», было очевидно, что Ахав ностальгически тронут возвращающимся домой «Холостяком», потому что вскоре Ахав был замечен глядящим на небольшой пузырьёк с нантакетским песком, вынутым из кармана, — признак того, что замороженные чувства капитана начали таять.

Проведя ночь в вельботе рядом с мёртвым китом (глава 117), Ахав снова увидел сон о катафалке. Это обеспокоило его. Он боялся, что сон предвещает его собственную смерть. Такой сон имеет две возможные интерпретации: он может означать неминуемую гибель некоторой части личности, старого мироощущения. Это была бы психологическая смерть, прелюдия к рождению нового мироощущения. Тогда сон о смерти оказывает позитивное преобразующее действие. Тем не менее, есть и сны, которые предупреждают об опасности фактической смерти. У Линкольна был такой сон незадолго до того, как его убили. Он рассказал об этом на собрании 11 апреля 1865 года, за три дня до гибели:

«Около десяти дней назад я ушёл очень поздно. Я ждал важных сообщений, я уже давно не спал, и потому уснул быстро, так как очень устал. Вскоре мне приснился сон. Мне приснилась смерти-подобная тишина вокруг меня. Потом я услышал приглушённые рыдания, как если бы плакала группа людей. Я как будто бы оставил свою постель и побрёл вниз.

² Selected Writings of Herman Melville, pp. 193ff.

Там тишина была нарушена такими же скорбными рыданиями, но похорон не было видно. Я вышел из комнаты в комнату. Ни одного человека не было в моём поле зрения, но меня встретили скорбные звуки горя, когда я прошёл вперёд. Во всех комнатах было светло; каждый объект был мне знаком, но где все люди, которые скорбели так, словно сердца их разбиты?

Я был озадачен и обеспокоен. Каков смысл всего этого? Преисполненный решимости найти причину такого положения вещей, столь загадочного и шокирующего, я продолжал идти, пока не прибыл к Восточному залу, куда я вошёл. Там меня ждал отвратительный сюрприз. Передо мной был катафалк, на котором покоился труп в похоронном облачении. Вокруг него стояли солдаты, которые выступали в качестве охранников; и стояла толпа людей, одни печально глядели на труп, чьё лицо было покрыто, другие жалобно рыдали.

„Кто умер в Белом доме?“ — спросил я у одного из солдат.

„Президент, — последовал ответ. — Он был убит наёмным убийцей“.

И тут раздался громкий взрыв рыданий толпы, что и разбудило меня. Больше я не спал в ту ночь, и, хотя это был всего лишь сон, я был странно раздражён им с тех пор».³

Этот сон Линкольна — особенно яркий пример предостерегающего сновидения. Они не так уж редки, и многие другие примеры могут быть здесь приведены. Юнг, например, сообщает о нескольких таких в своих мемуарах. Существование подобных явлений показывает, что определённые уровни бессознательной психики переходят границы сознательных категорий времени и пространства. Такие происшествия волнуют, поскольку они противоречат нашему рациональному мировоззрению. Многие, следовательно, предпочитают

³ Jim Bishop, «The Day Lincoln Was Shot», pp. 55–56.

закрывать глаза на эти факты, называя их бессмысленными совпадения. Но факты остаются и свидетельствуют о сверхъестественных глубинах психики.

Как показали дальнейшие события, сон Ахава был одним из таких предостерегающих снов. Ахав почувствовал это, но позволил себе быть успокоенным пророчеством Федаллы. А Федалла посулил ему вот что:

«...прежде, чем ты сможешь умереть в этом плавании, ты должен увидеть на море два катафалка; один — сооружённый нечеловеческими руками; а видимая древесина второго должна быть произросшей в Америке... Даже в твой последний час я всё же отправляюсь впереди тебя твоим лодманом... Вот тебе и ещё один залог, старик... Только пенька может причинить тебе смерть». (глава 117)

Федалла выступает здесь в качестве оракула, пророчесствующего predetermined судьбу. До того, как Ахав сможет умереть, должны быть выполнены некоторые условия. Мы вспоминаем Макбета, для которого подобные условия были заложены тремя ведьмами:

...Никто из тех, кто женщиной рождён,
Не повредит Макбету.
... От всех врагов Макбет храним судьбой,
Пока Бирнамский лес не выйдет в бой
На Дунсинанский холм.⁴

Ахав и Макбет совершают одну и ту же ошибку: оба высокомерно предполагают, что пророчество говорит им, будто они неуязвимы. Макбет отвечает: «Того не будет. Кто сдвинет лес, кто деревья принудит сместиться с корнем?» Ахав реагирует в том же духе на пророчество о том, что только пенька может убить его: «Виселица, хочешь ты сказать. В таком

⁴ «Macbeth», act 4, scene 1.

случае я бессмертен на суше и на море!» Напуганный Ахав осмысляет это сквозь иллюзию, что он понимает пророчество. Он не задумывается над тем, что пророчество означает, что его судьба предрешена. Что оно означает, что нет никакой сознательной свободы выбора. Он проживает мифологическую роль, паттерн которой фиксирован. Только осознание этого факта может изменить пророчество, и этого Ахаву недостаёт.

В 118-ой главе деструктивность быстро нарастает. Ахав переживает вспышку гнева в связи с ограниченными возможностями своего квадранта:

«Глупая детская игрушка! игрушка, какой развлекаются высокомерные адмиралы, коммодоры и капитаны; мир кичится тобой, твоим хитроумием и могуществом; но что в конечном-то счёте умеешь ты делать? Только показывать ту ничтожную, жалкую точку на этой широкой планете, в которой случается быть тебе самой и руке, тебя держащей. И всё! И больше ни крупинцы. Ты не можешь сказать, где будет завтра в полдень вот эта капля воды или эта песчинка; и ты осмеливаешься в своём бессилии оскорблять солнце! Наука! Будь проклята ты, бессмысленная игрушка; и проклятие всему, что посылает взгляд человека к этим небесам, чье непереносимое сияние лишь опаляет его, как эти мои старые глаза опалил сейчас твой свет, о солнце! К горизонту устремлены от природы глаза человека, а не ввысь из его темени. Бог не предназначал его взирать на небесную твердь. Будь проклят ты, квадрант! — и он швырнул его на палубу. — Впредь не буду я проверять по тебе мой земной путь». (глава 118)

Эта гневная вспышка требует некоторых пояснений. С помощью квадранта для измерения высоты солнца моряк может определить свою географическую широту. Гневный аффект Ахава направлен против ограниченных возможностей квадранта, который может лишь сказать, где ты находишься, а не где будешь. Ахав ещё более раздражается из-за

предполагаемой гордыни и высокомерия квадранта, «в своём бессилии оскорбляющего солнце». Кто это говорил: «Я готов разить даже солнце, если оно оскорбит меня»? Сам Ахав. Всякий раз, когда мы наблюдаем чрезмерную аффективную реакцию на человека или на объект, мы можем заподозрить психологическую проекцию. Так обстоит дело в данном случае: Ахав ругает квадрант за гордыню и высокомерие, но гордыня и высокомерия — его собственные.

Ахав поучает квадрант, говоря, что человеческие глаза «к горизонту устремлены от природы». Если бы Бог предполагал, что человек должен будет смотреть непрерывно в небо, он бы расположил глаза своего творения в верхней части головы. Как и во всех беспричинных нотациях и поучениях, содержание является наиболее применимым к самому говорящему. Таковы факты, которые Ахав должен признать в самом себе.

Хотя топтание квадранта — глупый акт, связанный с одержимостью гневом, тот факт, что Ахав испытал мощную реакцию против гордости и высокомерия, является весьма знаменательным. Это означает, что Ахав начинает подвергаться главному психологическому изменению. В нём развивается интенсивная реакция против его собственного высокомерия.

Так бывает почти всегда: бессознательное содержание, которое приближается к сознанию, сначала переживается в проекции. Так же и у Ахава. Он начинает осознавать интенсивное отвращение к собственному инфляционному состоянию. Если бы такие мощные аффекты сразу обращались бы субъектом на самого себя, это, вероятно, привело бы к самоуничтожению. В самом деле, тенденция к саморазрушению уже проявляется в выборе объекта для проекции. Квадрант был ценным инструментом на борту судна, и умышленно разбить его — указывает на то, что суицидальные тенденции в действии. Рано или поздно компенсаторная тенденция бессознательного активируется и разрушает ошибочное или слишком одностроннее сознательное мироощущение. Если это полностью идентифицировано с таким неправильным отношением, то оно будет разрушено вместе с этим отношением либо в результате самоубийства, либо в результате психоза.

Пылкая реакция, вспыхнувшая у Ахава в адрес квадранта, — это первая манифестация тех исправляющих энергий, которые проявляются в дальнейшем как тайфун, огни святого Эльма и, наконец, сам белый кит.

«Пекод» попадает в сильный тайфун — то есть, буквально, в сильный ветер. Тайфун также связан с греческим монстром Тифоном, традиционно ассоциируемым с египетским Сетом. Ветер — типичный символ духа, нематериальной энергии трансперсональной психэ. Этимология множества слов подтверждает уравнение «ветер = дух». В «Книге Иова» Яхве (одна из манифестаций которого — Левиафан) явился в вихре. Тайфун, таким образом, символизирует активацию безличной, объективной психэ, что было предзнаменовано бурной реакцией Ахава против квадранта. Одним из первых последствий шторма была пробоина в вельботе Ахава. Старбек отмечает этот факт и комментирует его, как современный психолог:

«Замечаешь ли ты, что шторм идёт с востока, от того самого румба, куда должен мчаться Ахав в погоне за Моби Диком? от того самого румба, на который он лёг сегодня в полдень? Теперь погляди на его вельбот, видишь, в каком месте у него пробоина? В днище, у кормы, где он всегда стоит; его место разбито в щепы, друг!» (глава 19)

Позиция Ахава разбита! Вот именно. Инсайт Старбека великолепен, если бы только он мог действовать согласно ему. Та же сила, которая уничтожила квадрант из-за его «высокомерия», разрушает точку зрения Ахава. Два изображения одного и того же факта.

Пока тайфун трепал корабль, произошло жуткое явление — огни святого Эльма.

«„Взгляните на мачты! — воскликнул Старбек. — Огни Святого Эльма!“ Все ноки реев были увенчаны бледными огнями, а три высокие мачты, на верхушках которых над трезубцами громоотводов стояло по три

белых пламенных языка, беззвучно горели в насыщенном серой воздухе, словно три гигантские восковые свечи пред алтарём». (глава 119)

Судно было преобразовано в триединство горящих башен, напоминающих золотой дублон с его тройными горными вершинами, увенчанными петухом, башней и пламенем. Пережив предшествовавший этому тайфун, экипаж «Пекода» получил пятидесятническое крещение Святым Духом. Оригинальное пятидесятническое крещение описано в Деяниях святых апостолов (2-ая глава):

«1 При наступлении дня Пятидесятницы все они были единодушно вместе. 2 И внезапно сделался шум с неба, как бы от несущегося сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились. 3 И явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них. 4 И исполнились все Духа Святаго, и начали говорить на иных языках, как Дух давал им провещевать. 5 В Иерусалиме же находились Иудеи, люди набожные, из всякого народа под небом. 6 Когда сделался этот шум, собрался народ, и пришёл в смятение, ибо каждый слышал их говорящих его наречием. 7 И все изумлялись и дивились, говоря между собою: сии говорящие не все ли Галилеяне? 8 Как же мы слышим каждый собственное наречие, в котором родились».

Чтобы понять связь между пятидесятническим огнём Ахава и огнём христианской Пятидесятницы, мы должны рассмотреть «прообраз» из Ветхого Завета.⁵ Это миф о Вавилонской башне. В день Пятидесятницы апостолы получили в дар способность общаться на разных языках. Ранее случилось смешение языков, так что все стали говорить на разных, непонятных друг для друга языках. То есть, перед нами два

⁵ See Alan Watts, «Myth and Ritual in Christianity», p. 186.

обратных процесса. Как описано в книге Бытия (11:47), первоначально все люди говорили на одном языке, но однажды они решили построить башню:

«4 И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли. 5 И сошёл Господь посмотреть город и башню, которые строили сыны человеческие. 6 И сказал Господь: вот, один народ, и один у всех язык; и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать; 7 сойдём же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого.»

Одна из карт Таро называется «Башня». На ней изображена башня, в которую ударяет молния, из-за чего башня рушится. Эта картина ссылается на миф о Вавилонской башне, так как изображает огонь Божий, разрушающий высокомерие человека. Ещё один миф, показывающий разобщающий, диссоциирующий эффект божественных энергий на человека находим в мифе Платона об изначальном человеке-андрогине, который из-за своей гордыни был разрезан Зевсом пополам.⁶

Очевидно, что божественный огонь имеет различные эффекты при различных обстоятельствах, то есть на разных стадиях развития. В мифе о Вавилонской башне все люди говорят на одном языке. Это означает, что преобладает исходное состояние бессознательной целостности; различные аспекты ещё не были разделены в процессе сознательной дискриминации. Эта изначальная цельность — инфляционное состояние и приводит к инфляционным действиям в виде строительства башни, чтобы оспорить могущество Бога. Так что далее следует ответ Бога, который разделяет или расчленяет оригинальную бессознательную целостность.

Миф об огне Пятидесятницы является обратным по отношению к вышеописанному мифу. Это происходит уже на другой

⁶ Plato, «Symposium», pars. 189–192.

стадии психического развития. Люди уже разделены на разные национальности и говорят на разных языках, что показывает, как различные аспекты личности были дифференцированы в процессе развития, но утратили связь друг с другом и с изначальной целостностью. Для них божественный огонь Святого Духа приходит в качестве объединяющего средства, позволяющего разделённым частям личности общаться друг с другом и устанавливать связь с их общим центром.

Но какой из этих мифов применим к Ахаву и его команде? Ахав — строитель Вавилонской башни. И он подчиняет весь экипаж своей цели. Они все говорят на одном языке. Воздействие огня на экипаж разрушает их единодушие в отношении общей цели. Стабб молится о пощаде. Старбек настаивает на том, чтобы корабль повернул назад, к дому, и несколько глав спустя предлагает убить Ахава. Но, несмотря на диссоциирующие тенденции в команде, этот план не реализуется. Его актуализация должна ждать следующего символического воплощения божественного огня в образе белого кита Моби Дика.

Для всей команды этот огонь — нуминозный опыт. Ахав, в частности, был тронут до глубины души. Это заставило его вспомнить предыдущие воплощения:

«О ясный дух ясного пламени, кому я некогда, как парс, поклонялся в этих морях, покуда ты не опалил меня посреди моего сакраментального действия, так что и по сей день я несу рубец; я знаю тебя теперь, о ясный дух, и я знаю теперь, что истинное поклонение тебе — это вызов. Ни к любви, ни к почитанию не будешь ты милостив, и даже за ненависть ты можешь только убить; и все убиты. Но теперь перед тобою не бесстрашный дурак. Я признаю твою безмолвную, неуловимую мощь; но до последнего дыхания моей бедственной жизни я буду оспаривать её тираническую, навязанную мне власть надо мною. Здесь, в самом сердце олицетворённого безличия, стоит перед тобою личность. Пусть она только точка, но откуда бы я ни появился, куда бы я ни ушёл, всегда, покуда я живу этой земной

жизнью, во мне живёт царственная личность, и она осознаёт свои монаршие права. Но война несёт боль, и ненависть чревата мукой. Явись ты в своей низшей форме — в любви, и я коленопреклонённый принесу тебе целование; но в наивысшей форме явись просто, как небесная сила, и даже спусти ты целые флотилии до отказа груженных миров, всё равно здесь есть некто, кто не дрогнет и останется безучастным. О ясный дух, из твоего пламени создал ты меня, и как истинное дитя пламени тебе назад выдыхаю я его». (глава 119)

Ахав вспоминает предыдущее воплощение, когда он, «как парс, поклонялся в этих морях». Это чувство вечной исторической непрерывности, превосходящей мимолётное нынешнее земное существование, является одним из проявлений глубокой активации коллективного бессознательного. Эта архетипическая идея, будто человек может наблюдать свои предыдущие жизни, не является редкостью при активации коллективного бессознательного, которая сопровождает психоз.

Я помню больную шизофренией, которая была завалена архетипическими образами, составлявшими содержание её галлюцинаций и бреда. Она сообщала мне, что могла вспомнить свои предыдущие воплощения в течение тысяч лет. Как это обычно бывает в таких случаях, пациентка была наиболее заинтересована в разговоре о тех воплощениях, когда она была знаменитым или важным человеком.

Встреча Ахава с огнём находит аналогию в столкновении Иова с Яхве, явившимся из вихря. Реакция и результат разные, но обстоятельства схожи. Когда Иов сталкивается с нуминозным божественным опытом, он отвечает: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь же мои глаза видят Тебя; поэтому я отрекаюсь и раскаиваюсь в прахе и пепле» (Книга Иова 42:5,6). Ответ Ахава отличается, он говорит: «Я признаю твою безмолвную, неуловимую мощь; но до последнего дыхания моей бедственной жизни я буду оспаривать её тираническую, навязанную мне власть надо мною».

Это храбрые и благородные слова, но правдивы ли они? Ахав — не правдивая личность. Он скорее отождествляется

с архетипической ролью, которая оживает через него. Он сам персонификация безличного и, следовательно, не личность. Ахав не имеет никакого собственного отношения к огню. Если солнце оскорбит его, он будет разить в ответ; если дух вдохнёт в него огонь, он выдохнет его в ответ. Это не более чем автоматически срабатывающий рефлекторный акт, а не действие личности.

«Во мне живёт царственная личность, и она осознаёт свои монаршие права». Царственная личность, королева — это анима. Ахав отождествляется с анимой. Мы уже отмечали, что анима у Ахава не отделена от материнского монстра. Поэтому её манифестации, в идентификации с эго, грубы и не дифференцированы. Капризность Ахава и его аффективные вспышки — это симптомы одержимости анимой.

Среди всей этой инфляционной идентичности эго с Самостью проблёскивает безмятежный творческий центр личности, который разделяет характер божества и напоминает нам о умиротворённом порождающем центре стада китов. «Пусть она только точка... и даже спусти ты целые флотилии до отказа груженных миров, всё равно здесь есть некто, кто не дрогнет и останется безучастным». Вот намёк, что «тонкое тело», несокрушимый Философский камень алхимиков, проявляется сквозь неистовый бред Ахава.

Когда Ахав переходит в своём монологе к огню, вырисовывается ещё один аспект: у Ахава начинает возникать понимание того, что Бог является несовершенным и имеет своё собственное горе. Это небольшой шаг к пониманию того, что трансперсональные силы нуждаются в человеческом сознании, чтобы осознать себя.

«О великодушный! Теперь я горжусь моим происхождением. Но ты только отец мой огненный, а нежной матери моей я не знаю. О жестокий! Что сделал ты с ней? Вот она, моя загадка; но твоя загадка больше моей. Ты не знаешь, каким образом ты явился на свет, и потому зовёшь себя нерождённым; ты даже не подозреваешь, где твои начала, и потому думаешь, что у тебя нет начал. Я знаю

о себе то, чего ты о себе не знаешь, о всемогущий. За тобою стоит нечто бесцветное, о ясный дух, и для него вся твоя вечность — это лишь время, и вся твоя творческая сила механистична. Сквозь тебя, сквозь твоё огненное существо, мои опаленные глаза смутно различают это туманное нечто. О ты, неприютное пламя, ты, бессмертный отшельник, есть и у тебя своя неизречённая тайна, своё неразделенное горе».
(глава 119)

Ахав здесь очень близок к тому пониманию природы божества, которое, как считал Юнг, Иов приобрёл в своём столкновении с Яхве. Иов обнаружил, пишет Юнг, «что Яхве не человек, но в некоторых аспектах, нечто меньшее, чем человек, что он только то, что сам Яхве назвал Левиафаном». Поведение Яхве было столь невыносимым с человеческой точки зрения, потому что «это поведение бессознательного существа, которое не может судить морально. Яхве феномен и, как говорит Иов, «не человек».⁷ В некоторых аспектах Бог — нечто меньшее, чем человек, и нуждается в его снисходительности. В приведённом выше отрывке Ахав, кажется, близок к пониманию этого, но он не совсем достигает его. Так что охота на белого кита продолжается.

Огни святого Эльма произвели бодрящий эффект на Старбека. Мы находим его, ни много ни мало, забавляющегося идеей о насильственном устранении Ахава из команды. Сначала он обдумывает убийство Ахава, но понимает, что эта идея родилась у него только потому, что он не способен бросить вызов живому Ахаву:

«Заклечь его под арест и привезти на родину?
Но нет! Разве вырвешь живую силу из живых рук
этого старика? Нужно быть дураком, чтобы рискнуть

⁷ «Answer to Job», «Psychology and Religion», CW 11, pars. 599–600. See also Edinger, «Transformation of the God-Image: An Elucidation of Jung's Answer to Job».

и пойти на такое дело. И допустим даже, что он связан, весь опутан верёвками и тросами, прикован цепями к полу своей каюты, он будет тогда ужаснее, чем тигр в клетке. Я бы не вынес такого зрелища, не знал бы, куда бежать от его воя, я потерял бы покой, сон и самый здравый смысл за это мучительное плавание».
(глава 123)

Надлежащим действием для Старбека, второго человека в команде, было бы свергнуть сумасшедшего капитана, но это невозможно для него. Для Старбека Ахав — действующая фигура власти. Старбек не может найти в себе силы и бросить вызов Ахаву. Это означает, что собственный внутренний авторитет Старбека проецируется на Ахава. В такой психологической ситуации было бы бесполезно, как чувствует Старбек, убивать реального Ахава. Власть последнего будет по-прежнему жить в нём и уничтожать его. Как говорит Старбек, «я стою здесь один, в открытом море, и два океана и один материк лежат между мною и законом» (глава 123). Здесь нет внешнего, общепринятого, светского закона, который бы поддержал Старбека. Он находится под властью Ахава и не может найти внутреннюю силу, чтобы действовать автономно.

Целые народы стали жертвами преступных диктаторов по той же причине. Взрослые дети не в силах разорвать узы зависимости от родителей, потому что они не могут терпеть гнев фрустрированной тирании или собственничества. Как и Старбек, они являются жертвами белого кита вследствие бездействия.

ТРАНСФОРМАЦИЯ

Несмотря на его вызывающую реакцию, последующие события показали, что Ахав также был задет и поражён огнём и штормом. Эти события изменили отношение Ахава к сумасшедшему темнокожему мальчику Пипу. Совершенно новый аспект личности Ахава — человеческие чувства — вдруг проявляется впервые.

