

Д. Хендерсон, И. Якоби,
Э. Эдинггер

Образы и символы глумбин

Ы
О
В
М
С
И
Ы
З
А
Р
Б
О

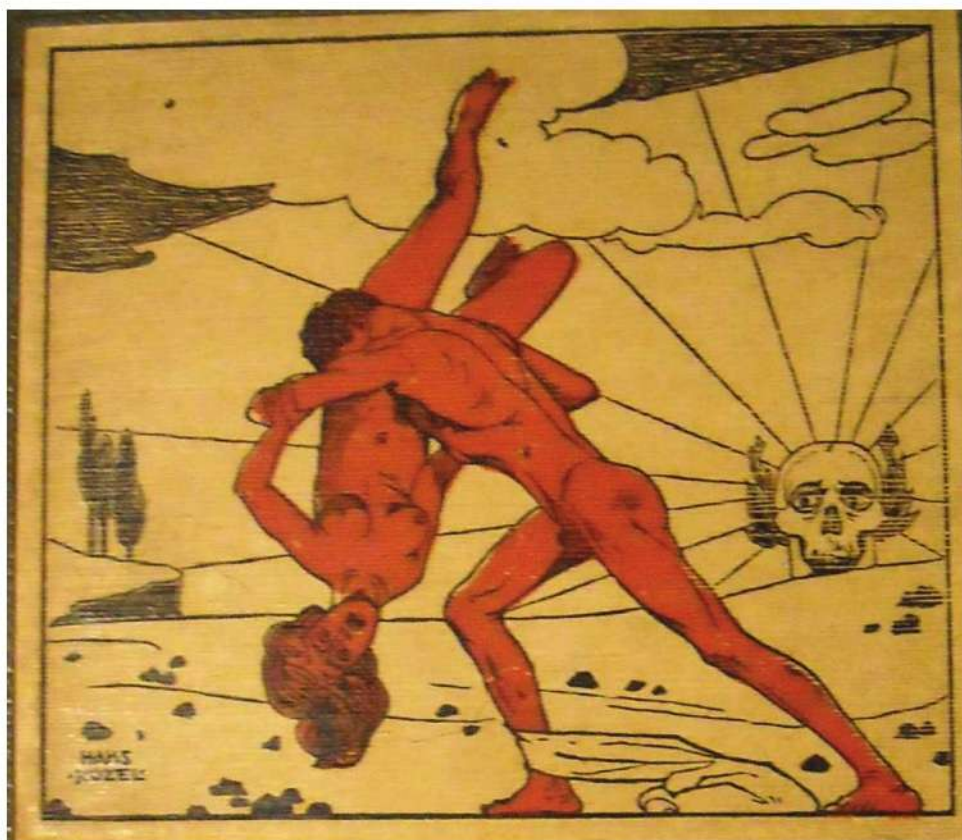
Г
Л
У
М
И
Н

Ажозеф
Хендерсон

Эдвард
Эдинггер

Иоланда
Якоби

Type your text



ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ ГЛУБИН

Иоланда Якоби

ОБРАЗНОЕ ЦАРСТВО ДУШИ

Джозеф Хендерсон и Диана Шервуд

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСИХЭ

Эдвард Эдингер

ЖИВАЯ ДУША

Москва

2014

ОБРАЗЫ И СИМВОЛЫ ГЛУБИН. Москва, 2014, Клуб “Касталия”.

Иоланда Якоби

ОБРАЗНОЕ ЦАРСТВО ДУШИ. Прямые и обходные пути к самому себе
103 цветных и 114 черно-белых иллюстраций

Предисловие д-ра мед. наук Г. К. Фирца

Переводчик Никита Скородум

Джозеф Хендерсон и Диана Шервуд

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСИХЭ (Алхимический символизм Splendor Solis)

Переводчик Елизавета Котаева

Эдвард Эдингер

ЖИВАЯ ДУША

Переводчик Ольга Муратова

Иоланда Якоби ОБРАЗНОЕ ЦАРСТВО ДУШИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Начало нынешнего века было ознаменовано ростом интереса психиатрии и психологии к визуальному выражению душевных переживаний. Был опубликован целый ряд трудов, заслуживающих упоминания, таких авторов как Л. Надь¹, Х. Берчингнер², Х. М. Фэй³, В. Кюрбиц⁴ и А. М. Гамильтон⁵. В двадцатые годы были написаны фундаментальные исследования Х. Принцорна⁶, В. Моргенталера⁷ и Р. А. Пфейфера⁸. Несмотря на то, что ряд исследователей — например, Л. Панет⁹ — пытался освоить ниву терапии, дело не сдвинулось с места: практическая психотерапия почти исключительно сосредоточилась на проблемах вербального общения.

В рамках психоанализа К. Г. Юнг весьма рано почувствовал необходимость передавать душевные состояния языком образов. Это заметно уже в первом фундаментальном труде Юнга, датируемом 1912 г., “Символы и трансформации либидо”¹⁰. Ученый поместил в раздел иллюстраций символическое изображение, что для того времени было крайне необычно и в научных трудах по психологии не встречалось.

Специфика понимания Юнгом душевного образа была во многом почерпнута им, прежде всего в 1926 г., у Генриха Циммера, из знаменитого труда последнего “Художественная форма и йога”¹¹. Еще в 1943 г. Юнг опубликовал статью, которую автор настоящей работы считает весьма важной. В этой статье Юнг говорит о том, что Циммеру удалось проникнуть в глубинные взаимосвязи и продемонстрировать, как подспудная установка души может передаваться через образ¹². Согласно Циммеру, подобный образ может стать действенным только благодаря форме (геометрической янтре), фигуре, смысловому сообщению и, не в последнюю очередь, благоговению, с которым он созерцается и которое служит его источником. Тем самым Циммер дал толчок более пристальному изучению феномена душевного образа.

В ходе практических занятий Юнг во многом развил начатое. В своем последнем большом докладе, посвященном психиатрии (1957 г.)¹³ Юнг в очередной раз указал на важность, с психотерапевтической точки зрения, визуальных средств выражения. Однако обобщающего труда, посвященного этой теме, он так и не создал.

Тем значительнее заслуга ученицы и многолетней сотрудницы К. Г. Юнга, д. псих. н. Иоланды Якоби, взявшей за решение подобной задачи. Ученица Юнга и его коллега на протяжении многих лет, Иоланда Якоби посвятила без малого десять лет жизни изучению проблем, возникающих в ходе занятий с “образами, идущими из глубин бессознательного”. Цель подобного начинания состоит в прояснении процесса работы с образами, причем до такой степени, чтобы сделать знание этого доступным для изучения и преподавания.

В начале, естественно, освещается вопрос как таковой. Ибо без правильного подхода ни одно учение не идет впрок. Затем следует теоретическая часть, где подробно рассматриваются основные принципы. Делается это на основании многолетнего личного опыта. Наконец, наступает черед примеров применения на практике. Здесь перед нами широкий спектр от сексуальных неврозов до религиозных проблем, так что никто не останется равнодушным. Профессиональный психиатр-клиницист будет в особенности поражен тем, до какой степени автор владеет трудной темой неврозов навязчивых состояний и не сможет не отметить разработанный ею уникальный и крайне интересный метод художественной терапии при работе с группой.

Хорошо известно, что работа с образами сугубо индивидуальна, и каждый здесь должен идти своим путем. И все же изучение того, как можно работать с “образами из бессознательного”, пойдет ему на пользу. Проводником в этой области и будет для него Иоланда Якоби.

Карл Фиц

ПРЯМЫЕ И ОБХОДНЫЕ ПУТИ К САМОМУ СЕБЕ

Согласно древнему гностическому преданию, Адам, первочеловек, посмотрел на себя в зеркало и в результате этого потерял свою “небесную природу”: он узрел “другую сторону”, стал “знающим”. Он уже не мог оставаться в блаженном неведении, увиденное испугало и ужаснуло его, а испугав и ужаснувшись, тем

не менее, оказалось влекущим и заманчивым: в его собственной груди обнаружился “двойник”, притаилась “тень”. В нем вспыхнуло неутолимое желание узреть его, овладеть им, а затем воссоединиться с ним заново, чтобы вернуть себе былое единство: блаженство жизни в небесной сфере, озаряемой

Вот те раз! К немалой досаде дамы, она, вместо собственного лица видит в зеркале черта. Осознание собственной "темной стороны" становится наказанием за тщеславное самолюбование. В средние века подобные назидательные картинки пользовались большой популярностью. Гравюра на дереве из книги: Турнский рыцарь "О примерах богобоязненности и достойного поведения". Базель, 1498



светом, который не отбрасывает теней. Началась эпоха трагического противостояния между темной и светлой стороной в человеке, начало обратного восхождения к самому себе, к божественной искре в человеческой груди, конечной цели всякого самопознания.

Человек все более погружался в глубины собственной души; едва он, как ему казалось, разгадывал одну загадку, тут же возникала новая. Это блуждание по лабиринтам своего подсознания продолжалось веками. Он искал сокровища и находил их, но, зачастую, ценнейшие находки были при этом погребены в куче мусора, образуя клубок, который нельзя было распутать. Иногда он старался поднять их наверх и постараться понять их смысл, иногда пугался или высокомерно избегал, а то вовсе отрицал их существование. И все же он никогда не отчаивался и продолжал свои поиски.

Но он бы и не мог поступить иначе! Ибо таково было его предназначение, таков был путь, предначертанный ему Богом. Каждый шаг на пути самопознания вел к расширению сознательной сферы, обретения былой свободы и одновременно неизбежного смирения, был еще одним шагом на пути освобождения духа из "оков вещества", умножение божественного света. Еще в стародавние времена на фронтоне самого почитаемого святилища древних греков — храма Дельфийского оракула — было начертано: "Познай самого себя". Это были не пустые

слова. Дельфийские жрецы утверждали, что эта сентенция была возведена им самим Аполлоном, богом света.

Но что значит познать самого себя? Где путь, ведущий к обретению своего "Я"? И где та дверь, за которой скрывается великое неизвестное? Этого ему не суждено было узнать с полной достоверностью. Его сокровенная сущность оставалась незримой и недоступной. Все попытки уловить ее были обречены на неудачу: она не стояла на месте и всякий раз ускользала, когда он пытался ее удержать. Подобно блуждающим огонькам, она не переставала манить его. Его мировоззрение и жизненные установки менялись, а вместе с ними менялось значение и образ его сущности. Человек метался между двумя крайностями — погружением в мир своих эмоций и логикой: в первом случае, он занимался то самокопанием и беспощадным анализом своих грехов, то самоистязанием и аскезой. Блестящие образцы исследования своих душевных глубин остались нам в виде "Исповедей" Блаж. Августина и Руссо, а по части аскезы никто не сравнится с индийскими йогами, умерщвляющими свое тело, чтобы ничто не отвлекало их от разговора с самим собой. Во втором случае его неутомимый и неистощимый интеллект изобретал систему за системой, метод за методом, чтобы эту скрытую суть выявить, придать ей форму и получить над ней власть. Здесь будет достаточно бегло очертить некоторые из этих систем.

Первобытный человек не проводил грани между собой и окружающим его миром. Ребенок еще и сегодня живет так. Окружающий мир был для первобытного человека одушевленным целым, он считал себя его неотъемлемой частью и воспринимал себя в качестве таковой. Он и понятия не имел об уникальности человеческой души и того, что она есть нечто особенное. Таково было райское состояние человека.

Позднее, когда это состояние было утрачено, он перестал дышать в унисон с вездесущими природными душами. Мир человека, включая небо и звезды, расширился до космических размеров. Однако образ собственного мира в его сознании сжался до состояния атома. Величественный небесный свод над его головой отпечатывался в нем, как печать в мягком воске. Человек поднялся до осознания себя в качестве точки схода космических сил, которые придавали ему необратимый облик. Он воспринимал себя в качестве крошечного зеркального отражения Вселенной, а Вселенную — гигантской копией своего “Я”.

“Как наверху, так и внизу”, — говорилось в “Изумрудной скрижали”, тайной книге мудрости Гермеса Трисмегиста. Согласно этой доктрине, все существующее было подчинено одному универсальному закону, жестко все детерминирующему. Следствием этого был фатализм, освобождавший индивидуума от личной и моральной ответственности за совершенные деяния. Но одновременно это давало чувство защищенности и сопричастности всеохватывающему целому. В этой системе душа была лишена свободы выбора или принятия решений. Весь ход вселенской истории определяла цепь причин и следствий. Будучи одним из звеньев этой цепи, душа занимала строго определенное место в иерархической лестнице бытия. А ее судьба была тем самым предопределена свыше. При желании кое-какие знания о своей душе можно было вычитать из “циферблата” космоса, картины звездного неба.

Ибо все, относящееся к душевному миру, находилось *только* снаружи, простой человек был полностью проецирован на внешний мир и считался производным внешних обстоятельств. И все же между нашей душой и нашей судьбой, нашим проявлением во внешнем мире существует неразрывная и таинственная связь. Они постоянно влияют друг на друга. В те времена, о которых идет речь, человек даже и не помышлял о подобном. Он считал, что все происходящее с ним и все его невзгоды и злоключения не имеют к его душе никакого отношения. Многие и сегодня думают так! А ведь сила, излучаемая вовне сокровенной сущностью человека и существующая совершенно независимо от

него, способна скорректировать линию его судьбы. Однако он долго не ведал этого. Мучимый постоянным страхом непредсказуемого и неизбежного, которое было возведено часом его рождения, он, вдобавок, и не помышлял о сопротивлении. Поэтому все его мольбы и вопросы были обращены к небу, ибо знание Вселенной означало знание собственной сущности. Подобное мировоззрение было всеобъемлющим, а его наиболее наглядным выражением была *астрология*. Астрология первоначально означала вернейший путь “к самому себе”, который, будучи связан с космосом, был одновременно и прямым и обходным путем.

Астрология с начала своего возникновения никогда не переставала жить в умах людей и никогда не исчезала совсем, то пользуясь популярностью, то действуя исподволь, скрыто. Однако у нее было два периода расцвета. Есть много свидетельств того, что в желании обрести целостное мировоззрение и во всеоружии новых завоеваний естествознания мы способны вдохнуть новую жизнь в ее омертвевшие и изветшавшие формы. Так что, возможно, нам еще предстоит эра нового расцвета этой науки. Начало первого периода теряется в глубокой древности — первое дошедшее до нас упоминание об астрологии написано клинописью и сохранилось на глиняной табличке из знаменитой библиотеки ассирийского царя Ашурбанипала (668–626 гг. до н. э.), конец периода растянулся вплоть до заката Римской империи. Это эпоха охватывает периоды существования ассирийско-вавилонской, египетской и греко-римской цивилизаций. В исламском фатализме эта традиция все еще находит для себя плодородную почву.

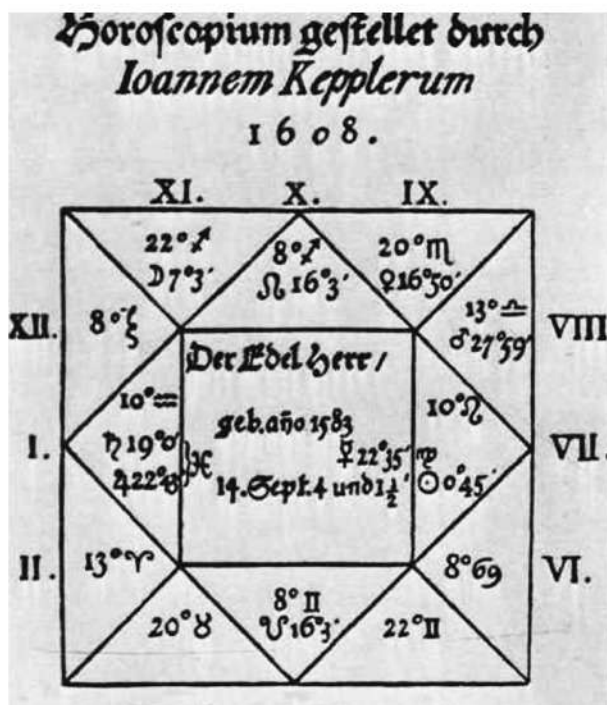
Начало второго периода датируется ранним Средневековьем. В эпоху расцвета схоластики, в XV и XVI веках, новая астрологическая традиция достигла апогея и просуществовала вплоть до эпохи Просвещения. Обе традиции строились на одних и тех же основаниях, однако, по сути, они были различны. Между ними пролегла брешь, вызванная возникновением и распространением христианства с его новой концепцией отношения творца и творения. Однако в основе обоих мировоззрений лежала все та же поражающая воображение величественная картина высших сфер, пронизанный единым началом иерархический миропорядок, в котором человек и космос соотносятся друг с другом вплоть до мельчайших деталей. Наряду с этим, обоим мировоззрениям присущ ужас и страх одиночества в недрах бесконечной и бескрайней Вселенной, предпочитающей видеть человека скорее рабом богини судьбы, чем позволить ему сбросить с себя цепи всеобъемлющего космического детерминизма и дать право самому выбирать свой земной жребий.

“Звездочет”. Гравюра на дереве из книги И. Сакробоско “Sphaera Volgare”, 1537



Изображение зодиакальных знаков Близнецов и Скорпиона из “Книжечки о планетах, или о том, как распознать сущность каждого человека, его природу и телосложение по тому, под какой планетой и знаком он родился. А также знать все течение его жизни от рождения до смерти”, Петера Крейцера сочинение, ученика достославного астронома М. Й. Лихтенберга 1549 года





В течение первого периода гороскоп был целиком поставлен на службу толкования судьбы и предсказания, носящего непреложный характер, однако в течение второго периода — это инструмент познания устройства душевно-телесной организации и ее взаимосвязи с космосом. Полученные знания позволяли адепту формировать, влиять, равно как и исцелять — а тем самым стать со-управителем собственной судьбы.

В фундаментальном астрологическом трактате, датирующемся IV столетием н. э., автор труда Фирмикус Матернус еще обращает свои мольбы к планетам и вседержителю, который “отец и мать всего сущего”. И действительно, для язычника, жившего в первом периоде, слепая вера и полное подчинение власти “родителей” были императивом. Возможность “работы над характером” с учетом данных, полученных на основании гороскопа — этого нелицеприятного зеркала человека, отражающего все его свойства, — была ему недоступна, так как находилась за пределами сознания. Обычному смертному нельзя было и мечтать о собственном гороскопе. Он не рассматривался как самостоятельная сущность и поэтому не мог претендовать на собственную судьбу, что в равной степени касалось и воина вавилонского бога-царя, и раба египетского фараона. Искусство толкования “посланий звезд” и пророчеств было тайным и держалось строго в секрете, являясь прерогативой класса жрецов, “посвященных”. В соответствии с социальной иерархией, в качестве клиента астролога мог фигури-

Альбрехт фон Валленштейн, герцог фридландский, не принимал ни одного решения, не посоветовавшись с астрологом. Его гороскоп, составленный Кеплером, хорошо описывает все его существенные черты. Так, на основании положения Сатурна Кеплер указывает на склонность к праздности и меланхолии, всегдашнюю живость ума, интерес к алхимии, магии и волшебству, а также общение с духами, презрение и несоблюдение запретов и моральных норм, вольнодумство. И, напротив, предсказание даты смерти оказалось неверным. Кеплер считал, что она наступит на 70-м году жизни, однако Валленштейн ушел из этого мира (был убит) на 51-м году жизни.

ровать правитель, полководец или другой человек высокого ранга.

Гороскоп правителя, находящегося на вершине социальной пирамиды, был верным слепком судьбы страны и любого из подданных, индивидуальные судьбы воинов растворялись без остатка в судьбе их полководца. Точка зрения, которая, к сожалению, вновь разделяется властью предрежащими.

Греческим и римским философам удалось проникнуть во многие из законов мира психики, однако влияние астрологии не было поколеблено, и она продолжала свое независимое существование, не смущаясь философскими учениями. Более того, астрология хорошо укладывалась в русло концепции мироздания многих философов, например Аристотеля. А отдельные течения, такие как стоицизм и учения неоплатоников, ее даже поддерживали и поощряли.

Сознательное использование астрологии в целях антропологии и самопознания началось лишь в Средние века. Благодаря тому, что христианская доктрина даровала каждой душе индивидуальное бессмертие и признала ее непреходящую ценность, у человека появилась потребность в осознании этой души. Впервые человеку раскрылся мир его психики во всем многообразии ее законов, тревожных и восторгов. Наконец-то человек смог говорить о “звезде судьбы в его собственной груди”. Человек постиг, что планеты и звезды, носители свойств характера и проводники влияния античных богов, воздействуют на него не только сверху вниз, но и изнутри, являясь действенной и неотъемлемой

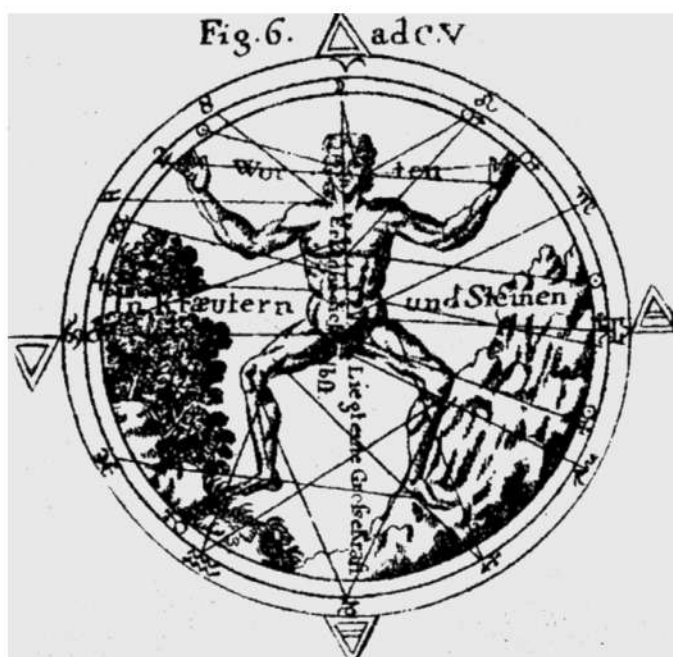
реальностью мира души. Солнце и Луна, эти “два небесных ока”, а также остальные планеты и знаки зодиака, отдельные органы и части тела были соотношены с временами года и календарем, а также периодами жизни, металлами и цветами. Влияние планет распространялось на растения, местности, болезни, то есть на все сферы бытия, а в зависимости от конstellляции и занимаемого положения приписываемое им воздействие могло быть благотворным или злотворным. Парацельс и многие другие именovali душу “звездным (сидерическим) телом” (от лат. *sidus* = звезда) человека, “эфирным телом”, которое в момент рождения приходит в физическое тело, имея вид уменьшенной эфирной копии положения звездного неба. Подобно физическому телу, оно бrenно, однако “внутри” его существует бессмертная искра Святого Духа, с помощью которой можно совладать с самой Хемарменой — властью звезд. Это как раз то, что выражают орфические стихи Гете, начинающиеся со строк: “Судьбы велений ты не избежишь”, но подытоживающие словами: “ни Хроноса десница, ни владыки / земные не способны сокрушить / отлитую навеки форму, непрестанно / готовую свой облик обновить¹” — так как неизменный и уникальный облик души отнюдь не исключает развития, а напротив, его требует. Более того, посвященным и христианам было хорошо известно, что *stellae*

inclinant, non insistant (“звезды склоняют, но не заставляют”), а, следовательно, “над мудрецом звезды не властны”.

Тем самым астрологию удалось встроить в христианское мировоззрение, и наука о звездах оказалась узаконена. Однако официальная церковь продолжала выступать против астрологии, из опасения, что присущие астрологии элементы язычества и фатализм окажут разлагающее влияние на паству. И все же астрологии, хотя и рядящейся теперь в христианские одежды, повезло. Усилиями целой плеяды выдающихся ученых ей удалось преодолеть гонения. Она даже стала невероятно популярной, и следы ее триумфа были налицо. Ее приверженцами были глубоко религиозные люди, такие как Меланхтон, сподвижник Лютера. Папа Лев X учредил кафедру астрологии при папском университете “Сapiенца” в Риме. Астрологией серьезно занимались такие видные и именитые ученые как Роджер Бекон, Региомонтанус, Пьетро Апианус, Тихо Браге и Кеплер. Астрологию применяли все выдающиеся врачи той эпохи, будь то Агриппа Неттенгеймский, Кардано или Парацельс. Не стоит забывать и о никогда не замирающей традиции астрологического знания, которая усилиями пифагорейцев, гностиков, герметистов, алхимиков и христианских мистиков всех мастей дожила до нашего времени и нашла приют в среде теософов и космософов.



Изображение “сил”, приписываемых влиянию планеты Венера. В качестве “богини любви” Венера именовалась в астрологии “малой удачей”, так как ее благосклонность дарит радости повседневной жизни, к последним относились “чувственные” удовольствия, танцы, музыка, яства, купания в благовонных ваннах и наслаждения, получаемые парой друг от друга. Занимая в чьем-либо гороскопе благоприятное положение, хорошо аспектированная, Венера наделяет человека художественными способностями и чувством прекрасного, любовью к гармонии, а будучи пораженной и плохо расположенной, планета — источник легкомыслия, сладострастия и тщеславия. И то и другое с трогательной наивностью изображено на двух сегментах прилагаемой иллюстрации. — Из “Пастушьего календаря”, 1503.



Антропокосмические соответствия. Человек изображен на фоне зодиакального круга, планеты влияют на него (внешний и внутренний круг); он — дитя четырех стихий (четыре внешних тригона); его сущность проявляется как в растениях, так и камнях — живой и неживой природе; слово является манифестацией воздушной пневмы. Знание стихий и их сочетаний позволяют ему познать самого себя, а сам образ — получить представление о том, как он устроен. Иллюстрация из алхимико-астрологического натурфилософского трактата Георга Веллинга (Франкфурт, 1760, том 3, илл. 1). Относящееся к более поздней эпохе, однако весьма красноречивое изображение средневекового представления о человеке.

Гороскоп перестал быть привилегией избранных. Заказать гороскоп мог простой бюргер, для любознательного ума гороскоп стал превосходным подспорьем, позволяющим заглянуть в тайны собственной личности и трезво оценить свои силы. В качестве моментального снимка среза мироздания в определенную точку времени, гороскоп, при правильном подходе, дает представление об основных свойствах и склонностях человека. С чем это сравнить? Например, по стилю мебели знаток сразу же и безошибочно узнает о происхождении, эпохе и мастерской, ее изготовившей. Средневековые отличала целостность мировосприятия и конфессионального единства, никогда более не достижимые. Именно в эту эпоху и стал возможным уникальный синтез детерминизма и толкования судьбы, свободы воли и анализа черт характера, а именно это и показывает гороскоп. Гороскоп есть выразительное и символическое изображение единства человеческой сущности, ее свободы и несвободы в гипотетическом пространстве, существующим между вечным и бренным. То, что позднее, а зачастую и в наши дни понимают под астрологией — это слабая копия, выхолощенная, вырванная из ее естественного мировоззренческого контекста. Она не имеет ничего общего с величественными концепциями ее знаменосцев.

Начало Реформации и Ренессанса, развитие естествознания и требование строгой критики опыта сопровождалось и изменением установки европейского человека. Он впервые увидел проблему в самом себе. Не случайно это было время возникно-

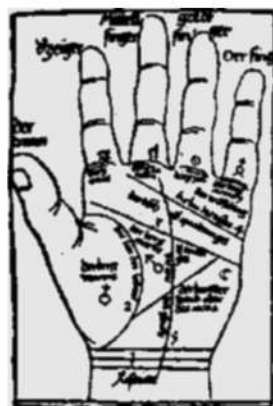
вения автопортрета, так как духовные предпосылки для этого возникли только теперь. Прежде из всего многообразия изобразительного искусства, поставленного на службу божественной и мирской властям, бралась лишь одна тема. Желание заняться собой не ради религиозного покаяния, а по другим причинам, показалось бы недостатком смирения. Теперь же личность художника обретала все возрастающее значение, а его творения становились выражением его борьбы с самим собой в глубинах собственной души. В творчестве Леонардо да Винчи и Дюрера портрет занимал важное место, то же самое касается Рембрандта. Художник обращался к автопортрету в течение всей жизни, создав около 100 произведений, в которых он пытался понять парадокс собственной сущности. Стремление найти законы мира своей души получило мощный импульс, а глава рационализма Декарт своими основными принципами совершил настоящий прорыв. Предпосылки развития научной психологии, свободной от груза метафизики, были заложены, и вскоре она заявила о своих правах повсюду. Гордыня интеллекта с его аналитической тенденцией начала повелительно утверждать себя.

Правда, поначалу эта так называемая «психология» все еще оставалась укорененной в русле грандиозной картины мироздания средневекового человека, который сохранял еще способность читать сущность человека как в природе, так и на основании черт его внешности. Таков источник так называемого учения о *сигнатурах*, относящегося к позднему Средневековью. Согласно этому учению,

имеющиеся на людях и предметах окружающего нас мира внешние знаки позволяют нам читать скрытые вещи, внутреннюю сущность тех и других. Самые различные научные дисциплины, и прежде всего медицина и учение о характерах, получили благодаря этой установке мощные импульсы развития.



Семь наиболее важных и чаще всего встречающихся морщин на лбу соответствовали планетному ряду (халдейскому. — Прим. пер.). В зависимости от того, какая из морщин была наиболее выраженной, человек имел те или иные черты характера, соответствующие планете, управляющей данной морщиной. Из французского издания "Metoposcopia, 800 faciei humanae eiconibus complexa..." знаменитого врача Иеронима Кардано (1501–1576).



Важнейшие линии ладони и лунные горы с их соответствиями планетам. Иллюстрация из PHISIOGNOMONIA Барт. Коклита (Страсбург 1533). Примечательно, что "линия судьбы", пересекающая ладонь по вертикали, называется здесь "линией счастья"; ее нередко называли и "линией Сатурна", поскольку она ведет начало от "горы Сатурна" на среднем пальце и поскольку было принято считать, что счастье и несчастье человека зависит от положения Сатурна в его гороскопе.

Такова причина возникновения *физиогномики, метопоскопии, хирогномии, хиромантии* и других аналогичных дисциплин. Первая обращает внимание не только на признаки, имеющиеся на голове, но и на общие пропорции тела, цвет кожи и форму тела и его конечностей. Вторая только на морщины, расположенные на лбу. И точно также, если хирогномия обращает внимание на форму ладони, то хиромантия не рассматривает ничего, кроме линий руки. Наряду с зачастую наивным следованием старинным доктринам Гиппократ и Гален, учившим о жизненных флюидах и темпераментах, все эти системы были укоренены в астрологии. Подбородок марсианского типа свидетельствовал о властолюбии, грубости и неукротимости, лоб с выраженным влиянием Юпитера говорил о высокой духовности и справедливости, а выпуклый бугор Луны свидетельствовал о крайней мечтательности и чувствительном характере. Тело человека превратилось в настоящий паноптикум античных богов и театр их взаимодействий. Однако весь это грандиозный еди-

Тот, кто понимал язык тела человека в целом и отдельных органов в частности, мог без труда читать сообщения "внутреннего человека", скрывающегося под телесной оболочкой. Каждая черта, каждая выпуклость, каждая кривизна имели специфическое значение.

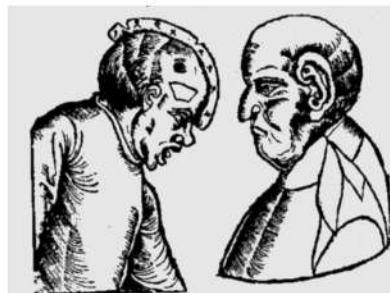
нообразный образ мироздания Средневековья не выдержал столкновения с космологической системой Коперника, человек в прямом смысле слова "упал с неба". Большинство учений ушло в подполье, заняв нишу оккультизма, где вплоть до настоящего времени — в особенности во время кризиса — к ним весьма охотно наведываются, хотя и стараясь не привлекать к себе внимания.