Ахав обнаруживает, что один матрос плохо обращается с Пипом, и вдруг, каким-то чудесным образом, у Ахава вспыхивает доброжелательная защитная реакция. Он приходит на помощь Пипу, говоря: «Руки прочь от этой святости!» И затем Ахав решает поделиться своей каютой с Пипом:

«Выше линии снегов сердце не может жить. О вы, морозные небеса! взгляните сюда. Вы породили этого несчастного ребёнка и вы же покинули его, распутные силы мироздания! Слушай, малыш: отныне, пока жив Ахав, каюта Ахава будет твоим домом. Ты задеваешь самую сердцевину моего существа, малыш; ты связан со мною путами, свитыми из волокон моей души. Давай руку. Мы идём вниз». (глава 125)

Ахав действительно был тронут «уроком Иова»: безличные энергии жизни — только явления без чувств или сознания, и есть всё больше оснований для сознательного человека поддерживать человеческие ценности. Быть может, человек даже может преподать Богу урок нравственности:

«Эй, вы, кто верует во всеблагих богов и во всепорочного человека! вот, взгляните сюда, и вы увидите, как всеведущие боги оставляют страждущего человека; и вы увидите, как человек, хоть он и безумен, хоть и не ведаёт, что творит, всё же полон сладостных даров любви и благодарности. Идём! Я горд, что сжимаю твою чёрную ладонь, больше, чем если бы мне пришлось пожимать руку императора!» (глава 125)

И это говорит Ахав? Выражает гордость от чувства любви и благодарности? Это не тот Ахав, которого мы знаем. Радикальное изменение происходит внутри него. Вот решающий поворотный момент в «Моби Дике». Ахав пережил глубокую трансформацию. Хотя охота продолжается и неизбежно ведёт к его трагическому концу, отныне перед нами чувствующее человеческое существо, а не бездушный сумасшедший. Ахав впоследствии умирает, но он исцелён. Путешествие того стоило, в конце концов.

До этого момента у нас было много причин для серьёзного беспокойства по поводу личной судьбы Мелвилла. Теперь у нас есть повод для успокоения. Хотя опасность была самая серьёзная, дерзкая решимость творчески обратить свою ненависть была оправдана. Пакт с дьяволом стал средством выживания. Конечно, никакое внезапное осознание не снизошло на Мелвилла, когда он достиг этой точки в письменной форме, в 125-ой главе повести. Вся символическая драма Ахава, словно судьбоносный сон, служит лишь прообразом хода событий, и потребуются годы, а, возможно, и вся жизнь, чтобы произошло сознательное понимание. Много позже, годы спустя, в одном из стихотворений, Мелвилл смог написать: «Я славаю, исцелённый, безжалостное море».¹ Но это случилось позже. И это уже совсем другая история, а посреди адского огня повести «Моби Дик» внезапный приход исцеления ещё впереди.

Пип — это тень Ахава, его противоположная половина. Вместе они составляют единое целое. Как выразился старый

¹ «Pebbles,» in *Collected Poems*, p. 206.

моряк с острова Мэн, «один рехнулся от силы, другой рехнулся от слабости». Тот факт, что Ахав может с чувством относиться к Пипу, означает, что он, наконец, приближается к принятию своей слабой стороны и даже находит в ней ценность. Вскоре Ахав может уже сказать Пипу: «Удивительная философия исходит ко мне от тебя! Верно, неведомые миры излили в тебя свою премудрость по каким-то неведомым акведукам!» (глава 127). Ахав узнаёт, что сознательное принятие своей слабой, низшей стороны открывает новые горизонты опыта и расширяет личность.

Все человеческие отношения основаны на факте человеческой слабости. Те, кто не знают о своей собственной слабости, тираны или сумасшедшие, как Ахав. Сила и слабость составляют пару противоположностей, и каждая из них не является более ценной по сравнению с другой. Каждая имеет свою собственную специфическую добродетель, и каждая, если доведена до крайности, может превратиться в свою противоположность. Отношения между Ахавом и Пипом, таким образом, представляют собой примирение противоположностей, что является одним из признаков интегрированной личности. Как указал Чарльз Олсон, отношения с Пипом приводят к необратимым изменениям в Ахаве:

«Хотя Ахав продолжает проклинать богов за их «бесчеловечность», его тон с этого момента великодушнее, спокойнее, не такой гневный и резкий. Он даже ставит под сомнение свои прежние богохульства, ибо подавленная грусть растёт в нём, пока Пип живёт в каюте вместе с ним... Те перемены, которые Пип совершает в Ахаве, набрасывают вуаль печали на концовку повести «Моби Дик», ослабляют напряжение ненависти в произведении и вызывают сочувствие к раненому человеку, чего упорная одержимость Ахава, которую мы наблюдали до шторма, не вызывала. Конец этой поделённой огнём надвое трагедии обогащается состраданием».²

² «Call Me Ishmael», pp. 60ff.

Очень скоро после проявления Ахавом любви к Пипу «Пекод» встречает корабль «Рахиль». Сын капитана «Рахили» пропал на вельботе, и капитан просит Ахава помочь в поисках. Ахав отказывается, но с неподдельным сожалением, о чём свидетельствует его напутствие: «Бог да благословит вас, и да простит капитан Ахав самому себе, но я должен продолжать мой путь.» (глава 128).

Этот корабль, названный «Рахиль» и ищущий своего потерянного ребёнка, ассоциируется с пророчеством в Книге пророка Иеремии (глава 31), которое обещает евреям вернуть их из изгнания. Этот отрывок также процитирован в Евангелии от Матфея (глава 2) как относящийся к пришествию Христа и убийству Иродом младенцев после рождения Иисуса.

«Так говорит Господь: голос слышен в Раме, вопль и горькое рыдание; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться о детях своих, ибо их нет. Так говорит Господь: удержи голос твой от рыдания и глаза твои от слёз, ибо есть награда за труд твой, говорит Господь, и возвратятся они из земли неприятельской. И есть надежда для будущности твоей, говорит Господь, и возвратятся сыновья твои в пределы свои». (Иеремия 31:15—17)

Это не случайно, что печальный корабль встретится им почти сразу после того, как Ахав начинает осознавать свою любовь к Пипу. Рахиль была одной из матерей-родоначальниц евреев. Таким образом, она представляет собой фигуру положительной архетипической матери, и появление судна с её именем указывает на активацию этого архетипа. В разгар шторма Ахав кричал в огонь: «Но ты только отец мой огненный, а нежной матери моей я не знаю. О жестокий! Что сделал ты с ней? Вот она, моя загадка» (глава 119). «Нежная мать», положительный аспект архетипа Матери, начинает проявляться внешне в образе корабля «Рахиль».

Так же, как здравомыслие Пипа было потеряно за бортом, «Рахиль» потеряла сына капитана. Возможно, значимо то, что

потерянному сыну было двенадцать лет — столько же, сколько и Мелвиллу, когда его отец получил умственное расстройство и умер. Хотя Ахав не откликнулся на призыв «Рахили», тот факт, что «страдающее» судно появляется в истории именно в этой точке, является показательным. Это означает, что положительный женский чувствующий элемент вошёл в ситуацию. Именно это судно и то, что оно собой символизирует, позже станет средством спасения Измаила.

В конце, в 132-ой главе, названной «Симфония», демонизм отбрасывается целиком, и Ахав показывает нам себя в своей полной человечности. Значение любви к Пипу и встреча с «Рахиль» проявляются в сознании Ахава:

«...сладостным ароматам воздуха удалось на какое-то мгновение развеять его губительные думы. Ласковый радостный воздух, приветливое небо нежили и лелеяли его; мачеха-жизнь, всегда такая жестокая, холодная, обхватила наконец своими любящими руками его упрямую шею и словно рыдала над ним от радости, что нашла в своём сердце силы спасти и благословить этого своего заблудшего, своенравного сына. Из-под опущенных полей шляпы Ахав уронил в море слезу, и не было во всём Тихом океане сокровища дороже, чем эта малая капля...

— О Старбек! Какой ласковый, ласковый ветер, и как ласково глядит сверху небо. В такой день — вот в такой же ясный день, как сегодня, — я загарпунил моего первого кита — восемнадцатилетним мальчишкой-гарпунёром! Сорок, сорок, сорок лет тому назад это было! Сорок лет назад! Сорок лет непрерывных плаваний! Сорок лет лишений, опасностей и штормов! Сорок лет в беспощадном море! Вот уже сорок лет, как Ахав покинул мирную землю, чтобы сорок лет вести битву с ужасами морской пучины. Верно говорю тебе, Старбек, из этих сорока лет я едва ли три провёл на берегу. Я думаю об этой жизни, которую я вёл, о пустынном одиночестве, о каменном

застенке капитанской обособленности, так скупом допускающем извне сочувствие зелёного мира, — о гнетущая тоска! о Гвинейское рабство капитанского самовластия! — когда я думаю обо всём этом, о чём я до сих пор только наполовину догадывался, ясно не сознавая того, что было, — как я сорок лет питался сухой солониной — этим символом скудной пищи моего духа, когда даже беднейший обитатель суши имеет каждый день свежие плоды к своему столу и преломляет свежий хлеб этого мира, покуда я ем заплесневелые корки, вдали за многие тысячи океанских миль от моей молодой девочки-жены, с которой я обвенчался, достигнув пятидесяти лет, а на следующий день после свадьбы отплыл к мысу Горн, оставив лишь одну глубокую вмятину в моей брачной подушке; жена? жена? вернее, вдова при живом муже! Да, да, Старбек, я сделал вдовой эту бедную девушку, когда женился на ней. И потом, всё это безумство, всё неистовство, кипящая кровь и пылающий лоб, с какими вот уже тысячи раз пускался в отчаянную, пенную погоню за своей добычей старый Ахав, — скорее демон, чем человек! Да, да! Каким же отчаянным дураком — дураком, старым дураком — был старый Ахав все эти сорок лет! ... Я чувствую себя смертельно измученным, согбенным, сгорбленным, точно Адам, спотыкающийся под тяжестью веков со времен рая. Бог! Бог! Бог! Раздави моё сердце! взломай мой мозг!» (глава 132)

В этом великолепном пассаже мы, наконец, видим Ахава как полноценное человеческое существо. Теперь мы видим его жизнь в более широкой перспективе. Новый уровень сознания был достигнут Ахавом. Теперь он понимает навязчивый, демонический характер его предыдущего состояния, и — по крайней мере, в настоящий момент — освобождается от него. Появляется потерянная анима, жена Ахава, и чувство к ней трансформирует ситуацию. Эта точка маркирует кульминацию «Моби Дика». Ненависть Ахава истощена,

и на её место приходит скорбь за совершённые безрассудства. Теперь Ахав может сказать, вслед за Шекспиром, как «это странно, что достижение нашей высшей цели оплакивать природа нам велит».³

На протяжении всего этого кульминационного пассажа снова и снова появляется число сорок. Оно повторяется в общей сложности одиннадцать раз. Это важный ключ. Словно Мелвилл кричит нам, настойчиво пытаясь вызвать ассоциации с числом сорок. Каковы же эти ассоциации?

Число сорок вызывает воспоминания о Ноевом потопе: «И лился на землю дождь сорок дней и сорок ночей» (Быт. 7:12). Кроме того, Моисей встретил Яхве в облаке на горе Синай, и «Моисей вступил в средину облака и взошёл на гору; и был Моисей на горе сорок дней и сорок ночей» (Исход 24:18). После того, как евреи покинули Египет, и прежде, чем они достигли Ханаана, они блуждали в пустыне в течение сорока лет. «И воспыал гнев Господа на Израиля, и водил Он их по пустыне сорок лет, доколе не кончился весь род, сделавший зло в очах Господних» (Числа 32:13). Число сорок также связано с искушением Христа: «Иисус, исполненный Духа Святаго, возвратился от Иордана и поведён был Духом в пустыню. Там сорок дней Он был искушаем от диавола и ничего не ел в эти дни, а по прошествии их напоследок взалкал» (Евангелие от Луки 4:1–2).

Эти ассоциации связывают число сорок с манифестациями божественного. С одним лишь исключением (встреча Моисея с Яхве на Синае), все они ссылаются на мстительное, разрушительное или соблазняющее действие Бога, которое несёт угрозу для человека.

Другой набор ассоциаций вокруг числа сорок несёт несколько иное значение. Это сорок дней между Пасхой и Вознесением, что является ссылкой на промежуточный период между двумя состояниями бытия. Кроме того, в соответствии с Бытием (50:3), сорок дней — это период, необходимый при египетском бальзамировании. В алхимической символике фаза

³ «Antony and Cleopatra», act 4, scene i.

нигрето, или почернение, обычно занимает сорок дней.⁴ Сорок является прообразом всего алхимического опуса.⁵

Таким образом, мы имеем два набора ассоциаций вокруг числа сорок. Один из них касается активного вмешательства божества в дела человека, что может иметь разрушительные или опасные последствия. Другой набор ассоциаций связывает число сорок с переходом или трансформационным процессом, который ведёт из одного состояния в другое. На самом деле это два различных аспекта одного и того же. Потоп, скитания евреев в пустыне и искушение Иисуса — такие же переходные процессы, ведущие из одного состояния в другое.

Применяя эти мифические образы к психологии личности, мы можем сказать, что эти сорок лет, проведённые Ахавом в море, символизируют встречу сознательного эго с трансперсональной психэ. Эта встреча даёт серьёзные трансформационные возможности, но изначально она воспринимается как нечто разрушительное, ранящее и отчуждающее. Рост и трансформация сознания может произойти только тогда, когда разрушено инфляционное состояние идентификации эго с Самостью. И это может произойти только через «пустыню», или опыт нигредо.

В этот момент здравомыслия Ахав, подобно Моисею, видит землю обетованную, на которую он не может ступить. В своём крике «Бог! Бог! Бог! Раздави моё сердце! Взломай мой мозг!» он просит об освобождении. Ахав добровольно ищет последствия того мировоззрения, от которого теперь отрекается. Он принимает свою судьбу расчленённого Осириса. Вот почему он не может поддержать предложение Старбека развернуться и плыть домой. Ахав, «спотыкающийся под тяжестью веков», нёс непосильную ношу идентификации с коллективным бессознательным. И он может быть освобождён от этого бремени только путём столкновения с последствиями этой ноши. Ахав должен встретиться лицом к лицу со своей судьбой, но теперь он может сделать

⁴ See «Mysterium Coniunctionis», CW 14, par. 729.

⁵ Ibid., par. 77, note 215.

это сознательно и как чувствующее человеческое существо. Его история теперь полностью удовлетворяет требованиям Аристотеля к истинной трагедии. Перестав быть сумасшедшим, Ахав вызывает сострадание, а заодно и ужас.

В другом отрывке Ахав демонстрирует, что он наконец-то начинает отличать себя, эго, от архетипических энергий, которые работают через него:

«Что это? Что за неведомая, непостижимая, нездешняя сила; что за невидимый злобный господин и властитель; что за жестокий, беспощадный император повелевает мною, так что вопреки всем природным стремлениям и привязанностям я рвусь, и спешу, и лечу всё вперёд и вперёд; и навязывает мне безумную готовность совершить то, на что бы я сам в глубине своего собственного сердца никогда бы не осмелился даже решиться? Ахав ли я? Я ли, о господи, или кто другой поднимает за меня эту руку? Но если великое солнце движется не по собственной воле, а служит в небесах лишь мальчиком на побегушках; и каждая звезда направляется в своём вращении некоей невидимой силой; как же тогда может биться это ничтожное сердце, как может мыслить свои думы этот жалкий мозг, если только не бог совершает эти биения, думает эти думы, ведёт это существование вместо меня? Клянусь небесами, друг, в этом мире нас вращают и поворачивают, словно вон тот шпиль, а вымбовкой служит Судьба». (глава 132)

Судьба — это всё, что происходит в результате бессознательных динамизмов. В той степени, в которой человек сознателен, судьба превращается в выбор. Ахав начинает понимать это. Тождество между эго и Самостью распадается.

СМЕРТЬ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

Наконец белый кит был замечен, и начинается последний акт трагедии. В течение трёх дней команда преследовала Моби Дика. Держа гарпун наготове, Ахав сталкивался с белым китом в течение трёх следующих одна за другой встреч.

Символизм трехдневной охоты и тройной встречи является значимым. Это архетипический мотив, ссылающийся на свершение процесса развития во времени. Это означает осуществление, хорошо это или плохо, роковой неизбежности. В сказках мы часто сталкиваемся с темой решающего действия, которое должно быть повторено три раза. Греческий мифический символ судьбы — три Мойры — имеет тройственную природу: Клото, которая прядёт нить жизни, Лахесис, которая определяет судьбу, и Атропос, которая перерезает нить. В Тевтонском мифе есть три Норны: Урд, Верданди и Скульд. Урд, самая старая по возрасту, связана с прошлым, Верданди — с настоящим, а Скульд — с будущим.

Это кажется глубоко укоренившейся архетипической тенденцией — организация временных или связанных с развитием событий в пределах тройственного паттерна. Старбек выражает этот инстинкт, когда ожидает начала третьего дня погони:

«...и это на третий, решающий день погони? Ибо, если три дня сливаются в одном неотступном преследовании, значит, первый день — это утро, второй — полдень, а третий — вечер и, стало быть, конец всему делу, какой бы конец ни был ему уготован». (глава 135)

Другой аспект этой же символической темы — это связь между числом три и темой ночного морского плавания. Последний образ — это символ смерти и возрождения, то есть, психологической трансформации. Как правило, в легендах герой проглочен монстром и проводит три дня в его чреве, подобно Ионе, например, который был во чреве кита три дня и три ночи. Три дня прошло между смертью Иисуса и его воскресением. Само распятие было одной частью тройного, поскольку Иисус был распят между двумя разбойниками. Эти мифологические параллели показывают, что встреча Ахава с белым китом отражает типичную картину смерти и возрождения.

Ещё один важный образ, появляющийся дважды на последних страницах, — это образ спирального движения. В первый день погони, после крушения китом лодки:

«Моби Дик уже снова лёг на воду и стал быстро кружить возле жмущихся на обломке гребцов... столь ужасен был вид Белого Кита и столь головокружительны всё сужавшиеся планетарные кольца, которые он описывал, что казалось, будто он вот-вот боком обрушится на них». (глава 133)

Тот же образ появляется уже более мощно в самой финальной сцене, когда «Пекод» тонет:

«И вот когда я плывал поблизости, в виду следовавшей ужасной сцены, меня настигла уже ослабевшая всасывающая сила, исходившая оттуда, где затонул корабль, и медленно потащила к выравнивавшейся воронке. Когда я достиг её, она уже превратилась в пенный гладкий омут. И словно новый Иксион, я стал вращаться, описывая круг за кругом, которые всё ближе и ближе сходились к чёрному пузырьку на оси этого медленно кружащегося колеса. Наконец я очутился в самой центральной точке, и тут чёрный пузырек вдруг лопнул; вместо него из глубины, освобождённый толчком спусковой пружины, со страшной

силой вырвался благодаря своей большой плавучести спасательный буй, он же — гроб, перевернулся в воздухе и упал подле меня». (Эпилог)

Таким образом, белый кит и его воздействия дважды связаны с образом спирального движения.

Спираль — очень древний символ. Один пример мы находим в микенских артефактах, 1500 г. до н.э. Другой пример — змей Кундалини из тантрической йоги, свёрнутый спиралью в три с половиной оборота вокруг творящей центральной точки. Кроме того, Яхве явился Иову из спирального вихря. Спираль, в основе своей, — круговое движение в сторону или от центральной точки или оси. Следовательно, спираль — подходящий символ для процесса индивидуации, который являет собой своего рода хождение вокруг Самости по всё меньшим крутам. Если этот бессознательный направленный к центру динамизм активируется при отсутствии сознательной связи эго с ним, возникают опасные и деструктивные аспекты спирали. Образ водоворота, в котором вращается Измаил, принадлежит к этой последней категории. Он символизирует, так сказать, произвольный процесс индивидуации, который стремится к центральной Самости, пренебрегая сознательным эго. Если эго является слишком слабым и незрелым по отношению к этому направленному в центр динамизму, оно будет засосано и уничтожено.

Мелвилл даёт нам ещё одну интересную ассоциацию с водоворотом: он говорит, что Измаил стал вращаться, «словно новый Иксион». Иксион — фигура из древнегреческого мифа; он оскорбил Зевса, пытаясь соблазнить Геру. В наказание за этот высокомерный поступок Зевс привязал Иксиона к огненному колесу, которое вращается вечно. Колесо — это мандала, символ Самости. Иксион, предполагая соблазнить богиню, действовал из инфляционного отношения. Он идентифицировал себя с Самостью и, следовательно, вёл себя так, будто был божеством. В таком состоянии Самость становится огненным пыточным колесом для эго. Индивид привязан к ней посредством идентификации. Это ложное и бессознательное отношение эго к божественным, сверхличностным энергиям психики превращает их в огненные мучения.

Параллельный образ мы находим в индийском мифе о колесе перерождений. Это колесо вращают три животных: свинья, петух и змея — символы инстинктивных желаний. Согласно мифу, пока человек привязан к этому пыточному колесу, он должен терпеть повторные перевоплощения. Освободиться он может только путём просветления (осознанности), которое отделяет его от отождествления с его желаниями.

Ахав был Иксионом. Его высокомерие, проистекающее из идентификации с Самостью, привязало его к огненному колесу. Мы уже имели возможность отметить это его непосильное бремя. Белый кит и водоворот вокруг него едины. Моби Дик — это огненное колесо пыток, к которому Ахав был привязан своей завышенной идентификацией с божеством. Ахав выражает эту зависимость в своих последних словах перед тем, как верёвка его собственного гарпуна поймала его и, привязав к киту, унесла в море.

«О одинокая смерть в конце одинокой жизни! Теперь я чувствую, что всё моё величие в моём глубочайшем страдании. Э-ге-гей! Из дальней дали катитесь теперь сюда, вы, буйные валы моей минувшей жизни, и громоздитесь, перекрывая вздыбленный, пенный вал моей смерти! Прямо навстречу тебе плыву я, о все сокрушающий, но не всё одолевающий кит; до последнего бьюсь я с тобой; из самой глубины преисподней наношу тебе удар; во имя ненависти изрыгаю я на тебя мое последнее дыхание. Пусть все гробы и все катафалки потонут в одном омуте! Уже если ни один из них не достанется мне, пусть тогда я буду разорван на куски, всё ещё преследуя тебя, хоть и прикованный к тебе, о проклятый кит! Вот так бросаю я оружие!» (глава 135)

Это предсмертные слова Ахава: «Вот так бросаю я оружие!» И этим самым он также отпускает душу. После первой встречи с китом Ахав нёс оружие мести против него. И теперь, в финале, он отказывается от этого оружия. Чары разрушены, месть мертва, драма исполнена.