Все эти направления восходили к астрологии. Наряду с ними где-то в середине XVI века возникло учение, основанное на *физиогномике*. Это учение сводилось по преимуществу к "наблюдению формы" и представляло собой род учения о характерах, сочетавший интуитивный подход с рациональным. Дерево этого учения расцвело и дало мощную и разветвленную крону, простирающуюся вплоть до настоящего времени. Этот кардинальный переворот в физиогномике наступил уже с выходом в свет фундаментального трактата неаполитанца Джованни Баттиста делла Порта (1535–1615 гг.) *De humana physiognomonia*, в ко-

тором тот полностью отошел от астрологии. Порта исходил из определенных аналогий между типами людей и видами животных и впервые систематизировал и обобщил физиогномические знания своего времени, произведя его критический отбор. Затем вышел еще ряд трактатов, которые придерживались изначальной “мантической” установки в боль-

шей или меньшей степени. Таковы были труды Барт. Кокклита, Иоганна Индагине и Андреа Зиклера. Причем во всех этих трудах рассматривалась и хиромантия. И вообще, начиная с этого момента учение о форме и патогномика (учение о выражении чувств) лежали в основе всего учения о характерах.

“У человека и ворона на этом рисунке одинаково заостренное лицо и изогнутый у основания нос, отсюда следует, что люди с такими чертами имеют свойства характера ворона, а именно: бесстыдство”, — говорится в книге Джованни дела Порта “De humana physiognomica, Libri 4”, Франкфурт, 1591. Порта добавляет: “Обладателей подобных носов я считаю ворами и разбойниками. Ибо все птицы с загнутыми клювами склонны к воровству. Эту склонность легко видеть при наблюдении за прирученными птицами, они прячут в норах и под камнями гвозди, монеты, ножи и тому подобные вещи”. Иное мнение дела Порта имел о крючковатом носе, напоминающем нос орла. Подобно этой королевской птице такой человек — обладатель благородного характера, честолюбия и воинской доблести. Нетрудно заметить, что психологические познания дела Порта страдают схематизмом и судят чисто внешне.



На основании формы ушей считалось, что: “У кого большие уши, тот превеликий дурень, умом простодушен и ленивый нрав имеет, соображает туго и на язык не сдержан, любит простую пищу, но памятлив зело. А и у кого маленькие уши, тот зол, глуп, не целомудрен, бывает, что и убьет кого... Люди с большими ушами ослам подобно трусливы и характер ослов имеют, а люди с маленькими ушами отличаются непостоянством и склонны к обману... Ежели голова кверху заострена, тот человек непостоянен, ленив и глуп, а ежели голова средней величины, да и кругла весьма, тот человек разумен, пытлив, хитер и памятлив”. Подобного рода характеристики весьма типичны для этой эпохи и, соответственно, всех трудов по физиогномике и родственных областей знания того времени. Изображение из книги: Johannes Indagine “Chiromantia Physiognomia ex aspectu membrorum hominis... Astrologia naturalis, Argentorati 1531”.

При рассмотрении всего многообразия человеческих свойств за основу берутся, как правило, классические образцы “Физиогномики” Аристотеля и “Характеров” Теофраста Эресского. К примеру, согласно дела Порта, справедливый человек наделен большим носом, он широкогруд, широкоплеч, у него темные влажные глаза, ласковый взгляд, покатый лоб. И напротив — у подлеца длинные уши, маленький, выступающий вперед рот, выдающиеся резцы, кривая шея и т.д.

Согласно *хирогномии*, люди делятся на два типа по внешнему виду их рук: с гладкими и с узловатыми пальцами. Помимо этого каждый из этих типов имеет многочисленные подвиды. По словам Филиппа Мейена (“*Chiromantica Medica*” 1667 г.),

удлиненные, лопатообразные пальцы говорят о пессимизме, возбудимости, проницательности, самодовольстве и равнодушии. Короткие толстые пальцы — об импульсивности, легкомыслии, непоследовательности. Короткие и грубые пальцы свидетельствуют об эгоизме, жестокости и упрямстве. У Дюрера, Гомера, Шекспира и Монтеня якобы был короткий большой палец. Д’Арпантини считал, что это говорит о характере интуитивном, инстинктивном, импульсивном. И напротив, увеличенный большой палец говорит об авторитарности, рассудительности, железной воле. В подтверждение своих слов он приводит пример Вольтера, у которого был невероятно длинный большой палец. Согласно Корнелиусу Агриппе, существует 150 типов рук, согласно Ин-

дагине — 37. Д'Арпантини различал 7 типов, Карус сводил все к четырем. Ни одна рука не повторяет другую в точности, и даже узоры на каждой подушечке пальцев настолько индивидуальны, что их отпечаток является в дактилоскопии наиболее надежным способом опознавания человека. Поэтому это не выглядит преувеличением. Именно в силу своей индивидуальности отпечаток ладони используется в Китае при оформлении дорожного паспорта. В Египте работники оставляют в трудовой книжке отпечаток своего пальца, еще и сегодня отпечаток пальца служит в Бразилии, Индии, Чили для удостоверения личности в суде.

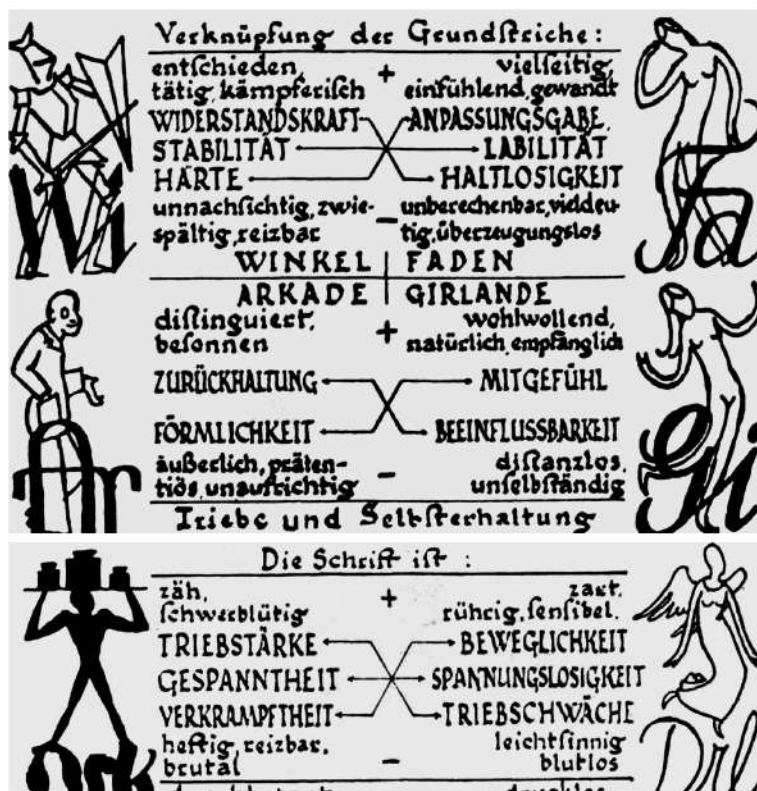
Наряду с новейшими попытками в другом роде, характерология сохраняет свой облик вплоть до настоящего времени, вербуя своих сторонников в интеллектуальной элите. Ее наиболее значительным представителем был Иоганн Каспар Лафатер. В труде значительного представителя романтизма Карла Густава Каруса "Символика человеческой формы" дается еще более глубокое, с психологической точки зрения, проникновенное и подробное описание взаимосвязей между человеческой внешностью и его душевным миром, описание, интересное и современному читателю. Оно уже несет на себе отпечаток духа Гете, который, возможно лучше всего выражают слова "Каждое человеческое лицо — это мысль природы".

Опасности, таящиеся в механицизме и классификаторском подходе, достигли кульминации в теории локализации, самой по себе крайне интересной, подкрепленной к тому же анатомо-физиологическими знаниями. Ее автор, Франц Йозеф Галль, создатель *френологии*, соотнес определенные выпуклости на поверхности черепа с теми или иными психическими функциями. Он дошел до того, что даже "материнская любовь", клептомания, гордость и совесть получили в мозгу соответствующие "ящички". Характерное для рубежа веков триумфальное шествие материалистическо-механистического мировоззрения, чрезмерное увлечение специализацией не остались без последствий. Повсюду возобладал фрагментарный подход, стремление все разложить по полочкам, и в итоге за деревьями люди потеряли из виду сам лес. Умножение числа *типологий*, рассматривающих проблемы будь то с физиологической, философской или психологической точки зрения, не в состоянии справиться с информационным потоком и создать единую картину — люди утратили былую целостность восприятия. Интеллект хорош тогда, когда речь идет о технических достижениях и покорении сил природы, — однако душа не разложима на симптомы и феномены, ее не уложить в прокрустово ложе абстрактных формул.

Все усилия познать истинную сущность "внутреннего человека" посредством непосредственного изучения его внешности ("внешнего человека") оказались несостоятельными, так как прийти к окончательным и неопровержимым выводам все же не удалось, и в конце XIX века поиски пошли по новому пути. В основу этого подхода была положена идея, что все производные деятельности человека являются выражением его психологического состояния. Исследователи обратили внимание на индивидуальный почерк, предположив, что в качестве своего рода "кинетической физиогномики" он в состоянии дать разгадку тайны. Зримое выражение (осадок) душевных состояний, прошедших сквозь сознание и просеянных как сквозь сито, так сказать, "замороженная в виде линейного орнамента динамика души", совокупное изображение бытия и воли человека не могут не стать для эксперта незаменимым ключом распознавания тайных и скрытых сторон личности. Локализация, положение, размер букв, нажим, скорость и другие особенности почерка во всем многообразии сочетаемости элементов — это красноречивое подспорье для исследования "языка души". Все это вместе взятое делает *графологию*, основанную Крепие-Жаменом (1858–1940) и получившую развитие в трудах Л. Клагеса и других исследователей, все более популярной областью психологии (науки о душе). Тем более что почерк отражает не только психологические стадии развития человека, но и фиксирует все возрастные или патологические изменения.

Характер элементарных реакций человека, присущий ему ритм, его культурный уровень, его тонус и т. д. предстают нам в почерке как иероглифическом автопортрете, причем порой за роскошным и импозантным фасадом скрывается пустота. На заре возникновения графологии делалась попытка создать своего рода алфавит знаков и форм, однако сегодня — как в трактате М. Пульвера — перешли к структурному анализу, единственно адекватному целостному характеру природы души.

В поисках самого себя человек прошел долгий путь. Неужели теперь он приблизился к своей цели? В течение многих веков он искал истоки своего существования в космосе, в мире звезд; затем попытался прочесть свою сокровенную сущность, обратившись к своему внешнему виду, лицу и частям тела. Еще позднее он вознамерился разгадать свое "Я" через искусственное порождение, рукотворный почерк. Наконец, начал питать надежду понять сущность своего загадочного "двойника" посредством изучения характера реакций своей души, поместив ее в "психологическую лабораторию". С помощью продуманных и тщательно подготовленных



4 иллюстрации из книги М. Гельмута
“Почерк — ключ к познанию челове-
ка”, Берлин 1934.

Лигатуры основных штрихов		
Решительный, настойчивый, боевой	+	Многогранный, отзывчивый, ловкий
СИЛА СОПРОТИВЛЕНИЯ		НЕУСТОЙЧИВОСТЬ
СТАБИЛЬНОСТЬ		ГИБКОСТЬ
ТВЕРДОСТЬ		ДАР ПРИСПОСОБЛЕНИЯ
Неосторожный, раздвоенный, возбудимый	-	Непредсказуемый, многозначный, беспринципный
УГОЛ		НИТЬ
АРКАДА		ГИРЛЯНДА
возвышенный, уравновешенный	+	Благожелательный, естественный, восприимчивый
СДЕРЖАННОСТЬ, ФОРМАЛИЗМ		СОЧУВСТВИЕ, ВНУШАЕМОСТЬ
Манерный, претенциозный, неискренний	-	Открытый, несамостоятельный
Влечения и чувство самосохранения		
Почерк бывает:		
Уверенным, жирным	+	Изящным, чувствительным, изломанным
СИЛА ВЛЕЧЕНИЙ		ИМПУЛЬСИВНОСТЬ
НАПРЯЖЕНИЕ		ГРАЦИЯ
СУДОРОГА		ВЯЛОСТЬ
Возбужденным, brutальным	-	Легкомысленным, анемичным
С нажимом		Без нажима

M. Slevogt

Подпись живописца Слефогта. Налицо живость характе-
ра, выносливость, созерцательность и резко выраженная
склонность к доминированию.

Henry Ford

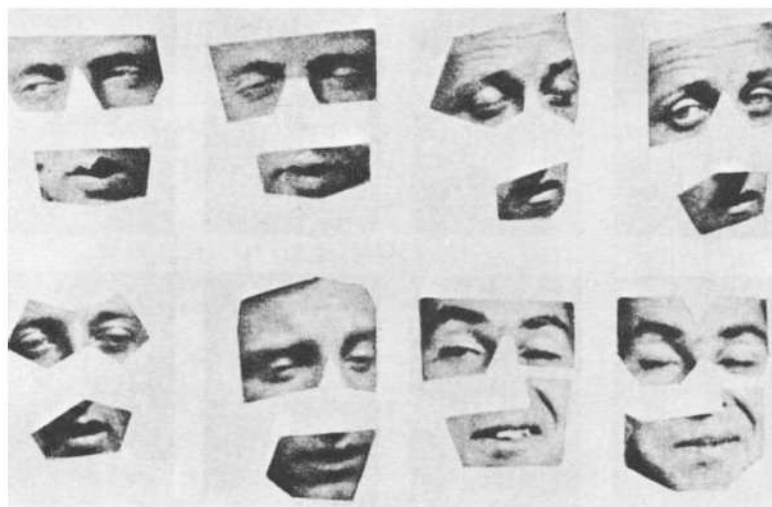
Подпись американского промышленного магната Генри
Форда. Налицо честолобие, великодушие наряду с расчет-
ливостью и скрытностью.

экспериментов делалась попытка пролить свет на природу души. Возникло нечто вроде “психологической алхимии” с замерах реакций, наблюдениями под микроскопом, которые затем регистрировались и классифицировались. На основе различных наблюдений за проявлениями души составляли ее подробный паспорт, называемый “психодиагноз”, возможно, не замечая того, что это название отдает медициной; как будто характер — это болезнь!

Вакханалия *статистики* и психодиагностики достигла апогея, вновь изобретенных *методов тестирования* было не счесть. Однако истинная сущность человека так и оставалась тайной за семью печатями. Дело доходило до абсурда: считалось, что для пущей наглядности душу можно представить в виде “графика”, “профиля характера” и “эмоциональной кривой”. *Психометрии* и *психографии* было, где развернуться. Деперсонализация достигла апогея. Психологии множились, разрастались, каждая претендовала на то, что ей удалось найти окончательное решение, некую спасительную фор-

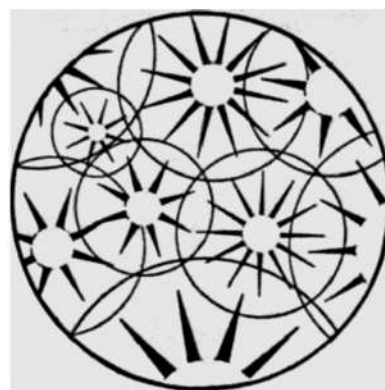
мулу. Человек запада, потерявший связь с корнями и выпавший из естественного окружения, становился все более одиноким на обезбоженной земле. Он удалился от понимания своего “сущностного ядра” дальше, чем когда-либо.

И тут произошел *поворот*. Миру и всей культуре, созданной человеческими руками, грозила неминуемая гибель. Но в душах началось возрождение. Новое целостное восприятие пробивает себе дорогу: границы стираются, различающееся становится началом великого объединительного плана, новое религиозное сознание прозревает вечные истины. Этот переворот коснулся и наук. В качестве образца структурного единства все чаще принимается живой организм. *Гештальтпсихология*, *понимающая психология* и *психология развития*, *переориентация характерологии* и *антропологии*, *психогигиена* и наиболее современные формы исследования личности, а также прикладной психологии внушают оптимизм. В медицине в том же направлении движется *психосоматика*.

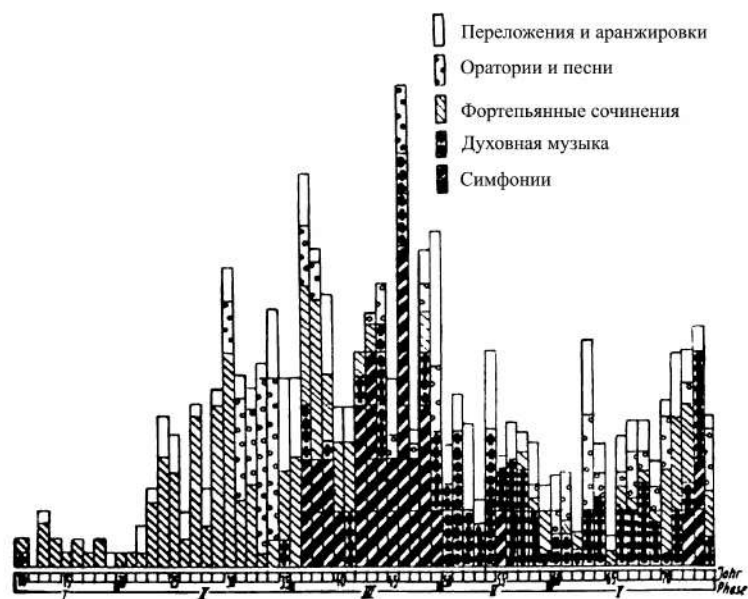


Новейшая физиогномика делит лицо на сегменты и изучает их по отдельности с точки зрения их характерологической значимости. Она анализирует мимику и варианты разреза глаз, направление взгляда, морщины на лбу, губы и уголки рта с точки зрения их выразительности и называет себя “мимической диагностикой”. На первом плане оказывается фрагментарность. (Из книги Филиппа Лерша “Лицо и душа”, Мюнхен 1932, табл. 1.)

Представление о личности или чертах характера в виде системы фокальных (центрированных), но взаимозависимых сегментов, различающихся по своей сути. Диаграмма из книги *Personality* (Нью-Йорк, 1937), одной из лучших обзорных работ, посвященных различным концепциям рассматриваемой темы. Гордон Олпорт, профессор психологии Гарвардского университета в Кембридже, США.



Интересный и поучительный пример преимуществ и опасностей статистического метода в психологической сфере. — Статистическое сопоставление произведений Ференца Листа, созданных им в ходе его жизни, согласно их форме и содержанию. (Из книги Шарлотты Бюлер "Жизненный путь человека как психологическая проблема", Лейпциг, 1933.)



Противопоставляя себя тенденции крайнего упрощения и скудоумия, ставших уделом науки о душе и в качестве противовеса линейному характеру чисто интеллектуального, абстрактного мышления, потерявшего связь с источниками жизни, современная новая дисциплина самопознания, глубинная психология открывает доступ к неисчерпаемой сокровищнице царства бессознательной души и призывает на помощь ее целительные силы.

Совершенно новый путь понимания сущности человека дает открытие механизма вытеснения мыслей, желаний, влечений и переживаний, не согласуемых с установками сознания, причем вследствие этого вытеснения могут возникать всевозможные нарушения. Одна из важнейших целей психотерапии — осознание вытесненных психических содержаний. Возможность переориентации бессознательных содержаний, проецируемых на других, и понимание того, что эти проблемы коренятся в нашей психике, позволяет нам заглянуть в лабиринт нашей души. Важным подспорьем в этом является толкование сновидений и расшифровка их тайного языка. Все это позволяет увидеть человека как некое единство сознательного и бессознательного бытия и понять человека во всей полноте его личности. Еще в Библии говорится, что Бог выражает свои намерения в сновидениях. Начиная с седой древности, сновидения служили надежным и высоко ценимым источником знаний. Теперь толкование сновидений опять оказывается востребованным в новой форме, еще одним средством исследования человеческой психики.

Неожиданно выяснилось, что спонтанное рисование, лепка и тому подобные занятия способ-

ны не в меньшей степени помочь пролить свет на тайные задворки души. Люди заново открыли для себя дологический язык, язык образов, являвшийся на протяжении тысячелетий языком общения первобытных людей. Свидетельства этого — наскальные изображения и мифы. Современному человеку необходимо вновь вернуться к этому языку. Только так он сможет извлечь из глубин своей души чувства и эмоции, динамику и энергию, а затем облечь их в краски и формы. Понимание этого привело к использованию живописи в качестве терапии. Идея нашла живой отклик и широкое распространение у детей и взрослых, здоровых и больных. Мотивами были отчасти желание разрядки, а отчасти то, чтобы с помощью этой "разрядки" наглядно представить новый исследовательский подход, позволяющий проникнуть в таинства души. Этот новый исследовательский метод находится в состоянии развития и еще далеко не исчерпал своих возможностей, многообразие которых позволяет вдохнуть жизнь в содержания, идущие из душевных глубин. Вот почему в следующих главах речь пойдет, прежде всего, именно об этом современном методе познания человека — занятии живописью. Мы постараемся, при этом, показать различные аспекты метода и в чем его границы.

Круг замкнулся. Постепенное выделение индивидуального сознания из внешнего космоса привело к отделению от коллектива и распадению его на все более многообразные личные комплексы. Ныне, дойдя до границ распада, оно склонно вернуться к устью, где все частности и различия воссоединяются в недрах "коллективного бессознательного",

вернуться в изначальный космос души, проявляющийся в живописных образах, вернуться к единству сущего. А затем, проработав сознанием полученные данные, — укрепившись и обновившись живой водой недр, найти новые силы для успешного овладения жизненными процессами, как в своей собственной душе, так и в окружающем нас мире. Синтез недостижим до тех пор, пока полюса не разойдутся. И кто знает? Не произойдет ли после этого объединения новое размежевание — в отдаленном будущем и при других условиях? Останется ли когда-нибудь этот маятник? Или успокоение наступит только на том свете?

По-видимому, ни один из смертных не в состоянии посмотреть на самого себя беспристрастно. Это верно даже в отношении зеркала. И оно отражает человека как его *alter ego*. Однако можем ли мы посмотреть этому антиподу прямо в глаза? Зачастую для этого требуется больше мужества и смирения, чем для того, чтобы попытаться совладать с ним с помощью надуманных “систем” и “методов”. Подобные усилия тщетны, а цель не достижима. Ибо человеческая душа имеет божественную природу, а потому любые попытки проникнуть в ее сокровенную сущность здесь, на земле, всегда обречены на половинчатость.

ОБРАЗЫ, РОЖДЕННЫЕ БЕССОЗНАТЕЛЬНЫМ

I.

ВВЕДЕНИЕ

В 1922 году была опубликована книга Ганса Принцхорна “Художественное творчество душевнобольных”. Сегодня книга считается классической в своей области, а в свое время это было смелое вторжение в еще малоизвестную область. Автор утверждал, что за фасадом любой изобразительной деятельности, оцениваемой с эстетической или культурной точки зрения, надо признать наличие некоего ключевого процесса, по сути остающегося одним и тем же, независимо от того, идет ли речь о шедевре Рембрандта или беспомощных потугах парализованного: это выражение душевного мира. Этот трактат открыл новые горизонты, как в области эстетики, так и психопатологии. Книга вызвала настоящее море публикаций на эту и близкие темы. “Рисование” весьма ценится в психиатрических клиниках, а также детской психологии и педагогике. Однако помимо этого оно стало совершенно незаменимым подспорьем в любой психотерапевтической практике, независимо от школы. Понятно, что существует немало международных обществ, работающих с “психопатологическими художественными образами”. Цель этих обществ — сбор результатов и координация поисков.

В последние десятилетия образ как средство выражения вышел за рамки художественного творчества и проник в самые различные прикладные

области. Благодаря наличию иллюстраций возрастает привлекательность любого текста, сухая статистика становится понятнее и привлекательнее, желание купить — непреодолимым, больная душа более доступной и умиротворенной. Засилье разума и логики, увлечение абстрактными формулировками и понятиями, любовь к формулам и рубрики затрудняют доступ к творческим глубинам души, а тем самым лишают людей источников вдохновения и эмоций. Люди отрезаны от мира образов. Власть интеллекта ввергает человека в материальное и отдает во власть рационального. Попытка удержаться на высотах духа делает его жертвой страха, и как следствие этого — невроза.

Неизбежен поворот, ибо душу не удержать в шорах односторонности; ее природа — равновесие, и она требует как рационального, так и иррационального.

К нашему удивлению, словно в качестве противовеса открываются новые области знания и культуры: микрофизика, беспредметная живопись, парапсихология и, не в последнюю очередь, современная психология бессознательного. Во всех этих областях предмет исследования — неосознаваемое и все же глубоко значительное. Все эти дисциплины возвращают иррациональное в русло академической науки.

ОБРАЗЫ

Понятие “образы, рожденные бессознательным” является относительно новым. Поскольку оно тесно связано с понятием бессознательного и без последнего просто не мыслимо, это понятие принимается лишь теми, кто признает факт существования бессознательной души. Под этими образами мы понимаем любой род зримого проявления душевного содержания или процесса. Безразлично, вызваны ли они четко очерченным или более или менее размытым представлением, состоянием, чувством, воспоминанием, фантазией, сновидением или галлюцинацией, событием и т. п., которые плохо поддаются вербальному выражению, поскольку почти не укладываются в абстрактные понятия. По словам Юнга, “Из психического материала создается род параллельной реальности, нечто вещественное и конкретное, которое обращается к нашим органам восприятия напрямую, минуя интеллект и рациональное начало”².

Естественно, что в этих образах присутствует не только “бессознательный” материал. В них используется и разрабатывается широчайший спектр визуальных средств выражения: от фотомонтажа до декоративных пятен, от пейзажа до мифических персонажей или архетипических³ представлений.

И все же мы можем считать их все “бессознательными”, поскольку форма таких образов обязана “наитию”, а использованные в них изобразительные элементы и мотивы выбираются неосознанно. Определяющим для их возникновения являются не сознательное решение и формулировка, а сам сугубо индивидуальный и независимый способ их появления из глубин бессознательного. Критерием их различия как раз и является степень участия в них бессознательного. При рассмотрении и толковании этих образов нельзя упускать этого из виду.

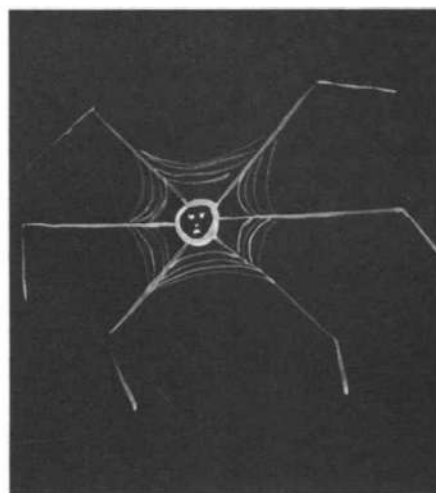
“Бессознательными образами” могут считаться, говоря в целом, цветные и монохромные каракули, рисунки, картины, скульптуры, равно как и декупажи и аппликации. Критерием отбора в данном случае служит спонтанность выражения психических процессов и представлений, запечатлевающих то, что не в состоянии адекватно передать понятийный язык нашего сознания. Все эти проявления — не плод абстрактной мысли, не порождения сознательной сферы, а весточка, пришедшая из “другой стороны” нашей души, из бескрайней страны бессознательного, в которой находится родник всех образов. “Воображение — это колыбель, а память — могила всего существующего” (Биндинг). Эти слова в данной связи бесспорны. Специфическая примета “бессознательных образов” и предмет нашего интереса — это содержащийся в них элемент, который сознание может осознавать и выражать лишь частично. Этот элемент — важное свидетельство эмоционального “подполья” психики.

“Бессознательные образы” — настоящие проводники в область психики, где обитает неизреченное и невыразимое, область смутных предчувствий и интуиций, непостижимое. Непостижимость не мешает им оставаться мощным фактором воздействия. Все эти образы прежде находили выражение в культах и ритуалах, мифах и сказках, а ныне, в гораздо большей степени, в комплексах и рессентименте, в неврозах и психозах, в симптомах физической и психической природы “бесформенного”.

Психодинамическая сила этих “неоформленных” содержаний пропорциональна уровню пласта их залегания (чем глубже, тем сильнее). Их проявление (когда они обретают своего рода “телесность”) позволяет заниматься ими совершенно спонтанно, а затем, в том числе и с кем-нибудь другим, анализировать полученные результаты, с тем чтобы интегрировать в сознательную сферу образ, воспринимаемый поначалу бездумно. Такая работа с собственной душой — это поистине творческий процесс. Изменить можно только то, что стало объектом. С таким производным бессознательной души можно вступить в контакт, как если бы это была реальная сущность, начать с ней общаться и выяснять отношения. Подобная спонтанная реакция на содержания собственного бессознательного может привести к разрядке и стать источником творчества.

Некая пациентка страдала арахнофобией, т. е. страшно боялась пауков и паукообразных насекомых. При одном их виде, даже, если ей показывали изображение, она испускала истошный крик. Затем пациентка последовала совету психоаналитика и нарисовала на округлом туловище насекомого два глаза, нос и рот. Получилось “лицо” (см. илл. 1),

с которым она могла контактировать. Как только она сделала это, страх пропал. Когда такое изображение создано, ничто не мешает его рассматривать, исследовать, вступать с ним в общение, одним словом — позволять ему воздействовать на себя⁴. Теперь это уже не мимолетный туманный образ, не сновидение, а действительность, идущая из глубины души, ставшая внешним фактором. Сделана работа, которая может обратно воздействовать на своего творца. *Выражение и впечатление* образовали некое единство. Объективизация психического процесса значит невероятно много с точки зрения диагностики. Процесс осознания содержаний, поднимающихся из глубин бессознательного, вынуждает к пристальной и устойчивой концентрации на самом себе и учит внимательному отношению к тому, что творится в глубинах психики и, будучи активной работой человека с собственной душой, имеет немаловажное *терапевтическое* значение.



Илл. 1. Паук

Получив форму и выражение, бесформенная, томящаяся в плену бессознательного психическая энергия высвобождается. Но мало этого — обнаруживается ее скрытый и сокровенный смысл, что не может не способствовать прогрессу на пути духовного совершенствования. Понять сокровенное — значит принять его. Это создает расширение горизонта сознания. А с расширением сознательной сферы обостряется наша проникаемость, умение отличать истинное от ложного. Оно освобождает наше самопознание от иллюзий, наши знания от проекций, мы становимся более зрелыми и мудрыми. Расширение сознания и духовное совершенствование тесно связаны, это взаимообусловленный процесс.

Все эти взаимосвязи были выявлены К. Г. Юнгом, став предметом его психотерапевти-

ческой работы с невротиками. Это было настоящей революцией. Именно он открыл значение с медицинской точки зрения живописных работ и рисунков анализандов, то есть проходящих лечение психоанализом, и тех, кто, для облегчения своего состояния начинает спонтанно заниматься живописью. Он понял, насколько эти работы важны с точки зрения диагностики. Именно он, ведомый интуицией и опирающийся на свои обширные познания в области религиозно-мифологических и исторических аналогий, попытался расшифровать их скрытый смысл и проложил путь к их научному использованию и оценке. Он считал их своего рода идеограммами бессознательных психических элементов, а зачастую и отражениями смутно улавливаемых процессов и интуитивно ощущаемых подспудных слоев души, воспринимаемых, так сказать, “взглядом, обращенным внутрь”⁵. Эти

образы, как правило, так и остаются непонятыми, но карандаш и кисть способны их запечатлеть, сделать доступными для созерцания. Юнг назвал эту деятельность “активным воображением”, ибо сознание до определенной степени участвует в нем “активно”; речь, однако, идет, в данном случае, не об оценочной деятельности, а о “работе” с образом, сознание подыскивает бессознательному импульсу соответствующую форму и делает его зримым. Активное воображение противоположно “пассивному”, остающемуся сторонним наблюдателем образов, предстающих внутреннему взору. При пассивном воображении образы уходят, не оставляя следа в душе. Они никак не фиксируются и не делаются зримыми посредством занятий живописью, лепки, сочинения стихов или танца. Они остаются неоформленными, снами наяву и галлюцинациями.

БЕССОЗНАТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ И ИСКУССТВО

Все великие, истинные творцы испокон веков интуитивно знали о существовании подобных образов души и верили в их смысл. Они выражали их в живописи, скульптуре, поэзии, музыке или других своих творениях. Источник этих образов — отнюдь не сознание с его рассудочной способностью суждения, а бескрайнее царство бессознательного, из неисповедимых недр которого всплывает творческий “импульс” как побуждение к творчеству. С этой точки зрения между “бессознательными образами” и великими произведениями искусства нетрудно найти нечто общее. Их источник один и тот же, что естественно. В прикладной психологии метод использования подобных образов носит название “художественной терапии”, и это не лишено основания.

И все же есть одно коренное отличие. В истинно художественном произведении форма и содержание образуют синтез, доводятся до формального совершенства и в таком виде предстают зрителю. В отличие от шедевров искусства, “бессознательные образы” — это, скорее, не более чем сырой материал бессознательной души. Прежде чем стать художественными произведениями, они должны пройти горнило истинного творчества, способного их оформить и связать в одно целое. Естественно, нельзя отрицать, что многие “бессознательные образы” могут встать вровень с художественными произведениями, не уступая им в качестве. Однако критерии их рассмотрения должны быть совершенно иными.

Художник относится к содержаниям, идущим из бессознательного, как к материалу и стимулу

для своего творчества. Он становится проводником в мир бессознательного и рупором неизреченного, но от того не менее животворного начала в душе всего человечества. Иное дело “бессознательные образы”, запечатленные пациентом. Эти образы можно сравнить с дневниковыми записями, которые имеют значение лишь для того, кто ведет дневник. Они говорят только его уму и сердцу. Истинный художник тоже творит по внутреннему побуждению, потому что “не может иначе”, уподобляя себя орудию сверхъестественных сил. Менее всего им движет сознательное намерение, поставленное на службу психологической или терапевтической целям. Однако когда речь идет о “бессознательных образах”, то на первом плане стоит степень их воздействия на самого человека, их создающего. Это относится как к самому изображению, так и к его значению для автора. Поэтому эстетические достоинства и технический уровень имеют второстепенное значение. Они значимы лишь как выражения души.

Стоит сделать еще одно небезынтересное замечание: профессиональный художник тоже может оказаться в роли анализанда, и тогда в ходе психотерапевтического лечения ему приходится создавать “бессознательные изображения”. Создаваемые при этом образы нередко крайне беспомощны и примитивны, как будто он никогда до этого не брал кисть в руки. И напротив, пациенты, которые прежде никогда не держали в руках кисть, внезапно преобразуются. Их представления настолько интенсивны, эмоционально наполнены и заряжены такой энергией, что создаваемые ими изображения вы-

глядят почти профессионально. По словам Юнга, речь в данном случае идет не столько об искусстве, сколько о чем-то ином и большем, чем искусство — перед нами животворное воздействие произведения на самого его создателя⁶.

Образ и его составляющие свидетельствует о состоянии души его создателя, манера и технический уровень позволяют судить о его отношении к этому состоянию. Он может избегать его, может испытывать страх, а может обладать достаточной мерой терпения или увлеченности, которые помогают ему входить в это состояние, испытывать при этом радость и т. д. Характеристики образов говорят не только о его техническом уровне, но и о душевной зрелости. Все дело в данном случае в том, в какой степени образ в состоянии оказать спасительное воздействие на конкретного индивида, независимо от его художественных достоинств. Можно даже говорить о творческом “катарсисе”, и этот катарсис вызывается образом. Ибо, по словам Юнга, “Созерцание и создание психических образов — это живая вода для души”⁷.

Выразительная сила этих образов имеет диагностическое значение, а их восприятие анализандом важно в терапевтическом отношении. Художник или зритель могут поначалу не понимать их смысла. Однако уже сама сила эмоционального воздействия образов имеет позитивный, бодрящий и зачастую лечебный эффект. Так бывает, прежде всего, тогда, когда эти образы имеют архетипическую природу и способны производить нуминозное воздействие. Последнее верно и в том случае, когда, как полагают, смысл этих образов ясен и вполне соответствует художественным канонам. Однако всегда остается некий остаток, переживаемый чисто эмоционально или только интуитивно. Вот почему не так важно, с каким произведением мы имеем дело — с более или менее удачным, беспомощным или по-настоящему талантливым. Важно другое — в процессе создания подобных образов высвобождается квант психической энергии; воплощенные в материале, ставшие зримыми содержания бессом-

знательного творят чудо: устраняются заторы, поток энергии вновь устремляется по освобожденному руслу или меняет направление. Происходит перераспределение энергетических токов, принося успокоение и разрядку. Таким образом, то, что до сих пор оставалось тайной и что исподволь питало невроз, перестает быть столь загадочным, становится более понятным, а формы, линии, цвета и пропорции обретают свое психологическое значение. Глаз, обращенный внутрь, должен стремиться к точности; чем яснее он видит, тем успешнее создаваемый образ. Обретя форму, выражаемое получает четкие очертания и опредмечивается, линии проявляют эмоциональный подъем, цвета — характер чувства и степень его интенсивности, соотношение элементов — взаимную соразмерность и величину соответствующих содержаний психических образов, всплывающих на поверхность. Красивые и гармоничные изображения говорят о душевной зрелости, а светлая и радостная цветовая гамма — об эмоциональном подъеме и энтузиазме. По сочетанию цветов можно прочесть характер, тип мышления и эмоциональный фон, иными словами, суть личности выходит наружу⁸. Психотерапевт, научившийся читать образы так, как если бы это был расшифрованный текст, читает по ним не только состояние души, но даже то, что будет в дальнейшем.

Психическое содержание, конденсируемое в подобных образах, так же многообразно, как и мир вокруг нас. Определяющим здесь является не только степень его близости сознанию или удаленности от него; зачастую в самых причудливых комбинациях, пронизанных остроумием и даже иронией, здесь всплывают самые смелые, а также самые ужасающие порождения фантазии. Мир этих образов — это мир в себе. По силе формообразования и богатству содержания этот “психический космос души” нередко даже превосходит окружающий нас (внешний) мир. Несравнимое тематическое многообразие и выражающие их формы ослепляют взор блеском своего великолепия.

КАК ОТНОСИТЬСЯ К СНОВИДЕНИЮ

Формообразующие силы, проявляющиеся в “бессомнительных образах”, по сути, не слишком отличаются от сил, действующих в наших снах. Поэтому их значение равновелико их значению, которое они имеют в сновидениях. С их помощью мы способны наблюдать за процессом жизнедеятельности души, который либо недоступен для сознания, либо протекает почти автономно, почти не управляется

сознанием. “Слой” возникновения этих образов может очень близко подходить к сознательной сфере, и тогда, в зависимости от степени этой близости, они будут носить характер индивидуальности. Чем глубже расположен пласт их образования, тем архаичнее, символичнее будут их содержания, тем более они будут выражать коллективное начало в ущерб индивидуальному. Принципы, лежащие

в основе интерпретации сновидений, могут в той же мере применяться и здесь. В первую очередь это касается метода амплификации. “Ибо амплификация имеет место всегда, — говорит Юнг, — когда речь идет о смутно ощущаемом, оставляющем едва заметные следы. Их не понять вне психологического контекста”⁹.



Илл. 2. Облачный дым

К тому же исследование и толкование “бессознательных образов” не отличается от толкования сновидений, то есть их содержание толкуется, исходя как из их сугубо индивидуального, так и общего контекста. В индивидуальном плане, это делается путем ассоциаций, почерпнутых из личной биографии анализанда, а их общее значение выявляется путем сравнительного анализа, как отдельных составляющих, так и всего целого с соответствующими аналогами в символической-исторической сфере. Понятно, что толкование осуществляется как на субъективном уровне, так и уровне объективации. Это означает, что символический аспект элементов рассматривается для демонстрации психических функций и факторов, значимых для автора рисунка (субъективный уровень). На объективном уровне все элементы изображения понимаются как таковые, вне контекста. Толкование “бессознательных образов” на субъективном уровне в определенном смысле достигается даже легче, чем толкование сновидений, и, по крайней мере, на первый взгляд, они кажутся и анализанду и аналитику понятнее снов. Ибо “бессознательные образы” являются в первую очередь отражением психической реальности анализанда, а не окружающего мира, это часть их сущно-

сти. Таким образом, заложенный в них символизм и проекции более доступны.



Илл. 3. Кружащиеся снаряды



Илл. 4. Это верблюд

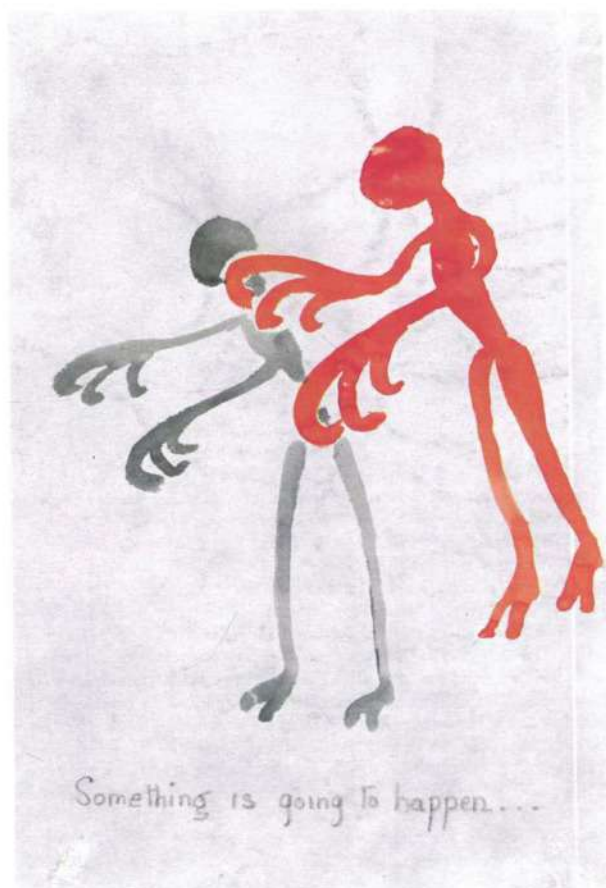
За последние сто лет взрослый человек научился играть в бесполезные “божественные игры”, он все более нацелен на конкретные достижения.

Игра воспринимается им как детское занятие, никому не нужное, он смотрит на нее с насмешкой и презрением. Таким образом, эта важная составляющая его потребности в самовыражении вытесняется в область бессознательного. И в лучшем случае находит выход в спортивных состязаниях или общественных акциях, вроде “загородной прогулки”, и тому подобных коллективных мероприятиях. Эта часть души глубоко ушла в подсознание. Порой это ярко проявляется, когда бессознательное начинает сквозить в каракулях и всплывает вначале в виде туманного облачка, а затем превращается в агрессивные выпады по отношению к солидному партнеру

в ходе деловых переговоров. Или когда оно может лишиться дара речи, пока, наконец, истинное отношение не прорывается исподволь, в образе верблюда, нарисованного на бумаге (илл. 2, 3, 4).

Так же как и сновидения, “бессознательные образы” носят по отношению к сознанию комплементарный, или компенсационный характер, однако будучи более длительными по времени, они в состоянии способствовать восстановлению душевного равновесия. Бывает, что подобные образы способны не только заменить сновидения, но и оказывать долговременное устойчивое воздействие благодаря тому, что они вновь и вновь заявляют о себе.

ОБРАЗ И ПСИХИЧЕСКАЯ ЭНЕРГИЯ



Илл. 5. Ночные призраки

С функциональной точки зрения рисование “бессознательных образов” можно сравнить с “психическим кровопусканьем”. Такая практика способна не только дать выход эмоциональной энергии, одновременно меняется градиент оттока психической энергии, что позволяет улучшить динамику ее распределения. В занятиях живописью проис-

ходит метаморфоза, в ходе которой бесформенное получает пластическое выражение, энергия либидо уходит на стимулирование творчества, которое, создавая образ, формирует себя в ходе этого процесса. Последний аспект весьма важен по отношению к феноменам застывания психической энергии и расщепления сознания. Так, у Стриндберга были периоды маниакально-депрессивных состояний, когда он терял дар речи. Известно, что он с неистовостью одержимого начал заниматься живописью, это помогало ему не сойти с ума. У него, так сказать, произошла регрессия к довербальной форме выражения, существовавшей до образования понятий. Ибо образный язык души предшествует нашему абстрактному языку.

Дикари испокон веков используют изображения, для того чтобы противостоять силам хаоса, неоформленного и безотчетного страха, “загоняя” их в визуальный ряд. “Пороговые” ритуалы, подобные *rites d'entrée*, *rites de sortie*, используются дикарями в связи с пороговыми событиями, такими как охота, брак, встреча с богом. Это делается для того, чтобы привести себя в должное состояние и успешно выдержать испытания. Делаемые таким образом изображения могут иметь вид скульптур или быть чем-то вроде наскальных рисунков, ритуальных узоров на песке, как у индейцев навахо. Их роль — роль апотропея или защитного заклинания.

Возможно, нечто подобное имеет место и в случае с нашими “бессознательными образами”. Что-то нам угрожает, подавляет. Создав зримый образ этой силы, мы получаем над ней контроль. На илл. 5 запечатлена подобная отчаянная попытка. На бумаге изображены два привидения. Дама, к которой они постоянно являлись по ночам и изводили ее, сделала надпись: “Вот существа, которые не дают мне спать, я предпочла бы умереть, нежели

лечь в постель”. Фигуры достаточно схематичны, их крадущиеся движения — угрожающи. Их безликие головы напоминают головы призраков. При взгляде на них можно понять, что чувствовала несчастная, к которой они являлись толпами. Понятно и облегчение, которое она ощутила, поймав их в изображении и показав другим людям, которые, как ей казалось, оставались безучастными к ее бедам.

Было уже неоднократно подтверждено исследованиями, что хотя высвобождение тока психической энергии и возможность придания ей формы и может иметь лечебный эффект, дать разрядку, однако этого недостаточно. Для того чтобы воздействие было длительным и полноценным, требуется, как правило, чтобы всплывшие из подсознания и получившие пластическое выражение содержания были осознаны. У дикарей речь идет о совершенно бессознательном, импульсивном воздействии. Так бывает, когда дикарь применяет ритуалы, росписи и танцы, чтобы преодолеть страх перед грозящей ему бедой, а в ходе психологической работы неотъемлемой частью процесса предотвращения опасности является понимание.

Согласно Юнгу, то же самое, и даже в большей мере, относится к психозам. Ибо собственный опыт убедил его, что понимание и психологическая работа могут с успехом применяться при шизофрении. Он полагал, что пациенту с симптомами шизофрении или шизофренику в легкой или тяжелой форме необходимо понимание. Тогда у него есть шанс быстрее выйти из психотического интервала. Порой психологическое разъяснение может сослужить неоценимую службу после припадка. Правда, это возможно только при наличии раппорта с больным или предрасположенным к болезни. Наличие хотя бы минимального контакта с анализандом — непременное условие любой психотерапевтической деятельности. “Поэтому, — говорит Юнг, — шизофрения отнюдь не фатальна, равно как и туберкулез”. В качестве профилактической меры и психогигиенического средства психологическое образование никогда не бывает лишним¹⁰.

Подобно неврозу, психоз, в конечном итоге, есть требование индивидуации. Однако, как правило, он не осознается и поэтому протекает, двигаясь как по замкнутому кругу, напоминая “уробороса” и не покидая область бессознательного. В этой связи невроз и психоз могут рассматриваться в качестве неудавшейся попытки самореализации. Эта попытка будоражит бессознательное, однако сознание слишком слабо и не справляется с неудержимым и лавинообразным потоком нахлынувших на него содержаний. Поэтому сознание либо стремится силой сдержать эти содержания и все их бесчислен-

ные модификации, или оказывается разорванным. Благодаря психологической подготовке или разъяснению возникает связка этого процесса с сознанием или, как минимум, возможность такого соединения, а значит, целебного воздействия¹¹. Последнее имеет место в силу естественной и врожденной склонности души к наведению мостов, примирению противоположностей, и, тем самым, созданию нового равновесия, ее способности влиять на достижение душой целостности, зрелости и законченности, то есть индивидуации.



Илл. 6. *Неразбериха*

Примером подобного целебного воздействия образов может служить случай, приводимый Юнгом¹²: “На рис. 6 царит полная неразбериха. На патологию указывают так называемые прерванные линии, присутствующие повсюду. Представьте, что вы сделали рисунок на льду, затем лед тронулся, и куски льда с фрагментами рисунка в беспорядке закружились по воде. Так же, как в случае смещения геологических пород возникают разломы: несовместимые пласты сталкиваются и громоздятся друг на друга. Все детали находятся в плачевном состоянии, что великолепно характеризует душевный пейзаж пациентки, создавшей это изображение”.

Из деталей на рисунке можно идентифицировать: кривой глаз, кровь и раны, руку со стигматами, анатомическую деталь, фаллические символы, змею, ползущую мимо женского полового органа. Рисунок выдержан в черно-серо-белых тонах, и лишь кое-где оживлен акцентом красного цвета.

В случае если рисунки подобного рода делаются постоянно, можно с уверенностью говорить о тяжелых расстройствах психики.



Илл. 7. Гигантская змея

На рис. 7 симптомы приближающейся шизофрении выступают еще явственнее. Опасность символизирует змея-исполин, совершенно придавившая нагую фигурку женщины — сиречь саму пациентку. С раздвоенного змеиного языка на голову паци-

ентки сочится яд. “За подобным рисунком стоит глубочайшая личная драма”,¹³ — говорит Юнг. Однако больная не отдает себе в этом отчета. Смысл изображения от нее ускользает. Ее состояние граничит с паникой. Вот почему совершенно необходимо, чтобы она обрела некую точку опоры в хаосе своей смятенной души. Ей надо попытаться оформить его и представить в зрительной форме. Она неплохо рисует, она должна поставить свой талант на службу выздоровлению, чтобы с помощью образов отвести поток своей психической энергии в новое русло.

Рисунок змеи был навеян сновидением. Сновидение было такого рода, что плохо укладывалось в слова. Это было потрясающее переживание, человеческий язык был слишком слаб для него. По ее собственным словам, гигантская змея передает увиденное лучше всего. Комментарий Юнга¹⁴: “Подобное замечание позволяет нам предположить, что в данном случае мы имеем дело с чем-то, выходящим за рамки сферы чисто человеческого, речь идет о явлениях, относящихся к сферам, находящимся ниже или выше мира человека. Для всех переживаний подобного рода характерно, что они воспринимаются как явления, лежащие по ту сторону языковых возможностей”. Если же их удастся запечатлеть в образе, то они получают форму выражения, которую можно описать, и которая доступна для понимания. Как следствие, в состоянии больного шизофренией наступает определенное улучшение. Ибо причина шизофрении кроется в непостижимости и невыразимости архетипических элементов, которые властно заявляют о себе, но не могут быть усвоены сознанием. “Мозг не в состоянии вместить архетип, и дух терпит крушение.”¹⁵

ТОЛКОВАНИЕ

При распознавании и толковании “бессознательных образов” следует обращать внимание на два аспекта: во-первых, на их способность распутывать что-либо, вытекающую из их игровой природы и находящуюся по ту сторону толкования и понимания. Во-вторых, на их способность “избавлять” в результате тщательного анализа и проработки. То, когда этот второй аспект следует рассматривать, сама степень этого внимания нельзя уложить в четкие рамки. Работа с материалом души, процесс осознания и толкования требует величайшей осторожности и чуткости. Как и при анализе сновидений и даже в еще большей степени, речь здесь идет об искусстве. Зачастую труден уже сам выбор того или иного образа для целей исследования. Ибо сознание не всегда играет главную роль в этом процессе. Юнг

пишет, что одна его пациентка безотчетно рисовала образы, которые, казалось, выражали идеи философии тантры. Он решил дать ей почитать тантрические тексты. Это подействовало на нее губительно. Ее фантазия угасла, и она бросила рисование. В ее душе что-то сломалось вследствие вторжения “рационального” элемента.

Как правило, у рисовальщика не возникает никаких личных ассоциаций, и он совершенно не понимает смысл нарисованного. “Примирение противоположностей” заложено в самой природе, только в случае достижения такого единства человек обретает состояние естественности. Этот процесс протекает сам, если ему не мешать. В подобных случаях задача психоаналитика состоит в том, что направить процесс и дать ему простор. В против-

ном случае вторжение сознания, сопротивляющегося любой интеграции, приведет к блокированию этого процесса¹⁶.

Нередко объяснение и толкование подсказывает сам образ, почти без усилий со стороны психоаналитика; подобно сказкам, он содержит мораль (илл. 8) и действует на естественный процесс духовного роста как фермент, так что любое вмешательство извне могло бы только помешать этому процессу.



Илл. 8. Между двух огней

Однако случай случаю рознь. Выжидательная позиция аналитика не всегда хороша. Иногда требуется прямо противоположное — следует не только разъяснить общий смысл изображения, но и подробно остановиться на каждой детали. Иногда анализанд, убаюканный приятным ощущением, вызванным “умиротворяющим” действием образа, начинает почитать на лаврах и буквально тонет в трясине архетипического мира бессознательного. Вместо того чтобы со всей ответственностью отнестись к истине, о которой ему говорит картина, он продолжает закрывать на нее глаза, предпочитая самообман. Тем самым целительное воздействие образа пропадает втуне. В подобных случаях разъяснение рисунков становится жизненной необходимостью. Иначе разум пациент не в силах их осознать, рисунки его полностью дезориентируют, и его смятение, и без того уже колоссальное, только нарастает, что и имело место у многих потенциальных шизофреников по аналогии с вышесказанным.

Таким образом, то, как толковать, зависит от конкретного случая, в соответствии с интеллектуальным уровнем анализанда, уровнем его общей культуры и различными другими факторами. Рисунки подобного рода позволяют установить связь между психоаналитиком и анализандом на довербальном уровне, что, в частности, дает колоссальное

преимущество при общении с аутистами, поскольку необходимость в толковании отпадает. Перенос осуществляется без слов, но, несмотря на это, в его ходе происходит рост взаимопонимания. Нередко бессознательные и эмоционально заряженные содержания прорываются наружу и находят выражение в рисунке, причем на той стадии лечения, когда осознание мучительной проблемы еще не достигло вербального уровня. Образ в этом не нуждается и облегчает задачу интеграции, достигаемой в обход сознания. Вопрос, не лучше ли в подобных случаях заниматься арт-терапией самостоятельно или вообще отказаться от психоаналитической процедуры, это вопрос дискуссионный и сегодня далек от разрешения.

Для окончательной оценки рисунка во всех частностях, так же как и при толковании сновидений, необходимыми предпосылками, разумеется, являются сбор анамнеза, точное знание состояния сознания, психологических установок и мировоззренческой позиции анализанда. Без знания сопутствующей информации, на основании одного рисунка, трудно сказать что-либо определенное. В любом случае, как и со сновидениями, рассматриваемыми по отдельности, можно толковать те из элементов, которые имеют архетипический характер, с присущим им универсальным символизмом, то есть имеющим общее коллективное значение, а не только конвенциональное, вложенное в них самим автором рисунка. Зачастую уже одного этого оказывается достаточно, поскольку обширные познания аналитика в области культуры и истории символов позволяют многое обнаружить и разъяснить.

Должен ли врач полностью раскрывать свои карты и сообщать всю полученную им информацию анализанду? Это остается на усмотрение врача, который в каждом конкретном случае делает это на основании собственного опыта и размышления. В том, что касается выразительной силы, Юнг не видел существенной разницы между “бессознательными образами” психически здорового лица и лица с психическими нарушениями и считал, что с ними надо обращаться одинаково. Различие лишь в выводах, делаемых в каждом конкретном случае. Мнение Юнга и здесь сохраняет полную силу. Дело в том, что когда мы имеем дело с содержаниями коллективного бессознательного, речь никогда не идет о вытеснении. Таким образом, степень сходства “картинок”, создаваемых как здоровыми, так и больными, зависит от глубины “пласта” их возникновения, за ними стоят архетипические образы, делающими наглядными типические общечеловеческие мотивы поведения.

II.

МЕТОДИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО

Как следует толковать “бессознательные образы”? Мы не найдем в произведениях Юнга каких-либо систематических указаний на это. Мне понадобилось 20 лет, чтобы разработать некое руководство, с помощью которого можно было приблизиться к пониманию этих образов. Эта методика является, с одной стороны, результатом моего практического опыта общения с учениками и анализандами, имеющими психические отклонения, а с другой стороны, внимательного наблюдения и исследования тысяч и тысяч подобных изображений. Остается надеяться, что при соответствующем подходе читатель научится ориентироваться в этой многослойной и тонкой материи.

Рассматриваться будут только изображения (рисунки или творения кисти), в качестве наиболее распространенной формы проявления “активного воображения” и которую легче всего представить посредством иллюстраций. Все другие формы, как то: фигурки, коллажи, фотомонтажи, силуэты, описания фантазий в письменной форме, хореографические этюды и многое другое, — я упускаю из соображений места. Речь пойдет о серии картин, возникших в ходе индивидуальных занятий с анализандами, то есть о некоей хрестоматии, куда вошли изображения, созданные многочисленными анализандами (в том числе и невротиками, не проходившими курс лечения психоанализом). Возраст, пол, происхождение, профессия, образовательный уровень и состояние здоровья — все это не имело значения. Я полностью абстрагируюсь от ассоциаций, возникших у авторов рисунков в связи с тем, что они изображали, и целиком концентрируюсь на том, что можно вычитать из материала, который имеется у меня в распоряжении.

Большинство из этих “художников” мало или вообще ничего не может сказать о своих работах. Чем глубже психический “пласт”, откуда приходит изображение, тем более странным и непонятным оно кажется самому художнику. Иногда эти рисунки имеют названия — что свидетельствует о попытке рационального их объяснения — однако, как правило, эти названия не имеют ничего общего с “истинным”, сокровенным, а значит, тем более важным смыслом и содержанием изображений. Единственное, что мне требовалось знать при моем “методе” толкования образов — это пол, приблизительный возраст художника и то, изображает ли образ

некое видение или мотив из сновидения. Нередко существенно также, в каком месте человек начал рисовать.

Мне было важно дать критерии, делающие возможным диагностическое — хотя бы в общих чертах — понимание и толкование подобных рисунков даже совершенно неподготовленному человеку. Понятно, что приводимые здесь критерии годятся не для всех изображений. Однако их систематическое применение — гарантия того, что важнейшие признаки, наблюдаемые на рисунке, не ускользнут от внимания исследователя. Понятно, что ни один диагноз не бывает полностью безупречным, однако в рисунках можно прочесть очень многое. Зачастую открывается смысл, скрытый от самого художника, остающийся в области бессознательного. Предлагаемая работа — не более чем скромный вклад, еще одна попытка создать подспорье в психоаналитической работе, независимо от “школы” или направления. Многообразие и сложность материала и широта спектра его применения таковы, что его подробное описание потребовало бы многих томов: задача, которая еще ждет своего исследователя.

Понятно, что процесс распознавания и толкования подобных рисунков сопряжен с риском, поскольку каждый реагирует по-своему, восприятие каждого в той или иной степени субъективно окрашено. То, что одному кажется прекрасным, другому — безобразным, восприятие приятного и неприятного — чисто субъективно, и зависит от многих факторов: от индивидуального вкуса, от характера отношения к образам души, культурного уровня, всей личности в целом. С этим не поспоришь, и все же существуют критерии, способные обеспечить определенную объективность оценки и интерпретации этих изображений. Как и по отношению к произведениям искусства, к ним применимы эстетические критерии, однако их можно рассматривать с точки зрения формы, динамики, а также психологии.

Полезной моделью рассмотрения изображения с точки зрения формы может, к примеру, служить графология. Поле письма имеет свою собственную символику, которая в данной связи может весьма и весьма пригодиться. Это хорошо показывает следующая схема.

Излишне давать комментарии. Между экстравертом и интровертом легко провести грань. Первый

всегда устремлен “направо”, прочь от своей души, навстречу окружающему миру, диктующему ему его образ действий; второй устремлен “влево”, к самому себе, бежит от внешнего мира и следует своим ду-

шевым порывам. Образ действия современной графологии — пространственно-символический. Почерк рассматривается как стена, к которой применимы понятия “верха” и “низа”.

Илл. 9. Графологическая диаграмма



Согласно концепции древних, голова считалась местом пребывания души, а тело — местом, где гнездятся влечения. Следуя этой концепции, почерк делится на три “зоны по вертикали”: затем, в зависимости от различия их длины и соотношения пропорций в рамках общей картины делаются выводы относительно свойств автора почерка. Подобные и многочисленные другие выводы можно сделать на основании сравнений тех или иных аспек-

тов “бессознательных образов” и графологических признаков. Например, значения пропорций, направления и уровня наклона, положения ниже строк и т. д. Определенные точки соприкосновения имеются и с тестами Роршаха, например, в отношении формы, перспективы, а также символизма и его составляющих¹⁸. В ходе настоящего “руководства” постоянно возникают подобные сравнения, имеющие существенную диагностическую ценность.

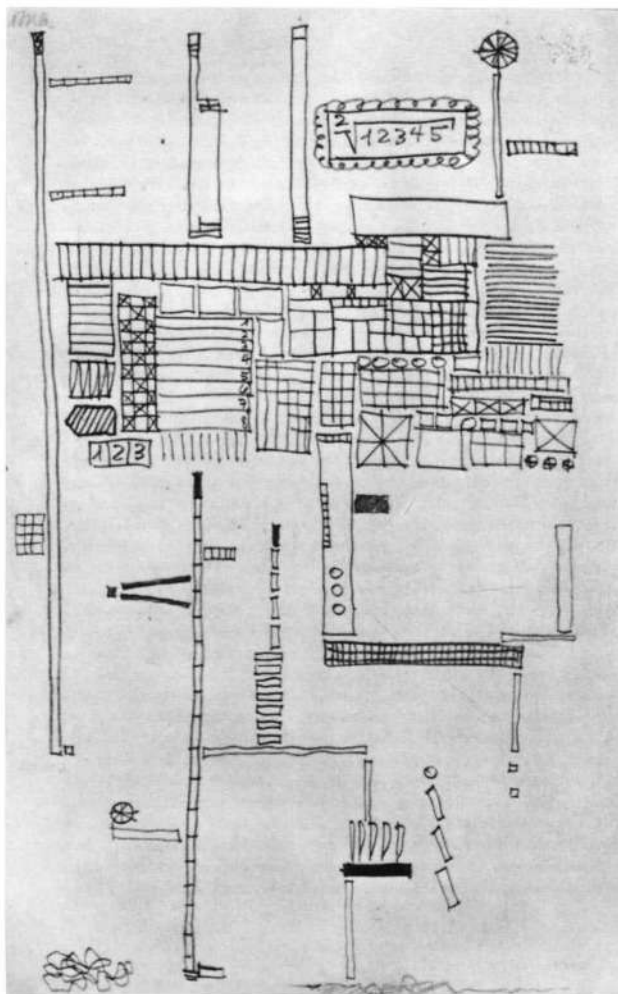
ЗНАЧЕНИЕ ИСПОЛЪЗУЕМОГО МАТЕРИАЛА

Важные выводы можно сделать уже на основании выбора материала, используемого художником. Выбор этот следует предоставить самому художнику. И только в случае необходимости следует давать наставления или даже предписания. А именно, так называемый “свободный выбор” имеет важное психологическое значение, он диктуется потребностями бессознательных глубин души и для постановки диагноза его трудно переоценить. Для того чтобы выразить в зримой форме свои душевные переживания, пациенты выбирают карандаш, тушь, акварель, пастель, мелки или масляные краски, и все это отнюдь не маловажно. Опыт показывает, — и исключения только подтверждают правило, — что

выбор изобразительных средств обычно диктуется бессознательным и заслуживает самого пристального внимания уже потому, что он не “случаен”. Выбор крайне значим, и зачастую позволяет заглянуть в состояние души, о которых сам художник и не подозревает.