В последний раз мы видим Ахава, когда он принимает смерть в морских глубинах, привязанный к Моби Дику своим гарпуном. Этот образ напоминает про обезьяний поводок, который соединял Измаила и Квикега. Он также напоминает нам о словах Ахава Пипу: «Ты задеваешь самую сердцевину моего существа, малыш; ты связан со мною путами, свитыми из волокон моей души». А также он напоминает то, что мы видели в умиротворённом центре мандалы из китов:

«И как случается, когда подбитый кит, вытянув из бочонка сотни саженой линия, снова всплывает на поверхность, пробыв положенное время в глубине, и вслед за ним показываются из воды ослабнувшие верёвочные спирали, так и теперь Старбек увидел свободные петли пуповины мадам Левиафан, всё ещё, казалось, приковылающие молодого телёнка к матери». (глава 87)

Верёвка гарпуна и пуповина приравниваются. Таким образом, Ахав в своей смерти повторно соединяет себя с китом, как с Великой Матерью. Под его непреодолимой ненавистью и яростью скрывалось намерение воссоединения. Теперь оно свершилось. В смерти Ахава белый кит и его соперник воссоединились. Конъюнкция, которая примиряет противоположности, произошла.¹ И из этой конъюнкции приходит возможность возрождения.

Есть и выживший. Гроб Квикега был выброшен из самой пучины водоворота. И этот гроб-спасательный буй спас Измаила от неминуемой смерти. Гроб был сделан по просьбе Квикега, когда тот был близок к смерти от лихорадки. Гроб изготовили по его точным меркам, а затем Квикег доделал его, щедро тратя своё время и энергию на украшение гроба резьбой.

«Немало часов досуга потратил он на то, чтобы покрыть крышку удивительными резными

¹ See Edinger, «The Mystery of the Coniunctio: Alchemical Image of Individuation».

фигурами и узорами; при этом он, видимо, пытался на собственный грубый манер воспроизвести на дереве замысловатую татуировку своего тела. А ведь эта татуировка была делом рук почившего пророка и предсказателя у него на родине, который в иероглифических знаках записал у Квикега на теле всю космогоническую теорию вместе с мистическим трактатом об искусстве познания истины». (глава 110)

Таким образом, гроб Квикега стал символической копией его самого, по крайней мере, той его части, которая несёт в себе извечные первобытные символы и тайны бытия. Резной гроб представляет спасительную мудрость примордиальной психэ. Гроб является одним из аспектов архетипа Великой Матери. Это защитный контейнер, аналогичный колыбели и матке. Гроб-спасательный буй несёт в себе парадоксальный смысл, являясь одновременно и сосудом смерти, и чревом возрождения.

Двойное значение гроба было явлено и Ахаву. Когда Квикег выздоровел, и гроб оказался не нужен, его закопали и сделали из него спасательный буй. Ахав размышлял над этим странным объектом, гробом-спасательным буюм:

«Спасательный буй из гроба! А дальше что? Быть может, в духовном смысле гроб — это в конечном счёте хранилище бессмертия? Надо подумать об этом. Но нет. Я уже так далеко продвинулся по тёмной стороне земли, что противоположная её сторона, которую считают светлой, представляется мне лишь смутным сумраком». (глава 127)

То же самое колесо-водоворот Самости, что засасывает и губит несчастный «Пекод», выбрасывает из своего центра спасительный сосуд возрождения для Измаила. В этой заключительной сцене искупительная функция Квикега для Измаила, отмеченная нами ранее, подтверждается. Слова Измаила, сказанные вскоре после встречи с Квикегом, возвращаются с новым смыслом: «Что-то во мне растаяло. Я почувствовал, что моё ожесточённое сердце и яростная рука

уж больше не ведут войну против здешнего волчьего мира» (глава 10).

Эпилог на последней странице возглавляет цитата из Книги Иова: «И спасся только я один, чтобы возвестить тебе». Эта фраза звучит в самом начале истории, когда идёт повествование о катастрофах, постигших Иова. Сознательно или бессознательно, Мелвилл чётко нам заявляет, что чтение «Моби Дика» должно сопровождаться чтением Книги Иова. Это тот последний источник, к которому мы должны обратиться, чтобы найти примирение между Богом и человеком, на которое «Моби Дик» намекает, но не достигает.

В 1819 году, в год рождения Мелвилла, китобойный корабль «Эссекс» вышел из Нантакета в плавание по Тихому океану. Чуть более, чем год спустя этот корабль был намеренно протаранен двумя кашалотами и затонул в течение десяти минут. Экипаж на трёх вельботах проплыл расстояние в две тысячи миль и достиг побережья Южной Америки. После страшных лишений, склонивших выживших членов экипажа к канибализму, только восемь из двадцати человек были спасены. Оуэн Чейз, первый помощник на «Эссексе», написал рассказ о пережитом. Мелвилл читал этот рассказ и был глубоко затронут им. В 45-ой главе «Моби Дика» изложена трагедия «Эссекса». Мелвилл записал в примечаниях своего экземпляра книги Чейза, как он впервые услышал историю об «Эссексе». Во время охоты на китов корабль Мелвилла повстречал другой корабль из Нантакета:

«В кубрике я познакомился с прекрасным парнем около шестнадцати лет, это был сын Оуэна Чейза. Я спросил его о приключениях отца... он сходил к своему сундуку и принёс мне копию рассказа... Чтение этой дивной истории, когда сам находишься в безбрежном море и неподалёку от той самой широты, где случилось кораблекрушение, оказало поразительный эффект на меня».²

² Melville, quoted in Owen Chase, «Shipwreck of the Whaleship Essex», p. 138.

«Поразительный эффект» указывает на то, что история «Эссекса» коснулась комплекса или бессознательной проблемы самого Мелвилла. «Моби Дик» может быть принят в качестве проработки этого комплекса. Каждый комплекс имеет архетипическое ядро. В данном случае ядро — это архетип Иова, встреча человека с очевидно злобным божеством. В психологическом плане это опыт ранения эго при столкновении с Самостью. Чувство обиды и жажда мести — симптомы такого ранения.

Эго, отделившее себя от своей бессознательной матрицы и от природы, ранено, чтобы обнаружить своё отчужденное положение. Рана существует до того, как её обнаружат; на самом деле это происходит при рождении эго. Мучительное осознание своего раненого состояния — на самом деле первый шаг к восстановлению утраченной целостности. Обида за травму может содержать семена будущего религиозного отношения. Ненависть Бога, по крайней мере, допускает Его существование. Она предполагает важные трансперсональные силы, которым можно предъявить свои обиды или даже мстить. Принципиальной особенностью является осознание эго наличия «другого» — основное требование для диалога.

Безумное преследование Ахавом кита является своего рода примитивным, неконструктивным диалогом с Самостью. Его настойчивость, как и у Иова, приводит в конце концов к корректирующему опыту, который учит эго, весьма убедительно, понимать разницу между собой и Самостью. От такого поражения сознание приходит к искупительной встрече с нуминозным. Юнг говорит: «Переживание Самости — это всегда поражение для эго».³ Таково послание Иова, и таков же урок «Моби Дика».

Как и Измаил, Мелвилл еле выжил, написав эту повесть. На самом деле, вполне вероятно, что образы Ахава и белого кита, как медный змей Моисея, были инструментами исцеления. Мучительный конфликт между противоположностями, пережитый Мелвиллом, наконец, улажен. В конце концов,

³ «Mysterium Coniunctionis», CW 14, par. 778.

Мелвилл испытал конъюнкцию, которая имела прототип в конце повести «Моби Дик». В стихотворении «Clarel», написанном много лет спустя, Мелвилл говорит:

Не называй зло злом:
Зло и добро переплелись в игре
В единой связке.⁴

И в другом стихотворении добавляет:

Я славлю, исцелённый, безжалостное море —
Четвёрку ангелов, властителей пучин;
Целебно даже их жестокое дыханье,
Где свежесть той росы, чьё имя — Розмарин.⁵

⁴ «Clarel», p. 419.

⁵ «Камешки на берегу», Собрание стихотворений; перевод О. Юрьева.

Эдвард Эдингер

ЮНГИАНСКИЕ
КОММЕНТАРИИ

К

«**ФАУСТУ**»
ГЁТЕ»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Трагедия Гёте «Фауст» является своего рода «документом души», имеющим огромную важность для понимания психологии современного человека. Возможно, этот текст является важнейшим «коллективным сновидением» западной психики на протяжении последней четверти христианского Эона.

«Фауст» может быть понят на многих уровнях. Это и изображение современного человека, и символическое описание глубинного анализа, и вершина алхимического Опуса. «Фауст» сопровождал Юнга на протяжении всей его жизни. Во многом он отождествлял себя с Фаустом, примеряя его судьбу и таким образом создавая парадигму для тех, кто следует за ним в Юнгианском Эоне.

Создание полного юнгианского комментария к Фаусту — это очень смелое предприятие, которое остается будущему. Я только предлагаю использовать эти заметки как заложение фундамента для этого дела.



ВВЕДЕНИЕ

В своей работе «Aion» Юнг четко продемонстрировал, что важнейшим свойством христианского Эона был процесс энантиодромии, в котором фигура Христа была заменена Фигурой Антихриста.

Дехристианизация нашего мира, сатанинское развитие науки и технологии, устрашающие материальные и моральные разрушения оставленные второй мировой войной — все это неоднократно сравнивалось с эсхатологическими событиями, предсказанными в новом завете. Как известно, они сопряжены с приходом Антихриста ... Апокалипсис переполнен ожиданием устрашающих событий, которые произойдут в конце времен, перед венчанием Агнца. Это ясно показывает, что *anima Christiana* располагает знанием не только о существовании врага, но и о том, что враг этот в будущем узурпирует власть (К.Г. Юнг, «Aion», пар 68)

Согласно астрологическому символизму, вторая рыба созвездия «рыб», ассоциированная с Антихристом, выходит на первый план в шестнадцатом столетии, приблизительно совпадая с эпохой Ренессанса и научной революции. Весьма значимо, что Легенда о Фаусте появляется в то же самое время, она кристаллизуется вокруг исторической личности Доктора Джоне Фаусте который жил приблизительно с 1480-го до 1540-го. Современниками доктора Фауста были такие Личности как Леонардо Да Винчи, (1452—1519), Колумб (1451—1506), Макиавелли

(1469–1527), Эразм Роттердамский (ок. 1466–1536), Коперник (1473–1543), Лютер (1483–1546), Парацельс (1493–1541), Андреа Везалиус (1514–1564).

Легенда о Фаусте является следствием наступления Эры Антихриста. В шестнадцатом столетии Богообраз (God-image) упал с небес, то есть утратил метафизическую проекцию и поселился в человеческой психике. В процессе перехода от небесного к земному произошла энантиодромия от Христа к Антихристу. Все это мостит дорогу, на которой встретятся Фауст и Мефистофель. Происходящее было предсказано много раньше в Апокалипсисе Иоанна Богослова (12:12): «Горе живущим на земле и на море! потому что к вам сошел диавол в сильной ярости, зная, что немного ему остается времени».

Конечно же, художники, литераторы, исследователи, реформаторы и ученые шестнадцатого столетия не рассматривали свою деятельность как «дьявольскую». Все они были добрыми христианами, чей разум был очарован экспансией человеческого знания и энергии. Но совсем по-другому, все выглядело с точки зрения бессознательного, которое, следуя своей компенсаторной функции, создало Легенду о Фаусте.

В течении последних пятидесяти лет, легенда о Фаусте вновь и вновь возрождалась в поэзии, прозе и музыке. Е.М. Butler в своей «The Fortunes of Faust» насчитывает более пятидесяти различных версий истории Фауста. Однако из всех них наиболее заметной является Трагедия Гёте «Фауст» (Part I, 1808; Part II, 1832), над которой он работал в течении всей своей жизни.

«Фауст» Гёте был глубоко значим для Юнга. В своей автобиографии он пишет следующее:

Фауст — и об этом я догадывался даже с некоторым испугом — значил для меня больше, нежели мое любимое Евангелие от Иоанна.

И опять:

В юности (в 1890-х) я бессознательно следовал этому духу времени, не умея противостоять ему.

«Фауст» пробудил во мне нечто такое, что в некотором смысле помогло мне понять самого себя. Он поднимал проблемы, которые более всего меня волновали: противостояние добра и зла, духа и материи, света и тьмы. Фауст, будучи сам неглубоким философом, сталкивается с темной стороной своего существования, своей зловещей тенью — Мефистофелем. Мефистофель, отрицая самую природу, воплощает подлинный дух жизни в противоположность сухой схоластике Фауста, поставившей его на грань самоубийства. Мои внутренние противоречия проявились здесь как драма. Именно Гёте странным образом обусловил основные линии и решения моих внутренних конфликтов. Дихотомия Фауст — Мефистофель воплотилась для меня в одном единственном человеке, и этим человеком был я. Это касалось меня лично, я узнавал себя. Это была моя судьба и все перипетии драмы — мои собственные; я принимал в них участие со всей пылкостью. Любое решение в данном случае имело для меня ценность. Позднее я сознательно во многих своих работах акцентировал внимание на проблемах, от которых уклонился Гёте в «Фаусте», — это уважение к извечным правам человека, почитание старости и древности, неразрывность духовной истории и культуры.

Как для Юнга, так, возможно, и для нас, Фауст «Гёте» может быть вратами, ведущими за пределы Христианского Эона.

УВЕРТЮРА

Трагедия Гёте «Фауст» — это великое посвящение в активное воображение. Она начинается с посвящения:

Вы снова здесь, изменчивые тени,
 Меня тревожившие с давних пор,
 Найдется ль наконец вам воплощенье,
 Или остыл мой молодой задор?
 Но вы, как дым, надвинулись, виденья,
 Туманом мне заставши кругозор.
 Ловлю дыханье ваше грудью всею
 И возле вас душою молодею.
 Вы воскресили прошлого картины,
 Былые дни, былые вечера.
 Вдали всплывает сказкою старинной
 Любви и дружбы первая пора.
 Пронизанный до самой сердцевины
 Тоской тех лет и жаждою добра,

Появляются воспоминания прошлого, «Любви и дружбы первая пора» и слезы, и боль от того, что жизнь столь своенравна. Затем появляется воля продолжать.

И я прикован силой небывалой
 К тем образам, нахлынувшем извне.
 Эоловою арфой прорыдало
 Начало стрóf, родившихся вчерне.
 Я в трепете, томленьи миновало,

Я слезы лью, и тает лед во мне.
Насущное отходит вдаль, а давность,
Приблизившись, приобретает явность.

Подобным Фаусту, открывающему себя через столкновение с Мефистофелем, Гёте противопоставляет автономной душе.

Сеанс «активного воображения» начинается с «Театрального вступления», в котором происходит разговор между директором, поэтом и клоуном, каждый из которых выражает различный подход к постановке драмы. Словно бы попытка проявить *Geister-reich* требует встречи с числом три, которое символизирует манифестацию во времени и пространстве и взаимодополнение противоположностей в динамическом процессе развития. Некоторые из полярностей упомянуты — индивидуальное и коллективное, грубое и изысканное, всеобщее и эзотерическое, активное и рефлексивное временное и вечное. Это «вступление» определяет границы последующей драмы.

Таким образом, взглянув на этот маленький пролог, мы можем узреть суть всего произведения и «Пройдя все ярусы подряд, Сойти с небес сквозь землю в ад»

Подобно «Книге Иова», «Фауст» начинается с «Пролога в небесах». Три Архангела — Рафаэль, Габриэль и Михаэль поют молитвы во славу творения. Затем четвертым появляется Мефистофель и добавляет свою ложку дёгтя.

М е ф и с т о ф е л ь

К тебе попал я, боже, на прием,
Чтоб доложить о нашем положении.
Вот почему я в обществе твоём
И всех, кто состоит тут в услуженье.
Но если б я произносил тирады,
Как ангелов высокопарный лик,
Тебя бы насмешил я до упаду,
Когда бы ты смеяться не отвык.
Я о планетах говорить стесняюсь,
Я расскажу, как люди бьются, маясь.
Божок вселенной, человек таков,

Каким и был он испокон веков.
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
Его ты божьей искрой изнутри.
Он эту искру разумом зовет
И с этой искрой скот скотом живет.
Прошу простить, но по своим приемам
Он кажется каким-то насекомым.
Полу летя, полу скача,
Он свиристит, как саранча.
О, если б он сидел в траве покоса
И во все дрязги не совал бы носа!

Г о с п о д ь

И это все? Опять ты за свое?
Лишь жалобы да вечное нытье?
Так на земле все для тебя не так?
Да, господи, там беспросветный мрак,
И человеку бедному так худо,
Что даже я щажу его покуда.
Господь Ты знаешь Фауста?
Мефистофель Он доктор?

Г о с п о д ь

Он мой раб.

М е ф и с т о ф е л ь

Поспоримте! Увидите воочью,
У вас я сумасброда отобью,
Немного взявши в выучку свою.
Но дайте мне на это полномочья.

Г о с п о д ь

Они тебе даны. Ты можешь гнать,
Пока он жив, его по всем уступам.
Кто ищет, вынужден блуждать.

Бог оправдывает свое потворство козням Мефистофеля тем, что дьявол рассматривается как динамический фактор

бытия. На самом деле — как четвертая часть божественной
квартирности, Дьявол является динамическим аспектом Бога.

Г о с п о д ь

Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи, и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

Таким образом, Фауст оказывается современным Иовом. Подобно Иову, Фауст является жертвой попустительства божьего. Еще до Фауста подобные пари с Мефистофелем на небесах уже были известны. Таким образом, драма оказывается начата не Эго, но Самостью. Это означает, что вина, приписываемая фаустовской Гордыне, связана не только с Эго, но прежде всего с Самостью. Грех гордыни Эго имеет свою цель и смысл. И Эго, и Самость охвачены страданием, которое, будучи пройдено осознанно, приводит обоих к трансформации.

НИГРЕДО

Первая сцена, «Ночь», происходит в лаборатории Фауста, «старинной комнате с высокими готическими сводами». Фауст погружен в депрессию, то есть в алхимическое нигредо. Его бывшие цели и ценности погружены в полный коллапс.

Фауст

Я философию постиг,
 Я стал юристом, стал врачом...
 Увы! с усердьем и трудом
 И в богословье я проник, —
 И не умней я стал в конце концов,
 Чем прежде был... Глупец я из глупцов!
 Их точно всех попутал леший,
 Я ж и пред чертом не опешу, —
 Но и себе я знаю цену,
 Не тешусь мыслию надменной,
 Что светоч я людского рода
 И вверен мир моему уходу.
 Не нажил чести и добра
 И не вкусил, чем жизнь остра.
 И пес с такой бы жизни взвыл!

Жизнь утратила смысл, и Фауст находится в состоянии отчуждения Эго от Самости. В отчаянии он берет книгу по магии, тем самым активируя свое бессознательное. Он оказывается захвачен двумя визуальными образами, первый из которых «знак макрокосмоса».

В каком порядке и согласье
Идет в пространствах ход работ!
Все, что находится в запасе
В углах вселенной непечатых,
То тысяча существ крылатых
Поочередно подает
Друг другу в золотых ушатах
И вверх снует и вниз снует.
Вот зрелище! Но горе мне:
Лишь зрелище!

Это грандиозный символ единства, пока является только интуитивной абстракцией, продуктом книжного знания. Фауст тоскует по более плотной пище.

И где же вы, сосцы природы, — вы,
Дарующие жизнь струёю благодатной,
Которыми живёт и небо и земля,
К которым рвётся так больная грудь моя?
Вы всех питаете — что ж тщетно жажду я?

И точно в ответ, он встречает второй образ «Дух Земли».

Я больше этот знак люблю.
Мне дух Земли родней, желанней.
Благодаря его влиянию
Я рвусь вперед, как во хмелю.
Тогда, ручаюсь головой,
Готов за всех отдать я душу
И твердо знаю, что не струшу
В свой час крушенья роковой.

Эта инфляция очень быстро исчезла, как только Фауст напрямую встретился с Духом Земли и был потрясен его мощью.

Д у х

Я в буре деяний, в житейских волнах,
В огне, в воде,

Всегда, везде,
В извечной смене
Смертей и рождений.
Я — океан,
И зыбь развитья,
И ткацкий стан
С волшебной нитью,
Где, времени кинув сквозную канву,
Живую одежду я тку божеству.

Фауст

О деятельный гений бытия,
Прообраз мой!

Дух

О нет, с тобою схож
Лишь дух, который сам ты познаешь, — Не я!

Юнг интерпретирует Духа Земли как Меркурия, и именно он позже предстанет в образе черного пса и как Мефистофель. С другой стороны, «земной принцип» тут же оказывается персонифицирован Вагнером — ассистентом Фауста который стучится в дверь сразу же как только исчез дух земли. Этот персонаж представляется Фаусту как единожды рожденный человек, не знающий ничего о Большой Личности. Так Фауст скажет ему позже:

Ты верен весь одной струне
И не задет другим недугом,
Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.

Но этот случайный контакт с простым, «единожды рожденным» Вагнером, сохраняет рассудок Фаусту.

Увы! Ничтожнейший из всех сынов земли,
На этот раз тебя благодарю я!
Ты разлучил меня с отчаяньем моим;
А без тебя я впал бы в иступленье:
Так грозно-велико восстало то виденье,
Что карликом себя я чувствовал пред ним!

Его инфляция была пробита одним ударом: «Да, отрезвился я — не равен я богам! Пора сказать «прости» безумным тем мечтам! Во прахе я лежу, как жалкий червь, убитый». Всепоглощающая энантиодромия накрывает Фауста, и он наполнен мыслями о смерти.

Ты, череп, что в углу смеёшься надо мной,
Зубами белыми сверкая?
Когда-то, может быть, как я, владелец твой
Блуждал во тьме, рассвета ожидая!

С одной стороны, череп есть «напоминание о смерти», но с другой, как символический круг, (*rotundum*) он указывает на целостность, которая обретается через Смерть Эго.

Маятник качнулся обратно, когда взгляд Фауста упал на сосуд с ядом. На этот раз его инфляция вернулась в качестве размышлений о самоубийстве.

Туда готов лететь я — в новый мир.
О наслажденье жизнью неземною!
Ты стоишь ли его, ты, жалкий червь земли?
Да, решено: оборотись спиною
К земному солнцу, что блестит вдали,
И грозные врата, которых избегает
Со страхом смертный, смело нам открой
И докажи, пожертвовав собой,
Что человек богам не уступает.
Пусть перед тем порогом роковым
Фантазия в испуге замирает;
Пусть целый ад с огнем своим
Вокруг него сверкает и зияет, —

Мужайся, соверши с весельем смелый шаг,
Хотя б грозил тебе уничтоженья мрак!

Он выливает яд в хрустальную чашу и подносит его к губам, и в этот момент его останавливает звук церковных колоколов, празднующих Пасху. Фауст провозглашает, что «чудо — веры есть любимое дитя»... «И всё же милый звон, знакомый с юных лет, Меня, как прежде, к жизни вновь приводит».

Всё, всё мне вспомнилось — и юности отвага,
И счастье вольное, краса моей весны...
О нет! Не сделаю я рокового шага:
Воспоминанием все муки смягчены!
О звуки дивные, плывите надо мною!
Я слезы лью, мирюсь я с жизнью земною!

Роль пасхальных колоколов указывает на то, что легенда о Фаусте является дополнением Христианского мифа. Как было сказано ранее, это дополнение является следствием прихода Антихриста, которое было предсказано в христианских писаниях. Хотя пасхальные колокола спасают Фауста от самоубийства, весьма красноречиво то, что в пасхальный день Фауст встречает не воскресшего Христа, но воплощенного Мефистофеля в образе черного пса.