В случае если бессознательные эмоциональные области подавлены, человек, можно сказать, живет исключительно “в своей голове”. Рационалист избегает цветов, которые отвечают за эмоциональную сферу — его непроизвольно тянет к карандашу, перу или туши. Выбор этих трех художественных техник — всегда симптом рациональной установки как минимум на то, что изображено. Эти техники лучше

всего выражают установку на линейное, плоскостное, рациональное — в этом смысле наиболее подходит *карандаш*. Все нарисованное карандашом можно стереть, то есть он ни к чему не обязывает. Как правило, проводимые им линии бывают тонкими и бледными. Хотя карандашом можно делать тени, однако в целом его характер — штрих и линия, он служит для того чтобы очертить и удержать содержание в определенных рамках. Карандашу соответствует установка на абстракции и теоретизирование, серый так или иначе связан с чернотой.

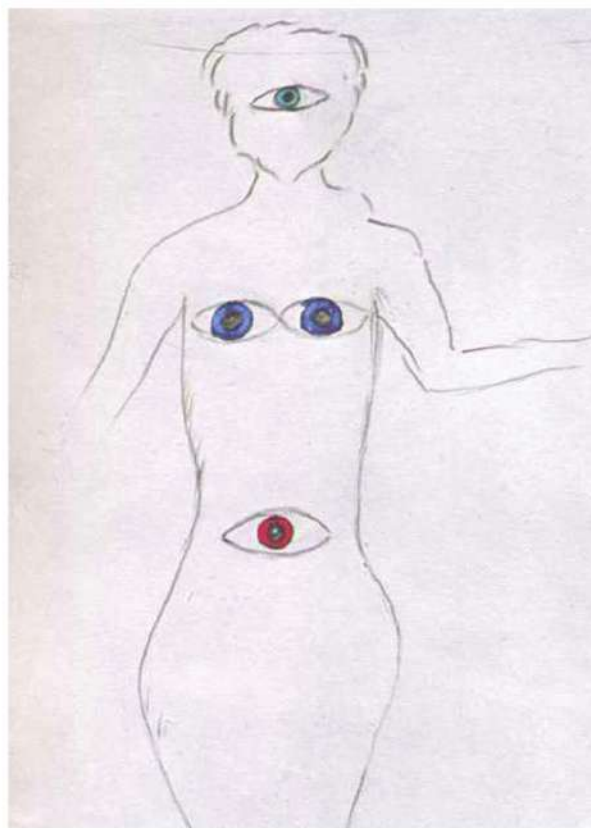


Илл. 10. Невеста

Чернила или *тушь* делают очертания более четкими в ущерб нюансировке. В результате возникает монохромная живопись, свидетельствующая о подобном же душевном состоянии. Возможно, это сопоставимо с теми ответами на тесты Роршаха, когда анализанды видят скелет или географическую карту, и в любом случае свидетельствуют об интеллектуализме.

Как с помощью карандаша и пера придать изображениям большую динамику? Нужно обладать

или незаурядным художественным талантом, или мощным энергетическим потенциалом, стремящимся к зримому воплощению и его определяющим. У людей, о которых идет речь, это невозможно из-за их внутренней заторможенности. Лаконизм, заставляющий их ограничить изображение одним контуром, продиктован не стремлением оставить только самое существенное, а душевной скупостью, страхом поставить не на ту карту и нежеланием отдаваться чему-либо полностью, брать на себя ответственность. Эта душевная леность и боязнь проявить себя зачастую выражается в характерной вялости штрихов, их тонкости и сухости, слабости и бледности, особенно в карандашных рисунках. Автор боится занять четкую позицию. То же самое имеет место, когда линиям не хватает мягкости. Они тогда отличное свидетельство недостаточной гибкости ума. Хороший пример того, о чем идет речь, представлен на илл. 10. Этот рисунок сделан инженером. Невеста как математическая проблема. Источником изображений подобного рода служат сферы, расположенные относительно близко к области сознания, содержания, почерпнутые из глубинных пластов «залегания» психики, в них весьма редки (см. илл. 76).



Илл. 11. Одноглазый

В случае если рисунок сделан *цветным карандашом*, проводимые линии имеют цвет и поэтому окрашены более эмоционально. Однако выражаемому ими чувству все еще не достает мягкости, нежности и тепла. Хотя, в отличие от свинцового карандаша, цветной карандаш стирается с трудом, он достаточно жесткий и подходит для выражения сильных эмоций в гораздо меньшей степени, чем акварель или краски, которыми можно рисовать пальцами. Применение смешанной техники позволяет создавать весьма своеобразные изображения (илл. 11). То, что нарисовано свинцовым карандашом, должно остаться незамеченным, а все внимание обращено на то, что выделено цветным карандашом. Это — главное. С помощью цветных карандашей можно при желании достичь эффекта акварели. Это указывает на амбивалентное отношение к изображаемому: оно эмоционально окрашено, и все же не “текуче”, у него нет гибкости, мягкости. Однако готовность дать вовлечь себя в эмоциональное переживание, возможно, все же присутствует, однако налицо нерешительность и боязнь сильного чувства (илл. 12).



Илл. 12. Священный огонь

Прямая противоположность этому — *мелки* или *пастель*, позволяющие выразить полнокровные, мягкие, зачастую весьма грубые, “пастозные” чувства, хотя и выдающие с головой душевную неразвитость, приземленность, тяжеловесность, зачастую грубость соответствующей души. Промежуточное место между мелками и обычной пастелью занимает *пастель масляная*, позволяющая создавать прекрасные насыщенные изображения с богатой нюансировкой. Эта техника позволяет наглядно выражать самые многообразные душевные состояния. Предпочтение масляной пастели другим техникам свидетельствует о потребности выразить эти состояния во всем их многообразии (см. илл. 83, 84).

Недавно появившийся материал — *цветная тушь*. Она текуча, подобно акварели, и благодаря свойственному ей прекрасному блеску способна передавать самые необычные душевные состояния (см. илл. 57). Весьма популярна *темпера*, позволяющая выразить всю гамму состояний — от самых простых и примитивных до крайне содержательных и эмоционально насыщенных — хотя и в несколько пастозной форме (в ущерб прозрачности). Поскольку эта краска является “кроющей”, она позволяет вносить исправления, изменения, что, естественно, делает ее особенно привлекательной для начинающих (см. илл. 63).

Совершенно новым материалом являются используемые до сих пор только в США *краски для рисования пальцами* (илл. 13). Первоначально они предназначались для детей. Однако их можно с успехом использовать в терапии для взрослых, поскольку они дают возможность абреагирования (сброса) вытесненных агрессивных потребностей и влечений. Кисть создает между поверхностью и рукой художника некое пространство, не позволяя нажимать на нее. Пальцем же можно нажимать, царапать, размазывать краску по поверхности, это дает выход ярости и агрессии. К тому же у этих красок есть еще одно преимущество: они кроющие, их можно наносить друг на друга подобно масляным краскам. При этом они являются *чистыми*, то есть легко смываются как с рук, так и с бумаги, одежды и т. д. и не оставляют пятен. Они в равной степени подходят как для примитивных, так и для весьма сложных изображений.



Илл. 76.

Илл. 83.



Илл. 84.



Илл. 57.



Илл. 63.



Илл. 13. Кошка

Дети любят мазать себя, что им возбраняется к их неудовольствию. Эти же краски, и особенно обилие часто запрещаемой коричневой краски делает ее идеальным средством абреагирования. Детям запрещено отправлять свои естественные надобности, где им вздумается, а с помощью этой краски они обходят запрет, что и ведет к избавлению от невротических состояний и психических расстройств (см. илл. 108, 109).

Однако лучше всего для выражения душевных состояний подходит акварель. Она прозрачна, текуча, наносится на поверхность бумаги тонким слоем, позволяя передавать тончайшие нюансы. С ее помощью легко создавать переходы. Она хорошо передает все текучее и размытое. Предпочтение акварели говорит о наличии навыков в живописи. Уже

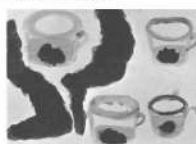
сам выбор акварели в качестве материала говорит об умении рисовать и, по крайней мере, готовности использовать живопись в качестве подспорья в ходе психотерапии. Прозрачность акварели, не допускающая переписывания, ее большой недостаток. Единжды написанное нельзя смыть. Исправления не допускаются. Написанное налагает обязательства (см. илл. 42, 98, 128 и след.).

Если акварель делает душевные состояния явными, то *масляная краска* способна выразить всю гамму душевных переживаний. Ей все доступно. Однако она долго сохнет и требует умелого обращения. Поэтому пациенты редко избирают ее в качестве материала для творчества, отдавая предпочтение менее трудоемким материалам. Среди них редки «умельцы», и даже если они и являются таковыми,

Илл. 108.



Илл. 109.



Илл. 42.



Илл. 98.



Илл. 128.



они все равно отдают предпочтение другому материалу, например, пластилину, из желания сохранить всю непосредственность самовыражения, ибо технический навык, “школа” мешает той по-детски наивной уверенности, с которой неопытный художник выражает себя. А и для диагностики, и для терапии только это и имеет значение.

Если не довольствоваться грубыми и беспомощными попытками, то чтобы писать масляными красками, требуются соответствующие навыки. Однако это стоит того. Масляная живопись в состоянии передать всю гамму бессознательной психики и ее сложной природы. Благодаря использованию эффектов контраста, сочетания и смешения красок ее возможности безграничны. У пишущего масляными красками возникает иллюзия, что он в состоянии скрыть содержания, которые глубинные пласты психики предпочитают утаивать, или, наоборот, может выразить ее самые парадоксальные проявления.

Возможно, в данной связи заслуживают упоминания *коллажи*, используемые многими современными художниками вместо красок. Речь в данном случае идет о композициях (аппликациях), создаваемых путем приклеивания на некую основу кусочков цветной бумаги, тряпичных лоскутков и тому подобных материалов. Это род цветного фотомонтажа, отличающийся от изображений, о которых шла речь выше. И все же само составление композиции предполагает полную спонтанность выбора, как в отношении формы, так и цвета, а равно всех прочих составляющих, так что в определенной степени

к ним применимы те же критерии, что и при анализе изображений и постановке диагноза.

Интересно, что иногда материалы, используемые пациентами, укладываются в приведенную выше *последовательность*. Первые, по большей части робкие попытки рисования делаются карандашом. Решение изменить средство выражения приходит после долгих колебаний. Затем пациенты перебирают одно средство за другим, проходя различные “стадии” выразительности и их собственной способности выражать что-либо. Отказ от монохромных рисунков в пользу полихромных, переход от карандаша к акварели или живописи пальцами идет параллельно с процессом развития души анализанда и процесса осознания им своих глубинных переживаний. Процесс душевной интеграции виден в серии рисунков и материалов, которым они сделаны.

Естественно, далеко не все пациенты проходят этот путь полностью, от и до, случаются лакуны. Иной так и застревает на стадии чернил и туши, краски его пугают возможностью обнаружения его вытесненных эмоций. Однако если прыжок в мир цвета совершен, можно говорить об успешном раскрытии “эмоционального пространства” его души и прогнозировать ее развитие в будущем. Порой начинают с обратного, с пастозных материалов наподобие мелков или пастели, наносимых поначалу крайне неумело, по-детски. В этом случае душевное развитие пациента протекает параллельно совершенствованию его владения изобразительными средствами, достижению большей изысканности и детализации.

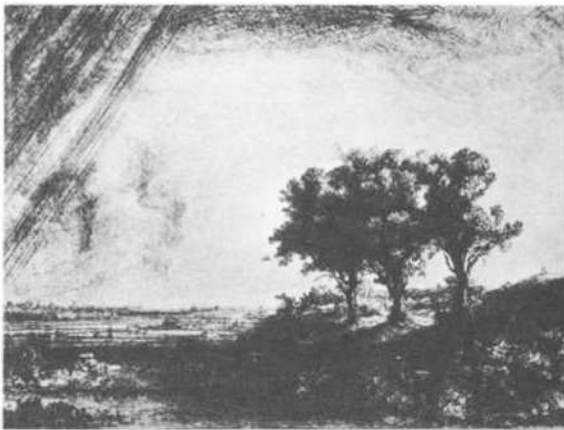
ОТНОШЕНИЕ ОБРАЗА К ПРОСТРАНСТВУ

Важным подспорьем для диагностики пространственного символизма “бессознательных образов” служат критерии, разработанные графологией. Рисунок, не вмещающийся на листке бумаги, похож на дерево с обрезанной кроной, он взрывает пространство. Он хорошо характеризует безудержный экспансионизм душевного состояния анализанда не в меньшей степени, чем его противоположность, когда на огромном чистом листе бумаги заполняется крошечный участок. Сравним это с тем, как один носит тесно облегающую одежду, буквально трещащую на нем по швам, а другой — широкую одежду, болтающуюся на нем как на вешалке.

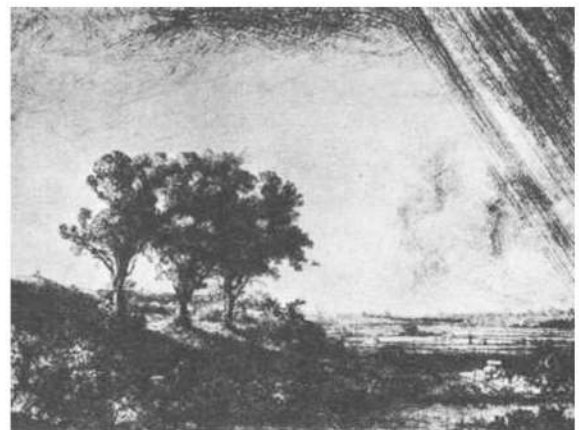
Имеет значение и выбор места расположения рисунка — справа или слева от центра, сверху или снизу, в середине или в углу, ибо в каждом конкретном случае он имеет особое значение. Положение в центре соответствует доминированию. Предмет,

помещенный в центр, автоматически воспринимается как более важный по сравнению с предметом, задвинутым в угол. Многие из анализандов делят рисунок пополам вертикальной чертой (см. илл. 60), другие делят его на верх и низ горизонтальной линией (см. илл. 17 и 24), третьи создают нечто вроде оси координат, разделяя тем самым поле рисунка на четыре части (см. илл. 87).

Мы уже видели на графологической схеме, что расположение изображения имеет большое значение: то, как оно расположено: сдвинуто влево или вправо, движется ли оно вспять или грозит ускользнуть за пределы листа¹⁹. Возьмем группу деревьев или дом. Если они находятся слева от центра, правая сторона остается свободной и создает ощущение открытого пространства, простирающегося в бесконечность. Если же изображение находится справа, оно препятствует выходу в окружающий мир



Илл. 14. Деревья справа



Илл. 15. Деревья слева

(илл. 14, 15). Таким образом, характер переживания, вызываемых изображениями, будет совершенно различным²⁰. Контур, разомкнутый справа, и предмет, сдвинутый направо, вызывают у зрителя совершенно иную реакцию.

Обращая внимание на сдвиг оси симметрии в ту или иную сторону, нельзя упускать из виду одну важную деталь. Речь идет об автопортрете. В этом случае зрителю необходимо отождествить себя с изображаемым и поставить себя на место портретируемого (причем имеет значение и то, в какой ипостаси анализанд видит себя, изображая как зверя, растения или даже божество). Левый край бумаги соответствует правой руке анализанда, и наоборот. Ибо он смотрит сам на нас со своего рисунка. То, насколько важно обращать на это внимание, можно продемонстрировать на примере рис. 126, на котором отец сидит за левым глазом, свидетельствуя о том, что его влияние на дочь окрашено бессознательным в гораздо большей степени, чем влияние матери, и тем самым, является доминирующим. На илл. 16 врач (женщина) изображена стоящей справа от анализанда, однако взглянем на все это с точки зрения анализанда: она стоит слева от него и, соответственно, оказывает на него по линии бессознательного доминирующее влияние. Все процессы, протекающие бессознательно, содержат в себе гораздо больший заряд энергии.

Вот почему положение самого художника на изображении отнюдь не маловажно: стоит ли он

в центре, или поместил себя с краю картины — все это имеет значение. В раннем Средневековье существовал обычай, согласно которому художник изображал на картине самого себя. При этом он как бы проникал в нее с черного хода, чуть ли не тайком, помещая себя в углу картины или среди донаторов, в обоих случаях в виде крохотной фигурки. Это важное свидетельство уровня самооценки художника и социального статуса, на который он мог претендовать. Нередко я начинала рассмотрение рисунка с вопроса: «С какого места листа бумаги вы начали рисовать?» Далеко не безразлично, начинают ли рисовать из центра или из угла.

«Левая» сторона традиционно считается темной областью «зла» (*sinister*) и в большей степени подчинена бессознательному, правая сторона соотносится с сознательной сферой, то есть «добром». Из множества соответствий, на которые так богата история символизма, ограничимся малой их толикой. Стоит напомнить о традиционном толковании «верха» и «низа»: «верх» считается областью духа, а «низ» — сферой влечений. Мотивы, помещаемые в этом месте, или цвета, в которые окрашиваются эти области, наделяются соответствующими свойствами или ассоциируются с ними (подробнее об этом в разделе «Движение»).

Следует обращать внимание на выбор бумаги, на котором создается изображение. Он — красноречивое свидетельство характера отношения художника к тому, что или кого он изображает. Большинство



Илл. 60.



Илл. 24.



Илл. 87.



Илл. 126.



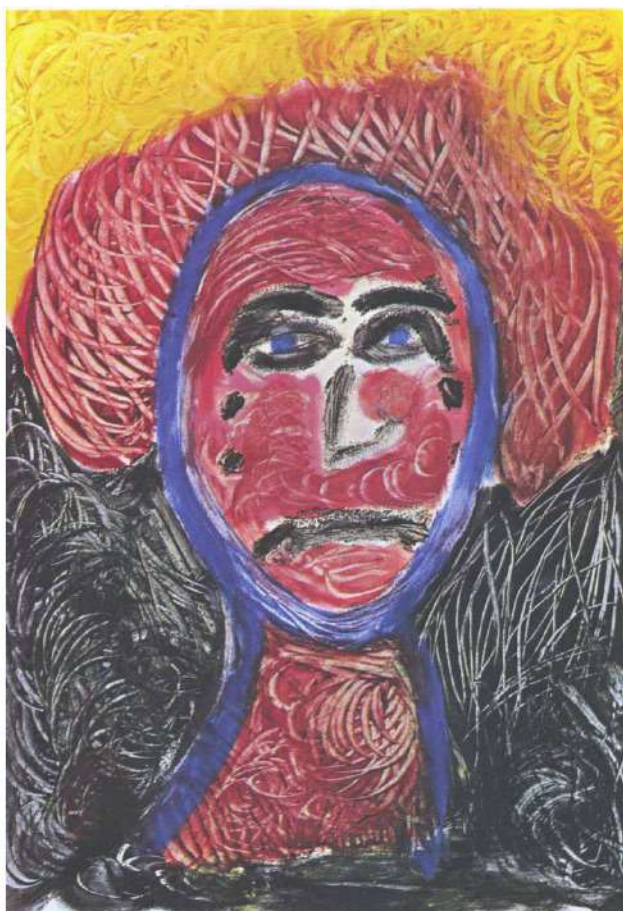
Илл. 16.* Две матери (* здесь и далее означает, что изображение в оригинале — цветное)

пациентов используют бумагу для черчения различного формата. Однако находятся анализанды, которые заведомо презируют свое детище, ни во что его не ставят. Для них годится бумага любого сорта — будь то оберточная бумага (илл. 17), кусок газеты или даже туалетная бумага. “А, ничего, сойдет”, — бросает он пренебрежительно. Холст или подобные ему материалы используются крайне редко, так как обращение с ними затруднено и требует, как и масляная живопись, упорства и тщательности.



Илл. 17.* Страх сцены

Изображение может занимать всю плоскость основы, нуждаться в *раме* или обходиться без нее, ширина и форма рамы могут варьироваться, и все это имеет значение для толкования. Рама символизирует и осуществляет защиту. В этом отношении показателен рисунок (илл. 18), созданный 30-летним анализандом. На фоне черного фона, символизирующего депрессию автора, ярким пламенем горит лицо матери. Кажется, что оно возникает прямо из огня. Изображение заключено в рамку, представляющую как защиту, так и преграду бушующему пламени. Цвет рамки — синий, символизирующий интеллект. Рамка в состоянии не только очерчивать границы, но и стеснять свободу, мешать выразиться, ущемлять (илл. 19), и одновременно служить психике защитой или удушать ее, помогать или вредить. Это в особенной степени касается больных. Наличие или отсутствие обрамления говорит о многом. Если рисунок не вмещается в отведенное пространство, у него нет границ. Это свидетельствует об опасности утонуть в море бессознательного (см. илл. 124). Наличие рамы создает своего рода плотину, дамбу, сдерживающую напор стихийных сил: сознательное “Я” в состоянии удержать бесконтрольное распространение бессознательной материи. Форма рамки тоже важна: прямоугольное



Илл. 18. Плавающий лик матери

обрамление означает не то же, что и витиеватая рамка в стиле барокко (илл. 19). Такая (барочная) рамка говорит об известной гибкости художника по отношению к “содержаниям, заключенным в рамку”. Многообразие форм рамок соответствует многообразию выводов, которые делаются на основании той или иной их конфигурации.

Важно различать *передний план*, то есть само изображение, и *фон*, то есть плоскость, на которой создан рисунок или живописное произведение. *Фон* соответствует области бессознательного, изображение же представляет сегмент, или поле, высвеченное

ПРОПОРЦИИ

Характер соотношения между изображением и фоном соответствует отношению изображаемого к душевному миру художника и окружающему его миру. Взаимоотношения изобразительных элементов и их природные прототипы весьма показательны для оценки степени равновесия, примирения образа или изобразительного мотива с миром психики.

светом сознания. Наличие рамки означает разграничение пространства на сознательно очерченное, выделенное поле и дикую “целину”, не тронутую сознанием. Изображение может располагаться по вертикали или по горизонтали, это тоже имеет значение. Уже в гештальтпсихологии значимость мотива зависит от его расположения в пространстве, а значит, имеет значение *положение* элемента внутри контекста изображения. Например, красное пятно, расположенное в центре лица под носом, символизирует рот, то же пятно, посаженное на щеку, означает румянец. Посаженное на палец — возможно, ранку, в траве — красный цветок, на плаще — след крови и т. д. Вариации здесь бесконечны.



Илл. 19.
Головной убор в виде кукурузного початка

Так, например, несоразмерное увеличение надстроичных элементов почерка говорит о доминировании “головы” за счет эмоциональной составляющей и потребностей тела. Можно сказать, что несоразмерное увеличение “подстроичных” элементов будет означать, в противоположность этому, людей, чей душевный мир находится во власти влечений.

20. Графологическая схема



Надстрочные элементы почерка больше нижних

Подстрочные элементы почерка больше верхних

	Динамика, теория, „идеальное“	+	Чувствительность прагматизм
	ДУХОВНЫЕ УСТРЕМЛЕНИЯ Гомосексуальность		Гетеросексуальность МАТЕРИАЛИЗМ
	Интеллект, Неукорененность	—	Обусловленность влечениями косность

Распределение элементов почерка

Графологическая схема (илл. 20; ср. также илл. 9) служит хорошей иллюстрацией того, о чем может говорить диспропорция тела человека. Достаточно одного взгляда на рисунок, чтобы на основании пропорциональных соотношений понять, о какой проблеме идет речь. Комплекс неполноценности, степень самооценки, заниженная оценка действий или чувств, равно как и самомнение бросаются в глаза.

Имеет значение величина изобразительных элементов как по отношению друг к другу, так и по отношению к изобразительной поверхности в целом. Они говорят об отношении художника к изображаемому. У дамы на илл. 21 несоразмерно большая голова, доминирующая на пространстве рисунка. Как будто бы для этой 52-летней художницы все остальное ничего не значит. Какой контраст по сравнению с крошечным человечком, напоминающим берсальера! Он умещается в ее руке. Сразу понятно, какого она о нем мнения. А эта злая корова? Не

кажется ли она гигантской рядом с телятами, ее детьми? Своим громадным телом она загораживает для них весь остальной мир. От нее исходит чувство защищенности, в ее сосцах пища любви. И все же, похоже, что они ее побаиваются. Сразу видно, что проблема художника, это проблема подростка. На самом деле возраст анализанда 31 год. Он не только опоздал на пир жизни. Он до смешного мал по сравнению с матерью и чувствует себя обделенным. Ее живот загораживает от него небо (илл. 22).

Другой рисунок демонстрирует возникновение так называемого „страха сцены“ у человека, страдающего магией преследования. Перед нами маленький нагой скрипач, которому 27 лет. Спереди на него лает собака, его слушатели — это крокодил и змея, готовые на него броситься и искушать (илл. 17). Автор четвертого изображения — 50-летняя женщина, нарисовавшая чудовищного краба красного цвета, пожирающего маленькую фиалку



Илл. 124.



Илл. 9.



Илл. 17.

(илл. 23). Краб символизирует мать художницы. Ее мать умерла, но, тем не менее, продолжает оказывать на нее мощное негативное влияние, блокируя малейшее проявление ее чувств, которым хочется расцвести подобно фиалкам. Вот уж поистине, ничего не поделаешь!



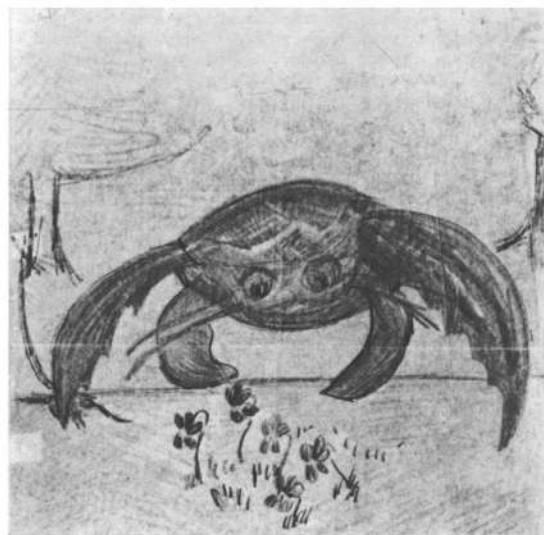
Илл. 21. Пигмей в руке



Илл. 22.* Корова-мать

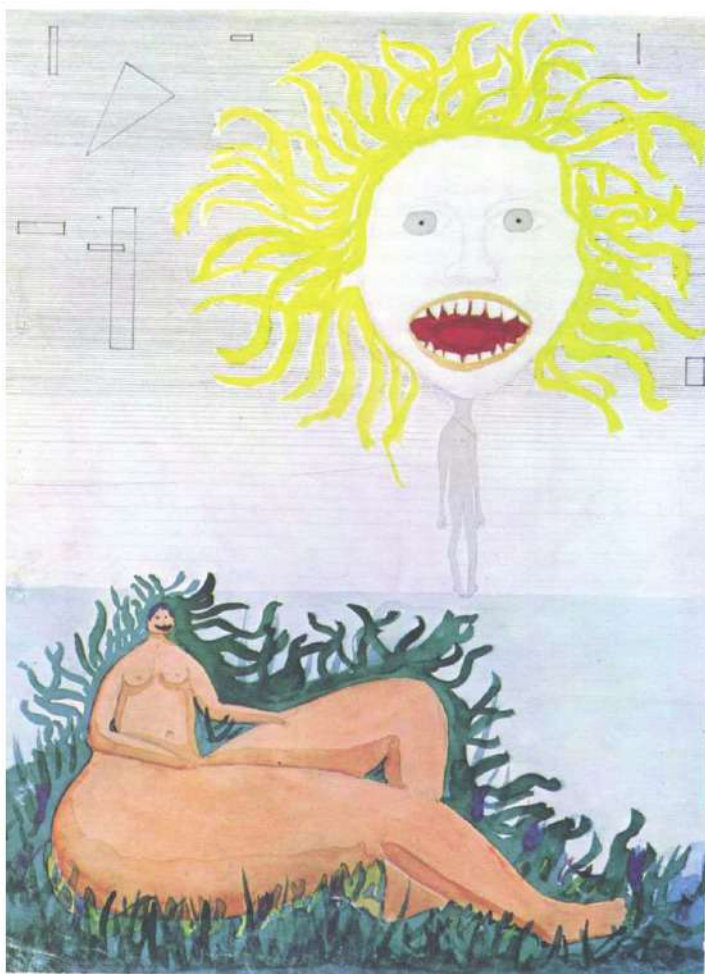
На илл. 24 примечательны пропорции обеих женских фигур. Они отражают самую суть их природы. Двойственное отношение к женщине и невозможность примирения как в собственной душе, так и по отношению к конкретным представительницам женского пола в окружающем мире — это жгучая проблема современности. Рисунок наглядно ее выражает. Автор — инженер 35 лет. Фигура внизу с ее булавочной головкой и роскошными формами —

яркое воплощение всепоглощающего женского лона при полном отсутствии ума. Вокруг нее пышно цветет природа, орошаемая водами бессознательного и поражающая сочностью красок. Фигура наверху — прямая противоположность: это только голова, похожая на медузу Горгону: со змеящимися белокурыми волосами, демоническими глазами с пронизывающим взглядом (с сужеными до точки зрачками) и открытым ртом (напоминающим пасть) с заостренными зубами. Впечатление ужаса то же, что и от пресловутой *vagina dentata*, известной из преданий, а ныне вновь взятой на вооружение психоанализом. Бегло намеченное в эскизной манере, прозрачное, серое и щедедушное тельце, едва поддерживающее эту голову, да и сама фигура в целом, равно как и холодный, интеллектуально-абстрактный фон служат отличной иллюстрацией опасности, исходящей сверху. Эта опасность грозит мужчине, когда он ищет у нее спасения в попытке избежать угроз, связанной с телесным низом, сферой животных влечений.



Илл. 23.* Мать в виде краба

Подобные образы, как, впрочем, и большинство изображений в этом роде, выражают содержания, свойственные архетипической коллективной психике человечества, они говорят "от души к душе" и понятны без комментариев. Даже черно-белые репродукции цветных оригиналов необычайно выразительны и, несмотря на лаконичность использованных в них художественных средств, буквально заораживают. Тени, а также бросающееся в глаза противопоставление пропорций и отдельных мотивов, крайне напряженная атмосфера доносят до зрителя эмоциональное состояние, в котором они были созданы, не оставляя равнодушным даже стороннего наблюдателя. Ни от кого не ускользает



Илл. 24. Две его дамы

впечатление необычайной силы их воздействия на самого автора и способности оказывать влияние на то, что творится в его душе (см. илл. 7 и 122).

Этот пример показывает значение, которое имеют пропорции, и то, как наличие явной диспропорции помогает установить точный диагноз.

СТЕПЕНЬ ИНТЕГРАЦИИ

Едва взглянув на рисунок, мы сразу видим, в каком состоянии находятся изображенные элементы. Так, хаотическое их расположение особенно характерно для рисунков, идущих из глубин подсознания. Или мы замечаем, что отдельные мотивы, представленные на них, никак не связаны, возникают обособленно, тем самым являясь симптомом расщеплен-

ности сознания автора. Наличие или отсутствие связей между отдельными элементами рисунка, степень интеграции или диссоциации видны сразу, и это позволяет заглянуть в душу анализанда (см. илл. 31 и 33).

Спонтанные наброски, отражающие минутные настроения (илл. 25), и диссоциированные образы



Илл. 7.



Илл. 122.



Илл. 31.



Илл. 33.