Итак, в пасхальное воскресение Фауст и Вагнер прогуливаются по деревне. Когда они возвращались, Фауст восторженно поет хвалу заходящему солнцу.

Взгляни: уж солнце стало озарять
Сады и хижины прощальными лучами.
Оно заходит там, скрываясь вдали,
И пробуждает жизнь иного края...
О, дайте крылья мне, чтоб улететь с земли
И мчаться вслед за ним, в пути не уставая!
И я увидел бы в сиянии лучей
У ног моих весь мир: и спящие долины,
И блеском золотым горящие вершины,
И реку в золоте, и в серебре ручей.
Ущелья диких гор с высокими хребтами

Стеснить бы не могли стремления души:
Предстали бы моря, заснувшие в тиши,
Пред изумлёнными очами.
Вот солнце скрылось, но в душе больной
Растет опять могучее желанье
Лететь за ним и пить его сиянье,
Ночь видеть позади и день передо мной,
И небо в вышине, и волны под ногами.
Прекрасная мечта! Но день уже погас.
Увы, лишь дух парит, от тела отрешась, —
Нельзя нам воспарить телесными крылами!

Грандиозное желание Фауста сопровождать Солнце, растворяясь в вечном свете, незамедлительно компенсируется прорывом тьмы. Он видит черного пса, который очень скоро превратится в само олицетворение тьмы собственной персоной.

Фауст

Ты видишь — чёрный пёс по ниве рыщет?

Вагнер

Ну да; но что ж особенного в том?

Фауст

Всмотрись получше: что ты видишь в нем?

Вагнер

Да просто пудель перед нами:
Хозяина он ищет по следам.

Фауст

Ты видишь ли: спиральными кругами
Несётся он всё ближе, ближе к нам.
Мне кажется, что огненным потоком
Стремятся искры по следам его.

Вагнер

Ты в зрительный обман впадаешь ненароком;

Там просто чёрный пёс — и больше ничего.

Фауст

Мне кажется, что нас он завлекает
В магическую сеть среди кругов своих.

Вагнер

Искал хозяина — и видит двух чужих!
Взгляни, как к нам он робко подбегает.

Фауст

Круги тесней, тесней... Вот он уж близок к нам.

Вагнер

Конечно, пёс как пёс — не призрак: видишь сам!
То ляжет, то, ворча, помчится без оглядки,
То хвостиком вильнёт: собачьи все ухватки!

Фауст

Иди сюда! Ступай за нами вслед!

Вагнер

Да, с этим псом конца забавам нет;
Стоишь спокойно — ждёт он терпеливо;
Окликнешь — он к тебе идёт;
Обронишь вещь — он мигом принесёт;
Брось палку в воду — он достанет живо.

Фауст

Ты прав, я ошибался. Да:
Всё дрессировка тут, а духа ни следа.

Встреча с чёрным псом, произошедшая точно после сильного желания Фауста достичь небесного Эмпирея, является характерным энантиодромическим процессом психики. Юнг пишет об этом:

«Но и томление по красоте посюсторонней привело Фауста также к опасности погибнуть, к сомнениям

и к душевной боли и вызвало трагическую кончину Маргариты. Ошибкою Фауста было то, что он как человек чрезвычайно страстный без задержек следовал в обоих направлениях упорному зову *libido*. Фауст отображает в себе еще раз этнопсихологический конфликт, имевший место в начале нашей эры. Но, что именно и замечательно, — в обратной последовательности.»

В начале христианской эры конфликт между природой и духом привел к аскетизму. Фауст берет противоположный курс, подобно гностиком провозглашая, что тот не освободиться от греха, кто не отдастся ему. Согласно Гёте, фаустовское устремление, стало причиной его освобождения — «Тот, кто вечно стремится, не останавливаясь, лишь он может быть спасен». И правда — центральной темой «Фауста» является «Устремление» — страсть, любовь, Эрос или, другими словами, Либидо.

Столкновение с псом является обычной темой в процессе анализа. Черный пес обозначает алхимический хаос, нисхождение в бессознательное. Другие аспекты пса связаны с Философским камнем как таковым. Юнг цитирует Отцов Церкви использующих образ пса:

Выведенная гностиками аналогия Logos/canis отражается в христианской аналогии Christus/canis [Собака (лат.) — Прим, ред.], объяснение которой содержится в формуле «добр для избранных, ужасен для нечестивцев», «истинный пастырь». Святой Григорий говорит: «Или кого еще назвать сторожевыми псами этого стада, как не святых врачей?» («Moralia in Job», XX., vi, 15; Migne, P.L., vol. 76, col, 145). «Mysterium Coniunctionis», CW14, par. 174

В случае Фауста черный пес, Мефистофель, действует подобно Церберу, который находится у входа в Анд. Однако он служит ему в качестве проводника и близкого духа, представляя собой теневой аспект Великой личности. Пес — это первая манифестация Мефистофеля.

МЕФИСТОФЕЛЬ

Черный пес следует за Фаустом в его дом. В сцене «Кабинет Фауста» он продолжает свои возвышенные мысли, вновь прерванные Псом.

Когда опять в старинной келье
Заблещет лампа, друг ночей,
Возникнет тихое веселье
В душе смирившейся моей,
И снова мысли зароятся,
Надежда снова зацветет —
И вновь туда мечты стремятся,
Где жизни ключ струёю бьёт.
Пудель, молчи! К этим звукам небесным,
Так овладевшим моею душой,
Кстати ль примешивать дикий твой вой?
Часто у нас над прекрасным и честным
Люди смеются насмешкою злой,
Думы высокой понять не умея.
Злобно ворчат лишь, собой не владея.
Так ли ты, пудель, ворчишь предо мной?

Пес в этом отрывке приравнивается к вульгарному и примитивному «человеку массы» (чернь), типичной теневой фигуре для педантичного профессора с интеллектуальными и эстетическими претензиями. Фауст пытается защитить себя от «животных звуков» приступив к переводу Нового Завета.

Раскрою ж текст я древний, вдохновенный,
Проникнусь весь святою стариной,
И честно передам я подлинник священный
Наречью милому Германии родной.
(Открывает книгу и собирается переводить.)

Написано: «В начале было Слово» —
И вот уже одно препятствие готово:
Я слово не могу так высоко ценить.
Да, в переводе текст я должен изменить,
Когда мне верно чувство подсказало.
Я напишу, что Мысль — всему начало.
Стой, не спеши, чтоб первая строка
От истины была недалеко!
Ведь Мысль творить и действовать не может!
Не Сила ли — начало всех начал?
Пишу — и вновь я колебаться стал,
И вновь сомненье душу мне тревожит.
Но свет блеснул — и выход вижу смело,
Могу писать: «В начале было Дело»!

Это ключевой эпизод трагедии! Здесь Фауст переносит направление и цель Западной психики с небес на землю. После такого революционного вывода перевод Иоанна, наиболее духовного из евангелистов, не мог продолжаться дальше. Если Фауст предпочитает действие, он должен иметь дело с манифестацией земной материи — пуделем-Мефистофелем.

Как будто для того чтобы отвлечь внимание на себя, пудель начинает увеличиваться в размерах и превращается в ужасного монстра. Фауст восклицает:

Но что я вижу? Явь или сон?
Растёт мой пудель, страшен он,
Громаден! Что за чудеса!
В длину и в ширину растёт.
Уж не походит он на пса!
Глаза горят; как бегемот,
Он на меня оскалил пасть.

Как будто ответом на предпринятое Фаустом переписывание евангелия было появление чудовища, которого евангелие должно было бы обратить в бегство. Но сейчас в своей борьбе с монстром Фауст обращается к магическим знакам и сигилам. Наконец, превращение происходит, и *«из-за печи появляется Мефистофель в одежде бродячего схоласта»*

Отрицание Фаустом христианского и аскетического направления открывает ему возможность встречи с дикой и изначальной душой. Это столкновение может быть проассоциировано с мифологемой «борьбы с ангелом», только ангелом в данном случае является демон из ада. В классической версии этой мифологемы Иаков борется с ангелом. Психологически борьба с ангелом может быть рассмотрена как усилия, необходимые, чтобы иметь дело с активированным бессознательным посредством активного воображения, которое предотвращает затопление эго архаичными содержаниями. Юнг пишет об этом следующее:

Соответственно, вначале он появляется в образе врага, в качестве убийцы, с которым и должен сразиться наш герой. Это происходит в согласии с насильственной формой всей бессознательной динамики. В этом виде бог проявляет себя, и в этой форме он должен быть побежден. Сама борьба содержит параллель в битве Иакова с ангелом у брода. Нападение инстинкта теперь становится переживанием божественного, позволяя человеку не уступать ему и не следовать ему слепо, а защищать свое человеческое против животной природы божественной силы. Это весьма «пугающая вещь, попасть в руки живого бога», и «те, кто близко от меня — близко от огня, а те, кто далеко от меня — далеки от царства», поскольку «Господь есть пожирающий огонь», Мессия есть «лев племени Иуды» (К.Г. Юнг, «Символы трансформации»)

Благодаря Усилиям Фауста Черный пес трансформируется в Мефистофеля, это значит, что пробужденные к жизни бессознательные содержания были в некоторой степени

очеловечены, настолько, что с ними стал возможен личный диалог. Тем не менее, эта «борьба с ангелом» не закончена. Она продолжается на протяжении всей драмы, разворачиваясь и дальше между «нападением инстинктов» и «опытом божественного».

В процессе активного воображения, как только из бессознательного кристаллизуются отчетливые фигуры, следует спросить их имя. То же самое делает Фауст. Мефистофель уклоняется от ответа и, по сути, не идентифицирует себя по имени. Имя восходит к изначальной легенде о Фаусте. В соответствии с «Оксфордским Словарем Английского Языка», это имя впервые появилось в германской «Книге о Фаусте» 1587 г. как *Mephostophiles*, и его источник неизвестен. Тем не менее, можно предположить, что оно происходит от латинского *merphitis* — вредное испарение из земли, плюс греческое *philia*, любовь. Таким образом, имя Мефистофель вполне могло бы обозначать нечто вроде «тот, кто любит серные испарения ада»

Хотя и не назвав свое имя, он отвечает на вопрос:

Часть вечной силы я,
Всегда желавший зла, творившей лишь благое ...
Я отрицаю всё — и в этом суть моя.
Затем, что лишь на то, чтоб с громом провалиться,
Годна вся эта дрянь, что на земле живёт.
Не лучше ль было б им уж вовсе не родиться!
Короче, всё, что злом ваш брат зовёт, —
Стремленье разрушать, дела и мысли злые,
Вот это всё — моя стихия.

Позже он полностью раскроет себя, когда напишет в книге студента «Будешь как Боги, знающим добро и зло», добавив от себя: «Следуй лишь этим словам да змее, моей тётке, покорно: Божье подобье своё растеряешь ты, друг мой, бесспорно». Это прямая отсылка к Книге Бытия 3,5 где Змей дал Еве вкусить запретный плод.

Так какво значение Мефистофеля, с которым Фауст собирается связать свою судьбу. Прежде всего он дух отрицания, Повелитель вечного Нет, олицетворение героического

принципа сопротивления примером которому также является мильтоновский Люцифер. Он — та сила, тот закон бытия, из которого произрастает эго. Он не что иное, как первичный импульс сепарации, действия, которое утверждает эго повелителем нашего бытия. Он есть тот первоначальный грех, который порождает изначальное сознание. Это демонстрируется цитатой, сопровождающей поедание запретного плода — «будете как боги, знающие добро и зло».

Таким образом, Мефистофель — это носитель сознания вовлеченного в тяжелое познание противоположностей. Для Фауста он также несет и другой смысл — надежду на обновление и принцип интенсивности жизни. Он восклицает:

Теперь конец всему: порвалась нить мышленья;
К науке я давно исполнен отвращенья,
Тушить страстей своих пожар
В восторгах чувственных я буду,
И под густой завесой чар
Готов ко всякому я чуду!
Я кинусь в шумный времени поток,
В игру случайностей, куда забросит рок,
И пусть страданье и отрада,
И пусть удача и досада
Причудливой промчатся чередой;
Кто хочет действовать — тот позабудь покой!
Не радостей я жду, — прошу тебя понять!
Я брошусь в вихрь мучительной отрады,
Влюблённой злобы, сладостной досады;
Мой дух, от жажды знания исцелён,
Откроется всем горестям отныне:
Что человечеству дано в его судьбине,
Всё испытать, изведать должен он!
Я обниму в своём духовном взоре
Всю высоту его, всю глубину;
Всё счастье человечества, всё горе —
Всё соберу я в грудь свою одну,
До широты его свой кругозор раздвину
И с ним в конце концов я разобьюсь и сгину!

В итоговых словах этого монолога становится совершенно очевидным инфляционное состояние Фауста. Фауст устремлен к достижению целостности, но как отвечает ему Мефистофель в следующем монологе: «Целостность существует только для бога» — «*Весь этот свет, всё мироздание — Для бога лишь сотворены*».

Фауст не различает расстояния между эго и Самостью, и в результате впадает в грандиозную инфляцию, которая должна неизбежно привести его к падению. Как отвечает ему Мефистофель:

Поверь ты мне, мой милый,
Никто ещё с пелёнок до могилы,
Не переваривал закваски вековой.

Фауст заключает договор с Мефистофелем, и Мефистофель обещает ему:

Я буду верным здесь тебе слугою,
Твоим веленьям подчинён вполне;
Когда же там мы встретимся с тобою,
Ты отплатить обязан тем же мне.

В предчувствии полного удовлетворения Фауст соглашается.

Когда воскликну я «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» —
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля разверзнься подо мной!
Твою неволю разрешая,
Пусть смерти зов услышу я —
И станет стрелка часовая,
И время минет для меня.

Договор подписан кровью. Это значит, что связь Фауста с Мефистофелем не просто абстрактная идея, но живая и эмоционально насыщенная реальность, которая имеет «кровавые» последствия. Это почти то же самое, что одолжить денег у гангстера-ростовщика.

Что значит заключить договор с Дьяволом? С точки зрения обыденного сознания это значит установить связь со злым, запретным, иррациональным, подавленным и прези-раемым — иными словами, установить связь с бессоз-нательным. Для христианской психологии дьявол значит природу, сексуальность, эгоизм и стремление к могуществу. Многие из того, что некогда отождествлялось с языче-ским Великим Богом Паном, стало атрибутами дьявола. То же самое можно сказать и о Дионисе.

Фауст совершает свой пакт с Мефистофелем для дости-жения своего удовлетворения. Он ищет возрождения потока либидо — жизненной энергии, которая делает существования будоражащим и полным смысла. Более того — он стремится к достижению тотальности, целостности. Мефистофель символизирует Мана-Личность то есть Самость в её темном аспекте. Мотив «служения», и то, кто кому служит чрезвы-чайно значим. Это указывает на абсолютную истину индиви-дуации, то есть на то, что эго обречено служить Самости.

Гёте изображает Мефистофеля как очень умного и прекрасно понимающего слабость и живость человеческой природы. Он полностью надчеловеческий и имморальный наблюдатель похожий на то, что Юнг называл «естественным разумом»:

«Так называемый естественный разум, высказы-вает ужасные, абсолютно прямые и жестокие мысли

Естественный разум ... то же самое, что природа, разум деревьев или камней или воды или облаков или ветров, и потому он так жесток, столь далеко отстоит от человека, что едва ли принимает его в расчет. Он обладает качеством почти животной жестокости наряду со странным превосходством, которое далеко отстоит от человека. Из-за этого превосходства он также божественен.»

Ключевым для психологического понимания «Фауста» является осознание того, что Мефистофель связан с Духом Меркурия. Алхимия, «скорее подобная подводному течению в христианстве, властвовавшем на поверхности», компенсирует

излишне односторонние, только духовные и светлые качества Христа. Христу как «сыну отца» компенсаторен Меркурий как сын Матери:

«Мать, которая противостояла миру Отца, приспособила себя к мужскому принципу, и с помощью человеческого духа (алхимии или „философии“) произвела Сына — не антитезу Христа, но его хтонического двойника, не божественного человека, а мифическое существо, единосущее с природой Праматери. И как задачей „высшего“ Сына является спасение человека микрокосма, так функцией «нижнего» сына является *salvator macrocosmi*» (К.Г. Юнг, «Психология и алхимия»).

Мефистофель связан с этим «низшим сыном», который есть «сын Хаоса» и порождение *prima materia*, «хтонический дух, родственник Вotanу и Дьяволу». Юнг пишет:

Если Меркурий и не само Зло, он по крайней мере содержит его — то есть, он морально нейтрален, добрый и злой, или, как говорит Кунрат: «Добрый с добрыми, злой со злыми». Его природу можно, однако, точнее определить, воспринимая его как процесс, который начинается со зла и заканчивается добром.

ВСТРЕЧА С ТЬМОЙ

Заклучив договор, Фауст и Мефистофель отправились странствовать. Их первой остановкой становится таверна в Ауэрбахе, где гуляют грубые пьянчуги. Эта и следующая сцена является прелюдией к любовной истории Фауста и Маргариты, в которых перед нами предстает уродливый и inferнальный аспект Эроса. Это прежде всего подчеркивается грубоватой песней которую распевают в таверне.

Раз крыса в погребе жила,
 Все ела жир да сало;
 Как доктор Лютер, завела
 Брюшко и бед не знала.
 Но повар яду ей подлил —
 И крысе белый свет постыл:
 Ужель она влюбилась?

Хор
 (весело)

Ужель она влюбилась?
 Бежит назад, бежит вперёд,
 Везде грызёт и гложет;
 Во всякой грязной луже пьет,
 А боль унять не может.
 Бедняга скачет там и тут,
 Но скоро ей пришёл капут:
 Ужель она влюбилась?

Х о р

Ужель она влюбилась?
Средь бела дня она в пылу
Вбежала в кухню, села
В предсмертных корчах на полу
И жалобно пыхтела.
А повар злой, смеясь, твердит:
«Ага! со всех концов свистит —
Ужель она влюбилась?»

Рефрен «ужель она влюбилась» подводит нас к пугающему уровню — «любовь = крысиный яд». Алхимические тексты часто приравнивают дух Меркурия с ядом. В одном из алхимических текстов Меркурий говорит о себе следующее: «Я — жидкий ядовитый дракон. От моей главы исходит смертельный яд, что несет погибель многим». В книге Лэмбспринка говорится:

Дикий Дракон живет в чаще лесной,
Он беспредельно ядовит, но обладает всем.
Когда же видит пламя Солнца,
То источает яд вокруг,
И вверх стремится так неудержимо,
Что перед ним никто не устоит, —
И даже Василиск с ним не сравнится.
А кто сумеет Дракона погубить,
Того минуют все напасти.
Но яд и многоцветье твари
К моменту смерти только возрастают;
И так Лекарством становится отрава.
А яд он быстро поглощает,
Поскольку пожирает свой же хвост.
Все происходит только с его телом,
Что источает чудеснейший Бальзам,
Достоинства которого неисчислимы,
И он — причина радости Мудрейших.

Мефистофель это ядовитый Меркурий, который Фауст пыгается ассимилировать, не без «любовных болей в желудке»

(дословно строка из процитированной песни «любовь в желудке» — love in the belly). Подобным образом Иов был целью отравляющего нападения Сатаны. Подобно отравленной крысе, Маргарите предначертано умереть от «Любви в желудке» (love in the belly). Основой для этого уродливого образа является тот психологический факт, что Анима на первой стадии развития (Ева-Природа) должна быть преображена через смерть и возрождение. Отравленная крыса представляет скрытый и отщепленный от сознания животный аспект Анимы, который не может пережить встречи с Меркурием.

По мере развития сцены в таверне, Мефистофель чудесным образом извлекает вино из деревянного стола, как если бы это был винный боченок. Это позволяет установить его идентичность с Дионисом-Бахусом, как показал это Гераклит много лет назад:

«Ибо если не для Диониса они устроили процессию и пели постыдный фаллический гимн, то вели они себя крайне бесстыдно. Но Аид то же, что Дионис, в честь которого они сходили с ума и бесились.» (Джон Барнет, «Ранняя греческая философия»).

Это символическое равенство едва ли воспримет обычный пьющий, но для алкоголика оно есть жестокая реальность.

Взаимодействие с тьмой продолжается в следующей сцене «Кухня ведьмы», в которой Фауст и Мефистофель заглянули в гости к ведьме с её ведьмовским котлом, охраняемом мартышкой. Для того, чтобы достичь возрождения, Фауст должен ритуально принять инфернальное причастие.

М е ф и с т о ф е л ь

Подай стакан известного питья;
Но только, знаешь, постарее!
Оно что год, то действует сильнее.

В е д ь м а

Охотно. У меня имеется флакон:
Я лакомлюсь порой сама, когда придётся.

Притом нисколько не воняет он.
Для вас стакан-другой всегда найдётся.
(Тихо)

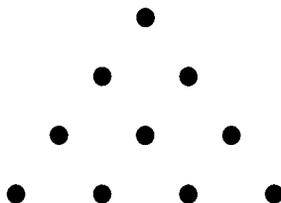
Но если чарами ваш друг не защищён,
Ему и часу жить не остаётся.

Ведьмино зелье, подобно ртути, является ядом для неподготовленных. Далее она цитирует по памяти то как она готовила это зелье

«Ты должен знать,
Сделай из десяти один.
Затем прибавь два.
Сделай ровно три.
И станешь богат.
Избавься от четырех!
Пять и шесть, говорит тебе ведьма.
Сделай семь и восемь, и вот завершилось:
Ибо девять есть одно, а десять ничто.
Таковы тайны ведьмы».

(к несчастью, цитаты из литературного перевода здесь не подходят, потому что важна точность передачи смысла, который художники рассматривали как ничего не значащую белиберду)

Основой этой формулы является Пифагорейский тетраксис $1+2+3+4=10$ также представленный как треугольник:



«Краткое изложение пифагорейской мудрости ...
Тетрада чисел 1,2,3 и 4, которая при сложении дает 10 („совершенный треугольник“), в то же самое время скрывает в себе гармоничное соотношение четырех,

пяти и восьми. Сирены создают музыку сфер, музыку абсолютной гармонии и числа (все создано числом). Тетраксис скрывает в себе тайну мира». (Walter Burkert, «Lore and Science in Ancient Pythagoreanism», pp. 186f)

В алхимической аксиоме Марии Пророчицы это звучит так: «Одно становится двумя, два становится тремя, и из третьего выходит Единый как четвертый». Этот мотив будет проходить красной нитью через всю трагедию.

Побочным эффектом этого зелья на Фауста является появление проекции Анимы. Немного ранее Фауст был очарован образом женщины необыкновенной красоты, увиденной им в магическом зеркале ведьмы. Он жаждет увидеть её снова, но Мефистофель метко замечает:

Не стоит: наяву увидишь ты
Образчик лучший женской красоты.