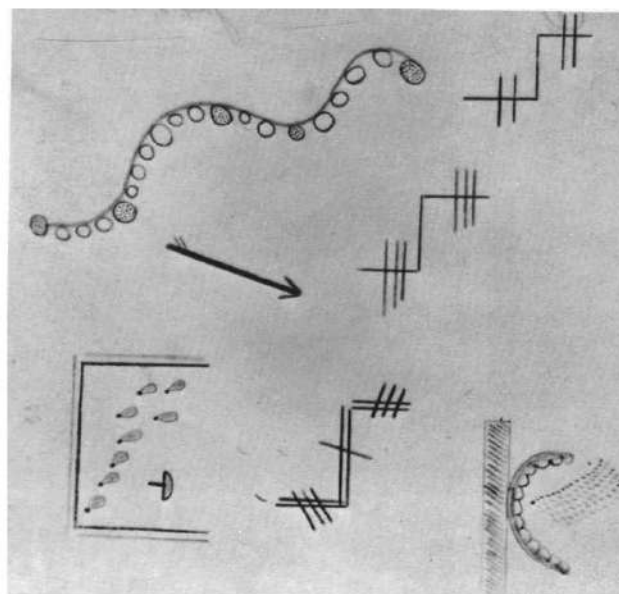
(илл. 26) нельзя отождествлять. Есть рисунки, в отношении которых можно говорить о бессознательной абреакции (сбросе) (илл. 27). Скупость форм (илл. 66) соседствует с их невероятным богатством, и то и другое — важные свидетельства выражаемых ими психических состояний. В книге Фрэнсис Рейтман²¹ есть замечание о том, что в бессознательном шизофреников, по-видимому, нарушена формообразующая функция. Поэтому их рисунки столь хаотичны. Эдит Цирер даже разработала тест, включающий 75 уровней, для определения степени интеграции изобразительной способности. С помощью этого теста можно дать оценку картине с точки зрения выражения интеграции или, напротив, расщепления сознания²². Согласно Цирер, чем выше взаимная гармонизация цветов, тем больше проявлено Эго анализанда. Ибо гармонизация или дезинтеграция элементов рисунка прямо пропорциональны соответствующим уровням интеграции личности художника. Она пришла к выводу, что исполнение ее художественной программы под наблюдением терапевта пробуждает скрытые источники творческой активности анализанда и усиливает его способность разрешать проблемы. Взаимное согласование изобразительных элементов способно производить мощное воздействие, и это хорошо видно на примере так называемой пиктографии, используемой в статистике для наглядной демонстрации и облегчения восприятия сложных графиков. Польза пиктографии неоспорима.



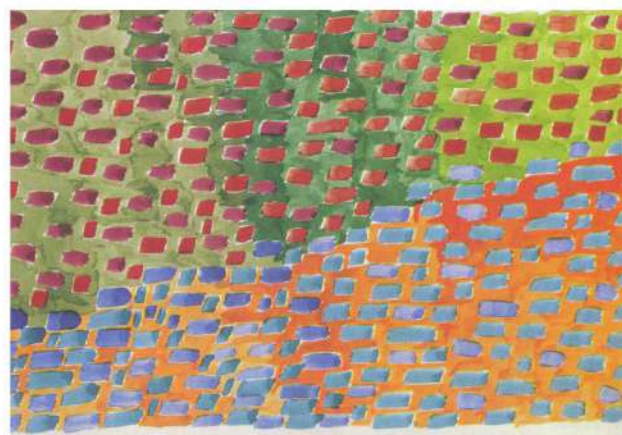
Илл. 25. Смешанное настроение

Большинство “бессознательных образов” или, по крайней мере, составляющих их элементов, как, впрочем, и сновидений, носят компенсационный характер, восполняя содержания сознательной сферы. Сумятица и сумбур, царящие на “поверхности”, вызывают ответную реакцию, и из глубин бессознательного всплывает образ благоустроенного душевного ландшафта, служащий противовесом. Это свидетельствует о латентной способности бессознатель-

ной души восстанавливать гармонию и пробуждать нечто вроде сил саморегулирования и самолечения. В подобных случаях можно говорить о синтетическом толковании и прогнозе. Ценность подобных указаний хорошо известна, например, тогда, когда терапевт имеет дело с неврозом, перспектива успешного лечения которого вызывает сомнения.



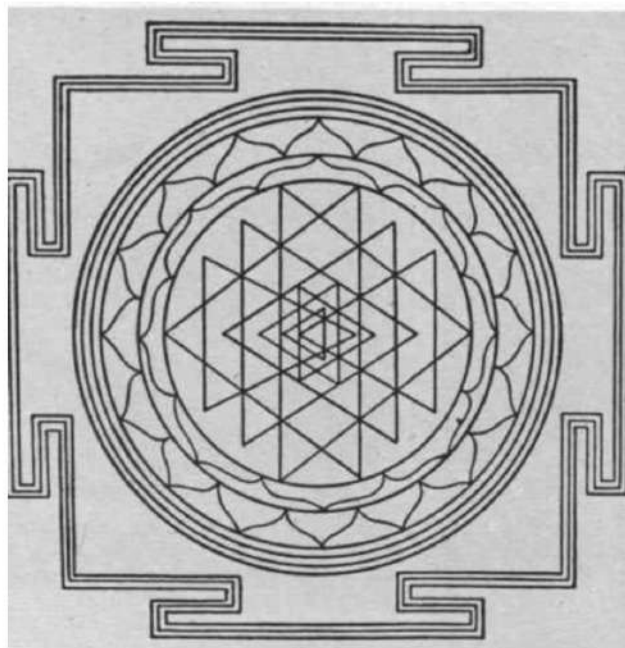
Илл. 26.* Без связи



Илл. 27. Абреакция (сброс)

В рисунках содержится антиципация (предвосхищение) исхода лечения. Однако выявить ее можно лишь в том случае, если пациент — знакомое лицо. И все же даже тогда, когда врач ограничивается одним толкованием рисунка и ставит диагноз заочно, он в состоянии достаточно определенно судить о динамике лечения пациента на основании конкретных показателей: находится ли тот на пути к выздоровлению или пребывает в фазе регрессии. В одном из немецких семинаров Юнга говорится:

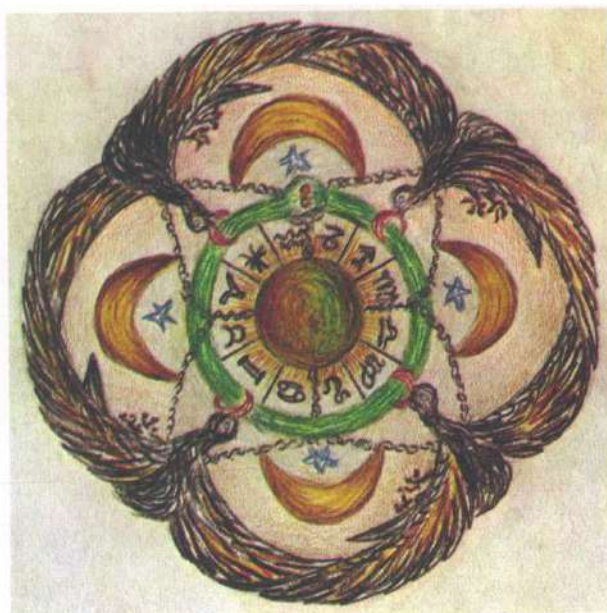
“Появление простых геометрических фигур, характеризующих лаконизмом форм, свидетельствует, как правило, о состоянии подверженности пациента всевозможным желаниям и фобиям. В этом случае цель рисунка — остановить расползающийся хаос, заменив его простой обозримой структурой”²³. Это позволяет понять смысл и назначение многих схематических изображений и абстракций, о которых уже говорилось в связи с использованием карандаша и пера.



Илл. 28. Шри-янтра

Здесь самое место упомянуть о различных изображениях *мандалы*, которым Юнг уделил столько внимания. Он видел в них нечто вроде “эктипов изначальной структуры души”. В Библии сказано, что “Бог создал человека по образу и подобию своему”. Отталкиваясь от этих слов, Юнг предположил, что речь в данном случае идет о чем-то уравновешенном и гармоничном, целом и округлом. Именно это и предстает нам в мандале. Мандала — санскритское слово. Его примерное значение — “священный или магический круг”, центр которого соответствует самости, символизирующей “священную сферу душевных глубин”, хранящую в своих недрах эктип Бога. Мандалы имеют подчеркнуто симметричную форму и вписаны в круг или многоугольник, чаще всего в прямоугольник, служа наглядным воплощением психической интеграции. Мандалы относятся к числу древнейших религиозных символов. Во многих местах, прежде всего на Востоке, их форма доведена до совершенства. В качестве предметов культа они выражают не

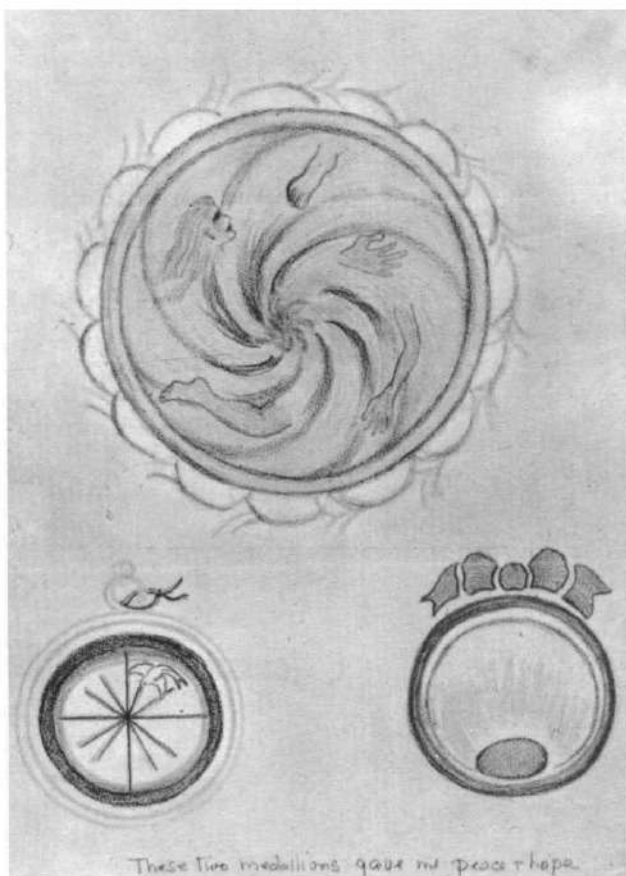
только “порядок”. Медитация янтр в форме мандалы (илл. 28) практикуется в тибетском буддизме. Это делается, в том числе, с целью идентификации с ними и воссоздания такого же гармонического целого в собственной душе медитирующего. Рисование и медитация мандалы “собственного производства” приводит к такому же результату (илл. 29).



Илл. 29. Персональная мандала

Мандалам придается огромное значение в самых различных культурных регионах, и так было во все времена. Однако это не в меньшей степени относится к мандалам, сделанным конкретными лицами, сугубо “личным символам в форме мандал”. Такие мандалы тоже крайне важны. Появление мандалы в сновидении или в качестве “бессознательного образа” всегда означает достижение человеком определенной ступени на пути “интеграции” личности. В процессе развития души мандалы всплывают в тот момент, когда требуется преобразить хаос в космос, беспорядок в порядок, а также в случае необходимости восстановления душевного равновесия. Порой человек, нарисовавший мандалу, не понимает ни ее смысла, ни цели ее создания, однако она, тем не менее, оказывает мощное благотворное воздействие на его душу, вызволяя ее из проблемного поля, в котором та находилась (илл. 30).

Подобно многим произведениям современного искусства, рисунки анализандов нередко состоят из сочетания цветных пятен, увязанных друг с другом, или хаотического их нагромождения. Создание подобных произведений помогает пациентам избавиться от душевных невзгод и зримо выразить эмоциональное состояние, в котором они находятся. Все,



Илл. 30.* Расчлененная

даже отчасти напоминающее форму, избегается, элементы рисунка сводятся к цветовым пятнам, порожденным пластами психики, лежащим “ниже” порога фигуративности. Единственный критерий, применимый к этим рисункам, — степень выражаемой ими гармонии или красоты. Оценивать их по степени соответствия природным прообразам не следует.

Авторами подобных рисунков являются чаще всего эмоциональные натуры, у которых, однако,

эмоциональная жизнь полностью подавлена. В своих рисунках они спускаются в самые глубины души, извлекая визуальные сообщения из сфер, где все находится в текучем состоянии и куда не доходят разделения и напряжения, обремененные деятельности сознания, сферы, где все пребывает в состоянии первозданного единства и нераздельности. Эта сфера и является источником подобных рисунков, что и придает им целебный характер (илл. 57).

ДВИЖЕНИЕ

Эмоциональный душевный фон выражается в бессознательных образах:

- а) динамикой линий и форм;
- б) посредством направления вектора образа или отдельных его элементов в ту или другую сторону;

с) благодаря использованию красок и повышению их интенсивности;

д) с помощью вставок в виде особых изобразительных мотивов, таких как бушующее море, извержение вулкана и т. п. (илл. 31).



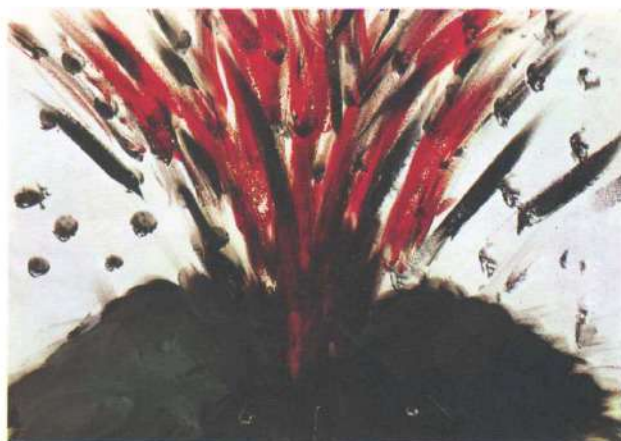
Илл. 57.



Илл. 61.



Илл. 9.



Илл. 31. Взрыв

Причем все эти четыре выразительных средства могут быть совмещены в одном изображении.

При а) разнообразному спектру душевных переживаний соответствует широчайший диапазон линий, начиная от угловатых и ригидных до волнистых и синусоидных, обзанных порыву возбуждения и энтузиазма, вплоть до хаотического набора черточек, потерявших всякое направление. Состояние неприкаянности мятущейся души хорошо видно на приводимой здесь илл. 32. Душа пациента готова разорваться на отдельные «куски». На илл. 61 изображен цветок, символизирующий душу пациентки с направленными на нее стрелами. Нетрудно понять, что перед нами личность, которая сама себя мучает, а ее состояние имеет все признаки мазохизма. В том случае, если бы стрелы были направлены не на нее, а на окружающий мир, у нее можно было бы диагностировать черты садизма.

С движением вокруг душевного центра (*circumambulatio*), благодаря которому принимаются во внимание все грани личности, равно как и с вращательным движением, устремляющимся на все стороны света, имеющим аналогичное значение, испокон веков связана относительно устойчивая символика. То же самое касается двух крайних точек вертикальной линии, ассоциирующихся с такими парами противоположностей, как верх и низ, небо и преисподняя, подъем и спуск со всеми их модификациями, или полярных пар, образуемых по горизонтали, как то: правое и левое, внешнее и внутреннее, сознательное и бессознательное и все соответствующие дериваты.

Сегодня мы располагаем интересными исследованиями наклона линий почерка вправо или влево. К примеру, тексты на арабском и иврите пишутся справа налево, а тексты на индоевропейских языках — слева направо. Хорошо известно, как по-

разному они воспринимаются. Мне хочется особо подчеркнуть важность движения по горизонтали: направо, по направлению к предмету, или налево, то есть от предмета — в графологии эта проблема называется проблемой правого и левого края (см. илл. 9). В этой науке о почерке «правая сторона» означает «ты», мир сознания, экстравертное, а левая половина — Эго, сферу бессознательного, интровертное. Для жителя западной Европы слева находится чужбина, направо — родина. Христос сидит одесную Небесного Отца. Слева от него толпятся грешники, находится дьявол. Согласно гностическому тексту II века н. э. Бог правой рукой спасает, а левой — убивает²⁴. Вращение по часовой стрелке (направо) ведет в область сознания, вращение против часовой стрелки (влево) — в область бессознательного, к смерти.



Илл. 32. Разорванный

У человека, тщательно скрывающего свой истинный облик под маской, все подчинено интеллекту и отчетливо выражено стремление к подавлению своих эмоций. Вследствие этого в глубине его души накапливаются неизжитые остатки переживаний, агрессия, всевозможные эмоции. Чем сильнее они подавляются, тем неистовей вырываются затем наружу. Поскольку психика — это саморегулирующаяся система, она функционирует в соответствии с законом комплементарности и компенсации. Душа стремится по мере сил восстановить равновесие и создать градиент для оттока накопившегося либидо. С этой точки зрения выражение любого движения в «бессознательных образах» направлено на поляризацию и примирение и поэтому заслуживает особого внимания.

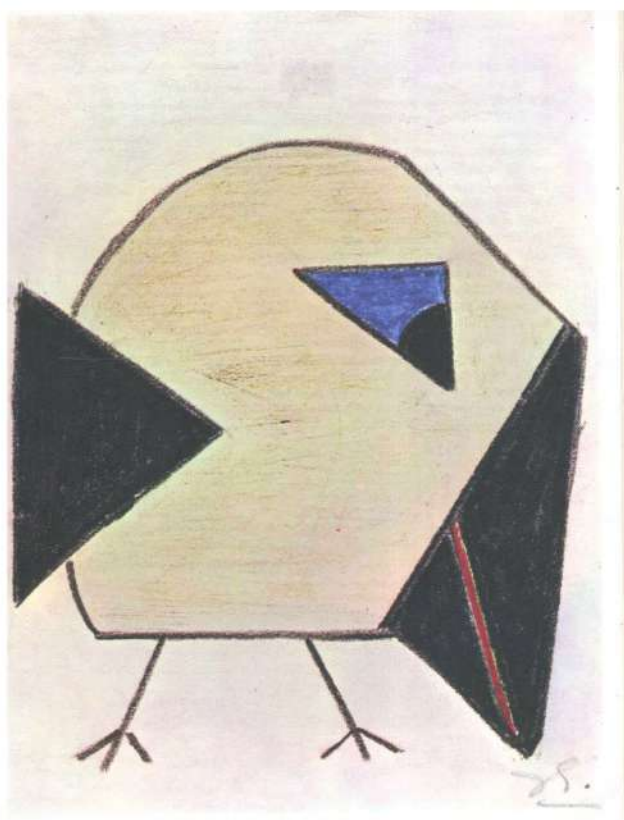
ПЕРСПЕКТИВА

Превосходным ключом к оценке состояния души анализанда может служить его способность и готовность изображать перспективное сокращение. Как раз сегодня пренебрежение перспективой и ее отсутствие приобретают все большую популярность, поэтому так важно знать, что может в связи с этим сказать психология бессознательного.

Отсутствие перспективы означает отсутствие глубины. Все, существующее в пространстве, имеет три измерения. Отрицание перспективы удерживает предметы на плоскости, делает изображаемое двухмерным, не позволяя ему отбрасывать тени. Изображение может быть сколь угодно прекрасно, но ему будет не хватать иллюзии реальности, естественного начала, "человеческого", которое не может не отбрасывать тени. В юнгианской психологии тени отводятся особое место, ее символическое значение велико: это "человеческое", то есть "другая сторона" личности, вытесняемая из сознательной сферы. Делается это из-за приспособления к окружающему миру. Тень изгоняется из нашей жизни, а между тем никогда нас не покидает. В книге Юнга "Отношения между Эго и бессознательным" говорится: "Тень является нашим темным братом", который, оставаясь невидимым, связан с нами неразрывными узами и является частью нас самих. Для того чтобы живое существо получило подлинное пластическое воплощение, оно должно отбрасывать глубокие тени, лишенное же теней, оно не более чем плоский эфемерный симулякр"²⁵.

Сегодня мы наблюдаем бум беспредметного, плоскостного искусства. Насколько это позволяет судить об особенностях психической структуры многих современных людей? Посмотрим на историю культуры. Так, для искусства, существовавшего в пору владычества матриархата, например, в додинастический период истории Египта, и в регионах с матриархальным укладом, вроде Кикладских островов, было характерно преобладание геометрических и абстрактных форм. Совершенно иную картину мы наблюдаем в патриархате: так, в критоминойской культуре, в эпоху Ренессанса и т. п. на первом плане оказывается реалистическая, иллюзионистическая живопись с использованием перспективы. Отнесемся к этому феномену как к некоей антиномии, существующей между художественными средствами выражения и общественной формацией. Получится следующее. В эпоху господства матриархата мужчины жили в постоянном страхе перед женским могуществом, они почитали Великую Мать и боялись ее. Этот страх вынуждал их забыть о своих тенях, вытесняемых в подсознание.

Они старательно избегали всякого намека на все, имеющее три измерения, всякого указания на трехмерное пространство, в котором только и возможна темная сторона человека. Совершенно иная картина предстает нам в мире господства мужчин, где женщина в общественной жизни обречена на вторые роли. Мужчина может позволить себе гораздо большую свободу и открыто изживать свою тень. Означает ли это, что возобладавший сегодня подход к живописи отбрасывает нас обратно в матриархат? И что первые признаки намечающегося поворота возвещаются нам современным искусством?



Илл. 33. Кефалопод (головоног)

Анализ живописи пациентов показывает, что, например, абстрактная и плоскостная живопись характерна для гомосексуалистов. Создаваемые ими изображения лишены перспективы. Как известно, для них характерна сильная эмоциональная зависимость от матери. Это вечные маменькины сынки, *pueri eterni*, испытывающие страх перед реальной жизнью, интимный контакт с женщиной приводит их в ужас (илл. 33; см. также илл. 83). Говорят, что сегодня их число сильно возросло, а эмансипированные женщины обладают слишком властным

характером, и, оказавшись в роли матерей, зачастую совершенно подавляют эмоциональное развитие своих сыновей. Делается это бессознательно и ненамеренно из одного желания привязать к себе сыновей как можно крепче. В отношении лесбиянок и мужеподобных женщин наблюдается та же картина. Они тоже стараются делать изображения плоскостными.

Источник немалого числа неврозов — в глубоко укорененной проблеме тени. Есть люди, не осознающие теневых сторон своей личности и тем легче проецирующие их на других людей. Так, например, это имеет место у детей и дикарей, а также у психотиков, преследуемых своей тенью. В этом случае при попытке передачи трехмерного пространства наблюдается либо полное игнорирование перспективного сокращения, либо весьма недостаточное, искаженное и едва намеченное. Предпочтение, отдаваемое абстрактным, геометрическим или бессвязным формам и изображениям — причем, не только за последние 50 лет, — указывает, по-видимому, на психические проблемы, связанные с интеграцией тени.

В детском саду *Golden Gate* (“Золотые ворота”) в Сан-Франциско хранится значительное собрание рисунков малышей, насчитывающее в общей сложности 10 000 единиц. На основании этого собрания Рода Келлог смогла продемонстрировать, что первые спонтанные попытки детей изобразить что-либо представляют собой не имитации увиденного в природе, а абстрактные геометрические фигуры. Еще до овладения умением создавать изображение, дети чертят так называемые до-фигуративные каракули, по-видимому, дающие выход их абстрактному и структурному чувству гармонии. В возрасте 3–4 лет формы, напоминающие мандалу, весьма частое явление, позднее они оказываются включенными

в различные композиции. Стремление отобразить действительность, как она есть, возникает лишь позднее, вместе с началом осознания своего “Я”, а значит, и возникновения определенного числа отвергаемых, вытесненных и подавляемых свойств, образующих тень. “Я” и тень возникают одновременно и развиваются параллельно, дополняя друг друга подобно двум сторонам одной медали. То же самое касается дикарей. Так, например, тогда, когда дикарь проецирует свое “Я” на внешний мир, как это имеет место при анимизме, он нуждается в проекции как в точке опоры и для того, чтобы обрести душевное равновесие, причем величина этой потребности прямо пропорциональна степени развития его “Я”. Все эти феномены еще нуждаются в тщательных исследованиях. Однако есть еще одно основание предпочтения абстракции и плоскостных двухмерных изображений. Современный человек пристрастен и примитивен. Ему крайне трудно дается трехмерное изображение, поскольку в себе самом он знает лишь одно измерение. Это приводит к фатальной дезинтеграции его сущности. Мышление и чувство никак не связаны между собой, они существуют сами по себе. Глубинные состояния его души передают лишь цветные пятна. Геометрические и беспредметные рисунки диктуются интеллектуальной стороной его “Я”, вот почему многим анализандам с таким трудом дается переход от карандаша, чернил и туши к полихромным материалам. Когда они решаются на подобный шаг, результат выглядит плачевно: наивные и по-детски беспомощные каракули, неумелости которых они стыдятся. Все это дает понять, что скрывается за пыльным фасадом гордой интеллектуальности (см. илл. 25, 55, 104).

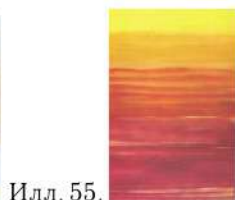
ЦВЕТА

Огромное значение для диагностики “бессознательных образов” имеют цвета, в которые они окрашены. Именно в них выражаются эмоции, движущие художником. Тусклые или яркие, локальные или смешанные, они позволяют безошибочно судить о силе и характере эмоций, владеющих художником. Красочный спектр находится между полюсами света

и тени. Каждый цвет соответствует определенному чувству, выражает и вызывает его²⁷. Экспериментальные исследования, проводившиеся с помощью теста Люшера, выявили зависимость цветовых предпочтений не только от возраста, но и от гендерной составляющей²⁸. У каждого человека есть свой любимый цвет, доставляющий ему удовольствие.



Илл. 25.



Илл. 55.



Илл. 104.

Иоганнес Иттен говорит, что “найти свои формы и цвета, значит обрести самого себя”²⁹.

Давно известно, что цветам присущ терапевтический эффект. Облучение лучами того или иного цвета способно оказывать целительное воздействие, мы знаем о лечении синим и красным светом. Научно доказано, что различные цвета способны по-разному влиять на вегетативную систему. Основная область применения цветотерапии — нарушения вегетативной системы и эмоциональные блоки. Известно, насколько восприимчивы к восприятию цветов душевнобольные. Поэтому сегодня стены психдиспансеров украшают картины, чье действие исцеляет, то есть расслабляет, снимает напряжение, бодрит. Таковы картины Ван Гога и др. Хромотерапия и воспитательные методики, основанные на применении цвета, стали важным инструментом медицины и психологии.



Илл. 34. Ужас

Место, занимаемое в рисунке тем или иным цветом, имеет решающее значение. Нельзя обходить стороной взаимоотношения цветов друг с другом, ибо степень их воздействия во многом от этого зависит. Уже Гете в своем “Учении о цвете” указывал на то, что каждая краска испытывает влияние своего окружения и соответственно меняется. Для цветного изображения далеко не безразлично, где, например, расположено голубое пятно: наверху, внизу, слева или справа. Ее воздействие всякий раз будет иным: Внизу оно действует удручающе, вверху — воодушевляет. Равновесие цветовых полей свидетельствует о гармонии чувств, выражаемых художником, дисгармония и диспропорция красочных пятен говорит о внутреннем смятении и беспокоестве. Цвета делятся на холодные и теплые, сильные и нежные, и это дает дополнительные штрихи к эмоциональному портрету художника. Теплыми цветами считаются красный, оранжевый и желтый,

это так называемые “мужские” цвета. Холодные цвета: зеленый, голубой, фиолетовый, называемые также “женскими”. То же самое верно относительно всех их переходов, оттенков и сочетаний. Все цвета вместе образуют колорит, то есть некое взаимоувязанное “целое”.

Трактовка цвета художником в его картине может соответствовать общепринятым нормам восприятия, или же напротив, отклоняться от них, если он стремится противопоставить себя существующему канону и настаивает на сугубо индивидуальных цветовых предпочтениях. И то, и другое — крайне важный показатель. В разные эпохи, на разных широтах, в разных социальных слоях, в разных регионах, в различных религиях, мистериях и культах цветовая символика определялась коллективно. Однако наряду с этим существовала индивидуальная символика, отличавшаяся от общепринятой. Как правило, придерживаются гаммы, встречающейся в окружающем мире. Это никому не мешает окрасить дерево в голубой или красный цвет (см. илл. 58, 59), выражая тем самым особое “видение” этого предмета, и, соответственно, вкладывая в него другой смысл.



Илл. 35. Страстный порыв

Как правило, значение *красного* цвета не меняется на протяжении эпох или в зависимости от региона. Он всегда и всюду связывается с кровью, страстью, чувственностью, огнем, возбуждением, и оживлением. Красный цвет нередко счи-

тается цветом Сатаны, порока, угрозы для жизни. Красный цвет обладает мощным воздействием, он возбуждает и воспаляет. При переходе к оранжевому он трансформируется в лихорадочное состояние, горение, воинственный пыл. Красный выражает жизненную силу, символизирует сексуальное влечение и мятежный дух. Не случайно, головной убор якобинцев был ярко алым, а революции и перевороты совершаются под знаменами красного цвета. Поэтому красный — это цвет бога войны Марса. В виде румян на щеках дамы он символизирует благоухающую свежесть юности, в виде пятен на ее теле служит симптомом тяжелого недуга, грозящего летальным исходом. Ибо подобно каждому цвету, у красного два аспекта: он в состоянии выражать как позитивное, так и негативное, в зависимости от контекста. На илл. 34 и 35 на окрашенном в алые тона фоне, выражающим страсть, мы видим огромную черную фигуру, напоминающую жуткую летучую мышь. Этот демонический персонаж склонился над маленьким дрожащим человечком и явно ему угрожает. Образ наглядно демонстрирует возбуждение и страх 45-летнего художника, рожденные в недрах его души (см. илл. 23).

Антитезой красного является *синий*, действующий успокаивающе и умиротворяюще. Красный навязывает себя, символизируя передний план, синий, переходящий в голубой, выражает даль и расстояние, он символизирует бесконечность. Он посланец неба и указывает на небо. Всевозможные оттенки синего свойственны воде (см. илл. 148). Синий цвет символизирует озеро в состоянии безветрия, флегматический темперамент, женское начало, левую сторону, горизонталь, мир и покой³¹.

В противоположность этому, темно-синий цвет означает глубину, ночь, покой и смерть. Это цвет интроверта³². Мутно-синий символизирует страх, безысходность, печаль. Однако он всегда связан с царством духа и потусторонним. С синим цветом связывают верность, томление и платоническую любовь; не случайно существует поговорка: голубое — это верность. И не напрасно говорится о “голубом цветке романтизма”, цветке, который воспел Новалис.

Смешение красного и синего цветов дает фиолетовый. Он представляет собой синтез двух противо-

положностей и поэтому не без основания считается цветом возвышенных помыслов, мистики и мудрости. Фиолетовый цвет символизирует магию и волшебство, тайну и притягательность, мистическое погружение и интуитивное познание. На языке церкви это цвет раскаяния, ибо символизирует борьбу духа с плотью. Только так он может пронизать ее. Поскольку синий цвет выражает божественное и эфирное, а красный — человеческое, полнокровное, то фиолетовый символизирует их единство. Так как фиолетовый соединяет в одно целое два конца спектра, для него характерна “меркурианская” природа, “связующая души”.

Мы уже говорили о том, что символика красного цвета сохраняется сквозь века и расстояния. Не менее устойчива символика *зеленого* цвета. Всюду и везде он ассоциируется с силами произрастания (см. илл. 65). Это цвет надежды и обетования. Это цвет-посредник, поскольку он образует переход между холодным синим и теплым желтым. Зеленый значит “еще нет”, означает трансформацию. Вот почему говорят о “зеленом юнце”, имея в виду подростка. Зеленый может символизировать зависть, подозрение, страх, болезнь, ярость и, подобно красному, демоническую силу. Его значение целиком зависит от контекста.

Желтый цвет входит в четверку основных цветов и символизирует мощь, проницательность, интеллект, ум. Это цвет, пронизанный светом. Будучи замутнен, он означает лживость, недоверие, предательство, сомнение и даже помешательство. При разлитии желчи кожа желтеет. Однако драконы, символизировавшие императорскую власть в древнем Китае, были желтого цвета. На старинных картинах Синагогу изображали в облачении желтого цвета, указывая на разумность ее поведения³³.

Четыре функции сознания, положенные Юнгом в основу его учения о типах, ассоциируются большинством европейцев с четырьмя основными цветами. Если не вдаваться в детали, то красный всегда означает чувство, зеленый — восприятие, а в отношении желтого и синего цветов возможны варианты. А именно, мышление порой ассоциируется с синим как цветом духа и неба. Иногда же цветом разума (и мощи) считается желтый. Третьи считают синий цветом воды и соответственно отождествляют



Илл. 59.



Илл. 23.



Илл. 148.



Илл. 65.



его с характеристиками водной стихии, полагая, что синий подходит для функции интуиции лучше желтого. Цветовые предпочтения людей связаны, по-видимому, с тем, какому цвету соответствует их ведущая функция. Люди с установкой на что-то одно, или те, чье развитие пошло в одном направлении, предпочитают в силу закона дополнительности цвет, символизирующий их противоположную (то есть заторможенную, недоразвитую) функцию. Созерцание этого цвета или его использование помогает им восстановить равновесие. Вписанные в круг или квадрат, основные цвета символизируют процесс дифференциации четырех функций (см. илл. 88). Можно ли на основании рисунка понять, к какому типу принадлежит его автор? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Иногда этот вопрос решается именно на основании цвета, однако было бы неверно полагаться на цвет в качестве единственно верного критерия. Ибо как раз у невротиков или иных лиц с нарушениями психики основная функция совершенно не развита, и само использование функций колеблется. Изображение дает срез моментального состояния и, следовательно, не в состоянии осветить картину в целом.

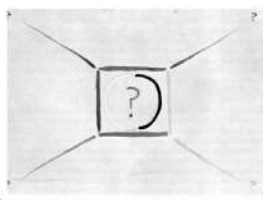
Необычайно важны и цвета *черный* и *белый*. Они тоже представляют пару противоположностей, ибо черный цвет, как правило, отождествляется с тьмой и “злом”, а белый с чистотой и “добром”. Черный цвет ассоциируется с недостатком жизненных сил, бессознательным, ночью и скорбью. Это граница, за которой прекращается жизнь и наступает “ничто”. Очернить кого-либо значит оклеветать. Пессимисты, видящие мир в черных тонах, не располагают к себе. Черный считается особенно неблагоприятным, даже зловещим, когда он соединяется с красным. В этом случае его связывают с дьяволом и преисподней. Известно: чем ярче свет, тем темнее отбрасываемые им тени. Черные животные и чернокожие люди вызывают опасение, так как их цвет предвещает беду. Возможно, что распространенная идиосинкразия белого человека по отношению к темнокожим коренится в бессознательном опасении, вызываемом черным цветом.

Подобно черному, *белый* цвет находится за пределами спектра (см. илл. 116). Чистый белый цвет лишен жизни, мертвенная бледность симво-

лизирует уход их жизни. Не удивительно поэтому, что у китайцев белый цвет — это цвет траура. Белый цвет вызывает ощущение чего-то безмерного и бесконечного, а также пустоты и безнадежности, одиночества. Белому цвету свойственна эмоциональная “стерильность”, поскольку чувства выражаются цветами. Привидения имеют молочно-белый цвет, “белая женщина предвещает несчастье”. Белый цвет ассоциируется с началом, предшествующим спектру, невинностью и целомудрием. Но может считаться и суммой всех цветов. Тем самым белый цвет символизирует $\Lambda\Omega$, начало и конец. Место на бумаге, оставленное не закрашенным, белое пятно в “бессознательных рисунках” означает нежелание вникнуть в суть изображаемого, попытку уйти от реальности (см. илл. 19). В случае же, когда основа перекрывается затем белым слоем, это продиктовано стремлением подчеркнуть белизну и чистоту, ясность и непорочность, внести в рисунок оттенок торжественности. В белое одет пастор, служащий пасхальную мессу, таково же впечатление, производимое белой жемчужиной и белым мрамором. Пара двойников “белое–черное” при их совместном появлении означает, как правило, оппозицию “счастье–несчастье”, моральное и аморальное, это символ целостности, совмещения противоположностей.

Следующая пара — это пара *серебра* и *золота*. Они соответствуют женскому и мужскому свету сознания, лунному и солнечному свету. Значение серебра близко значению белого, золото связано с желтым. Это “кульминация” обоих цветов. Они имеют в себе нечто от неразрушимости и блеска, ореола славы. Оба символизируют потустороннее, сверхличное.

В спектре нет золота и серебра, но нет и *коричневого* цвета. Однако это один из наиболее важных и выразительных цветов. Он овеян тайной, как мать Земля, и скрывает в себе все загадки природы. В нем жизнь возникает, и в нем же приходит к своему завершению. Коричневый цвет выражает силу материнства, сильную связь с землей. Это цвет корней и ствола зеленеющих деревьев и кустов, цвет пашни и цвет меха многих животных, защищающего их от холода. Коричневый — это цвет фекалий, к которым относятся с презрением и которые вы-



Илл. 88.



Илл. 116.



Илл. 19.

брасывают. Это не мешает их высокой оценке как своего рода “золотой жилы”, в качестве удобрения, не знающего себе равных, способствующего произрастанию. Современные дети воспитываются в рафинированной среде, в культе излишней чистоты. Взрослые, получившие возможность безнаказанно наносить коричневую краску на свой рисунок, расслабляются и освобождаются от скованности. Особо важное значение имеет коричневый цвет для пациентов, страдающих от навязчивых состояний (ср. изображения фекалий на илл. 108, 110).

Мы упомянули почти все цвета, за исключением *розового* и *серого*. Это однозначно смешанные цвета. Розовый создается путем смешения красного и белого и, как правило, ассоциируется

с девичеством, романтикой и сентиментальностью (см. илл. 19). Серое образуется смешением белого и черного, создавая впечатление чего-то безжизненного и скучного. Серый выражает также меланхолию, унылую бесцветную повседневность, нередко свидетельствуя о нежелании жить и безысходности.

О цветах и сказано, и написано бесконечно много. Исчерпать эту тему невозможно. В данной связи были названы лишь немногие аспекты, имеющие значение для толкования “бессознательных образов”. Некоторые дополнения к сказанному читатель найдет в главе “Цветовые проявления бессознательной души”, где будут даны примеры рисунков и их интерпретация с точки зрения их цветовой символики.

ЧИСЛО

Вышесказанное касается и числовой символики и ее роли в “бессознательных образах”. И она может быть затронута лишь частично³⁵. Испокон веков числовая символика живо интересовала не только математиков, физиков и других ученых, но не в меньшей степени философов, историков культуры и религии, а также, конечно, мистиков. На числовых соотношениях зиждется макрокосм. Отражения этих соответствий формируют мир души, микрокосм. Еще в IV веке до н. э. грек Ксенократ сказал: “Душа — это самодвижущееся число”. Одному из величайших адептов мистики чисел Пифагору, жившему в VI веке до н. э., приписывают слова: “Число и мера выражают сущность вещей и владеют ими, поскольку их организуют. Число — это посредник между божественным и земным”.

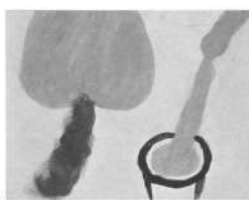
Простые числа соответствуют глубинным архетипическим структурам нашей души. Они неделимы и являются самодостаточным, индивидуальным целым. Так, например, считается, что число 11 служит выражением неразрешимого конфликта. Согласно древнему преданию, число 5 и, в первую очередь, пятиконечная звезда символизируют “естественного человека”, который, подобно “первому Адаму”, все еще сохраняет свою греховную природу. В сущности, архетипический характер свойственен всем числам, единственное различие в том, что изобра-

жаемые ими миры диаметрально противоположны: четные числа отвечают за женское и воспринимающее, статичное, а нечетные — за динамическое и активное, мужское. Первые относятся к царству Эроса, вторые к царству Логоса. Нечетное число в “бессознательном рисунке” женщины говорит о наличии в ее психике мужских черт. Четное число в рисунке мужчины будет означать то же самое, но с противоположным знаком. Наличие четных и нечетных чисел в одном и том же изображении, например, 3-х белых и 2-х желтых цветов одного вида или 10 крыльев на спине и 7 крыльев на голове, может свидетельствовать об определенных колебаниях (цветы означают чувства), а то и о затруднениях в отношении своей гендерной самоидентификации (илл. 36). В настоящее время доминантным числом женщин часто является число 3, а мужчин — число 2. Согласно Юнгу это означает “сдвиг самоидентификации в отношении пола”.

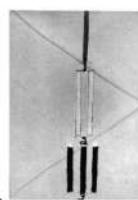
Единица символизирует изначальное единство и одновременно совокупность всего сущего. Это делает ее психологическим символом. В цветовой символике это находит выражение в амбивалентности белого цвета. Нередко единица означает Эго, порой, единого Бога. Это монада, остановленная в своем развитии и означающая мир в себе (см. илл. 154).



Илл. 108.



Илл. 110.



Илл. 154.



Илл. 36.* *Верхом на драконе*

Диада является числом пары, противоположностей и указывает на андрогинный характер души, а также на диссоциацию ее структуры. В случае если двойка заметно выделяется на общем фоне “бессознательного образа”, она указывает на событие, связанное с женщиной. В качестве выразителя полярных противоположностей, диада исполнена мятежного духа, сомнений, природы двойников, бренности вкупе с бессмертием. Все живущее причастно этому. Именно об этом пишет поэт Фридрих Риттер: “Время — это сомнение, рознь, раздор, близнецы, а два — это двойной плод на ветке, сладкий и горький”³⁶. Вспомним старинные аллегории времени: как правило, время изображалось в виде андрогина, одна половина лица которого смотрит вперед, а другая — назад. Поскольку двойка символизирует полярности, она выражает и стремление к их слиянию, результатом чего становится третье, “ребенок”.

В отличие от статичной двойки, *тройка* полна динамики. Она символизирует движение, прогресс, развитие. В ней двойка получает свое завершение. По словам Юнга “Триада означает развитие единого до состояния познаваемости”³⁷. Традиция оценивает роль триады очень высоко. В сказках это, как правило, число загадок, которые надо решить. То же самое касается мифологии: и здесь число три соотносится с переломными и судьбоносными моментами, отсюда число мойр, норн и им подобных. От распутья, как мы знаем, ведут три дороги, причем герою предлагается сделать судьбоносный выбор. Под видом Троицы тройка играет огромную роль в христианстве, но не только. Ту же картину мы наблюдаем в индуизме и всюду, где имеет место манифестация божества в трех ипостасях (Бог-Отец, Христос, Св. Дух на Западе; Брахма, Шива и Вишну в Индии, Изида, Осирис,

Гор в древнем Египте и т. п.). Известна формула “вера, надежда, любовь”. Примеров несть числа. В то же время триада может восприниматься на абстрактно-духовном уровне, предшествующем ее конкретному воплощению на физическом уровне. Нисхождение в реальность создает *четверку*, которая всюду считалась и понималась в качестве манифестации воплощения, конкретизации, тварности, материализации. Так, например, согласно теологической доктрине, область существования христианской троицы — метафизическое пространство. Дополненная до *четырех*, она становится действительностью земного мира. В этом смысле сумма $3+1$ означает нечто иное, чем просто четверка, символизирующая “земное” начало. Помимо этого существует разница между четверкой, образующей квадрат, и четверкой, расположенной в виде креста. Традиция пользуется четверкой не меньше триады и столь же часто. Достаточно назвать четыре фазы Луны, четыре стороны света, показывающих, что четверка воспринимается как символ законченности, самодостаточности. Кватернер — это логическая предпосылка состояния целостности, ибо целостность по необходимости имеет четыре аспекта. То есть “четыре символизирует части, качества и аспекты единого”³⁸. Это делает четверку символом целостности и законченности — особенно тогда, когда она появляется на картине в виде определенной структуры.

Расположение является решающим фактором и для числа *пять*. Так, квадрат с точкой посередине, символизирующей пятый элемент, означает *quinta essentia* (“квинтэссенцию”), то есть соединение четырех в точке единения, получающей поэтому особый вес. Расположенные веером как пять пальцев, эти элементы, согласно древним поверьям, служат магической защитой от дурного глаза. И, напротив: в качестве *pentagramma veneris* (звезды вавилонской богини любви Иштар) пятерка символизирует “свободную любовь”, хорошо сочетающуюся с образом жизни “грешников”.

Переходим к *шести*. В виде шестиконечной звезды мужской треугольник (обращенный вершиной вверх) и женский треугольник (перевернутый вершиной вниз) объединяются в одно гармоничное целое, естественно привнося в него присущие им, как считается, качества. Поэтому шестиконечная звезда считается символом равновесия или гармоничного единства. Числу шесть свойственен циклический характер: таковы шесть дней творения в Библии и Коране. В мистике чисел и числовой символике шесть нередко ассоциируется с браком, в первую очередь из-за его конструкции, объединяющей воедино две противоположные триады. В этом

смысле, оно содержит указание на “sexus”, то есть “конstellацию, наиболее благоприятную для зачатия”. В религии шестиконечная звезда называется Вифлеемской звездой, символизируя образ целостности, указавшей трем волхвам дорогу на Вифлеем, а также щит Давида, одаривший его силой и мощью — важное число, тесно связанное с именами Христа, Моисея и Мухаммеда. Гитлер, заставивший евреев носить желтую шестиконечную звезду в качестве отличительного знака, упустил из виду, что тем самым повелел им носить символ целостности, то есть знак высшего достоинства и, намереваясь их унижить, он их возвысил.

То же самое относится к числу *семь*. В истории мировой культуры оно встречается всюду: в религиях древности, мифах, сказках и легендах. Достаточно упомянуть о семи днях недели, семи грехах и семи добродетелях, семи планетах, семи чудесах света и т. д. Семь — это число полноты, предшествующей совершенству. Число символизирует интеграцию (см. илл. 36). Так как семь — это сумма четырех и трех, это эффектно обыгрывается, например, если представить себе эти числа в виде геометрических фигур, а затем водрузить треугольник на квадрат. Получится наглядный образ “дома”. Семь — символ целостности, представляющий всю парадоксальную сущность смертной и бессмертной природы человека в виде четверки, означающей материальное начало, увенчанной тригоном, символизирующим дух. Именно так следует трактовать изображенные в сценах Рождества Христова в средневековой живописи дом, ясли и хлев, где Господь появился на свет³⁹.

Семь ведет к *восьми* и находит в нем свое завершение. Восемь — это постоянный спутник семи. Это важнейшее число удачи. Согласно преданию, восьмые врата ведут после смерти в обитель блаженных. В “Божественной комедии” Данте Бог обитает на восьмом ярусе. Подобно четырем, числу восемь подчинена мандала, делающая наглядным порядок и симметрию. Достижение восьми — это высшая цель. Число восемь соответствует золоту.

Совершенно другой характер носит число *девять*. Оно состоит из трех троек и поэтому символизирует три аспекта “мужского” начала. Поэтому девятка считается “числом ангелов”, числом аскезы и суммой всех добродетелей. При различных заболеваниях кризис наступает на девятый день в качестве своего рода нового рождения или, лучше сказать, “рождения как такового” по аналогии с моментом окончания девятимесячной беременности. Это, в определенном смысле, священное число. Оно превосходит восемь, то есть “счастье”, трансформируя его в высшую духовность, сверхчувственное бытие.

Возможно, еще выше стоит число *десять*. Пифагор говорит, что в качестве суммы единого (источка бытия), двух (полярности проявления), трех (троекратного действия духа) и четырех (четырех стихий, то есть материи) десять является венцом совершенства⁴⁰. Вот почему это число считается в мистике числом Христа. Наши возможности пользоваться рукой тоже обязаны наличию десяти пальцев. Утверждается, что число десять — это число философского камня.

“Все священные числа заключены в числе *двенадцать*” — читаем мы в драме Шиллера “Пикколомини”. Это тоже совершенное число, соответствующее числу 12 апостолов, 12 знаков Зодиака, 12 вратам Нового Иерусалима и т. д. Дюжина означает некую завершенность, таковы 12 испытаний Геракла, это замкнутая цепь, устремленная к одной цели.

На фоне этих последних чисел, символизирующих счастье и гармонию, выделяется, во-первых, число *одинадцать*, означающее, как уже говорилось неразрешимый конфликт и считающееся числом доисторических чудовищ и изначального хаоса, и, во-вторых, число *тринадцать*, символизирующее гордыню (хюбрис) и заносчивость, так как 13 превышает 12, считающееся завершенным. Полагают, что Солнце скрывается за каждым из знаков Зодиака, чтобы они все вместе не образовали число тринадцать. Во главе двенадцати апостолов стоит Христос — тринадцатый, желание подражать Ему есть знак гордыни и наказуемо гибелью. Оба этих простых числа воспринимаются негативно.

Юнг подчеркивает, что именно в случае крайнего смятения сознания образы всплывают из бессознательной области души, чтобы своей гармонией компенсировать наступивший хаос. При этом всплывают мандалы, построенные на основе чисел четыре или восемь, а также пять в качестве центра. Пятигранная мандала считается поврежденной, и, соответственно, служит симптомом неблагополучия душевного состояния анализанда. Естественно, что в некоторых из возникающих образов присутствуют символы, связанные с гораздо большими числами, как это имеет место в случае с кукурузным початком (см. илл. 19), термитником или сгоревшим, обуглившимся деревом, посредством которого, по словам одной пациентки, она хотела выразить свое состояние в ходе второго сеанса психоанализа (илл. 37). Показывая мне рисунок, она сказала: “Это — я”. Несмотря на полное отсутствие листвы (свидетельства жизни) бросается в глаза странная подвижность сучьев дерева и кучих корней, производящих впечатление обрубленных. Число корней (их — четыре) свидетельствует о потенциале целостности. Это и сама их подвижность обнадеживают,

позволяя думать, что пациентка справится с ситуацией, в которой она оказалась.



Илл. 37. Черное древо жизни

Существенным фактором, влияющим на степень гармонии и уравновешенности элементов рисунка, является расположение чисел. Будет ли образ

производить впечатление здоровья или говорить о неблагополучии, во многом зависит от расположения тех его элементов, которые можно сосчитать. Числовая символика способна выявить богатство или бедность содержаний. У цветка может быть только три лепестка, а может быть — бесконечно много, у дерева может быть всего несколько сучков, а может быть — несчетное количество. И точно также в колосе может быть лишь несколько зерен, яма — полна змей, дерево — сгибаться под тяжестью плодов, у звезды может быть четыре, пять или более концов и т. д. Если расположение элементов четверки хаотично, то, согласно Юнгу, это дурной знак. Это явный симптом дезинтеграции или ее угрозы, зачастую лихорадки или иного заболевания вегетативной системы, распада, возникшего вследствие разрушения изначальной структуры бессознательно-го содержания.

Понятно, что числовая символика это только один из каналов выражения бессознательного материала в “бессознательных образах”. Однако наряду с цветовой символикой и пропорциями это одно из наиболее ярких свидетельств скрытого состояния души, и поэтому оно имеет важнейшее значение для диагностики. Фактор наличия трех, двух, четырех, четных и нечетных чисел, а также их расположение на пространстве рисунка — это ценнейший инструмент диагностики. В рисунках, дающих, в остальном, совершенно безотрадную картину, в которых не за что “зацепиться”, числовая символика может указать на все еще никак не проявившиеся возможности позитивного развития.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

После применения к “бессознательным образам” формальных критериев и изучения их символического значения следует приступить к рассмотрению отдельных элементов рисунка. Так же как в ходе интерпретации сновидений, каждое из имеющихся сообщений нужно рассмотреть изолированно, под “лупой”, и постараться выяснить, что, собственно, имеется в виду. Затем элементы сопоставляют друг с другом и исследуют полученное значение, чтобы в итоге составить окончательную картину и растолковать ее. Так же как и при толковании сновидений, к изначальному смыслу каждого изобразительного элемента присовокупляются личные ассоциации анализанда, то есть осуществляется субъективная амплификация этого показателя, а затем добавляются объективные ассоциации, то есть сравнительный архетипический материал. Затем все это опять анализируется. Юнг отрицал стандартные

толкования, используемые в психоанализе Фрейда, и всегда истолковывал смысл констелляции исходя из контекста, в котором находился исследуемый элемент. Необходимо учитывать и текущее состояние анализанда, ибо ни один элемент рисунка никогда не теряет связи со своим создателем. Рисунок, элемент может свидетельствовать об общем состоянии анализанда, а может являться симптомом его текущего состояния, может иметь силу по отношению ко всей его личности, а может — как и сновидение — добавлять лишь отдельные штрихи к его состоянию в настоящее время.

Что изображается на картине? Что вообще может стать предметом изображения? В сущности, все, волнующее душу и передающее ее состояние. Как то: желания, чувства, настроения, воспоминания, отражения реальных вещей, мир души, не уступающий миру внешнему. Подобные образы мо-



Илл. 38. Видение

гут запечатлевать вещи, почерпнутые как из мира сознания, так и из мира бессознательной психики. Из необозримого множества образов души выбирается тот, который в наибольшей степени просится наружу. Неистощимость фантазии и безграничные возможности ее распространения в пространстве души ограничены только характером используемых художественных средств и спецификой самого материала, выбранного душой для самовыражения. По аналогии с лото, устроенным Маргаритой Левенфельд для детей в Лондоне, которое называется «Мироздание»⁴¹, имеет значение сам характер строительных элементов, из которых каждый конкретный индивидуум строит свой собственный мир. Ограничивается ли он изображением одних лишь растений или только животных, избегая рисовать людей, плывет ли он свободно по течению или ограничивает себя частично или полностью, отгораживается ли он от чего-либо или наводит мосты и т. д.

Возьмем, к примеру, изображение женщины в голубом платке, держащей в руке маленькую фигуру мужчины, одетого в красно-зеленые одежды (см. илл. 21). Изображение женщины поясное — что это значит? По-видимому, остальное не имеет для нее значения. Почему акцентирована ее голова? Что означает верхняя часть тела и голова? Что означает платок? Что означает рука и (здесь) левая рука? Анализ пропорций в этом рисунке уже дал нам важные ориентиры, однако они не дают нам ответы на вышеприведенные вопросы. И что это за маленький человечек в руке женщины? Какое значение имеет пестрота его одеяния? Он похож на солдата в униформе. Это явно некий «типаж». Но что означает его

вытянутая рука? Хочет ли он поприветствовать даму или, что вероятнее, призвать ее к себе с помощью заклинания? Рассмотрев все эти детали, спросим себя: каково значение изображения в целом, о чем оно говорит?

По-видимому, изображенная на рисунке дама — это не что иное, как автопортрет самой художницы. Однако уточнить это можно только непосредственно в разговоре с ней. Сделав это, мы должны будем выяснить, в каком месте она начала свой рисунок, и что это было. Это важно знать для того, чтобы понять, что, собственно, послужило первоначальным стимулом обращения к живописи? Нередко рисунок возникает непосредственно в ходе самого процесса рисования, анализанд поначалу не знает, что ему хочется нарисовать, или он знает только основной мотив, который затем развивается, украшается и дополняется. Но бывает и так, что изображение уже изначально присутствует в его воображении со всей отчетливостью, и он видит свою задачу в том, чтобы воплотить внутренний образ как можно точнее, что удается не с первой попытки.

Следующий рисунок — наглядный пример, когда совершенно необходимо тщательное рассмотрение всех до одного элементов рисунка. Это изображение арки, расположенной слева от центра рисунка, и мужчины, лежащего в ее тени (илл. 38). По словам автора, он изобразил самого себя. Он лежит неподвижно и кажется спящим. В центре рисунка перед нами некий квартал, виднеется небо. Довольно большая женская фигура устремляется нам навстречу с воздетыми руками, преследуемая тремя маленькими черными, схематично намечен-



Илл. 39 Мать-Медуза

ными кобальдами, которые гонятся за ней, вооруженные палками. Это — женская ипостась спящего. Она становится видимой, когда он погружается в бессознательное и не замечает того, что злобные кобальды, т. е. ночные стороны его души, гонятся за ней, угрожая избить ее. Справа от центра карти-

ны находится черная собака, символизирующая мир темных влечений человека. Все изображение в целом — красноречивое свидетельство бессознательного душевного состояния пациента. Это настоящая золотая жила для диагностика, доступная лишь тому, кто понимает язык символов.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И КОЛЛЕКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Образы, содержание которых почерпнуто из сфер, близких к сознательной области, имеют — за редкими исключениями — значение *только* для самого анализанда. Иное дело, когда мы имеем дело с изображениями, почерпнутыми из гораздо более глубоких пластов психики, то есть когда мы сталкиваемся с проявлениями коллективного бессознательного. В этом случае у нас уже нет необходимости ограничивать себя смыслами, направленными на сугубо индивидуальное, и появляется возможность раскрытия и акцентирования представлений, имеющих гораздо более общее значение, выходящее

за рамки личного. Таким образом, при наличии архетипических мотивов следует обращать внимание на присущий им коллективный, общечеловеческий аспект и не сводить все к сугубо индивидуальной проблематике.

Посмотрим на изображение “страшной матери” (илл. 39), нарисованной мужчиной 30 лет. Образ “страшной матери” продолжает жить в сознании (психике) мужчины с глубокой древности. Мы встречаем его уже в греческой мифологии в образе Медузы Горгоны, чьи волосы — змеи, и чей взгляд парализует и насылает безумие. Ее устрашающий

образ воплотился в индийской богине Кали, но то же самое можно сказать о многих других религиях. Запечатлев ее образ, мы получаем над ней власть и можем ее прогнать. Взглянем на рисунок: изображенная на нем “страшная мать” преграждает анализанду путь своим языком — своей неустанной речью, однако оставляет свободным узкий проход, так что при наличии осмотрительности и, набравшись мужества, он может беспрепятственно пройти мимо нее. Такова его судьба и судьба всех мужчин, чувствующих, что они во власти этого образа. Все это удалось изобразить художнику.

Чем сильнее выражен в картине символизм, тем важнее обращать внимание именно на этот аспект. Существенное значение имеет уже тот факт, что каждый архетип, выраженный в символической форме, имеет двоякую природу, то есть выражает не только ставшее, но и становящееся, которому только еще только предстоит проявиться в будущем (см. илл. 148). Художница совершенно не задумывалась обо всей многозначности создаваемого ею образа, но это не помешало ей поднять его до символического уровня, имеющего общечеловеческое значение. Ее рисунок — это жалоба на отсутствие свободы и незащищенность от внешних угроз. И одновременно — жалоба на неумолимость судьбы всего сущего, томящегося в тисках как относительной, конечной, так и абсолютной неволи. Подобный архетипический образ — даже и в столь неумелом исполнении — никого не оставляет равнодушным. Ведь выражаемая им проблема — это вечная проблема человеческой души.

Восприятие архетипического смысла созданного образа переживается создателем крайне эмоционально и оставляет глубокий след в его душе, даже и в том случае, когда истинный смысл ему неизвестен. Соединение в одном образе двух аспектов — индивидуального и коллективного — это результат и одновременно выражение преодоления душевного разлада, психической диссоциации любого рода. Это знак правильной работы над сознанием. В сущности, это сродни толкованию сновидений на двух уровнях: объективном и субъективном. Доступные в этих образах амбивалентные содержания, далекие от абстракции или чисто интеллектуального восприятия, становятся живой составной частью все-

го душевного комплекса, обеспечивая исцеляющий эффект.

В содержательных областях коллективного бессознательного, то есть в архетипических образах, мужская и женская символика идентичны. В нижнем пласте души все сливается некий архаический космос, в котором различия еще не образовались. Архетип или символ имеют сверхличную природу, более всеохватывающую, чем Эго и его сознательная область. Если образ выражает что-либо на архетипическом уровне, то почти не имеет значение, кто его создал: здоровый человек, невротик или психотик. Между созданными ими образами не будет различий. Интерпретация этих образов применительно к полу возможна только в том случае, если известно психическое состояние анализанда и то, кем является автор рисунка: мужчиной или женщиной. Правда, так называемые психотические признаки можно обнаружить и в бессознательных образах, однако они встречаются гораздо чаще у невротиков, а то и у здоровых людей. Как правило, они имеются у людей, чье интеллектуальное развитие пошло исключительно в каком-то одном направлении. Человек может заниматься исключительно физикой или математикой, воспринимая весь окружающий мир сквозь очки этих дисциплин. Как следствие, в его бессознательном возникают архетипические компенсаторные образы с целью восстановления изначального баланса. “Добрейшей души человек” становится жертвой демонических фантазий, рационалиста одолевают допотопные чудовища, движимые неуправляемыми вожделениями и т. д. Порой люди видят во сне катастрофу, землетрясение, космическое событие универсального характера. Увиденное производит впечатление конца света или же его сотворения. Такие сновидения называются “великими”. Но бывают “бессознательные образы”, в которых пары противоположностей еще не успели разойтись и пребывают в изначальном единстве. Их символика способна вернуть изначальную целостность современному человеку и его мятущейся душе, раздираемой противоречиями. В этом причина появления подобных образов.

Одним из таких изображений является “Дитя души” (илл. 40). Это рисунок одной 30-летней немки, проходившей у Юнга курс лечения. Она



Илл. 148.



Илл. 40. Дитя души

никогда не училась рисовать. Рисунок возник в ходе сеансов психоанализа и представляет собой попытку выразить то душевное состояние, в котором она тогда находилась. Согласно представлению древних, змея является персонификацией животных влечений, “душой спинного мозга” и одновременно, в качестве *spiritus vegetativus*, символизирует не проявленную, скрытую и поэтому неразвитую сторону пациентки. Именно эта сторона и нуждается в развитии и проявлении. Однако до этого змея обвивает ее и стремится задушить. Для того чтобы выдержать это испытание, пациентке необходимо начать заниматься со змеей психологической работой, то есть воссоединиться с ней. Тогда и в дальнейшем опасность со стороны змеи не будет ей грозить.

Из соединения противоположностей (Эго и змеи) возникает — как некий плод — ребенок, сокровище, некая новая ценность души. Ребенок возникает в светоносном облачении, создаваемом золотым лучом сверху. В противоположность этому женщина и змея все еще озарены “лучом снизу”. На рисунке этот луч изображен в виде зеленого света, порождаемого земными недрами. Все изображение в целом и отдельные его элементы изобилуют архетипическими мотивами и их аналогами, встречающимися в многочисленных разделах истории символов. Они имеют значение в равной степени и для индивидуума, и для коллектива, то есть делают видимыми проблемы, касающиеся как отдельно человека, так и людей в целом.



Илл. 41. Всепожигающая мать

ПРИМЕР ТОЛКОВАНИЯ

С помощью описанной выше “путеводной нити” попробуем разобрать изображение во всех его аспектах. Причем речь пойдет о рисунке, к которому применимы почти все возможные критерии (илл. 41).

ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Сразу же видно, что перед нами конфликтная ситуация. Первое впечатление от рисунка — двойственное. Он притягивает и отталкивает одновременно. С первого взгляда поражает резкое столкновение контрастов. Однако при внимательном рассмотрении нельзя не заметить наличия наивного юмора. И все же эмоциональное напряжение бросается в глаза. Юная 18-летняя девушка изобразила, по ее словам, саму себя и свою мать после того, как та запретила ей идти в театр.

ЗНАЧЕНИЕ ИСПОЛЪЗУЕМОГО МАТЕРИАЛА.

Перед нами акварель. Эта техника соответствует нежной, текучей, богатой нюансами “душевной материи” художницы. И все же она обвела все изображенные предметы — за исключением облачного неба — черными чернилами, возможно, для того, чтобы выделить нарисованное. Это свидетельствует о ее желании не давать своему переживанию по-

тускнеть, а попытаться подойти к нему рационально и понять.

СООТНОШЕНИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ И ПРОСТРАНСТВА

Перед нами фрагмент ландшафта души художницы, осколок ее бессознательного мира, представшей ее сознанию в образной форме, после того как мать ее сильно разочаровала. Рамка отсутствует. “Ландшафт” простирается во все стороны. Нам неизвестно, что происходит за по ту сторону краев листа. Изображение заполняет всю его поверхность. Он делится пополам по вертикали на две взаимоисключающие половины. На правой половине листа царит мрак, на левой — свет. “Зло”, угроза идут, таким образом, справа, из внешнего мира, от “Ты”, неумолимо надвигаясь на светящуюся и “цветущую” другую половину. С левого края находится нечто вроде стога сена, на котором сидит маленькая птичка, которая с тревогой смотрит вниз. Полюса разорваны, однако радуга указывает на попытку соединить стороны вместе в качестве “моста мира”. Благодаря тому, что радуга объединяет в себе все основные цвета, она является символом целостности и посредником между противоборствующими сто-

ронами. Возможно, она выражает желание дочери примириться с матерью.