Да, этим зельем я тебя поддену.
Любую бабу примешь за Елену!

МАРГАРИТА

Далее, до конца первой части действие будет главным образом связано с Маргаритой. В своем желании «утолить жаркую страсть, в глубоком грехе плоти» Фауст требует чтобы Мефистофель *помог ему соблазнить невинную и набожную Маргариту.*

В сцене «ВЕЧЕР, Маленькая опрятная комната» мы встречаем Маргариту, в одиночестве поющую песню.

Жил в Туле король; до могилы
 Одной он был верен душой;
 Ему, умирая, вручила
 Любимая кубок златой.
 И стал ему кубок заветный
 Дороже всего с этих пор;
 Он пил — и слезой чуть заметной
 Средь пира туманился взор.
 И роздал король пред кончиной
 Наследникам все города;
 Но кубок — лишь кубок единый —
 Оставил себе навсегда.
 Морские валы грохотали
 Под башней, бушующей у скал;
 Меж рыцарей, в дедовском зале,
 Прощаясь, король пировал.
 Наполнивши влагою пенной
 Свой кубок он выпил до дна
 И бросил тот кубок священный

Туда, где шумела волна.
Он видел, как кубок, волною
Подхвачен, черпнул и пропал;
И очи покрылися тьмою —
И пить он и жить перестал.

Согласно мифологии, *Ultima Thule* был островом в северном море, который был известен древним как самая северная точка земли или, так сказать, «край земли». Итак, на краю сознания, в результате любовной связи появляется золотой кубок или Святой Сосуд. Этот сосуд появляется только для того, чтобы быть возвращенным в бессознательное, из которого он произошел.

По ходу повествования образ Чаши или Кубка появлялся раньше несколько раз. В первой сцене «Ночь» Фауст наполнил ядом сосуд из чистого хрусталя и приготовился выпить его, но его остановили пасхальные колокола. В Ауэрбахской таверне, где звучала песня об отравленной крысе, Мефистофель создал вино из стола, наполнив бокалы пьянчуг. В сцене «Кухня ведьмы», Фауст осушил бокал с ведьминим снадобьем. В опере Гуно «Фауст», основанной на трагедии Гёте, бокал с ядом и снадобье — суть одно и то же, и именно Мефистофель волшебным образом превращает яд в снадобье.

Архетип бокала или сосуда, один из важнейших архитектурных паттернов психики. Прежде всего, он обозначает опыт фемининного принципа как сохраняющего и питающего начала. Согласно древней легенде, первый сосуд был отлит на груди Троянской Елены. Но наиболее насыщенный символизм сосуда связан с легендой о Святом Граале. Архетип Сосуда — это вечная форма или платоническая идея опыта сохранения, наполнения и насыщения. Это изначальный образ божественного источника, предоставляющий вместительный контекст для исполнения либидо. Как или любой архетип, архетип бокала двойственен — несет он яд или панацею, зависит от обстоятельств.

Грааль также был известен как Камень, что связывало его с алхимическим философским камнем — хорошо известным символом Самости.

В своей сути, архетип Сосуда или Бокала представляет собой Самость в её фемининном аспекте или, другими словами, результат конъюнкции в женской форме. Песня о том как Король Туле обрел и утратил священный сосуд описывает неудавшуюся или прерванную конъюнкцию. Песня символически изображает любовную историю Фауста и Маргариты. Точно так же, как золотой бокал исторгнут обратно в море, ребенок Фауста и Маргариты был обречен на погибель.

История продолжается. Фауст добивается любви Маргариты, и их соединению помогает сонное зелье, которое дается матери Маргариты. К несчастью, доза снотворного была слишком высока, и её мать умирает. Брат Маргариты, Валентин, тоже умирает в результате дуэли с Фаустом, пытаясь отомстить за честь сестры. Иными словами, союз Фауста и Маргариты разрушен сдерживающей силой её семьи. На самом деле, её инцестуозное либидо, связанное с матерью и братом, внезапно их разделяет.

Еще более ужасно для нее то, что её связь с «Матерью-Церковью» оказывается разрушена. Это ясно показано в ужасающей сцене, озаглавленной «Собор». Когда Маргарита, беременная и оставленная, пытается молиться в церкви, она подвергается нападению со стороны злого духа, который нашептывает ей, что отныне она принадлежит аду и не может быть спасена. На этом фоне церковный хор поет песнь Dies Irae — гимн из похоронной мессы.

Увы, увы!
Как дум мне этих избежать,
Которые теснятся отовсюду
Ко мне и в душу проникают?
Беги! Но грех и стыд
Не будет скрыт.
Что? Воздуха? Света?
Горе тебе!

В этой сцене проводится параллель между внутренним опытом Суда и Страшным Судом над миром, так что таким образом Маргарита отождествляется с коллективной душой

христианского эона. Христианская психика фатально раскалывается между Христом и Сатаной, духом и природой, небесами и адом. Этот раскол наглядно иллюстрируется идеей Страшного Суда, в котором будут разделены грешные и праведные, так что одни окажутся в аду, а другие в раю.

Маргарита поймана в замкнутый круг этой трагической диссоциации противоположностей. Когда она пытается реализовать конъюнкцию, она оказывается поймана между расщепленными противоположностями и испытывает страдание, оказавшись между молотом и наковальней.

Несмотря на то, что на долю Маргариты выпадают главные страдания, Фауст тоже не остается невредим, как мы видим в сцене «Пасмурный день, Поле» — единственная сцена, которая написана в прозе. Здесь Фауст узнает, что Маргарита сошла с ума и заключена в тюрьму по обвинению в убийстве её ребенка.

Фауст

В одиночестве! В отчаянье! В страданиях долго блуждала она по земле — и вот теперь заключена, заключена в темницу на ужасные мучения, как преступница, — она, это несчастное, милое создание! Вот до чего дошло!

И ты, изменник, недостойный дух, смел скрывать все это от меня! Стой же, стой теперь и вращай яростно своими сатанинскими очами! Стой и — терзай меня невыносимым своим присутствием! В плену!

В не выразимом мучении! Предана власти духов и бесчувственно осуждающего человечества! И ты стараешься развлечь меня отвратительными удовольствиями, скрываешь от меня её растущее горе, оставляешь её гибнуть без помощи!

Мефистофель

Она не первая.

Фауст

Пес! Отвратительное чудовище! О дух бесконечный! Преврати его, преврати червя этого в его собачий образ,

который он так часто принимал ночью, бегая предо мною, вертясь под ногами беззаботного путника и бросаясь на плечи, чтобы увлечь падающего. Преврати его в этот излюбленный им образ, чтобы он пресмыкался передо мной по земле, чтоб я мог ногами топтать его отверженного. Не первая! О муки, муки, невыносимые для души человека! И не одно такое создание погубло в бездне горя и несчастья! И эта первая недостаточно искупила пред очами всепрощающего все грехи прочих в своем ужасном, смертном горе! Мозг мой и мое сердце терзаются, когда я смотрю на одну эту страдальцу, а ты издеваешься хладнокровно над судьбою тысяч существ!

М е ф и с т о ф е л ь

Да, теперь мы снова приближаемся к границам нашего остроумия, туда, где человек теряет управление своим рассудком. К чему же ты вступаешь в общение с нами, когда не в силах поддержать его? Хочешь летать — и боишься, что голова закружится? Мы ли тебе навязывались или ты нам?

Юнг писал, что хотя «Фауст представлен подобно Иову ... страдает не он, а другой через него». (К.Г. Юнг, «Символическая жизнь»). Но эта сцена показывает, что эти слова не совсем верны. Фауст восклицает, что «Мозг мой и мое сердце терзаются, когда я смотрю на одну эту страдальцу». Однако это не осознание своей вины и не муки совести — Фауст продолжает обвинять Мефистофеля и не связывает произошедшее со своими собственными действиями.

Осознание, что именно он соблазнил и бросил Маргариту, падает на него непреодолимой виной. По всем общепринятым и моральным стандартам он должен был жениться на Маргарите. Этот вариант вообще не упомянут в трагедии Гёте, но в «Докторе Фаусте» Марло брак для Фауста оказывается запрещен. Отказ Фауста от брака с Маргаритой может быть извинен только в том случае, если он посвятил себя обществу для сотворения ценности равной или неизмеримо более высокой, нежели та, от которой он отказывается. Юнг пишет:

Поскольку слом ... прежней личной подчиненности означает разрушение эстетического и морального идеала, первый шаг в индивидуации — это трагическая вина. Накопление вины требует искупления ...

Индивидуация отсекает человека от личной подчиненности и потому от коллективности. Это и есть вина, которая остается у индивидуанта перед миром, это вина, которую он должен попытаться искупить. Он должен предложить вместо себя выкуп, то есть он должен принести ценности, которые будут эквивалентной заменой его отсутствия в коллективной личной сфере. Без этого производства ценностей окончательная индивидуация аморальна и, более того, суицидальна. (К.Г. Юнг, «Символическая жизнь»)

Фауст не может жениться, потому что его цель — это осуществление Самости без учета мнения общества. Таким образом, он совершает преступление против общества, за которое оказывается наказана Маргарита. Только ближе к концу второй части, Фауст начинает служить человечеству как целому, что может искупить его вину.

В последней сцене первой части Фауст посещает Маргариту в тюрьме, где она ожидает казни. Он уговаривает её бежать с ним, но подобно Сократу, она отказывается. Она отворачивается от него и взывает к Богу.

Спаси меня, господь!
О боже, я твоя!
Вы, ангелы, с небес ко мне слетите,
Меня крылами осените!

Мефистофель предсказывает, что она погибла, но голос свыше, отвечает «спасена», когда Фауст и Мефистофель улетают.

Если рассматривать происходящее психологически, эпизод с Маргаритой представляет собой первую попытку совершения конъюнкции. Но эта попытка заканчивается трагической гибелью, потому что она происходит бессознательно. Как уже было упомянуто, Маргарита представляет собой первую

или начальную стадию развития Анимы. На этом уровне Анима представляет собой чистое влечение. Это выражает очень сильное желание конъюнкции для бессознательного, понятое в конкретной форме и таким образом создающее то, что я называю «Малое соединение». Эта форма конъюнкции потом переходит в стадию мортификации, на которой наступает фрустрация и страдания в результате пробуждения от иллюзии якобы обретенного единства. Блаженство эротической любви превращается в крысиный яд из песни, спетой в ауэрбахской таверне.

Маргарита изображена как чистая и набожная девушка. В самом деле, её чистота является наиболее притягательной для Фауста. Психологически она персонифицирует его набожную христианскую Аниму, накрепко связанную с христианскими ритуалами церкви. Церковь для нее была хранилищем архитетических сокровищ и поэтому первый подарок Фауста был спрятан в церкви. Это была чистая христианская душа самого Фауста, которая была оставлена и потеряна в результате активного вторжения мифистофелевской энергии, которая захватила Фауста.

То же самое происходит с современным человеком по мере того, как «Дехристианизация нашего мира и люциферрианское развитие науки и технологии» достигает своего апогея.

КАРНАВАЛ

С этого момента мы переходим ко второй части Фауста, и надо сразу подчеркнуть, что она сильно отличается от первой. Первая часть сугубо личностна и индивидуальна. Вторая часть арихтепична. Все, происходящее в первой части, повторяется на совершенно ином уровне во второй — на уровне коллективного бессознательного.

Другими словами, первая часть описывает сознательный опыт, а вторая часть — это сопровождающий сон, который углубляет значение первой. Подобно сну, вторая часть кажется озадачивающей и двусмысленной. Её образы текучи, изменчивы, смыслы раздваиваются и множатся, история сворачивается внутри себя, прошлое и будущее пересекаются, а миф и реальность накладываются друг на друга.

В начале второй части мы видим императора, чьё царство пребывает в тотальной разрухе. Свирепствует беззаконие, границы разрушены, армия, которой нечем платить, стоит на грани бунта, а правительство находится в полном банкротстве. В то время как в первой части все начинается с разорения и психологического банкротства эго, которое персонифицируется Фаустом, вторая часть начинается с того же самого на коллективном или трансперсональном уровне. Это похоже на алхимический мотив «Больного короля», нуждающегося в спасении или возрождении. Этот мотив является ключевой темой «Кантилены» Рипли, которая подробно обсуждалась Юнгом («Mysterium Coniunctionis», пар. 368) Другим примером этой мифологемы является так называемое «Видение Арислея». Его краткое содержание мы изложим ниже.

Морской царь владел подводным царством, но был несчастен из-за своего бесплодия. Лишь подобное сочетается с подобным, поэтому не существует размножения для того, кто создан в единственном числе. Поскольку в царстве не было философов, царь пригласил Философа Арислея, который отважно спустился на дно морское, дабы дать свой совет. Он посоветовал царю соединить Габриция с Бейей, сына и дочь короля, «которых он родил из своей головы». Тем не менее, когда этот совет был исполнен, произошла катастрофа. «С огромной любовью Бейя обняла Габриция так, что поглотила его полностью своей природой и растворила на атомы».

В наказание за смерть королевского Сына Царь заточит Арислея и его товарищей в дом из тройного стекла вместе с телом Царского Сына. Герои содержались в заключении на дне моря, где, подвергаясь всяким ужасам, они томились восемь дней в сильной жаре. По требованию Арислея, Бейя была заключена вместе с ними. По одной из версий тюрьмой была матка Бейи. В другой Бейя просит связать этих заключенных. По истечении заточения Арислей видит во сне своего учителя Пифагора и просит его о помощи. Он послал им своего ученика Гарфорета, «создателя питания». Ученик принес «еду жизни», и Габриций снова вернулся к жизни. Пифагор сказал — возьмите и опишите для потомков, как это самое драгоценное дерево выросло и как вкушивший его плоды больше не будет голодать. (Цитируется по К.Г. Юнг, «Психология и алхимия»)

Эта алхимическая притча имеет несколько очевидных параллелей с отношениями Фауста с Императором. Эти параллели следующие: 1) Ущербное царство 2) Ожидание помощи от «Философов» (Фауст и Мефистофель) 3) Спуск в глубину и 4) coniunctio как условие выздоровление. Страдания эго, которое имеет место в «Видении Арислея», в Фаусте приходится на долю Анимы (Маргарита) и даже в некоторой степени Самости (см главу 13).

Стихотворение Рильке «Частокол» акцентирует внимание на образе больного и бесплодного короля, но этот символ здесь не находит своего возрождения:

Состарилась земная знать:
цари живут в глухой опале,
царевичи поумирали,
царевны бледные едва ли
короны смогут удержать.

И чернь, взошедшая на трон,
чеканит деньги из корон,
станки скрежещущие точит
и золото на службу прочит, —
но счастье с ними быть не хочет.

Металл томится. Жизни мелкой
монеты учат и пружины —
но этого металлу мало.
Оставит кассы и поделки,
вернется в темные глубины
горы, раскрывшейся сначала
и затворившейся за ним.

Мотив «Больного Короля» указывает на разложение сознательной доминанты и острую потребность в возрождении Богообраза в обществе и личности. В самой крайней форме эта тема прослеживается у Ницше в его утверждении «Бог умер». Время от времени в жизни личности и коллектива Самость, центральный трансперсональный принцип, упорядочивающий психическую жизнь, должен быть возрожден заново. Только так эго может выстроить связь с вечными образами. Вот что пишет об этом Юнг:

«Как за разложением доминанты сознания следует вторжение хаоса в индивида, так массовые волнения (Крестьянские Войны, анабаптизм, Французская Революция и т.д.) и яростный конфликт элементов

в индивидуальной психе отражается во взрыве коллективной первобытной кровожадности и тяге к убийству. ... Утрата вечных образов — это поистине тяжелое испытание для пронизательного человека. ... Пронизательный человек ничего не замечает и только потом узнает из газет (когда уже слишком поздно) о тревожных симптомах, которые теперь стали «реальными» во внешнем мире, потому что они прежде не были замечены в мире внутреннем, в самости человека, точно так же, как не замечалось присутствие вечных образов ... Только живое присутствие вечных образов может придать человеческой психе достоинство, которое дает человеку нравственную возможность вступить за свою душу и убедиться, что она того стоит.»

Мефистофель решает финансовую проблему обанкротившейся империи великолепным образом. Он сообщает императору, что великие сокровища лежат похороненные в земле:

Достану больше я, чем кажется вам всем;
Всё это хоть легко, но трудно вместе с тем.
Клад не далек, но чтобы докопаться,
Искусство нужно и уменье взяться.
В тот давний век, как массы дикарей
Губили жадно царства и людей,
Напора орд их человек пугался
И укрывать сокровища старался.
То было в мощный Рима век, давно;
Но и теперь немало так зарыто,
И все, что там лежит, в земле сокрыто,
Правительству принадлежать должно.

Образ подземного сокровища — это алхимический образ. Согласно алхимической фантазии, солнце бесконечно изливает золото в землю, и посредством алхимического опуса оно может быть извлечено. Для Мефистофеля погребенные сокровища извлекаются из античности. Иначе говоря, это представляет ценности которые ассоциируются с вечными

образами сокрытыми в бессознательном. Мефистофель изображает обманное смущение, когда обменивает эти бесконечные сокровища на бумажные деньги. В следующей сцене провозглашается что свершилось чудо:

Ландскнехтам дан задаток в счет
Походов будущих вперед.
Безмерен радости масштаб
Солдат, трактирщиков и баб
Я рад. Ты можешь старика поздравить.
Вот лист, где бедствий тяжкая пора
Навек избыта росчерком пера.
(Ч и т а е т)

Объявлено: означенный купон —
Ценою в тысячу имперских крон.
Бумаге служат в качестве заклада
У нас в земле таящиеся клады.
Едва их только извлекут на свет,
Оплачен будет золотом билет.

Этот мошеннический проект изображает то, как современный человек связан с его внутренними и внешними ценностями. Внутри себя он утратил связь с внутренним сокровищем, то есть вечными образами его души, и живет на «психологический кредит» оттягивая окончательную плату по счетам на все более отдаленную перспективу. Во внешнем мире он живет в таком же безответственном стиле.

С разрушением коллективных духовных ценностей деньгам был предан практически сакральный статус, но даже этот конкретный предмет ценности используется безрассудно, когда правительства прибегают к выделению средства на празднества, растрачивая их так, словно завтра не наступит никогда. Современные технологии управления валютой ослепительны, но, как предостерегает нас Юнг, «сами предметы и методы, которые вывели цивилизованного человека из джунглей, сейчас обрели пугающую его автономию».

Современный человек потерял своего ветхого Бога, но поскольку природа не терпит пустоты, другие и куда

меньшие ценности заполнили вакуум. Одна из таких ценностей — это деньги. Для очень многих деньги и есть Бог. В наше время, идея «человека экономического», успешно соперничает с идеей «человека сексуального» претендуя на то чтобы стать основополагающим объяснением человеческого бытия. Поэтому важно понять, что именно Мефистофель советует копать землю, дабы обрести богатство.

Возьми лопату сам, владыка,
Тебя возвысит сельский труд.
Копай, и под твоей мотыгой
Стада золотых тельцов сверкнут.
Тогда в лице твоей любезной,
Разряженной во все цвета,
Сойдутся в блеске ночи звездной
Могущество и красота.

Далее Мефистофель ссылается на золотого тельца который вызвал гнев Яхве против Израиля. Этот образ переходит в великолепную сардоническую Арию которую поёт Мефистофель.

До того, как проект бумажных денег был утвержден, императорский двор не замечает их появление на карнавале перед великим постом. Император провозглашает:

В забавах время проведем
Пред наступающим постом
И кутерьмою беспечальной
Наполним праздник карнавальный.

Как, первая часть начинается на святую субботу в конце Великого Поста, во второй части все происходит в день карнавала Марди-Гра — день накануне начала великого поста. Маятник качающийся между карнавалом и постом, между гедонизмом и аскетизмом, указывает на характерное расщепление христианской психики. Карнавал, смысл которого — расставание с мясоедством, одновременно является возможностью временного потворства своим страстям,

перед началом вынужденного сдерживания плоти. Вспомним, что незадолго до приключения с Маргаритой Фауст с головой окунулся в грубую и инстинктивную атмосферу Ауэрбахской Таверны и кухни Ведьмы. И сейчас, перед встречей с Еленой, он опять погружается в реальность дионисийского опыта. Вот что говорит об этом Юнг:

Дионисийский элемент требует эмоций и эффектов, которые не нашли соответствующего религиозного признания в господствующем культе Аполлона и направлениях христианства. Средневековые карнавалы и *jeux de raite* в Церкви были упразднены сравнительно рано; следовательно, карнавал секуляризировался и с его святым опьянением исчез из священных писаний. Траур, торжественность, строгость и хорошо выдержанная духовная радость остались. Но опьянение, эта наиболее прямая и опасная форма одержимости, отвернулось от богов и объяло человеческий мир с его излишествами и пафосом. Языческие религии встретили эту опасность, предоставив пьяному экстазу место в своем культе. Гераклит, несомненно, знал, что говорил: «Но тождественен Аид с Дионисом, одержимые коим они беснуются и предаются вакхованию (К.Г. Юнг, «Психология и алхимия»)

Этот Фаустовский карнавал широко отворяет врата Ада. За таким праздником уже не будет начала великого поста.

По мере нарастания карнавала перед нами предстают несколько классических и аллегорических фигур. На первом плане находится Плутос — Бог благополучия предстает перед нами на сияющей колеснице с четырьмя лошадьми, управляемыми юным возницею. Проходя через толпу, они разбрасывают драгоценные камни, украшения, золото и монеты, но все это оказывается иллюзией, которая только воспламеняет жадность. Наконец, огонь поднимается из преисподней и грозит уничтожить все. На этом Карнавал заканчивается и таинственные фигуры в масках исчезают.

Плутос — бог богатств тесно связан с Плутоном — римское имя для греческого Аида — Бога преисподней. Они символически связаны, потому что глубины земли являются источником драгоценных металлов.

Согласно Гёте, возникший является ранней версией Эфериона, который появится в третьем акте.

Эвфорион, — отвечал Гете, — не человек, а лишь аллегорическое существо. Он олицетворение поэзии, а поэзия не связана ни с временем, ни с местом, ни с какой-нибудь определенной личностью. Тот же самый дух, который позднее избрет себе обличье Эвфориона, сейчас является нам мальчиком-возницей, он ведь схож с вездесущими призраками, что могут в любую минуту возникнуть перед нами. («Разговоры с Эккерманом»)

Юнг определяет Возницу, как первую попытку создать Философский Камень, которая проходит через фигуры Гомункулуса и Эвфериона, и имеющая лишь мимолетную жизнь. На его связь с четверностью указывает четверица лошадей. Также можно связать возницу с образом души у Платона, которая должна управлять двумя лошадьми — белой лошадью добра и черной лошадью зла

Плутос сводит толпу с ума и делает всех буквально одержимыми жадностью, соблазняя иллюзорным богатством, которое разрушается при непосредственном соприкосновении. Этот образ представляет психологию невротических потребностей, которая не может быть удовлетворена (Больше денег, больше еды, больше алкоголя, больше наркотиков). Но на заднем плане такой компульсивности находится фигура Самости (Возница) которая проявляется негативно и разрушительно, когда её трансперсональные энергии ограничены узкими и личными целями, а не принятием со стороны эго религиозной установки.