ПРОПОРЦИИ

По отношению к площади рисунка элементы рисунка и их расположение пропорциональны. Только голова “чудовища”, то есть “ненасытной матери”, чуть больше нормы. По контрасту с крошечным носиком — органом обоняния, — подбородок, рот и ухо увеличены. Достаточно внушительны и когти передних лапах, что свидетельствует о явно агрессивных намерениях изображенной особы. Образ, рожденный воображением художницы, достаточно ясен и уравновешен. Она знает, что хочет выразить.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ

Несмотря на бросающееся в глаза разделение на две противоположные половины, рисунок не производит впечатления диссоциации или дезинтеграции. Он носит характер относительной целостности. Все, по-видимому, на своем месте, где оно и должно быть. Главная фигура занимает центральное положение, что естественно. Вторая “фигура”, маленькая птичка, находится слева с краю, на стороне “Я”, вне досягаемости влияния трагических событий, разыгрывающихся на картине.

ДИНАМИКА

Вектор движения направлен справа налево. Это касается даже двух молний, движущихся в том же направлении. И лишь только маленькая улитка, находящаяся справа внизу, и птичка слева говорят о наличии противоположных тенденций. Совершенно очевидно, что прибежищу птички, интровертной сфере, действительности души угрожает опасность. Не меньшую опасность для расположенного внизу земного региона представляют молнии, посылаемые небом. Примечательны “восходящее” движение волос, вставших дыбом, выражающее сильное эмоциональное возбуждение, и поднятый хвост, свидетельствующий об определенном “оптимизме”.

ПЕРСПЕКТИВА

Рисунок сделан в детской манере, и это оставляет для перспективы немного места. И все же элементы перспективного сокращения заметны в трактовке фигуры матери, изображении стога, а также отдельных зверьков и цветов. Это особенно относится к изображению тела. Довольно грузное, с пылающими волосами, оно дано в пространстве, что говорит о желании художницы придерживаться реализма и не витать в облаках. Как уже указывалось, нежелание уходить от действительности выразилось в том, что все изображения обведены пером.

ЦВЕТА

Весьма примечательны в этом рисунке и цвета. Наиболее бросается в глаза розовый цвет центральной фигуры. Розовый цвет — смешанный, состоящий из белого (невинность) и красного (страсть, вожделение) и тем самым причастный обоим качествам. Поэтому розовый называется цветом романтики и символизирует состояние девичества, что подходит к нашей художнице. Того же цвета и маленькая птичка. Для птицы это довольно необычно. Отсюда следует, что художница ассоциирует с ней саму себя и что она состоит из той же “материи”, что и мать. Розовый цвет доминирует в радуге, а земля, по которой прошло чудовище, местами тоже порозовела. Лицо посерело от гнева и мертвенной бледности. Цвет лица резко контрастирует с красным рогом, растущим из центра лба и уподобляющим даму легендарному единорогу. Это сказочное животное считается символом Святого Духа и зачастую ассоциируется с Иисусом Христом. В качестве знака мощи и силы рог соотносится с мужским началом. Рог — это знак отличия и высшего достоинства и в церковной традиции наделяется подчеркнутыми позитивными свойствами. И все же история религий знает немало культур, в которых единорог характеризуется негативно⁴² и считается разрушителем. В нашем случае, он имеет оба эти аспекта. Красный рог свидетельствует о необычайной проницательности и о неистовости и напористости обладательницы женской головки. Волосы огненного цвета символизируют рвущийся наружу поток мыслей, связанных с агрессивией. Не менее настораживают когти на передних конечностях и копыта на задних. Когти вырастают из зеленых запястий — зеленый это цвет произрастания, природы, однако сами когти синего цвета, что свидетельствует об их связи с рациональным началом. Их действия — рассудочны, бесчувственны, холодны. Эмоции присущи лишь зеленому хвосту, находящемуся сзади — в сфере инстинктов и животного начала. Это означает, что творческие возможности этой фигуры базируются не столько в голове, сколько в бессознательной “закулисной сфере”. Следует обратить внимание и на серый цвет облаков: это явный симптом приближающейся депрессии. Амбивалентному характеру рисунка в целом соответствует и разница в окраске растений и животных, находящихся на противоположных сторонах. Находящиеся на правой половине более бесцветные и мрачные, чем те, что находятся слева.

ЧИСЛО

Особо выраженной символики чисел здесь нет. Единственное, что в данной связи бросается в глаза, это преобладание числа два, позволяющее от-

нести изображение к области женской проблематики. Подтверждение этому — раздвоенный хвост, два мотылька, две молнии и, наконец, наличие самой конфронтации между двумя выразительницами женской сущности: матерью и дочерью. В этом конкретном изображении числовая символика особой роли не играет.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Наличивают: фигура в центре, радуга, стог сена, маленькая птичка, летучая мышь, два мотылька, масса других зверьков и многочисленные цветы и растения. Посмотрим сначала на розовое чудовище. Это зверь с головой человека. То есть одна из разновидностей сфинкса. А значит, таинственное, загадочное существо. Оно наделено всевозможными как негативными, так и позитивными атрибутами. Покрывающая ее шерсть подчеркивает ее животную природу, однако рог свидетельствует о наличии у нее духовного потенциала; открытый рот говорит о ее готовности вонзить зубы в потенциальную жертву; заостренный подбородок и взгляд, выражающий вождество, говорят о ее агрессивности и ненасытности. Художница запечатлела момент, когда чудовище собирается расправиться с цветком мака. С незапамятных времен съесть мак означало отправиться в страну сна, область бессознательного. Возможно, съев цветок, чудовище все забудет, вытеснит неприятные переживания в бессознательную сферу и простит дочь. Кто знает, не руководили ли бессознательно эти соображения пером и кистью художницы без ее ведома? Интересно, что в правом углу рисунка изображена гроза, которая символизирует вторгающиеся извне напряженные заряды мысли, посылающие вниз две молнии, что означает агрессивные разрушительные помыслы, проникающие в мир светозарного дня. Ночная сторона этой враждебной силы подчеркивается фигурками совы и летучей мыши, которые всегда ассоциируются с ночью и видят во тьме. Сова в качестве атрибута Афины Паллады считается символом мудрости, летучая мышь — спутницей ведьм; перед нами двойной аспект “всепожирающей матери”. В качестве противовеса силам тьмы на левой половине неба вздымается арка многоцветной радуги. Благодаря преобладанию в ее спектре теплых (красноватых) цветов, радуга эмоционально окрашена, и по аналогии с многочисленными акцентами розового цвета, свидетельствует о желании автора рисунка примириться с матерью. Ибо, несмотря на обиду, она продолжает ощущать свою привязанность к матери. Птица — это символ “легкокрылости”, парения и полета, способности преодоления земной тяжести. К тому же она ищет спасения на

стоге сена, символизирующем плодородие и изобилие. Тем самым художница признается, что она — подобно птице — остается свободной, находится над “схваткой” и в любой момент может улететь прочь. Чудовищная драма разыгрывается у нее на глазах, она наблюдает ее со страхом и любопытством, зная при этом, что, в сущности, мать не в состоянии до нее добраться, навредить ей. Художница свободна подобно двум бабочкам, которые символизируют душу (психею). Как, возможно, и две главные фигуры, мать и дочь, осененные радугой как щитом.

ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И КОЛЛЕКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ

Борьба поколений — это извечная проблема. Она возникает вновь и вновь с тех пор, как существует человечество. Отец и сын, мать и дочь находятся по разные стороны баррикад, принадлежат разным мирам. Но, несмотря на это, они остаются связанными друг с другом неразрывными узами, они — одной крови. Это и делает их отношения столь амбивалентными: их пронизывают притяжение и отталкивание, и даже любовь и ненависть. То, что одна сторона воспринимает как “благое деяние” и осуществляет из лучших побуждений, воспринимается другой стороной как ущемление ее интересов и агрессия. Художница дала себя вовлечь в этот конфликтную ситуацию. Она выражает ее в образе “прожорливой матери”. Это ее сугубо личная проблема, но в ней как в капле воды отражается проблема общечеловеческая, архетипический мотив. Поэтому она никого не оставляет равнодушным. Изображение имеет индивидуальное и коллективное значение, а также множество параллелей в мировой истории, мифологии, народных сказках и легендах. Каждый переживает их заново и выражает по-своему.

Подведем итоги: нашей художнице удалось удивительно точно передать свое состояние, которое, оставаясь сугубо индивидуальным выражением и срезом ее текущего состояния, тем не менее, отражает архетипический мотив взаимоотношений матери и дочери. Мотив этот всплывает постоянно. Исследование этого мотива с разных точек зрения позволяет нам пролить свет на душевный мир пациентки и поставить диагноз ее психическому состоянию, в котором она оказалась из-за отказа матери отпустить ее в театр. Она изображает мать в виде злобного существа, напоминающего сфинкса, наделенного всеми атрибутами силы, мощи и творческой энергии, одновременно безжалостного, агрессивного и расчетливого, действия которого непредсказуемы и загадочны. Трудно сказать, какое из множества

качеств матери проявятся в конкретный момент. Она пожирает цветы, символизирующие чувства, и приносит с собой грозу. Поэтому у дочери есть все основания ее опасаться. Одновременно она наблюдает мать с удивлением. Ведь мать не страшна птичке, цвет которой позволяет нам отождествить ее с дочерью. Художница изображает ее свободным существом, не затронутым происходящим и способным в любой момент улететь прочь. “Тиранша” не властна удержать ее. Сердце девушки, рисующей

эту картину, одним глазом плачет, а другим смеется. Доказательством этому служит радуга, способная объединить все противоречия и примирить их друг с другом.

Диагноз гласит, что художница находится на пути примирения со своей матерью. Выражение ее душевного состояния в рисунке уже возымело терапевтический эффект. Рисование своего состояния помогло ей снять напряжение и избавиться от тяготившего ее чувства.

СЕРИИ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Зачастую возникает потребность запечатлеть саму смену образов в их динамической последовательности. Это приводит к возникновению целого ряда изображений, связанных одной темой. Длина рядов варьируется. Это череда драматических событий, как это имеет место в сновидении, что-то вроде его суррогата. Каждая сцена в сновидении так или иначе окрашена предыдущей и предваряет последующую, включена в контекст. Наблюдать тему в развитии интересно уже само по себе, так как это позволяет заглянуть в процессы, происходящие в душе художника. Такая серия напоминает пленку отснятого фильма. Подобно киноленте, серия изображений позволяет почувствовать или уловить эмоциональный ритм бессознательной психики. Мы как будто смотрим фильм о тайной жизни души, сопровождающей и восполняющей жизнь сознательную.

Серия образов показывает динамику изменения (или константы) отношения анализанда, создавшего ее, к своей работе и к процессам, происходящим в сфере его бессознательного в течение определенного времени. Признаки серьезности и насмешки, страха и агрессии, преданности и бегства могут чередоваться. Это касается как мотивов, служащих для их выражения, так и используемых для этого изобразительных средств. Например, один и тот же мотив может быть передан в другой цветовой гамме, к нему могут быть добавлены отдельные атрибуты, или же наоборот, их исключают, меняют их число и т. д. Художник может до бесконечности варьировать один и тот же мотив, например, изображение головы Великой Матери в ее негативном аспекте. Это позволяет выявить те черты, которые при всех изменениях остаются неизменными, и те, которые являются преходящими. Волосам и рту всегда уделяется особое внимание. Зачастую они изображаются в виде змей с извивающимися или огненными языками. Их длина и цвет всегда иные. Устрашающий оскал зубов контрастирует с красным или черным зевом и т. д. (см. илл. 39).

Серии образов, о которых шла речь, трактуют какую-то одну тему и возникают в течение короткого периода времени. Однако даже если они возникли в течение долгого периода, ничто не мешает рассматривать их в определенной связи и сравнивать друг с другом. Важно выяснить, не возникают ли новые темы и что с ними связано, затем — что их объединяет и как часто это происходит, и прежде всего, как они изменились в ходе рассматриваемого периода. Примечательно, что все последующие попытки точного воспроизведения “бессознательных образов” крайне затруднительны. В случае, когда такая попытка делается, повторение никогда не удается полностью. Жизнь души никогда не стоит на месте; возможно, имело место развитие, требующее новых форм для своего выражения. В книге Бэйенса⁴³ говорится об опытах рисования по памяти: неизбежные отклонения от оригинала всякий раз были иными и позволяли ему судить о психических изменениях анализандов, которым он давал это задание. Если одни и те же цвета становились светлее, это говорило об улучшении настроения, а их потемнение свидетельствовало о начале или приближении депрессивного состояния. Вытеснение фаз диссоциации и психических нарушений фазами улучшения или идущими из глубины души импульсами, направленными на преодоление овладевшего душой хаоса силой пластического воплощения — все это нигде не бросается в глаза в большей степени, чем в серии образов. Вот почему они так важны для постановки диагноза.

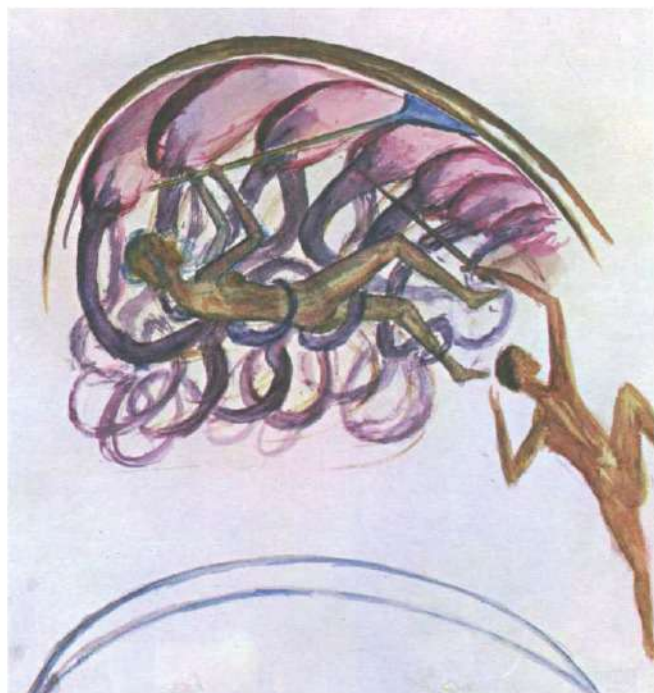
На основании одного рисунка почти никогда не удастся однозначно сказать, здоров человек или болен. Способность сознания справляться с психическими содержаниями и их контролировать не всегда одинакова. Это особенно хорошо видно на примере изобразительных серий так называемых пограничных состояний. Образы коллективного бессознательного — это общее достояние всех людей без исключения, и поэтому они не попадают под

категорию “болен” или “здоров”. В итоге форма выражения, позволяющая нам считать кого-либо больным, целиком и полностью зависит от состояния и установок его сознания.

Это особенно бросается в глаза в рисунках психотиков, сознание которых отражает форму в силь-

но извращенном виде, крайне обрывочно или иным способом, могущим служить симптомом болезни (см. илл. 6, 7).

Хорошей иллюстрацией к сказанному может служить приводимая ниже серия из девяти рисунков. Автор — канадский врач, 43 лет (илл. 42–50).



Илл. 42. Женщина в мозгу

Вскоре после своего приезда в Цюрих он внезапно влюбился в горничную пансиона, в котором остановился. Когда она отвергла его ухаживания, он пришел в страшное возбуждение и вообразил, что в его черепной коробке образовалась дыра, прикрытая черепашкой — символом Великой Матери. По моей просьбе он изобразил свое состояние — (илл. 42). Мозговые извилины удерживают в плену женщину, художник пытается освободить ее. Все происходящее имеет место в области Луны.



Илл. 43. Гигантский краб

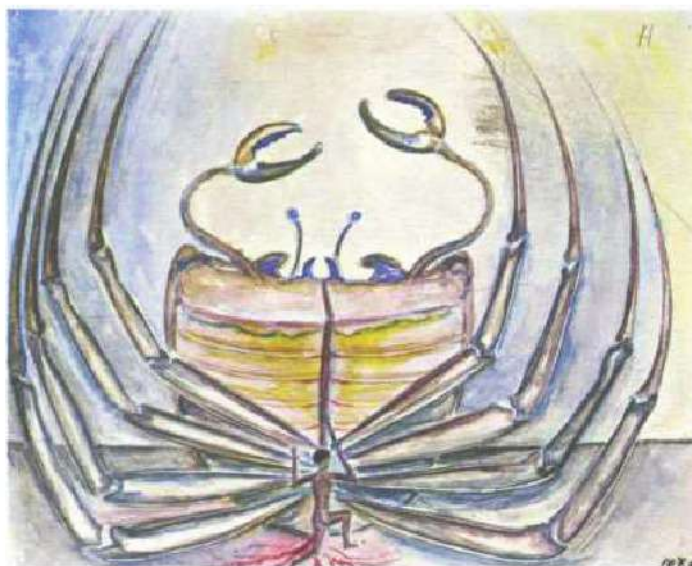
На рис. 43 черепаха превратилась в самку огромного краба. У нее восемь ног, что служит указанием на символ целостности. Это “prima materia”. Для того чтобы художник выздоровел, ее надо преобразовать. Однако он слишком мал, чтобы одолеть чудовище. И все же он пытается победить зверя, отрезав ему позвоночник.



Илл. 6.



Илл. 7.



Илл. 44. Убийство краба

На рис. 44 видно, что он достиг определенного успеха, ибо краб уменьшился в размерах, а он сам, соответственно, вырос. Он видит себя "героем", новоявленным Мардуком, который в вавилонском мифе о сотворении мира убивает первозданного дракона тьмы своим мечом. Речь, таким образом, идет о событии, воспринимаемом на архетипическом уровне.



Илл. 45. На стеклянном колпаке

Рис. 45. Под защитным стеклянным колпаком сидит странное животное, записывающее сновидения. Это многократно увеличенная тень художника. Тот находится на колпаке сверху, его цвет — коричневый, как у кобольдов, и он осторожно пытается спуститься вниз.



Илл. 46.* *Вспарывание*

Рис. 46. Черепаха возникла вновь. Художник вспарывает ей брюхо. Рисунок сделан тушью, что указывает на его абстрактный характер и стремление перевести проблему в интеллектуальную плоскость. Архетипический образ бессознательного, символизируемый самкой животного, все еще не воспринимается эмоционально.



Илл. 47. *Гигантский пенис*

Только на следующем рисунке (илл. 47) изображение становится цветным и тем самым эмоционально окрашенным. Художник извлекает из распоротого брюха чудовища невероятных размеров пенис — символ его мужского достоинства. Главная проблема обозначена.



Илл. 48. *Женщина без головы*

Илл. 48. Эмоциональное восприятие приводит к сохранению женской фигуры, имеющей вид обрубка, без головы и без ног. Она еще не стоит на земле, это “эфирное создание”, художник не решается надеть ее головой, мало того, он боится даже взглянуть на нее. Любопытно, что самка краба оказывается связанной с женщиной двояким образом: с одной стороны, она оказывается на ее пупе в виде круглой мандалы, наподобие Горгоны на щите Афины Паллады, с другой стороны, женщина держит некогда огромное животное в своей правой руке, т. е. переводит его в “план сознания”.



Илл. 49. Укрощенные звери

На следующем рисунке (илл. 49) в осознании проблематики происходит очередной прорыв: женская фигура получает ноги и голову, которая, правда, не умещается на бумаге полностью. Художник еще не в состоянии принять у женщины верхнюю часть головы — вместилище интеллекта. На женщине голубой плащ, как у мадонны, тем самым она получает значение апотропея. Благодаря этому ее нагота перестает восприниматься исключительно сквозь призму чувственности, что и пугало анализанда. 16 дней, которые ушли на создание этой серии рисунков, не были потрачены впустую: напор навязчивых представлений заметно ослабел, и он смог уехать.



Илл. 50. Освобожденный мальчик

Спустя три недели он прислал мне рисунок (илл. 50), свидетельствующий о значительном улучшении его состояния. Он изобразил себя в виде младенца, которым он, в сущности, и является в психическом смысле. Теперь он свободен и играет мозговыми извилинами, увенчанными головами, имеющими вид голов змей и птиц. Ему удалось подмять под себя лабиринт, в котором ранее томилось его “женская ипостась”. Стоит отметить, что он все еще находится в сфере лунного влияния, то есть в мире, подвластном женскому началу. С тех пор прошло пятнадцать лет, но ни от него, ни о нем больше не было никаких вестей.

ЧТО ПОБУЖДАЕТ К РИСОВАНИЮ?

Этот вопрос возникает особенно в том случае, когда потенциальный художник — анализанд. Однако универсальных рецептов не существует. Юнг сообщает, что когда материал, предоставляемый сновидениями, недостаточен, он имел обыкновение говорить: “Бессознательное отказывается поднять наверх существенное и ценное. Спуститесь вниз, попробуйте найти это там сами и поднимите наверх”⁴⁴. Можно возразить, что это внушение. Однако оно не навязывает никому чужую волю, а только побуждает к действию, когда готовность всплыть наверх уже присутствует. Опыт показывает, что оскудение потока сновидений зачастую продиктовано бессознательным нежеланием делиться чем-либо, и что в таких случаях препятствие легко преодолимо, если найти накопившейся энергии другой выход (не сновидение). Нередко можно наблюдать следующее: прежде чем иссякнуть, сновидения — нужно только понимать их язык — задолго до этого дают знать о наличии в своих недрах чего-то драгоценного и темного, которое не всегда всплывает само, и тогда его нужно “раздобыть”. Мотив “трудно достижимой драгоценности” в том или ином варианте весьма часто встречается в сказках и мифах — это символическая трактовка проблемы, хотя и понимаемой более широко.

У большинства людей попытка побудить их к рисованию наталкивается сначала на более или менее сильное сопротивление. Многие, сделав рисунки, затем их отвергают. Это нежелание считаться с собственным творчеством проявляется с особой силой в том случае, когда в рисунке выражается нечто, что им трудно переварить, и что вызывает желание вновь вытеснить его в подсознание. Они ведут себя подобно людям, считающим, что любое сновидение имеет разумное объяснение. Они утверждают, что на рисунке изображено то-то и то-то, и подыскивают конкретные причины. Люди, подвергающие каждую спонтанную фантазию анализу и критике, пытающиеся с ней бороться, разрушают сами себя. Они убивают каждый творческий импульс. Они не допускают существования в недрах своей души некоего центра, обладающего независимой силой. Они считают, что “душа — это простое отражение видимого мира”⁴⁵. Они не могут согласиться с тем, что “внизу”, во “тьме” зарождается новая жизнь.

К сожалению, сказанное относится как раз к самым начитанным и высокообразованным субъектам. Именно им труднее всего последовать совету, конкретизировать и пластически оформить свои “бессознательные образы”. С каким трудом, и с каким

тщанием воздвигли они пьедестал, на котором стоят! Теперь они боятся уступить даже пядь собственной территории, если вдруг окажется, что их действия продиктованы “глупостью” или неловкостью. Они боятся выдать себя, снять маску, открыто показать тщательно скрываемые до этого инфантилизм, несостоятельность или иное “темное пятно” в своей душе. И действительно, от уровня пластического воплощения идущих из глубины души фантазий зависит оценка степени развития автора рисунка и характер толкования этого рисунка. Неосознанное содержание найдет выражение в соответствующем состоянии. И это хорошо, ибо иного пути его сознательной интеграции не существует.

Труднее всего уговорить заняться живописью так называемых образованных людей или жителей городов. Сельские жители сохраняют изначальную склонность к рисованию (прежде всего живописи красками) в гораздо большей степени. Так, например, у человека логического склада восприятие цветов затруднено, поскольку между его чувствами и внешними впечатлениями оказывается его разум. Можно выявить закономерность: труднее всего осознание значения своих фантазий дается академическим ученым, инженерам, философам, физикам и математикам. Значительно легче — портным, декораторам, психологам и фотографам. То же самое касается занятий живописью, их готовности последовать совету врача и начать писать. Научно доказано, что шизотимики склонны к “формам”, а циклотимики — к краскам⁴⁶. Таким образом, заставить обратиться к живописи удастся далеко не каждого.

С точки зрения диагностики, отношение автора к своему творению имеет большее значение. Он может относиться к своему детищу отрицательно, а может получать от него импульсы для дальнейшей работы. Это надо обязательно выяснить. Бывают совершенно противоположные случаи, когда неумелый художник не оставляет работу над рисунками, сначала совершенно беспомощными, а терпеливо и настойчиво рисует один и тот же образ, пока не добивается полного или хотя бы приблизительного соответствия образам своей фантазии.

Всюду, где идет речь о возможно точной передаче предмета или фигуры, наличие художественных навыков дает известное преимущество. Однако порой речь идет о выражении неясных чувств, состояний и видений, передать которые можно только в символической форме. Здесь задача художника усложняется. Чисто изобразительных навыков недостаточно, и на помощь приходят фантазия и интуиция. Зачастую художник вообще не знает, что

выйдет из-под его руки. Он наносит штрихи или мазки как бы по наитию. Одна тема сменяет другую, и в результате получается нечто неожиданное. Рисунок выглядит иначе, чем было задумано. Такой образ действий напоминает автоматическое письмо, художник целиком доверяется своей интуиции и выражает чувство, рвущееся наружу.

К тому же живопись и рисование — занятие не для всех и каждого. Пациентов нельзя принуждать к этому как к обязательному предмету. Однако как раз многие из тех, кто ничего не желает знать о живописи — по большей части это касается людей рационального склада и теоретиков, подавляющих свою эмоциональную сферу и предпочитающих жить исключительно головой — нуждаются в живописи более всего. Ибо в момент занятия живописью мыслительный аппарат отключается, уступая место другой способности нашей души. При этом мир логики постепенно заменяется сферой чувств. Происходит что-то вроде переключения на психические волны другой длины. Терапевт должен тщательно избегать воздействия на пациента внушением, однако поводом или первым толчком, побудившим его обратиться к живописи, может стать выразительный мотив из сновидения, не передаваемый словами. Пробудить желание выразить себя в цвете и попробовать себя в живописи может и какое-нибудь сильное эмоциональное переживание.

Многие люди берутся за кисть и карандаш, движимые внутренней потребностью воспользоваться для передачи сообщений изобразительными средствами. Опыт показывает, что это стремление возрастает по мере того, как продвигается работа психоаналитика, поднимая “на гора” все новые пласты символического материала. И нарастает стремление выразить визуальное состояние, плохо поддающееся вербальному выражению. Неприятные состояния нельзя пропускать или вытеснять в подсознание. Их надо сделать видимыми и доступными наблюдению. Только созерцание способно помочь их осознанию и избавить от томительных ощущений. Обосновавшийся в подсознании возмутитель спокойствия должен получить зримое воплощение. До тех пор он будет держать Эго в своей власти, ограничивая его свободу и независимость и приводя к неврозам. Аффект, заключенный в комплексе, может вырваться наружу и получить выражение только в визуальном образе. Психический или физический “образный симптом”, указывающий на комплекс, становится, тем самым, явленным символом скрытого содержания, приводящего к неврозу.

Потребность запечатлеть в визуальной форме сновидение, случайно пришедшую в голову мысль или фантазию возникает не сразу. Однако в ходе

занятия живописью образ начинает развиваться самостоятельно, почти автономно, и нередко вопреки сознательному намерению. Тем самым помимо воли художника происходит нечто, выражаемое на языке формулой “сделать тайное явным”.

Со временем может возникнуть настоящая тяга к живописи, рисование может перерасти в серьезное увлечение. Черно-белые рисунки преобладают в начале. Однако когда чисто интеллектуальный интерес сменяется искренним увлечением, тушь и карандаш уступают место пастозным краскам; изображения обретают богатство и чувственную ноту.

Вот почему во многих случаях характер используемых выразительных средств позволяет судить о душевном состоянии анализанда. Он может довольствоваться карандашом, чернилами или тушью и контурными изображениями. Тогда перед нами человек, предпочитающий абстрактное мышление и мыслящий категориями “черное-белое” (без полутонов). Или же он предпочитает интенсивные цвета и покрывает красками лист полностью. Это знак его эмоциональной вовлеченности в изображаемое. Красочное изображение говорит о спонтанном выражении мира эмоций.

Многие не могут и не хотят понять, что подобные изображения нельзя отождествлять с искусством и, соответственно, требовать наличия художественных навыков. Они утверждают, что совершенно лишены художественных способностей. Им не понятно, что как раз сама спонтанность неумелого наброска уже много значит. Эти люди не хотят признаться себе и другим в том, что их протест продиктован попыткой уйти от реальности и, возможно, имеет другие, гораздо более глубокие корни, о которых они, возможно, и не догадываются. Однако как только внутреннее сопротивление преодолевается, фантастические образы начинают литься потоком из-под карандаша или кисти художника, а он сам получает все большее удовольствие от самого процесса. Порой люди, согласившиеся взять в руки кисть, уступают требованию психоаналитика из одной только вежливости или из желания ему угодить: они ведут себя как дети, не удивительно, что их творения не многим отличаются от детских каракулей. Однако, вовлеченные в процесс творчества, они преобразуются. Таким образом, их рисунки раз от разу становятся все искуснее, а их душевное состояние, соответственно, заметно улучшается. То, что вначале казалось им нудной обязанностью, стало доставлять радость.

Какого рода людям стоит советовать начать рисовать и при каких обстоятельствах? В целом, можно сказать, следующее. Показано запечатлеть бессознательные образы в случае: а) отсутствия

сновидений; b) когда сновидения прекращаются или становятся очень редкими; c) когда пациент живет одной лишь головой и не способен прислушаться к голосу чувства; d) когда в каком-либо сновидении или фантазии происходит потеря идентичности; e) при появлении состояний, не передаваемых вербально; f) когда возникают настроения, которые трудно как-то обозначить, например, навязчивые агрессивные импульсы и т. д. Уникальные выразительные возможности рисунка позволяют передать все оттенки и эмоции различной степени интенсивности. Это особенно верно в том случае, если изображение цветное. Ибо рисунки не лгут и делают невидимое зримым.



Илл. 51. Колики

Первые и наиболее очевидные импульсы, побуждающие начать рисовать, исходят из сновидений. Когда сновидение оставляет особенно сильное впечатление и непередаваемо словами, самое время запечатлеть его на бумаге. То же самое касается

состояний, не выражаемых словами. Ярость, головная боль, колики (илл. 51), бессонница (илл. 71), усталость, печаль (илл. 52) и т. д. превосходно выражаются рисунками, что почти всегда приводит к улучшению состояния. Люди приходят к решению заняться живописью по-разному. Одного надо долго и настойчиво уговаривать, другому достаточно одного слова. Одним надо четко уяснить для себя все выгоды и смысл этих занятий, другими движет тщеславие. Немало людей, начинающих рисовать самостоятельно, без побуждения извне. Таково, например, действие психоанализа. После продолжительного лечения и в ситуации, благоприятной для переноса, возникает момент, когда потребность самовыражения в чем-то другом, чем в словах, преодолевает все сомнения и внутреннее сопротивление.

Порой человек ничего не слышал об этом психотерапевтическом методе, однако испытывает внезапную потребность выразить свои фантазии в картинах, как если бы это были “признания без слов” и импульс к визуальному творчеству. Ими как будто движет интуиция. “Ибо, — говорит Юнг, — есть представления, которые надо переводить в слова, и слова, которые надо переводить в представления”⁴⁷.