НИСХОЖДЕНИЕ К МАТЕРЯМ

Подобно Персею, необдуманно обещавшему принести голову Горгоны, Фауст предложил призвать духов Париса и Елены для императора. Для того, чтобы совершить этот подвиг, Фауст, подобно Орфею должен спуститься в преисподнюю, в «Мир Матерей». Мефистофель восклицает:

Я эту тайну нехотя открою.
 Богини высятся в обособленье
 От мира, и пространства, и времен.
 Предмет глубок, я трудностью стеснен.
 То — Матери.

Фауст
 (испуганно)

Что? Матери?
 Мефистофель
 В смятенье Ты сказанным как будто приведен?

Фауст
 Да. Матери... Звучит необычайно.

Мефистофель
 Всегда такими и бывают тайны.
 Да и нельзя иначе. Сам прикинь:
 Мы называем нехотя богинь,
 А вам непостижимы их глубины.
 Они нужны нам, ты тому причиной.

Фауст

Где путь туда?
Мефистофель
Нигде. Их мир — незнаем,
Нехожен, девственен, недосягаем,
Желаньям недоступен. Ты готов?
Не жди нигде затворов и замков.
Слоняясь без пути пустынным краем,
Ты затеряешься в дали пустой.
Достаточно ль знаком ты с пустотой?

Мефистофель

Хвалю тебя, пока нам не пришлось
Расстаться: черта знаешь ты насквозь.
Вот ключ, ты видишь?

Фауст

Жалкая вещица.

Мефистофель

Возьми. Не брезгуй малым. Пригодится.

Фауст

Он у меня растет в руках, горит!

Мефистофель

Не так он прост, как кажется на вид.
Волшебный ключ твой верный направитель
При нисхожденье к Матерям в обитель.

Фауст (содрогаясь)

При спуске к Матерям!
Чем это слово
Страшнее мне удара громового?

Мефистофель

Тогда спустись!
Или: «Направься ввысь», —

Я б мог сказать.
Из мира форм рожденных
В мир их прообразов перенесись.
В следы существований прекращенных,
Давным-давно прервавшихся всмотрись.
Но, чтобы их держать на расстоянии,
Размахивай своим ключом в тумане.

Фауст (воодушевленно)

Мне ключ как бы вливает бодрость в тело.
Грудь ширится, я рвусь смелее к делу.

Мефистофель

Когда увидишь жертвенник в огне,
Знай, кончен спуск, и ты на самом дне.
Пред жертвенником Матери стоят,
Расхаживают, сходятся, сидят.
Так вечный смысл стремится в вечной смене
От воплощенья к перевоплощенью.
Они лишь видят сущностей чертеж
И не заметят, как ты подойдешь.
Тогда кидайся смело на огонь
И с властью ключом треножник тронь.
*Взмахнув ключом, Фауст делает повелительное
движение рукою.*

Мефистофель
(наблюдая его)

Так. Хорошо. Потом свершай подъем.
Треножник двинется вслед за ключом.
Пока заметят Матери грабеж,
На крыльях счастья в зал ты попадешь.
Ты вызовешь средь общей кутерьмы
Героя с героинею из тьмы.
Власть эта выпадает тем в удел,
Кто похищенье совершить посмел.
Дым жертвенный посредством колдовства
Мы превратим в два этих божества.

Фауст

Сейчас что делать?

Мефистофель

Топни раз ногой

При спуске, пред поднятием — в другой.

Фауст топает ногой и исчезает.

Мефистофель

Насчет ключа все гладко ли сойдет?

Вернется ль он? Не вышло бы хлопот.

Образы этой сцены являются центральными для психологического понимания «Фауста». Юнг цитирует и обсуждает этот отрывок в «Символах трансформации» опубликованных впервые в 1912 г., где он говорит:

Снова вручает дьявол Фаусту чудесное орудие после того, как в начале, пристав в виде черной собаки к Фаусту

То, что он здесь описывает, есть либидо, которое является не только креативным и воспроизводящим, но обладает и даром интуиции, странной силы чувствовать то, что «правильно по запаху», почти что как отдельное независимое живое существо (почему оно, кстати, так легко и персонифицируется). Оно целеположно, как и сама сексуальность, — любимый объект для сравнения. «Область матерей» имеет немало связей с маткой (рис. 29), с материнским началом, которое часто символизирует творческий аспект бессознательного. Это либидо выступает как природная сила, хорошая и плохая одновременно, или морально нейтральная. Соединившись с этой силой, Фауст оказывается в состоянии осуществить задачу своей жизни сначала путем сомнительных авантур, но затем — ко благу человечества: без «злого» начала не действует никакая творческая сила. В области Матерей он находит треножник и магический алхимический сосуд, в котором окончательно осуществляются

«королевские брачные отношения». Но Фауст нуждается в фаллическом волшебном жезле (магизму которого он, однако, вначале не доверяет) для того, чтобы совершить величайшее из чудес, а именно создание Париса и Елены. Таким путем Фауст обретает божественную чудотворную власть и к тому же лишь при посредстве незаметного маленького инструмента.

А где-то через год, как были написаны эти строки, Юнгу самому пришлось спуститься к Матерям. Ниже мы приводим то, как описывает этот опыт он сам:

Это случилось в один из адвентов 1913 года (12 декабря). В этот день я решился на исключительный шаг. Сидя за письменным столом, я погрузился в привычные уже сомнения, когда вдруг все оборвалось, будто земля в буквальном смысле разверзлась у меня под ногами, будто я провалился в её темные глубины. Меня охватил панический страх, но внезапно и на не такой уж большой глубине я ощутил под ногами какую-то вязкую массу. Мне сразу стало легче, хотя вокруг была кромешная тьма. Потом, когда глаза привыкли, я начал понимать, что это не тьма, а как бы сумерки. Передо мной у входа в темную пещеру стоял карлик, сухой и темный как мумия. Я протиснулся мимо него в узкий проход и побрел по колено в ледяной воде к другому концу пещеры, где на каменной стене светился красный кристалл. Я приподнял камень и увидел под ним щель. Сначала я ничего не мог различить, заглянув в нее, но, присмотревшись, обнаружил воду, а в ней — труп молодого белокурого человека с окровавленной головой. Он проплыл мимо меня, за ним следом плыл огромный черный скарабей. Затем из воды поднялось ослепительно красное солнце. Свет бил в глаза, и я хотел засунуть камень обратно в отверстие, но не успел — поток хлынул наружу. Это была кровь! Она была густой и упругой струей. К горлу у меня подступила тошнота. Поток крови казался нескончаемым. Потом все прекратилось так же

внезапно, как и началось. (К.Г. Юнг «Воспоминания сновидения размышления»)

Нисхождение Юнга соответствует топанию и исчезновению Фауста. И точно так же, как Фауст призвал из небытия Париса и Елену, Юнг активировал образы Илии и Саломеи.

Фауст возвращается с треножником, который напоминает треножное сидение, на котором восседала пифия в дельфийском оракуле. Юнг говорит:

Подземный треножник символизирует женскую хтоническую триаду (Диана, Селена, Геката и Phorkyad). Он связана с *vas hermeticum* (и с раннехристианскими катакомбными изображениями 3 хлебов и одной рыбы)

Контакт с темной реальностью (инфернальной троицей) дает Фаусту силу призвать образы Париса и Елены. Он призывает их вовне — вначале появляется Парис и вслед за ним — Елена, которая поражает Фауста своим явлением.

Фауст

Я не ослеп еще? И дышит грудь?
Какой в меня поток сиянья хлынул!
Недаром я прошел ужасный путь.
Какую жизнь пустую я покинул!
С тех пор как я тебе алтарь воздвиг,
Как мир мне дорог, как впервые полон,
Влекущ, доподлинен, неизглаголан!
Пусть перестану я дышать в тот миг,
Как я тебя забуду и погрязну
В обыденности прежней безобразной!
Как бледен был когда-то твой двойник,
Явившийся мне в зеркале колдуньи!
Он был мне подготовкой накануне,
Преддверьем встречи, прелести родник!
Дарю тебе все напряженье воли,
Все, чем владею я и чем горю,
И чту твой образ и боготворю,

Всю жизнь, и страсть, и бред, и меру боли.
Мефистофель (из суфлерской будки)
Владей собой, не выходи из роли.

Та же самая сцена изображена Христофором Марло
в одной из сцен в английской литературе:

Вот этот лик, что тысячи судов
Гнал в дальний путь, что башни Илиона
Безверхие сжег некогда дотла!
Прекрасная Елена, дай изведать
Бессмертие в одном твоём лобзанье!
(Целует ее)
Ее уста всю душу исторгают!
Смотри, летит! Верни ее, Елена!
Я жить хочу — в устах твоих все небо!
Все, что не ты — один лишь тлен и прах!
Я — твой Парис! Из-за тебя, как Трою,
Весь Виттенберг отдам наразграбленье.
И я сражусь со слабым Менелаем
И преданно на оперенном шлеме
Твои цвета одни носить я стану.
Я снова поражу в пяту Ахилла
И возвращусь к Елене за лобзаньем.
О, ты прекрасней, чем вечерний воздух,
Пронизанный сияньем тысяч звезд!
Ты солнечней, чем пламенный Юпитер,
Пред бедною Семелюю представший!
Милее ты, чем радостный царь неба
В объятиях лазурных Аретузы!
Возлюбленной мне будешь ты одна!

Фауст столкнулся с Нуминозным и был всецело захвачен
им! Парис и Елена символизируют конъюнкцию, которую сам
Фауст стремится совершить. Вот что пишет об этом Юнг:

Из треножника матерей Гете извлекает вознося-
щиеся божественные образы Париса и Елены; с одной

стороны — символ обновленных, вновь юных родителей, с другой стороны — символ внутреннего объединительного процесса, которого Фауст страстно желает и ищет для себя в качестве высшего внутреннего примирения; это показывает следующая сцена, и это же наглядно выплывает из дальнейшего развития второй части. Пример Фауста прямо показывает нам, что видение символа дает указание на дальнейший путь жизни, привлекает либидо к еще далекой цели, которая, однако, с этого момента неугасимо действует в человеке, так что вся его жизнь, разгоревшись как пламя, неустанно стремится вперед по направлению к дальним целям. В этом и заключается специфическое значение символа как силы, возбуждающей жизнь. В этом и заключается ценность и смысл религиозного символа. Понятно, что я разумею при этом не символы догматическизакоснелые и мертвые, а символы, возникающие из недр творческого бессознательного, присущего живому человеку.

В то время как Фауст и придворные наблюдают, Парис и Елена начинают воссоздавать мифологический сюжет похищения Елены. «Похищение» говорит кто-то, на что Фауст отвечает:

Как «похищенье»? Разве я не в счет?
Я разве не сжимаю ключ чудесный,
С которым совершил я переход
Чрез ужасы пустыни неизвестной
И ненадежность области другой?
Здесь мир действительности без притворства.
Здесь сам я стану твердою ногой
И с духами вступаю в единоборство.
Здесь собственный мой дух сплотит тесней
Двоякий мир видений и вещей.
Спасти ее! Не дать ей скрыться с глаз!
Счастливым случай вновь не повторится,
Ее не вызвать в следующий раз.
О Матери, зову на помощь вас!
Узнав ее, нельзя с ней разлучиться.

Астролог

Стой, Фауст, стой! Не помнит ни о чем!

Схватил ее, и расплылась фигура.

Он юноши касается ключом.

О Фауст! Ты нас всех погубишь сдуру!

Взрыв. Фауст падает наземь. Духи обращаются в пар.

Мефистофель

(взваливая Фауста на плечи)

Ну вот тебе! Какие недотроги!

Нет, черту с дураком не по дороге.

Темнота. Переполох.

Фауст совершает попытку овладеть архетипическими фигурами, теряет рассудок и регрессирует. В третьем действии встреча с Еленой продолжается.



ГОМУНКУЛУС

Начинается долгий и сложный второй акт. Мефистофель переносит потерявшего сознание Фауста в его студию, где он был в самой первой сцене. Мы узнаем, что Вагнер совершил алхимический эксперимент, попытавшись создать гомункулуса. Внезапно, с появлением Мефистофеля эксперимент увенчался успехом, и оживший гомункулус появился в сосуде. Новорожденное творение внезапно осмыслило, что появление Мефистофеля было ключевым фактором его сотворения и обращается к нему

А, кум-хитрец!
Ты в нужную минуту
Сюда явился к моему дебюту.
Меня с тобой счастливый случай свел:

Post hoc ergo propter hoc — «после этого, следовательно, вследствие» — важнейший закон, относящийся прежде всего к практике анализа сновидений и других символических образов. То есть мы можем сказать, что сотворение Гомункулуса, которое произошло практически сразу после попытки Фауста обнять Елену и потери сознания в результате, связано с ней причинно-следственной связью. Это мгновенное *coniunctio* случайно привело к зарождению гомункулуса в алхимическом сосуде. Это можно соотнести с тем, что иногда происходит в аналитической работе, когда встреча эго с бессознательным становится причиной шока. Однако немного позже такая встреча становится причиной неожиданного прозрения.

Совершенно поразительно то, что Гомункулус обращается к Мефистофелю как к кузену. Несколько раньше Мефистофель упоминал о своем родстве с эдемской змеей как с теткой. Мефистофеля, Гомункулуса и Змея объединяет один символ — дух Меркурия. Все они являются манифестацией Самости на разных стадиях развития. В алхимии появление Гомункулуса в реторте указывает на кульминацию Делания. Ибо это — одна из форм Философского камня, который парадоксальным образом соединяет органическую и неорганическую реальность и символизирует цель поиска.

Психологически Гомункулус указывает на рождение реализации автономной психэ в сознании. Во снах это может проявляться в образах куклы или статуи, которая вдруг оживает — что символизирует понижение роли эго и осознание существования второго и подлинного психического центра — Самости.

Хотя Гомункулус был создан, Фауст, как символ Эго, остается в бессознательном, не придя в себя от того эффекта, которое оказала на него встреча с архетипом. Фауст спит, и гомункулус, напрямую воспринимающий его сны, начинает их воспроизводить.

Г о м у н к у л
(уд и в л е н н о)

Значительно!

*Колба выскальзывает из рук Вагнера и, летая
над Фаустом, освещает его.*

Он бредит чудесами.

Рой женщин раздевается в тени

Густых деревьев у лесного пруда.

Красавицы на редкость все они,

Одна же краше всех, и это чудо,

Из героинь или богинь, ногой

Болтает ясность влаги ледяной.

Вода её прохладой обнимает,

Живое пламя стана остывает.

Однако чьи бушующие крылья

Зеркальность водной глади возмутили?

Бегут в испуге девушки.

Одна Царица плеском не утрашена
И видит с женским удовлетвореньем,
Царь-лебедь нежно льнет к её коленям,
Он робок, но становится смелей
И все настойчивее жметя к ней.
Как вдруг туман окутывает дымом
Прелестный берег и навес ветвей
Над происшествием непостижимым.

Фауст видит во сне Леду — мать Елены, которая была зачата Зевсом в облике Лебеда. Видя его сны, Гомунклус решает что Фауст должен быть перенесен в реальность мифа. Если бы в данный момент Фауст был грубо разбужен теми, кто его окружает он тотчас бы умер. Поэтому Гомункулус предупреждает Мефистофеля:

Ужасно в вашем каменном мешке.
В загоне ум, и чувство в тупике.
Проснется спящий, и в одно мгновенье
С тоски умрет у вас по пробужденье.
Лес, лебеди, красавиц нагота —
Вот сон его и вот его мечта.
Как примирится он с таким жилищем?
Уживчив я, но лучшего поищем.
Умчим его.

Фауст оказывается перенесен по воздуху в древнюю Грецию. Едва коснувшись земли, он просыпается. Гомункулус говорит:

Опусти на эту землю Рыцаря, и тотчас он,
Шумам этой почвы внемля,
Будет ею воскрешен.

«Земля легенд» куда прибывают Фауст и Мефистофель — это коллективное бессознательное. Очевидно, что единственное, могущее исцелить Фауста от его травмы произошедшей из за его встречи с Еленой — это архетипическая интерпретация.

Джон Китс выражает ту же самую идею в «Эндимионе»:

Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь. Никогда
Не впасть ему в ничтожество. Все снова
Нас будет влечь к испытанному крову
С готовым ложем и здоровым сном.
И мы затем цветы в гирлянды вьем,
Чтоб привязаться больше к чернозему
Наперекор томленью и надлому
Высоких душ, унынью вопреки
И дикости, загнавшей в тупики
Исканья наши. Да, назло пороку,
Луч красоты в одно мгновенье ока
Сгоняет с сердца тучи.
Таковы Луна и солнце, шелесты листвы,
Гурты овечьи, таковы нарциссы
В густой траве, где под прикрытьем мыса
Ручьи защиты ищут от жары,
И точно так рассыпаны дары
Лесной гвоздики на лесной поляне.
И таковы великие преданья
О славных мертвых первых дней земли,
Что мы детьми слышали иль прочли.

Другими словами, для того чтобы спасти свой разум, необходимо обрести архитепичское или трансперсональное измерение психики.

Когда Фауст пробуждается в мире мифа, первая легенда, с которой он сталкивается — это миф о Леде и Лебеде.

Фауст

Ведь я не сплю, я наяву
Тех женщин вижу в отдаленье.
И все ж они как в сновиденьи,
И я боюсь, что сон прерву.
Как мне знакомо их явленье!
Я точно видел их в былом!
Со всех сторон через осоку
Стекаются ручьи притока
В один, удобный для купанья,

Глубокий, чистый водоем.
В нем, отражаемая влагой,
Стоит и плавает ватага
Купальщиц, царственных собой.
Они разбрасывают брызги,
И слышны плеск, и смех, и взвизги
Веселой битвы водяной.
Достаточно мила картина.
Зачем же я её покину?³
Но ненасытен взор живой
И рвется дальше, под защиту
Кустарника, в котором скрыта
Царица за густой листвой.
Вдруг, о прелесть! Горделиво
Лебеди плывут, залива
Ясности не колыхнув.
Их скольжение — нежно, плавно,
И у каждого державны
Шея, голова и клюв.
Но один, всю эту стаю
Смелостью опережая,
Круто выгибает грудь,
Шумно раздувает перья
И к святилища преддверью
Прямо пролагает путь.
Другие плавают в затоне
Или бросаются в погоню
За девушками всей толпой,
И, госпожу забыв, служанки
В испуге прячутся, беглянки,
Всецело заняты собой.

С того момента, как Елена и объединение с ней стало центральным символом Великого Делания, очевидно что Фауст сначала должен встретиться с Матерью Елены Ледой, так что перед ним предстает сцена зачатия Елены.

Леда и Лебедь — одна из древнейших мифологем непорочного зачатия. Эта мифологема указывает на процесс

воплощения бого-образа, посредством чего Самость рождается в человеческом сознании. Согласно Мифу, Зевс овладел Ледой в образе Лебеди и оплодотворил её. В ту же самую ночь она также соединилась со своим супругом Тиндареем. В результате ею было принесено два яйца. В одном яйце были дети Зевса (Поллукс и Елена) в другом — дети Тиндарея (Кастор и Клитемestra). Очевидно, что речь идет о квартирности.

Леда и лебедь — это любимейший сюжет множества художников эпохи ренессанса, современников исторического доктора Фауста. К этому сюжету обращались Леонардо Да Винчи, Микеланжело, Корреджо и Веронезе. Психологически значимо, что как только мужчина в христианском мифе перестал сдерживаться, и бого-образ пал с метафизических небес в человеческую душу, образ встречи Леды и Зевса отступил на задний план, наряду с другими подобными образами, например, Даная и Золотой Дождь, Юпитер и Ио, Европа и Бык, и т.д. Все они символизируют прямую встречу человеческой души с нуминозным, встречу, от которой избавлены те, кто пребывают в безопасности религиозной веры.

Через сто лет после появления «Фауста» Гёте этим же образом вдохновлялся Уильям Бартлет Йейтс в своем стихотворении «Леда и Лебедь»:

Удар, еще! — Над девой задрожавшей
Всплеск белых крыл, — уже не ускользнуть.
Затылок — в клюве, грудью воспылавшей
Теснит желанье немощную грудь.
Зачем движения бессильных рук
Красавца перистого сталкивают прочь
С ослабленных колен, и мерный стук
Сердце никак не растворится в ночь!
Глубины чресл рождают трепетанье,
Стена разрушена, все схвачено огнем.
Мертв Агамемнон. Кто же ей открыл,
Что где жестокость, нежность, и желанье
Заплетены нервующимся венцом,
Сраженье ближе с каждым взмахом крыл?

Этот образ очень важен для современного человека, потому что, как Юнг не раз подчеркивал, новый миф связан с продолжающимся воплощением божества.

В поисках Елены Фауст встречает Манто Сивиллу, которая сообщила ему, что для того, чтобы найти Елену, он снова должен спуститься в преисподнюю. Она приглашает его следовать туда.

Входи, смельчак! Ты мне приязнь внушил.
Вот спуск в Олимпа недра к Персефоне.
Она там в подземелье стережет
Гостей, как ты, непрощенный приход.
Однажды, совершая беззаконье,
Орфея тайно я сюда ввела.
Кончай ловчей, чем он, свои дела.
Спускаются в глубину.

В то время как Фауст спускается в подземный мир, важные действия происходят наверху. Гомункулус принимает участие в грандиозном Эгейском празднике. Эта часть «Фауста» была выделена Юнгом во вступлении к «Mysterium Coniunctionis»:

Работа над этой книгой началась более десяти лет тому назад. Мысль написать её впервые пришла мне в голову после того, как я прочитал эссе Карла Кереньи, посвященное Эгейскому Празднику в «Фаусте» Гете. Литературным прототипом этого праздника является «Химическая Свадьба», написанная Христианом Розенкрейцером и сама являющаяся порождением традиционного для алхимии символа божественного брака. Тогда у меня возникло искушение прокомментировать эссе Кереньи с точки зрения алхимии и психологии, но вскоре я обнаружил, что эта тема слишком обширна, чтобы её можно было изложить на нескольких страницах. И хотя работа вскоре закипела, прошло более десяти лет, прежде чем я смог собрать и систематизировать весь материал по этой центральной проблеме. (К.Г. Юнг, «Mysterium Coniunctionis»)

Таким образом, «Mysterium Coniunctionis» можно рассматривать как один огромный комментарий к «Фаусту» Гёте, в особенности к проходящему через всю нить повествования центральному символу — *coniunctio*.

Эгейское празднество, которое происходит в сцене под названием «Скалистые бухты Эгейского моря», слишком многогранно чтобы его рассмотреть кратко. Однако следует в первую очередь отметить, что оно достигает своего пика в нуминозной эпифании морской богини Галатеи. Гомункулус сражен любовью к ней и разбивает содержащий его сосуд о её трон.

Н е р е й

Но что там за новый таинственный случай
Замедлил движенье ватаги пловучей?
Вкруг раковины и у ног Галатеи
Пылает огонь то сильней, то слабее,
Как будто приливом любви пламенея.

Ф а л е с

По-видимому, по совету Протея
Гомункул охвачен томленья огнем.
Мне слышатся стоны. Бот вскрик потрясенья,
Несчастный на трон налетает стеклом,
Стекло разбивается, а наполненье,
Светясь, вытекает в волну целиком.

С и р е н ы

Как пышут и светятся волны прибоя,
Друг друга гоня и сшибаясь гурьбою!
Всем морем чудесный огонь овладел,
И блещут в воде очертания тел.
Хвала тебе, Эрос, огонь первозданный,
Объявший собою всю ширь океана!
Слава чуду, и хваленье
Морю в пламени и пене!
Слава влаге и огню!
Слава редкостному дню!

В с е в м е с т е

Слава воздуху! Хвала Тайнам суши без числа!
Всем у этой переправы Четырем стихиям слава!

Таким образом, Гомункулус последовал совету Протея.
Фалес просил его совета в следующих строках.

Ф а л е с

Дай нам совет. Вот в чем его нужда.
Хотел бы он родиться не на шутку.
В рожденье он, как понял я малютку,
Остался, так сказать, на полпути
И лишь наполовину во плоти.
Духовных качеств у него обилье,
Телесными ж его не наградили.
Он ничего б не весил без стекла.
Как сделаться ему, как все тела?

П р о т е й

Он ранний плод, созревший до посева,
Как преждевременное чадо девы.

Ф а л е с (в п о л г о л о с а)

Хотя вопрос пока еще открыт,
Мне кажется, что он — гермафродит.

П р о т е й

Тем лучше. Он в тот пол и попадет,
К которому он больше подойдет.
Послушай, малый! В море средь движенья
Начни далекий путь свой становленья.
Довольствуйся простым, как тварь морей.
Глотай других, слабейших, и жирей.
Успешно отъедайся, благоденствуй
И постепенно вид свой совершенствуй.

Итак, Протей уносит Гомункулуса в Вечные Воды, где он
«соединяется с Океаном», на чем заканчивается второй акт.

Мы видим, что трагедия «Фауст», разворачивается одновременно на нескольких уровнях психики. На одном уровне *coniunctio* Гомункулуса и Галатеи является кульминацией действия, ибо как писал Юнг, «оба они оживленные камни».

Гомункулус — это один из символов Алхимического Философского камня, Галатея в одной из её манифестаций была статуей, чудесным образом оживленной любовью своего создателя Пигмалиона.

Это значит, что *coniunctio* происходит в трансперсональной реальности, коллективном бессознательном или плероме. Этот процесс не был отмечен Фаустом, то есть осознающим эго, которое все это время было в подземелье или бессознательном.

Этот символизм даёт нам подсказку к пониманию таинственных событий, происходящих в глубине психики в то время, когда эго предпринимает серьезные усилия чтобы понять и осмыслить бессознательное.

Другой чертой происходящего в этой сцене является то, что, несмотря на величественный и трансцендентный аспект действия этой сцены, то, что мы видим, напоминает нам грубую песню, которая звучала в Ауэрбахской таверне. Гомункулус захвачен любовью к Галатее. В тексте написано, что «Гомункул охвачен томленья огнем», подобно отравленной крысе из песни. Гомункулус страдает «от любви в желудке», и для того, чтобы мистерия свершилась, он совершает самоубийство у трона Галатеи. Это самоубийство является ферментацией вечных вод, пропитывающей их эссенцией своей жизни.

Космогонический эрос и крысиный яд — вот два крайних полюса любви, открывающихся нам в этом *coniunctio*.

СОЕДИНЕНИЕ С ЕЛЕНОЙ

В третьем акте Елена появляется в полной мере во всеобщей славяности и блеске своей красоты, воспетой Гомером, она изображается вернувшейся из Трои к своему мужу в Спарту. Она входит во дворец, а за ней следует фигура исключительного уродства, которая обозначена как Форкиада. Для того, чтобы понять смысл этой фигуры, мы должны немного вернуться назад.

В странном интерлоге второго Акта («У верховьев Пеня») Мефистофель встретился с Форкиадами, или Гряями — тремя уродливыми старухами с одним глазом и одним зубом на троих.

Мефистофель

... Я стою и столбенею.
 Как я ни горд, а опозорен в лоск.
 Не может этого вместить мой мозг,
 Что эти дивы мандрагор страшнее!
 И смертный грех, видать, не так дурен,
 Раз с пугалами этими не сходен.
 Мы б выгнали из преисподней вон
 Таких неописуемых уродин.
 И безобразья крайнего черты
 Родятся здесь, в отчизне красоты!
 Еще зовут античной эту жуть,
 Наверное считая славой мира.
 Но чудища зашевелились, чуть
 Меня вблизи почувяли, вампиры.

Затем Мефистофель принимает облик Форкиады, таким образом превращая триаду в Квартерность. Теперь, в третьем акте, он появляется в образе уродливой форкиады, не сопровождаемой сестрами.

Дьявольский альянс Грай с Мефистофелем можно рассмотреть как тeneвую, уродливую форму квартерности. Это один из аспектов нуминозного в его эстетическом измерении, противоположный полюс красоты. Символически уродство и зло тесно связаны, как и добро с красотой (например, *kalak' agatha*). В конъюнкции эти противоположности трансцендируются. О такой трансценденции говорит Юнг: «устрашающее восприятие реальности зла привело бы к столь же многочисленным обращениям [в другую веру], как и переживание добра». Об этом говорят и стихи Рильке:

Ибо прекрасное лишь
начало угрозы, и, красотой наслаждаясь,
мы это переживаем,
и мы изумляемся, что же она не спешит
с нами покончить. Ведь любой из ангелов грозен.

Форкиада-Мефистофель поднимает эту тему практически сразу, как только появляется:

Ф о р к и а д а

Стара и все же не стареет истина,
Что красота несовместима с совестью
И что у них дороги в жизни разные.
С давнишних пор их разделяет ненависть.
Когда случайно встретятся противницы,
Друг другу спину повернуть торопятся
И врозь идут: стыдливость опечаленно,
А красота с победоносной дерзостью,
Пока её не скроет сумрак Оркуса
Иль зрелый возраст не научит разуму.

В своем более раннем появлении Елена была с Парисом, которого Фауст яростно оттолкнул, желая обнять её. На этот

раз Елена предстает со своим мужем Менелаем, и Фауст приближается к ней гораздо осторожнее. Только после того как своей магией Мефистофель получает её разрешение, Елена одним взмахом переносится прочь от её мужа в средневековый замок Фауста. В полной противоположности своему предыдущему поведению, Фауст ведет себя предельно почтительно, посадив её на трон и преклонив перед ней колени. Ночной сторож Линкей в своих словах выражает главную идею:

И военный гарнизон
Без оружия покорен.
Перед силой этих чар
Холодеет солнца жар,
Так красой её давно
Все в ничто обращено!

И на этот раз сама Елена приглашает присоединиться к ней. Она говорит следующее:

Взойди На возвышенья.
Сядь со мною рядом.
Незанятое место ждет того,
Соседство с кем и мне защитой будет.

В этот момент становится известно, что Менелай с огромной армией окружил страну, и Хор восклицает:

Кто красивейшую пожелал,
Об оружии пусть позаботится.
Лестью он приобрел
Наивысшее благо земное,
Но спокойно ему не дано
Сохранить обладанье.
Пожелает обманщик сманить
Или силой похитит разбойник, —

Это хорошо известная ситуация в аналитической практике. Только это достигает обладания трансперсональными

ценностями, как немедленно происходит компенсация из бессознательного. Крайней формой этого явления становится паранойя, в которой Эго отождествляется с Самостью, и в результате этого отождествления происходит компенсаторная констелляция архетипа врага, который выступает против него. Однако в нашем случае Фауст тонко решил проблему, поставив перед своими генералами задачу оборонять страну и отправившись с Еленой в Аркадию на медовый месяц. Эта увертка позже еще будет иметь последствия. Провал Фауста в отношении земной реальности связан с тем, что Эвфирион имеет ущербную связь с землей.

Фауст описывает идиллию Аркадии ниже:

Пусть разойдутся воеводы,
Мы земли дали им кругом,
А сами после их ухода
Средину области зайдем.
Мы их оберегать обяжем
Твой полуостров с трех сторон.
С четвертой сам он горным кряжем
К горам Европы прикреплен.
Его луга, его дубравы,
Хребты, которыми он сжат,
Моей владычице по праву
Рождения принадлежат.
Ведь здесь она, своим зачатьем
Вся в бога Зевса и отца,
Явилась матери и братьям
Из лебединого яйца.
Родную землю, неизменно
Не устающую цвести,
Всей преданной тебе вселенной,
Властительница, предпочти.
Пусть сверху леденят морозы
Вершины гор и перевал,
Немного ниже щиплют козы
Траву по углубленьям скал.
Ручьи, потоки, водопады,

Все сочной зелени полно,
И на лугу овечье стадо
Кольшет белое руно.
Шажком расходится по кручам
Рогатый осторожный скот
И норовит на солнце жгучем
Забресть в пещеру или грот.
Там с ними Пан в прохладном хлеве,
Туда и нимфы забрались,
Оттуда тянутся деревья
Из глубины ущелья ввысь.
Там непокорную макушку
Вздывает узловатый дуб,
И клены следом друг за дружкой
Толпой восходят на уступ.
Там молоко дает природа
Для ребятишек и ягнят,
И без участия пчеловода
В колодах пчелы мед таят.
Здесь все бессмертны, словно боги,
Улыбка у людей чиста,
Довольство, чуждое тревоги,
Наследственная их черта.
Лазурью ясною согрето,
Мужает здешнее дитя.
Невольно спросишь, люди это
Иль олимпийцы, не шутя?
Где бога с сумкою пастушьей
Изобразили овчары,
Соприкоснулись в простодушье
Все виды жизни, все миры.
(Садясь рядом с Еленой.)
И мы в таком же положенье.
Что с нами было, — позади.
Дочь бога, Зевса порожденье,
Себя в той мысли убеди!
Мы не останемся в твердыне.
В соседстве с ней, у рубежа,

Аркадия еще донныне
Неиссякаемо свежа.
В краю безоблачности редкой
С тобой укроемся вдвоем,
Приютом изберем беседку
И полным счастьем заживем.

Но что такое Аркадия? Вот как описывает её Джеймс Холл в своем словаре символов: Аркадия — Пасторальный рай, управляемый Паном, богом лесов, полей и стад. Эта страна населена пастухами и пастушками, нимфами и сатирами, вечно пребывающими в атмосфере романтической любви. Идиллическое сельское место, куда можно убежать от реальности, сложности городской и придворной жизни, является основой идеей Аркадии.

Психологически Аркадию можно рассмотреть на двух уровнях. На личном уровне она символизирует ностальгию по беззаботному детству. На архитектурном уровне она символически эквивалентна эдемскому саду или первому, золотому веку человечества, то есть значительной целостности, божественности, из которой рождается эго, и которая является источником, в котором Эго вечно обновляет себя.

Восстановление Фауста в Аркадии символизирует Эвферион, родившийся от союза Фауста и Елены. Вот как описывается божественное дитя:

С плеч спускаются гирлянды, на груди повязки вьются,
Золотую лиру держит, и, как некий Феб-младенец,
Всходит он на край стремнины. Застываю в изумленье,
А родители в восторге обнимаются, смеясь.
Что над ним венцом сияет? Золотое украшеньё?
Внутреннего ль превосходства проявившийся огонь?
Но в движениях ребенка виден будущий художник,
Полный с детства форм извечных и преемственных
МОТИВОВ,

И вот в точности таким-то, как в моем изображенье,
Вы увидите в восторге и услышите его.

Эвфирион полон страстного желания сорвать с себя все земные кандалы. Он прыгает по скалам все выше и выше, пока наконец не пытается взлететь, где и находит свою смерть. Он призывает свою мать воссоединиться с ним, и Елена исчезает из поля зрения Фауста.

И вновь результат *coniunctio* оказывается разрушен. Героическая попытка Фауста принудительно завоевать архетип полностью провалена. Вот что об этом пишет Юнг:

Сущность драмы Фауста наиболее рельефно выражена в сцене Париса и Елены. Для средневекового алхимика этот эпизод должен был представлять таинственное *coniunctio* Солнца и Луны в реторте; но современный человек, разбираясь в образе Фауста, распознает проекцию и, ставя себя на место Париса или Солнца, овладевает Еленой или Луной, его собственной внутренней, женственной противоположностью. Таким образом, объективный процесс соединения становится субъективным действием мастера: вместо того, чтобы наблюдать драму, он становится одним из действующих лиц. Личное вмешательство Фауста терпит неудачу, так что реальная цель процесса — создание неразрушимой субстанции — теряется. Вместо этого Эвфирион, который, как полагали, должен быть *filius philosophorum*, нетленным и «негорящим», идет в огонь и исчезает — несчастье для алхимика и повод для психолога покритиковать Фауста, хотя феномен этот никоим образом не примечателен.

Потому что каждый архетип с момента своего первого появления и до тех пор, пока он остается бессознательным, овладевает человеком полностью и заставляет его играть соответствующую роль. Поэтому Фауст не мог сопротивляться, ни когда Елена перенесла свою привязанность с Париса на него, ни другим «рождениям» и омоложениям, таким как Мальчик-возница и Гомункулус, разрушенными той же алчностью. Может быть, это и является главной причиной того, почему конечное омоложение Фауста

имеет место лишь в посмертном состоянии, т.е. проецируется в будущее. Вряд ли является случайным совпадением тот факт, что совершенный образ Фауста порождает доктора Мариануса, имя (которое мы уже встречали) одного из наиболее знаменитых древних алхимиков: «Марианус» или, в более привычном написании, Мориен⁹

Благодаря идентификации с Парисом, Фауст возвращает *coniunctio* из проецированного состояния в сферу личного психологического опыта и, следовательно, в сознание. Этот решающий шаг означает не что иное, как решение алхимической загадки, и в то же самое время освобождение ранее бессознательной части личности. Но каждый рост сознания таит опасность инфляции, как это ясно проявляется в сверхчеловеческих возможностях Фауста.

Таким образом, поспешные попытки Фауста присвоить Елену как свою собственность, парадоксальным образом порождают греховную инфляцию и потребность в героических свершениях. Это изображение гордыни (*hybris*) современного эго, которое привносит архитектурные энергии в поле человеческого сознания, но в результате получает опасную инфляцию.

Неизменные психологические законы таковы, что когда архетип теряет свой метафизический статус, он начинает идентифицироваться с сознанием, и под влиянием сознания получает новые формы. И поскольку архетип всегда имеет сильное нуминозное влияние, его интеграция сопряжена с инфляцией. Поэтому, в полном соответствии с психологическим опытом, Гёте изображает своего Фауста как сверхчеловека. В наше время этот тип распространился за пределы философии Ницше в пространство политической психологии, и очень велика вероятность, что его воплощение в человеке повлечет за собой тяжелые последствия, которые станут результатом такого незаконного присвоения силы.



ВОЙНА

В начале второго акта Фауст находится на высоком пике скалы. С совершенно ясной отсылкой на сцену искушения Христа Сатаной, Мефистофель произносит:

Спуститься ты не ощутил охоты?
Ты видел как-никак с высот своих
«Все царства мира и всю славу их».
(*Матф. IV, 8.*)
Но ты брюзглив, и кругозор привольный
Не властен над душою недовольной.

Фауст проглатывает приманку, и говорит: «И все ж я полон мыслей о большом».

Он продолжает:

Фауст

Мой взор был сверху привлечен
Открытым морем в час прилива,
Когда весь берег до обрыва
Затоплен им со всех сторон.
Меня все это укололо.
Царю природы, мне была
Обидна дерзость произвола:
Свободный дух не терпит зла.
Еще и то меня кольнуло,
Что после краткого разгула
Вода, уставши прибывать,

Со слепотой такой же ярой
Очистила за пядью пядь,
Чтобы в свой час прийти опять
Для повторенья шутки старой.

М е ф и с т о ф е л ь

Ну и открытые откопал!
Сто тысяч лет я это знал.

Ф а у с т

(страстно продолжая)

Морское это полноводье,
Подкрадываясь на часы,
Приносит на века бесплодье
Земле прибрежной полосы.
Недолговечно волн злорадство,
Пуста достигнутая цель,
И море очищает мель,
Опустошив земли богатства.
Разбушевавшуюся бездну
Я б властно обуздать хотел.
Я трате силы бесполезной
Сумел бы положить предел.
И тут вопрос простейший самый:
Как ни свиреп воды напор,
Она, смиривши нрав упрямый,
Должна затечь в любую яму
И обогнуть любой бугор.
И я решил: построив гать,
Валы насыпав и плотины,
Любой ценою у пучины
Кусок земли отвоевать.
Вот чем я занят. Помоги
Мне сделать первые шаги.

Юнг писал, что после погружения в эротизм, подобный тому, что произошел у Фауста в эпизоде с Еленой, следует «подавление эроса силой обуздания». После обольщения

Маргариты происходит Вальпургиева ночь, которая «уравнивает все непреодолимой тьмой». Сейчас, после смерти Эвфриона и исчезновения Елены из бессознательного, вновь пробуждается Воля к Власти. Это то же самое искушение своим могуществом, которому был подвергнут Христос. Юнг пишет:

История с искушением отчетливо показывает нам, с какой психической силой столкнулся Христос: это была дьявольская сила той современной ему психологии, которая в пустыне вводила его в серьезное искушение. Этим дьяволом было объективнопсихическое, которое держало под своими чарами все народы Римской империи; потому- то он и обещал Иисусу все царствие земное, как бы намереваясь сделать его Цезарем. Следуя внутреннему голосу, своему предназначению и призванию, Иисус добровольно подверг себя припадку имперского безумия, которое владело всеми — и победителями, и побежденными. Тем самым он познал природу объективно-психического, повергшего весь мир в страдание и вызвавшего страстное желание избавления, которое нашло выражение и у языческих писателей. Он не подавлял этот душевный припадок, которому подвергся сознательно, но и ему не дал себя подавить, а ассимилировал его. И так повелевающий миром Цезарь трансформировался в духовное царство, а Римская империя — в универсальное и неземное Царствие Божье. (К.Г. Юнг, «О становлении личности»)

Сейчас, в конце христианского эона, этот паттерн вновь возродился в фаустовском мифе. Фауст поставлен перед конфликтом между Любовью и Волей, и должен найти интегральный символ который может объединить эти противоположности. Согласно Юнгу, Христос решил проблему искушения именно так:

Мы видим, что дьявол искушает его (Христа), но мы можем также сказать, что бессознательные желания

Власти противостоят ему в облике Дьявола. Здесь появляется обе стороны — яркий свет и тьма. Дьявол хочет соблазнить Иисуса провозгласить себя повелителем мира, Иисус не хочет уступить искушению, налицо противостояние, в результате которого появляется объединяющий символ — идея Царствия небесного, духовного царства, которое не менее значимо, чем материальное. Две вещи объединяются в этом символе — духовные устремления Христа и дьявольское желание власти. Таким образом, встреча Христа с Дьяволом — классический пример трансцендентной функции. Здесь эта встреча — непреднамеренный личный опыт. Но это также можно использовать как метод, в тех случаях, когда противоположные воления бессознательного появляются и становятся ясны в сновидениях и других продуктах бессознательного. В этом случае, сознательная личность окажется лицом к лицу с противостоящей позицией бессознательного. В итоге конфликт решается включением трансцендентной функции, которая выражается в появлении символа, объединяющего две позиции. Этот символ не может быть сознательно создан или сконструирован, он — особого рода проявление интуиции. Таким образом, трансцендентная функция может с одной стороны рассматриваться как метод, а с другой стороны всегда появляется в непреднамеренном опыте (К.Г. Юнг, «Из Писем»)

Фауст вначале далек от того чтобы найти объединяющий символ и на данный момент полностью отождествляется со своей Волей к Власти.

Мой взор был сверху привлечен
Открытым морем в час прилива,
Когда весь берег до обрыва
Затоплен им со всех сторон.
Меня все это уколело.
Царю природы, мне была
Обидна дерзость произвола:
Свободный дух не терпит зла.

В этот момент говорит Воля к Власти. Только позже, в миг смерти Фауста, мы получим проблеск соединяющего символа, который разрешит конфликт.

Ибо сейчас Фауст активно вовлечен в войну и психологически показательно, что как только Фауст провозгласил эту войну, дабы стать повелителем элементов, на горизонте слышится «Бой барабанов и военные гимны», и мы видим, что Император находится в состоянии войны с другим императором.

Война проходит белой нитью сквозь весь миф Париса и Елены. Заняв место Париса, Фауст входит в этот миф и должен жить внутри него. Как и в случае Париса, страсть Фауста к Елене приводит к Войне. Ранее мы уже отмечали, что в третьем Акте сразу за похищением Елены Фаустом и переносом её в замок последовало появление армии Менелая. Тогда Фауст избег противостояния, но сейчас оно-таки захватило его.

Война (конфликт на всех уровнях) является базовой чертой символизма *coniunctio*. Война указывает на активацию конфликта между противоположностями, который в итоге неизбежно приведет к их единству. Гераклит говорит: «Война есть отец всех вещей». Вспомним что «*Mysterium Coniunctionis*» Юнга начинается со слов «Образующие *coniunctio* факторы представляются противоположностями, как противостоящими друг другу в силу своей взаимной враждебности, так и притягивающими друг друга в силу своей взаимной влюбленности». Объявляя Елены Троянской означает войну, точно так же, как Арес является любовником Афродиты. Любовь и власть это фундаментальные движители существования, и в бесконечной войне между ними всегда находится нечто третье (яркий пример тому — противостоящие теории Фрейда и Адлера, находящие объединение в теории Юнга).

Буквальная война является экстерниоризацией (проекцией) драмы *coniunctio* на коллективную психику. Ибо индивидуация может быть возможна только для индивидуальностей (даже когда символизм индивидуации появляется в коллективных феноменах), а это значит, что конфликт противоположностей должен быть возвращен в индивидуальную психику. Только там может быть обретен объединяющий символ!

Чтобы утихомирить спроецированный конфликт, его следует вернуть в психе индивида, где находятся его бессознательные истоки. Индивид должен прийти на Тайную Вечерю с самим собой, есть свою плоть и пить свою кровь; это значит, что он должен признать существование в себе другого человека. Но если он упорствует в своей односторонности, то два льва разорвут друг друга на куски. Не в этом ли, возможно, кроется смысл учения Христа о том, что каждый должен нести свой крест? Ибо если ты должен бороться с самим собой, то откуда ты возьмешь силы на вражду с другими людьми? «Mysterium Coniunctionis», CW 14, par. 512.

Остаток четвертого акта посвящен войне между соперничающими императорами. С помощью магии Мефистофеля подлинный император становится победителем, и в благодарность он дарует Фаусту береговую линию для реализации его проекта отнятия земли у моря.

ФИЛЕМОН И БАВКИДА

Первая часть Фауста состоит из одного акта с множеством сцен. Вторая часть разделена на четыре акта. При близком рассмотрении такое разделение может напомнить нам о символизме четырех элементов. Первый акт принадлежит огню как изначальной стихии. Элементом второго акта является вода. Третий акт, с постоянными перелетами и попыткой Эвфириона взлететь, принадлежит воздуху. Акт четвертый возвращается на землю, поскольку Фауст противостоит конфликтующей реальности. Рассуждая таким образом, мы можем сказать что четыре акта + финал являются квинтэссенцией, в них четыре элемента объединяются в пятом, который суть их квинтэссенция и единство.

В пятом акте Фауст всецело поглощен проектом восстановление страны, которая ушла под воду. Неудержимый в своем успехе, он стремится завладеть всей этой страной. Однако Филемон и Бавкида, жившие на этих пространствах, отказываются продать их маленький дом. Поэтому Фауст приказал Мефистофелю переселить их насильственно. Эта задача была выполнена плохо, и престарелая пара была убита. Вот как об этом докладывает Мефистофель Фаусту:

Мы кинулись сюда бегом.
 Дела не кончились добром.
 Мы в дверь стучались к ним раз сто,
 Но нам не отворил никто.
 Мы налегли, не тратя слов,
 И дверь слетела с косяков.

Мы сообщили твой приказ,
Они не стали слушать нас.
Мы не жалели просьб, угроз,
Но не был разрешен вопрос.
Конец желая положить,
Мы стали вещи выносить.
Тогда их охватил испуг,
И оба испустили дух.
А гость, который был там скрыт,
Сопrotивлялся и убит.
Меж тем как все пошло вверх дном,
От искры загорелся дом.
И эти, трупы к той поре,
Втроем сгорели на костре.

Фауст

Я мену предлагал со мной,
А не насилие, не разбой.
За глухоту к моим словам
Проклятье вам, проклятье вам!

Хор

Пред силою бессильна речь,
Смирись пред нею, не перечь.
А если хочешь взять борьбой,
Рискуй и домом и собой.

В истории с Филемоном и Бавкидой Мефистофель был ассистентом трех сильных, так что мы вновь видим формулу 3+1. Однако Фауста в этот момент посетила совсем другая четверность. В полночь четыре седые женщины появились и попытались войти в дом Фауста. Их имена — нехватка, вина, забота и нужда. Трое из них не могут войти и говорят: «Нас в дверь не пускают, она под замком, Богач в этом доме, мы в дом не войдем». Четвертая, Забота, просачивается через замочную скважину и входит в дом, оставив трех своих сестер вовне (опять 3+1). Таким образом, в этой последовательности перед нами открывается поразительное соседство

двух четверностей, которое указывает, что Самость проявлена, кристаллизована и именно Самость стоит в основе всего происходящего.

Как богатый человек, Фауст не является объектом преследования нехватки, вины или долгов. Тем не менее, немецкое слово *debt* также означает вину (здесь игра слов — по-русски имена этих женщин переведены именно в согласии с этим, вторичным для немецкого языка смыслом — прим. перев.). Эта лингвистическая игра не случайна и показывает нам на дефект в сердце Фауста. Вина не может войти в его душу. Однако забота благополучно вошла и противостоит ему, как представительница всех четырех. Фауст отказывается признать заботу, точно так же, как не признает опыта вины. Поэтому Забота проклинает Фауста, дует на него и ослепляет.

Для психолога это отвержение очень злое предзнаменование. Это значит, что Фауст сохраняет свою героическую установку до конца, и из-за этого остается расколотым внутри себя. Забота — Анима, ибо она могла бы принести ему понимание его чувства вины и раскаяния, и таким образом исцелить его диссоциацию и принести ему искупление уже в этой жизни.

Провал Фауста в его осознании Заботы означает, что он должен идти к смерти, нагруженный бессознательной виной. Точно так же, как в конце первой части бессознательная вина связана с тем, что он оставил Маргариту, во второй части на его совести оказывается смерть Филемона и Бавкиды.

В своем слепом взывании к сверхчеловеческой мощи Фауст погубил Филемона и Бавкиду. Кем же были эти двое кротких старых людей? Когда мир стал безбожным и не смог оказать поддержки божественным странникам Юпитеру и Меркурию, именно Филемон и Бавкида приютили сверхчеловеческих гостей. И когда Бавкида была готова принести им в жертву своего последнего гуся, свершилась метаморфоза: боги объявили себя, скромная хижина превратилась в храм, и старая пара стала бессмертными служителями алтаря. (К.Г. Юнг, «Воспоминания, сновидения, размышления»)

Фауст персонифицирует современного человека, который в своей безмерной гордыни (hybris) разрушил живительную связь с богами и игнорирует тяжелый груз вины. Это положение вещей очень глубоко тревожило Юнга:

Внезапное понимание наполнило меня ужасом. Я ясно понял, что я должен был принять Фауста как мое наследие, и, более того, как защитник и мститель за Филемона и Бавкиду, которые были погублены сверхчеловеком Фаустом, должен был приютить богов в этот страшный и покинутый век. (К.Г. Юнг, «Из писем»)

А в «Воспоминаниях, сновидениях, размышлениях» Юнг говорит:

Позднее я сознательно во многих своих работах акцентировал внимание на проблемах, от которых уклонился Гёте в «Фаусте», — это уважение к извечным правам человека, почитание старости и древности, неразрывность духовной истории и культуры.

Более того, Юнг чувствовал вину за то, что Фаусту удалось ускользнуть. Над входом в его дом в боленгеме он выгравировал следующие слова: «Филемону — почитание, Фаусту — раскаяние».

ИСКУПЛЕНИЕ

Наконец мы подошли к концу истории о Фаусте, и этот финал глубоко двусмысленен. Он слеп. Слыша звук лопат, он решает что землекопы копают водосток чтобы осушить болото, в то время как на самом деле они роют ему могилу. Из этой иллюзии рождается последняя и грандиозная фантазия:

Болото тянется вдоль гор,
Губя работы наши вчуже.
Но чтоб очистить весь простор,
Я воду отведу из лужи.
Мильоны я стяну сюда
На девственную землю нашу.
Я жизнь их не обезопасу,
Но благодатностью труда
И вольной волею украшу.
Стада и люди, нивы, села
Раскинутся на целине,
К которой дедов труд тяжелый
Подвел высокий вал извне.
Внутри по-райски заживется.
Пусть точит вал морской прилив,
Народ, умеющий бороться,
Всегда заделает прорыв.
Вот мысль, которой весь я предан,
Итог всего, что ум скопил.
Лишь тот, кем бой за жизнь изведан,
Жизнь и свободу заслужил.

Так именно, всedневно, ежегодно,
Трудясь, борясь, опасностью шутя,
Пускай живут муж, старец и дитя.
Народ свободный на земле свободной
Увидеть я б хотел в такие дни.
Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.

Этот фрагмент связан с фантазией прогресса и совершенства, столь свойственной современному человеку. Это — основа слепоты. То, что кажется Фаусту прогрессом, на самом деле оказывается его могилой. Быть может, это намек на общую катастрофу, которая ждет современного человека. «Сегодня оказались перед лицом кризиса западной цивилизации, исход которого представляется крайне сомнительным», — писал Юнг в «Эон». Тем не менее, финал истории показывает что все это может обернуться для Фауста искуплением, о чем говорят и последние строки процитированного выше текста.

Тогда бы мог воскликнуть я: «Мгновенье!
О как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они».
И это торжество предвосхищая,
Я высший миг сейчас переживаю.
С этими словами Фауст умирает.

Только сейчас появляется объединяющий символ, соединяющий противоположность Любви и Воли, о котором говорилось ранее. Любовь к человечеству и война против изначального бессознательного соединились в этом образе. Народ свободный на земле свободной. Увидеть я б хотел в такие дни. Это великолепный образ сотворения Сознания, результат соединения

Любви и Воли — противостояние и война со слепой изначальной психике, соединенная с любовью к человечеству, также иногда проскальзывает в сочинениях Ницше.

В этом отрывке Фауст предвосхищает свой величайший момент в «пред-чувствии» (*Vorgefuhl*), еще не переживая его непосредственно. Поэтому он проигрывает свое пари Мефистофелю. Тем не менее, на более глубинном уровне он спасен, потому что ему удалось сотворить его философский камень. Это отчетливо видно в следующих словах: «Воплощены следы моих борений и не сотрутся никогда они». Буквально — то что не может быть разрушено в потоке Эонов — это нестираемый отпечаток, след более ранних эпох, который оставляет человек на песках времени. Это очевидная отсылка к «нетленному телу», тому вечному отпечатку, который оставляет индивидуировавшееся Эго в объективной психэ. На протяжении своего околосмертного опыта Юнг пытался осознать неразрушимый жизненный остаток. Когда он собирался войти во врата потустороннего, он сказал — «странные вещи случаются».

Когда я подошел к ступенькам, то испытал странное чувство, что все происходившее со мной прежде — все это сброшено. Все, что я намечал сделать, чего желал и о чем думал, — вся эта фантазмагория земного существования вдруг спала или была сорвана, и это было очень больно. Но что-то все же осталось: все, что я когда-либо пережил или сделал, все, что со мною случалось, — это осталось при мне. Иными словами мое оставалось со мной. Оставалось то, что меня составляло, — моя история, и я чувствовал, что это и есть я.

Этот опыт принес мне ощущение крайнего ничтожества и одновременно великой полноты. Не было более ни нужд, ни желаний — ведь я уже прожил все то, чем был. Поначалу мне показалось, будто во мне что-то уничтожили, что-то отняли. Но позже это ощущение исчезло, прошло бесследно. Я не жалел об отнятом, наоборот — со мною было все, что меня составляло, и ничего другого у меня быть не могло. Но мне не давало покоя другое впечатление: когда я приблизился к храму,

у меня появилась уверенность, что я сейчас войду в освещенную комнату и увижу там всех людей, с которыми действительно связан. И тогда я наконец пойму, — в этом я тоже был убежден, — что собой представляю, каков мой исторический контекст. Я смогу узнать, что было до меня, зачем явился я и что это за общий поток, в который влилась и моя жизнь.

Вот это самое «Оставалось то, что меня составляло» связано с воплощенным следом Фауста.

Приглашенные из ада Демоны помогают ему. Мефистофель порхает вокруг могилы Фауста, ожидая поймать его душу, когда она оставит его тело. Но не тут-то было — воинства ангелов спустившихся с небес, начинают рассыпать розы, которые рассеивают Демонов и воспаляют в Мефистофеле пламя эротического вождения.

Горит печенка, сердце, голова,
Вот дьявольское, право, наважденье!
Куда похлеще эти существа,
Чем самый яростный огонь в геенне.
Вот отчего всегда так жалко вас,
Несчастные влюбленные! Отказ
Вам не урок. Вы рады без ответа
Смотреть, свернувши шею, вслед предмету.
Я, кажется, влюбился, что за притча!
Пылает не спинной хребет один,
Все тело у меня — огня добыча!
О, что со мной! Как Иов, весь в нарывах,
Я страшен сам себе и все же горд
И радуюсь, уверившись, что черт —
В наследственных своих основах тверд

В то время как Мефистофель смущен своим внезапным вождением к ангелам, они благополучно уносят «бессмертную часть» Фауста.

Это чрезвычайно интересная отсылка к истории Иова. Действительно, как и Иова, Фауста ввергал в его страдания

Мефистофель. Психологически это значит, что страдания смещены от Эго к Объективной психике. Мефистофель как дух Меркурия, будучи «очеловечен», оказывается «пойман», «зафиксирован», в состоянии земной смертности. Очевидно, что это результат того, что Фаусту удалось «просветлить» свою бессмертную часть. Это полностью совпадает с прозрением Юнга что Иову удалось проникнуть сознанием в природу Яхве, вследствие чего Яхве должен стать человеком. По мере возрастания связи между эго и Самостью происходит сложный диалектический перенос — Эго становится ближе к вечности, а Самость очеловечивается.

Когда Ангелы уносят бессмертную часть Фауста, они поют:

Пламенем ясным,
Светом прозренья
Падшим несчастным
Дай исцеленье.
Пусть одолеют
Зло и прозреют,
Чтоб благодать
С нами познать.

Использование термина «Полнота», «Тотальность», вновь указывают на то, что Фаусту удалось совершить Индивидуацию. Это также обозначено небесной парой четверности в финальной сцене. Эта четверность представлена фигурами Отца Восторженного, Отца Углубленного, Отца Ангелоподобного и Доктора Маринуса — опять три плюс один. Три Отца указывают на восходящий градус иерархии богопознания. Еще одна четверность состоит из Марии Магдалины, Марии Самаритянской, Марии Египетской и Маргариты (3+1).

Как можно заметить в нашем случае, триады, существенно отличающиеся от традиционной иконографии, представлены личными или историческими фигурами. Доктор Маринус скорее всего намекает на алхимика восьмого века Моринуса, который был один из самых одухотворенных алхимиков, для которого алхимия была способом одухотворения человека.

Во второй квартире перед нами предстает кающаяся и испу-
пленная Маргарита, дополняющая квартирность, подчеркивая
важнейший аспект человеческого измерения в этом процессе.

В последних аккордах трагедии Фауст возносится в небеса
под руководством Маргариты, и драма заканчивается хорошо
известными строками.

Все быстрое —
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достижение.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

С точки зрения психологического понимания финальный
вывод «Фауста» двусмысленен. Хотя, как уже было обозна-
чено, все это означает, что, несмотря на то, что индивидуация
была совершена, полной конъюнкции противоположностей
не произошло. Христианский дух продолжает находиться
между небом и адом, и Мефистофель остается не вклю-
ченным в божественную целостность. Эта двойственность
имеет место потому, что Гёте оказался ровно на границе
между иудео-христианским мифом, и еще не рожденным на
тот момент мифом Юнгианским. Он был вестником того что
еще должно прийти в мир, но сам не мог до конца понять всю
полноту смыслов того, что он создает. Юнг считает финал
«Фауста» неудовлетворительным:

Его смерть, хотя и удивительная в его возрасте;
едва ли является удовлетворительным ответом.
Возрождение и трансформация, которые следуют
за *coniunctio*, происходят в будущем, т.е. в бессозна-
тельном — что оставляет проблему висящей в воздухе.
Мы все знаем, что Ницше поднял эту проблему снова
в «Заратустре», как трансформацию в сверхчеловека,
но он ввел сверхчеловека в опасно тесную близость

с человеком с улицы. Поступая так, он неминуемо вызывал все последние резервы антихристианской злобы, потому что его сверхчеловек — это тщеславная гордость, *hubris* индивидуального сознания, которое должно обязательно войти в противоречие с коллективной властью христианства и привести к катастрофическому разрушению индивида. Мы теперь знаем, как и в какой исключительно характерной форме этот рок овладел Ницше, *tarn ethice quatpphysice*. И какой ответ дало следующее поколение на индивидуализм сверхчеловека Ницше? Оно ответило коллективизмом, массовой организацией, сплотившись в толпу, *tarn ethice quam physice*, которая все, что видела, превращала в подобие скверной шутки. Удушение личности и бессильное христианство, которое, вполне возможно, получило свою смертельную рану — таков неприглядный баланс нашего времени.

Грех Фауста состоял в том, что он установил тождество с вещью, нуждающейся в изменении и преобразованной. Ницше превзошел себя, идентифицируя свое эго со сверхчеловеком Заратустра, борющейся частью личности в сознании. Но можем ли мы говорить о Заратустре как о части личности? Не был ли он скорее кем-то вроде сверхчеловека — кем-то, кем человек не является, хотя и имеет свою часть в этом?

Умер ли в действительности Бог, потому что Ницше объявил, что он не слышал его долгое время? Не мог ли он вернуться в облике сверхчеловека?

Сознание, подвергнувшееся инфляции, всегда эгоцентрично и не знает ничего, кроме собственного существования. Оно неспособно учиться на прошлом опыте, не может понять современные события и делать правильные заключения о будущем. Оно гипнотизирует самого себя и, следовательно, не может рассуждать. Оно неизбежно приговаривает себя к смертельным бедствиям. Достаточно парадоксально, что инфляция — это регрессия сознания в бессознательное.

Это случается всегда, когда сознание берет на себя слишком много бессознательного содержимого и утрачивает способность различения, *sine qua non* любого сознания.

Традиционная легенда заканчивается тем, что Фауста, подобно его близкому родственнику Дону Жуану, уносят в Ад. Фауст Гёте кончается вознесением на небеса. С точки зрения более целостного взгляда, дух, пойманный между небом и адом, может быть исцелен третьим принципом, который находится по ту сторону проклятия или спасения.

ЭПИЛОГ

Что делает «Фауста» Гёте столь глубоко значимым, так это то, что он обозначает проблемы, которые накопились в современном мире, примерно также как Эдип для греческой культуры: как пройти между Сциллой Нет и Харибдой (К.Г. Юнг, «Символы трансформации»).

Основные Темы, которые проходят красной нитью через все повествование, следующие:

- 1) Нисхождение в подземный мир (*Nequía*)
- 2) Любовь во всех гранях (*Либи́до*)
- 3) Противоположности: добро и зло; красота и уродство; знание и невежество; дух и материя и т.д.
- 4) Квартерность: Четыре элемента, колесница четырех, аксиома Марии (3+1).
- 5) *Coniunctio*: Фауст и Маргарита, Оберон и Титания, Фауст и Елена.

Эти мотивы также являются центральными мотивами всей алхимии, и именно эти темы проходят через весь процесс индивидуации. Например, Юнг писал относительно *coniunctio*:

«Главная идея алхимии, это Мистерия *coniunctio* или Химическая свадьба, идея которой красной нитью проходит через всего «Фауста». Моя книга «*Mysterium Coniunctionis*» полностью посвящена исследованию этой темы. Она содержит весь исторический, насколько он алхимичен, фон «Фауста».

Эти корни идут очень глубоко, и мне кажется, это объясняет тот нуминозный эффект, который оказывает главное творение Гёте. (К.Г. Юнг, «Письма»)

Согласно Юнгу, предтечей «Фауста» Гёте была «Химическая Свадьба Христиана Розенкрейца» (1616), которая также является вариантом драмы Фауста. Герой этого текста также является ученым эрудитом, разочаровавшимся в науке и наконец вернувшимся в христианство.

«Химическая свадьба» — это алхимическая аллегория, в котором герой после серии проверок и испытаний, которые подтверждают что он избран и ему позволено наблюдать и участвовать в тончайшем процессе смерти и в возрождении королевской четы. Этот процесс очень похож на тот, что был изображен в иллюстрациях «Rosarium» однако с тем дополнением, что как и в «Фаусте», фигура персонифицирующая эго, вторгается в *coniunctio* архитектурных фигур и страдает в результате этого вторжения. В «Химической свадьбе» это происходит, когда герой спит в спальне Венеры и созерцает её обнаженную красоту. Позднее, он оказывается наказан за это преступление, будучи продан в рабство в качестве привратника замка, в котором происходит *coniunctio*. Этот текст, пишет Юнг был «вне всяких сомнений известен Гёте».

В «Фаусте» продукт *coniunctio* обыгрывается в четырех мотивах: 1) Маргарита, убивающая свое дитя 2) Возничий, растворяющийся в финале эффектного спектакля. 3)

Гомункулус, сгорающий от страсти и разбивающийся о трон Галатеи. 4) Разбившийся насмерть Эвфирион. Очевидно, что Гёте мог только предчувствовать *coniunctio*, но не активировать его. В письмах, написанных адресату, не понявшему, что «Фауст» отражает реальность, Юнг пишет:

Совершенно ясно, что процессы, описанные в «Фаусте», реальны. Такие явления не могут быть произвольными фантазиями рассудка. Напротив, они являются теми явлениями, которые, приходя к отдельному человеку, могут свести его с ума. Это так же истинно относительно четвертой стадии процесса

трансформации, переживания Потустороннего. Это бессознательная реальность, которая в случае Фауста казалась в то время недостижимой, и по этой причине отделенной от его реального существования смертью.. Это выражает тот факт, что он еще должен «стать юношей», и только тогда он мог бы достичь высшей мудрости. Эвфирион означает будущего человека, который не избегает связи с землей, а разбивается об нее на части, а это значит, что он не жизнеспособен в существующих обстоятельствах. Поэтому смерть Фауста должна быть взята как данность. Но, как и многие другие смерти, это таинство, несущее несовершенство к совершенству.

Эпизод, связанный с триадой Парис-Елена-Эфирион, фактически является высшей стадией, которой процесс трансформации может достичь, однако сам по себе он не достигает предела, ибо элемент Эвфирион не был включен в четвертность Фауст-Мефистофель-Парис-Елена, как пятый элемент или субстанция. (К.Г. Юнг, «Письма»)

Драма Фауста демонстрирует индивидуацию, сопровождаемую виной. Опасность в том, что когда вина достигает сознания, эго может оказаться захваченным ощущением собственной ничтожности и зла, то есть негативной инфляцией, что символически представляется как падение в ад. Фауст избег этой участи благодаря любви Маргариты, своей небесной анимы. Другими словами, спасение Фауста — это результат бессознательного процесса. Используя приемы аналитической психологии, мы можем сделать этот процесс сознательным. Пьеса начинается с «Пролога в небесах», в котором мы узнаем что вся последующая драма является результатом пари между Богом и Мефистофелем. Это значит, что борьба Фауста за самоосуществление берет начало в Самости, Трансперсональной психике. Таким образом, вина, которую навлекает на себя эго, является общей проблемой эго и Самости. Она является необходимым последствием процесса обретения сознания. В этом процессе оно

раскрывает свою природу и проходит свою трансформацию будучи познаваемым.

«Фауст» был «наследством» Юнга. И для всех, кто претендует на то, чтобы быть юнгианцем, «Фауст» также является наследием. Вместе со всей своей тьмой и двойственностью, это «юнгианская» история, оставляющая всем юнгианцам задачу искупления вины Фауста и восстановления святилища Филемона и Бавкиды.

ПРОЕКТ
КАСТАЛИЯ — УНИКАЛЬНЫЙ
ПРОЕКТ
СО МНОЖЕСТВОМ
ГРАНЕЙ:

● Ежемесячно
обновляемый
эксклюзивными
переводами
сайт
WWW.CASTALIA.RU

● Еженедельно
собирающийся
КЛУБ КАСТАЛИЯ,
где читаются лекции
о самых разных
эзотерических
и психологических
традициях

● ШКОЛА КАСТАЛИЯ,
регулярно проводящая
открытые обучающие
лекции и семинары

МЫ БУДЕМ РАДЫ
ОБЩЕНИЮ
СО ВСЕМИ
ЗАИНТЕРЕСОВАВШИМИСЯ
ЛЮДЬМИ!

ЮНГИАНСКИЕ КОММЕНТАРИИ