Созданное натурфилософами XVI и XVII вв. учение о сигнатурах провозгласило принцип, согласно которому внутреннее можно узнать по внешним признакам. Современное учение о выражении обязано этой доктрине многим. Мы тоже касались здесь выразительных возможностей бессознательных пластов души, их применения, толкования и значения, и это до определенной степени напоминает выше-названное учение. Однако мы идем гораздо дальше того, что оно в состоянии нам дать. Ибо в “бессознательных образах” проявляется, в первую очередь, внутренний мир человека. Мы можем сказать вместе с Парацельсом: “Природа лепит очертания тела; она дает существам форму, которая одновременно является их сущностью. И тем самым форма выявляет сущность”⁴⁸. Помимо этого, образы дают нам уникальное знание о существовании психического “не-Я”, способного к спонтанному проявлению. Они учат нас тому, что наше бытие не ограничено одним сознанием, и что помимо этого существует собственная жизнь души, нечто совершенно иное



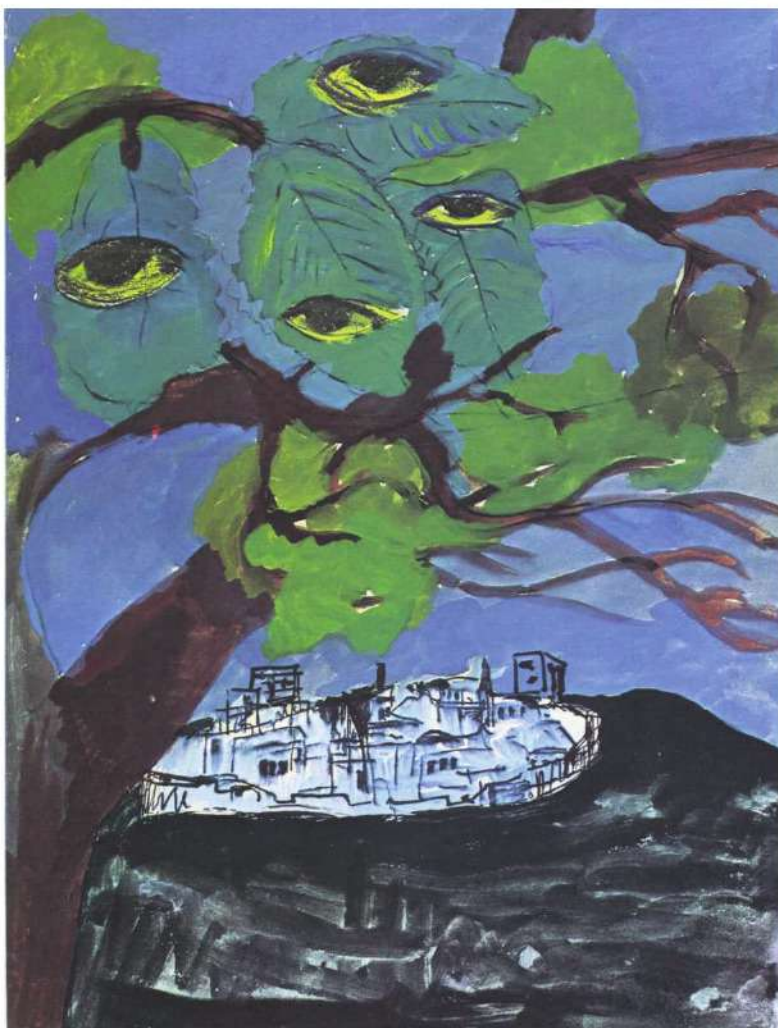
Илл. 71.

и гораздо большее. Оно действует в нас, управляя скрытыми процессами в бессознательных недрах нашей души. Осознание этого факта приводит к новому равновесию внутри души: Эго с его притя-

жениями на исключительное господство ретируется и учится понимать и принимать смысл "гораздо большего", универсального начала, действующего в душе (илл. 53, 54).



Илл. 52. Траур



Илл. 53. Под глазами Бога



Илл. 54. Небесный замок

ЦВЕТНЫЕ ТВОРЕНИЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЙ ДУШИ

Абстрактное понятие — это относительно позднее завоевание языка. Изначально душа говорила образами. Именно из них она ткала платье для того, что хотела выразить. Однако эта способность души не исчезла. Когда струны душевных недр оказываются задетыми, из ее глубин поднимаются образы, позволяющие нам видеть то, что с таким трудом удастся выразить словами. “Жизнь души — это образы и еще раз образы”, — говорит Герман Кайзерлинг в “Книге об изначальном”¹.

Последние полтора столетия были временем все возрастающего доминирования понятийного мышления. Дело дошло до буквализма и педантизма, грозящего окончательно погубить душу. Сегодня мы наблюдаем обратную реакцию: всюду имеет место пробуждение неожиданного интереса к миру образов. Миллионы людей ежедневно проводят часы перед экранами телевизоров, предлагающими им образы, теперь еще и цветные. Востребованность образов колоссальна: ими иллюстрируют книги, оживляют графики, рекламируют товары и даже лечат больные души. Это происходит отнюдь не во имя высокого искусства, испокон веков являвшего-

ся благословенным выразителем того, что дремлет в людских душах. Это делается для того, чтобы вырвать нас из плена рефлексии и вернуть в лоно чувства. Понятия разделяют, образы объединяют. Они восстанавливают “целостность”.

Именно цвет обращается в картинах непосредственно к чувствам и задевает нас за живое в обход мышления. Оттенки цвета, их глубина и насыщенность, их гармоничные сочетания или диссонансы, колорит и сила способны выразить всю гамму душевных переживаний — от неутешного горя до абсолютного счастья. Благодаря своему символизму каждый цвет позволяет сделать соответствующий диагноз, и то же самое можно сказать об игре цветовых сочетаний. Их тоже можно с успехом применять в диагностике. В этом смысле цвет является путем к самопознанию. Ибо каждому индивидууму свойственна собственная душевная структура, а тем самым, и особая, субъективная цветовая гамма. Это выражается не только в предпочтениях, отдаваемых тому или иному цвету, служащему камертоном его одежды или интерьера его жилища. Впечатление, производимое им на окружающих, лучше

всего передать с помощью этого цвета или его оттенков.

Вне зависимости от степени осознания, цвета оставляют в душе глубокое впечатление. Так, к примеру, мы говорим о человеке “скучный, серый”, говорим “зеленый змий”, “побагроветь от ярости” или “зеленый юнец”. Таковы формулы: черно-белая графика, черная душа, позеленеть от зависти, смотреть сквозь розовые очки. Все эти выражения соотносятся с определенными состояниями, представляя собой нечто вроде барометра настроения. В фундаментальном труде Иоганна Иттена “Искусство цвета”² говорится: “Цветовые предпочтения характеризуют человека: четкие и лаконичные цветовые пятна говорят об аккуратности и последовательности, размытые цвета, хаотические и смешанные — о его неспособности мыслить четко и ясно. Аура человека и его цветовые предпочтения взаимосвязаны. Бледность или насыщенность цветов зависит от жизненной силы. Произведения художника, являющиеся зеркалом состояния его души, неповторимый альбом наших сновидений — это лишь частные примеры психического ландшафта, всякий раз обладающего своей особой тональностью и цветовой гаммой, что не мешает существованию “бесцветных” областей вкупе с бесцветными людьми. “Наша жизнь, — говорит Гете — это цветная тень”³, ибо цвета и являются манифестацией жизни, сиречь природы, сотворенной Богом.

Иттен рассказывает поучительную историю о том, насколько различен может быть эффект, производимый одними и теми же предметами при изменении их цвета. Некий промышленник устроил банкет для своих знакомых. Когда гости в прекрасном настроении уселись за стол, уставленный изысканными яствами, хозяин включил красное освещение. Жаркое на тарелках стало выглядеть как сырое мясо, картофелины запылали алым пламенем, а цвет шпината стал черным. Все оторопели. Не успели они опомниться, как красное освещение сменилось голубым, и мясо стало выглядеть как протухшее, а картофель как если бы он был гнилым. У гостей пропал всякий аппетит. Но это было еще полбеды. Теперь освещение стало желтым. Красное вино приобрело вид прогорклого масла, а лица соседей по столу пожелтели, как если бы это были мертвецы. Наиболее чувствительные встали и срочно покинули помещение. Никто из присутствующих так и не смог заставить себя притронуться к еде, хотя всем было понятно, что их отвращение было всего лишь следствием изменения освещения.

Нас восхищает ультрамариновая голубизна моря и горных далей, однако тот же цвет в закрытом помещении кажется нам безжизненным, и зачастую

просто пугает. Рука, на которую падают голубые отсветы, выглядит мертвенно бледной. Ярким солнечным днем небесная лазурь бодрит и зовет к действию, тогда как голубой свет луны расслабляет и вызывает к жизни томление и необъяснимую негу. Красный цвет лица заставляет предположить жар или гнев, зеленый или желтый цвет лица кажется симптомом хвори, хотя взятые сами по себе, эти цвета не имеют ничего общего с болезнью. Синий обращен на себя, это цвет интроверта⁴, красный возбуждает и будит витальные силы. Источником возникновения цвета являются глаза и мозг. То, каким образом происходит процесс распознавания световых волн, мы еще не знаем.

Различие реакций людей на цвет используется в диагностике и послужило поводом для создания многочисленных психологических тестов, основанных на проекциях бессознательных реакций на хроматическое поле. В этой связи достаточно назвать тест Пфистера (тест цветových пирамид) и тест Люшера⁵. Интересны исследования, проводившиеся с целью выяснения “цветового профиля” племени индейцев, обитающих в центральной Бразилии. Были найдены специфические характерные черты⁶. Известно, что восприятие цвета всегда связано с аффектом, зачастую перерастающим в переживание⁷. Этот процесс является однонаправленным⁸. Здесь самое место упомянуть о так называемом красном шоке, играющем важную роль в тесте Роршаха. Речь идет о шоке, возникающем у анализанда, подвергнутого тестированию, при появлении первых красных пятен на черно-белом фоне. Это невротический симптом, указывающий на подавление аффектов. Люди, предпочитающие зеленый и голубой и явно избегающие всего красного, относятся к этой группе. Возбудимость, импульсивность, чувствительность, эмоциональность, все так или иначе связанное с эмоциональной сферой можно диагностировать на основании цветových предпочтений, служащих чувствительным барометром для выявления степени аффективной изменчивости (лабильности) испытуемых, тогда как так называемые черно-белые анкеты позволяют судить об их состоянии или глубине депрессии⁹. Предоставляемая тем самым возможность выявлять важнейшие свойства индивидуума снискала тесту Роршаха мировое признание.

Соотнесение цветов с отдельными качествами и состояниями идет из древности. Оно нашло отражение в мифах и сказках, сказаниях и легендах всех эпох и поныне сохраняет свои позиции в народных представлениях различных частей света. Приведем вкратце лишь некоторые примеры, заслуживающие упоминания в контексте этой книги.

Так, уже в древнейшей из дошедших до нас книг о сновидениях, Египетском папирусе о сновидении (дар Честер Битти Британскому музею), датирующейся периодом XII династии, примерно 2000 г. до н. э., так называемые “благие сновидения” помечены коричневым цветом, а “дурные” — красным. Красный был признаком того, что такие сновидения видели приверженцы Сета-Тифона, то есть люди, охваченные страстью. Любопытно, что к этой категории людей причисляли не только одержимых, пьяниц, невожатых, бабников и хулиганов, но и эпилептиков, холостяков и даже рыжих. Относительно последних еще и сегодня в народе бытует мнение, что у них “другая” душа и, соответственно, другой тип эмоциональности, чем у остальных смертных.

Нечто подобное мы встречаем в учении о темпераментах. Это учение было создано в античности и приписывалось Гиппократу. Каждому темпераменту соответствовал свой цвет: красный — сангвиникам, желтый — холерикам, черный — меланхоликам и белый — флегматикам. В учении Галена о жидкостях утверждается то же самое.

К. Г. Юнг открыл и истолковал параллели, существующие между развитием души и алхимическими процессами. Совпадение символов поражает. Алхимический процесс (*opus*) разбивается на ряд типичных стадий¹⁰. Как правило, речь идет о четырех (иногда большем количестве) ступенях, называемых в соответствии с цветами, “почернение”, “пожелтение”, “беление” и “краснение”; иногда к этому добавляют еще и *viriditas*, то есть “зеленение”. Под золотом и серебром подразумеваются король и королева. Свойственная этим цветам символика характеризует соответствующие фазы психического развития, которые алхимики проецировали на металлы. Эта символика является чем-то вроде тайного языка, скрывающего сокровенную сущность последовательного духовного развития. В конечном итоге все цвета и их оттенки соединяются в *cauda pavonis* (павлиньем хвосте), символизирующем сумму всех цветов. Он выражает целостность четырех основных психических состояний, соответствующих четырем цветам алхимических превращений. Благодаря своему великолепию он, как и радуга, служит символом многообразия и одновременно гармонии всех психических противоположностей и поэтому считается символом воссоединения и умиротворения.

Не меньшую роль играют цвета в христианском богослужении. Так, например, цвета священнических облачений тесно связаны со значением церковного праздника, во время которых священник

их носит. Зеленый — цвет будней, черный — цвет печали и одежд, надеваемых на Страстной Четверг и День всех святых. Красный — цвет Святого Духа и Мучеников, красные одежды надевают на День Святой Троицы (Пятидесятницу) и на день Св. Георгия. Фиолетовый — цвет покаяния и годится для поста и на Богоявление, тогда как на Пасху и Рождество, Великие праздники, священники служат литургию, одетые в белое, украшенное золотом. В состав литургических цветов не входят голубой и желтый. Иерархические градации в католической церкви тоже символизируются цветами: пурпур — это цвет кардиналов, белый — цвет папы¹¹.

Полихромия в качестве выражения эмоциональной сложности всей совокупности подсудных психических феноменов наличествует во многих сказках. Наиболее часто встречающееся в сказках сочетание цветов — трезвучие “черный — белый — красный” (символизирующее соответственно: зло — темный, добро — светлый и кроваво-красный — витальный аспект). Однако в некоторых сказках это многообразие персонифицируется (мужчина всех цветов¹, разноцветный мальчик, юноша, одетый в цветные перья). (Ср. с этим выражение “распутить павлиньих хвост”, означающее — пытаться произвести впечатление). Во многих народных обычаях, балаганах и на рождественских представлениях фигурирует фигура Петрушки, шута, узнаваемого по своей пестрой одежде и относящегося к той же группе персонажей. Ему все дозволено, так как он символизирует всеобъемлющую бездну психического¹². Все вышеупомянутые персонажи олицетворяют “радужный фасад” бессознательной психики. Именно так она воспринимается сознанием в случае их конфронтации.

При понижении порога сознания нашему мысленному взору предстает бессознательная душа во всем многообразии ее цветных граней и их сочетаний. Ее творческая сила проявляется в снах, видениях и фантазиях во всем блеске своего многообразия. Согласно статистическим данным американских ученых, около 80% людей видят черно-белые сны. Согласно другим исследованиям, сны 60% людей — цветные. Женщины видят цветные сны гораздо чаще мужчин¹³, возможно, в силу их большей эмоциональности. Ибо цвета и чувства тесно связаны друг с другом, они взаимообусловлены. Когда содержание сновидения черпается из сфер, близких к сознательной области, преобладают так называемые “дневные остатки”. Сны в этом случае, как правило, черно-белые. И откуда в них взяться цветам, то есть сильным и глубоким чувствам?

¹Герой сказки Жана Франсуа Бладэ (15.11.1827–30.06.1900) (прим. пер.).

Эмоции — это прерогатива содержаний, возникающих в глубоких пластах бессознательной психики. Только такие содержания и выражаются в ярких и впечатляющих цветовых аккордах.

Проблема наличия цвета или его отсутствия связана с взаимоотношением сознательной и бессознательной сфер. В периоды, когда эти сферы сближаются, бессознательное получает особую ноту, проявляющуюся в усилении цветовой составляющей и интенсивности его образов, сновидений и видений. Иначе бывает, когда сознательная область отдалается от бессознательной, никак с ней не взаимодействует и, несмотря на потребность в контакте, или вообще на нее не реагирует, или относится к ней со страхом и предубеждением. В этом случае сновидения остаются бесцветными. Так, в экспериментах с мескалином цвета зачастую переживаются очень интенсивно. Это связано с тем, что потребление наркотика подавляет сознание, которое в итоге не в состоянии сдерживать импульсы, всплывающие из глубин бессознательного¹⁴.

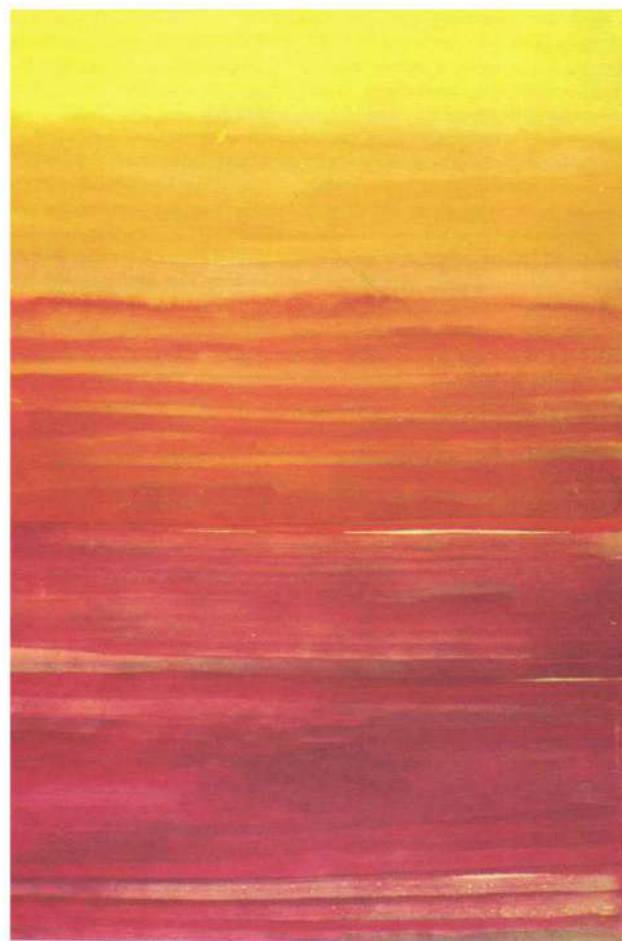
Воздействие цветов на душевное состояние мастеровски описано уже в «Учении о цвете» Гете¹⁵. Гете делает интересное замечание, говоря, что «дикари, люди из народа и дети любят яркие цвета, а животных некоторые цвета приводят в ярость, в то время как люди образованные избегают ярких цветов в одежде, в своем окружении и вообще предпочитают сдержанную гамму¹⁶. Таким образом, всюду, где влияние цивилизации еще не подавило инстинкты, и эмоции проявляются более свободно, мы видим, что и цвета более яркие, глубокие и выразительные.

Мы в состоянии помнить свои сновидения во всех подробностях, они мало что теряют в пересказе, но мы не в состоянии передать их цвета иначе, чем косвенно, ни одно описание не сравнится с живым созерцанием цвета. Непосредственное восприятие душевных состояний достижимо лишь с помощью образов, запечатленных на бумаге, дереве или холсте, благодаря совершенно конкретному воплощению в цвете и форме ставших зримыми скрытых импульсов нашей души. Мечты и фантазии, душевные состояния получают «тело» и становятся доступны восприятию наших внешних органов чувств.

Понимание этого толкало психотерапию к использованию живописи, и чем дальше, тем больше. Независимо от того, о ком идет речь: о душевнобольных или здоровых, «бессознательные образы» являются сегодня важным инструментом в арсенале науки о лечении души.

К. Г. Юнг был первым исследователем, приравнявшим значение образов к значению сновидений и указавшим на способность образов оказывать бла-

готворное влияние на психические процессы, при их нарушениях. Мы обязаны ему и важными наблюдениями в области цветовой символики и значения цветов. Важное преимущество цвета в том, что он обращается непосредственно к нашим органам чувств, минуя интеллект. Степень четкости изображаемого представления не имеет значения. Безразлично, идет ли речь о состоянии, событии, чувстве, воспоминании, фантазии, сновидении или галлюцинации, которые трудно выразить словами или для этого нет слов вообще. Благодаря цветам, и им одним, становится видимым нечто иррациональное, которое до этого было неизвестно или не могло быть названо. Все это получает в картине форму и выражение. Предмет и манера воспроизведения, выбор темы и цветовой гаммы — все это зависит от самого автора и от его сугубо личных предпочтений. Степень владения какими бы то ни было «техниками» вообще не имеет значения и даже может восприниматься как помеха. Не случайно говорят, что, например, «Щеки залились румянцем от стыда»



Илл. 55. Прорыв к красному

Подлинное выражение настроения предстает нам на илл. 55. Картина написана широкими мазками, идущими слева направо. Такая манера позволяет наносить цвета почти играючи, так сказать, без участия сознания, одну полосу за другой. Цветовой аккорд начинается со светло-желтого цвета, который художница отождествляет с самой собой. Этот цвет выражает ясность сознания. Он постепенно переходит в темно-красный, до тех пор, пока искреннее и живое чувство, до этого подавляемое, не выходит наружу и не становится преобладающим. Автор картины — 50-летняя жительница Южной Америки. Ей было крайне трудно выражать свои чувства. Не удивительно, что создав эту картину, она почувствовала себя гораздо лучше.



Илл. 56. Порыв чувства

В ходе психоаналитической практики было создано бесчисленное число вариаций подобных картин, не выражающих ничего кроме настроения. Их вид вызывает в памяти современное, так называемое беспредметное (абстрактное) искусство. Абстрактные работы могут являться полноценным выражением художественного замысла мастера или косноязычным бормотанием страждущего. Однако во всех этих «картинах» очевидно наличие иррационального элемента, изначальная глубина, растворяющая все вещественное в движении и чувстве и обращающаяся к нам языком цвета. Хороший пример подобного представлен на илл. 56. Автор картины — швейцарский физик, 31 год. Он никогда не учился живописи и взялся за кисть только под впечатлением от психологии Юнга. Блестящий ум, он недооценивал роль эмоций, даже относился к ним с презрением. Картина позволила ему, наконец, выразить себя полностью. Она не лишена художественных достоинств, хотя это всего лишь третья его попытка.



Илл. 57. В глубинах бессознательного

Следующая картина принадлежит немцу 40 лет, обладателю литературного таланта, с энтузиазмом занимающемуся самосовершенствованием. На илл. 57 представлена его попытка открыть для себя неведомый мир душевных глубин. Голубая вода символизирует бездны бессознательной души, в ней таятся сокровища, питающие дух, источник импульсов, которые могут быть обращены как на добро, так и на зло. Пока это только неоформленные, стремящиеся вверх маркированные цветом волокна, напоминающие чувства и импульсы, пытающиеся выйти на поверхность подобно водорослям. Их многообразие свидетельствует об обилии скрытых возможностей, обещающих, в случае должного подхода, богатый урожай. Наиболее настойчивое стремление характерно для красных лент, они говорят о сильных эмоциях, пока еще дремлющих в глубинах, однако полно белых регионов, еще не вовлеченных в общее движение. А рядом много черных, темных растений, признаков упадочных и мрачных состояний. Все это вместе складывается во впечатляющую картину, кажется, что перед тобой удивительный мир морских глубин с его изменчивым и таинственным дном. От картины трудно оторвать взор, она необыкновенно притягательна.

Художник может следовать бытующей, общепринятой символике цвета, а может остановить свой выбор на сугубо личной субъективной схеме,



Илл. 58. Синее дерево

и это его четко характеризует. Так, 20-летняя девушка рисует “голубое дерево” (илл. 58). Сравним с ней 55-летнюю американку из высшего общества, недовольную тем, что ее эмоциональный мир не укладывается в социальные нормы. Ее неприятие общественной морали выразилось в образе маленькой красной птички, сидящей в высокой золотой клетке в интерьере богато обставленного дома. Она изобразила чирикание птички в виде “голубых лучей”, исходящих из ее клюва. Ибо голубой цвет символизирует рациональное, духовное и здесь свидетельствует о том, что чувства могут выражаться неадекватно, по-видимому, только во “мнениях” и аргументах. Ее чувства — маленькая красная птичка — лишены свободы. Снаружи, за окном находится зеленеющая природа в форме холмов, напоминающих женскую грудь. Природа манит художницу своей девственной свежестью, одновременно она недоступна и недостижима для нее. “Голубое пение” никогда не сможет освободить птичку и позволить ей улететь. Ее положение трагично (илл. 59).



Илл. 59. Пойманное чувство

В сущности, каждый цвет имеет два смысла, он амбивалентен. Так, красный, с одной стороны — это цвет любви и тепла, чувственности и страсти, с другой — цвет мятежа и крови, сатанинского всепожирающего огня, т. е. цвет равно добродетели и порока. То же самое касается голубого цвета. Как на ясном небе, так и в толще льда, он, в зависимости от степени глубины, указывает на покой и расстояние, верность и воздержание, возвышенный ум и тоску о высшем. Наряду с этим, голубой может ассоциироваться с демонами, колдунами и извергами (вроде Синей Бороды) или с выхолощенным рационализмом (вроде “синего чулка”), и даже алкоголизмом. Подобная амбивалентность — свойство всех основных цветов. Однако возникающее в сновидениях и картинах напряженное сочетание красного и синего является, чаще всего, выражением несоединимости чувства и мысли. Эта несоединимость воспринимается многими крайне болезненно. Оппозиция охватывает такие пары противоположностей, как кровь и дух, тепло и холод, сила и свобода, земля и небо, катастрофа и постоянство, чувственность и мораль, а также многие другие в виде резкого контраста¹⁷. Илл. 60 все это наглядно демонстрирует.

С правой стороны, которую принято отождествлять с областью сознания, на фоне небесного цвета стоит яркая фигура дамы с одухотворенным лицом, похожей на мадонну. На ней голубое платье, закрывающее ее с головы до ног, у нее белокурые волосы, развевающиеся на ветру. Нижняя часть фигуры не видна, она не стоит твердо на земле, а скорее парит в воздухе. Отпрянув в испуге при виде внезапно возникшего перед ней зверя, она выставляет вперед руку, пытаясь защитить себя. И действительно, достаточно взглянуть на левую половину рисунка, или область бессознательного. Там находится некий



Илл. 60. Раздвоение

зверь: он черного цвета, похож на волка. Его открытая пасть полна зубов. Из ощерившейся пасти падают три красные капли пены — свидетельство эмоциональности и желания, действующих в качестве движущей силы. Зверь как будто прикован к фрагменту скалы темного цвета и в данном случае символизирует темный аспект личности белокурой дамы, стоящей справа, это злокозненная, несущая смерть и разрушение “мать”, именуемая поэтом “черной”. Зверь изображен на фоне полыхающих языков пламени, символизирующих море необузданной чувственности.

Обе половины резко контрастируют друг с другом. Контраст между холодной моралью и жгучей, необузданной чувственностью бросается в глаза, чуть ли не режет глаз. Смысл изображения и цвета недвусмысленно свидетельствуют о явном душевном неблагополучии (дизинтеграции) автора. Однако все не так безнадежно. Мы видим маленькое зеленое растение с четырьмя лепестками, возможно, клевер, приносящий счастье. Растение растет как раз в точке соприкосновения двух враждебных сторон. Цвет растения символизирует рост и надежду, количество лепестков (четыре) — целостность. Таким образом, растение символизирует “примирение”. То же самое можно сказать даже о белом пятне в центре. Это — аналог ничейной земли, где и возможно слияние противоположностей. А значит, это тоже сулит

разрешение конфликта. Автор картинки — немецкий врач 26 лет. Однако даже ничего не зная о нем, можно поставить диагноз его состоянию на основании того, что мы видим: суть проблемы в подавлении его бессознательного Эго авторитетом матери. Мать чиста, а он — грязный, он не в состоянии ничего противопоставить ее моральному ригоризму. Однако в недрах его бессознательного затаился противник, весь во власти чувственности и вожделений: сейчас он подавлен, но еле сдерживает агрессию. Художник ничего не хочет об этом знать, однако напряжение почти дошло до точки кипения и грозит катастрофой. Все это нашло выражение на картинке, стало явью, от которой не “отвертеться”, и молодой человек, скрепя сердце, был вынужден признать это.

“Страшная неуверенность: а выживет ли цветок?” — вопрошает жительница западной Швейцарии. Ей 38 лет, она выросла в атмосфере религиозного догматизма и строгих моральных норм. Она все еще не замужем и одинока. “Цветок ее жизни”, пион, все еще не распустился и растет на душевной почве черной меланхолии. Красный цвет цветка имеет оттенок фиолетового, цвета печали и мистики, от него не исходит излучение жизни, тепла и витальной силы. Смертоносные стрелы, посылаемые ее “мнениями”, которые для нее губительны, летят со всех сторон на цветок ее жизни и не дают ему расцвести. Явно просматривается склонность



Илл. 61. Цветок жизни

к мазохизму. Стрелы — ярко-желтого цвета (в качестве носителей беспощадной трезвости сознания). Любопытно их число: сверху — четыре, снизу — три. Это сочетание обнажает суть проблематики художницы в контексте ее отношения к мужскому и женскому: в истории культуры традиционно считается, что три — это символ мужского начала, а четыре — символ женского. Судя по картинке, по крайней мере, в момент ее создания, жизнь художницы была не реализована и, скорее всего, так и останется нереализованной, если ей не удастся справиться с разрушительными тенденциями, грозящими погубить ее Эго (илл. 61).

Процесс развития и взросления души Юнг назвал индивидуацией. Когда в ходе сеансов психоанализа это процесс начинается, это приводит к смягчению контуров, на место черно-белых изображений приходит буйство красок. Приведем еще два примера. Автор рисунков — француз 25 лет, воспитанный в строгих правилах, одаренный художественными способностями. Первая картина (илл. 62) была написана до начала сеансов психоанализа. Художник, собственно говоря, хотел представить в ней свою работу со мной. Юноша, достающий “землю” из трясины, — это он сам. Он хотел узнать, что находится в глубине. Нет ли в грязи чего-либо ценно-

го? Левой рукой он уже раздобыл нечто и крепко зажал его в руке. Его стремление докопаться до истины, узнать “голую правду” выглядит искренним побуждением, свидетельствуя о силе и мужестве. Рисунок выполнен тушью, сильными штрихами. Эта динамика обнадеживает.

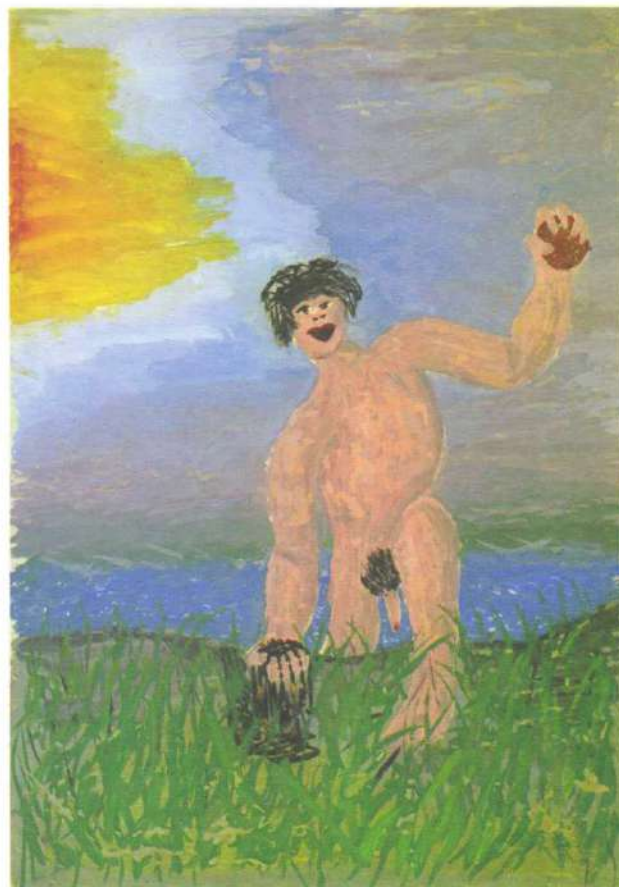


Илл. 62. Ищущий

Спустя три месяца он вновь обратился к той же теме. Однако на новом рисунке (илл. 63) изображение получило цвет и согрето лучами солнца. Теперь уже нет сомнений, что добытая им земля полна золота. Круглый предмет в его левой руке оказался красным шаром, покрытым золотой крошкой. Он символизирует “целостность”. Острые черные штрихи уступили место нежным полутонам, вода, луг и облака написаны в светлых тонах и плавно переходят друг в друга. Нагота фигуры сохранилась и стала выглядеть более преднамеренной. Признаки пола акцентированы. По сравнению с предыдущим рисунком этой серии очевидна психическая метаморфоза, произошедшая с художником.

На картинке (илл. 64) наличие красного фона сразу же дает понять, что речь идет о событии, связанном с сильными эмоциями. Порывистые нервные мазки говорят о необычайном возбуждении, не

помешавшем, однако, художнице запечатлеть фантазию. Ей 35 лет, она родом из Южной Америки. Создается впечатление, что представленная на картинке любовная идиллия — это запоздалая вспышка на фоне общего угасания. Именно на это и намекает пожелтевшая листва на стоящем рядом дереве, отмеченном явными признаками увядания. Изгнание из рая — не за горами.



Илл. 63. Он нашел золото

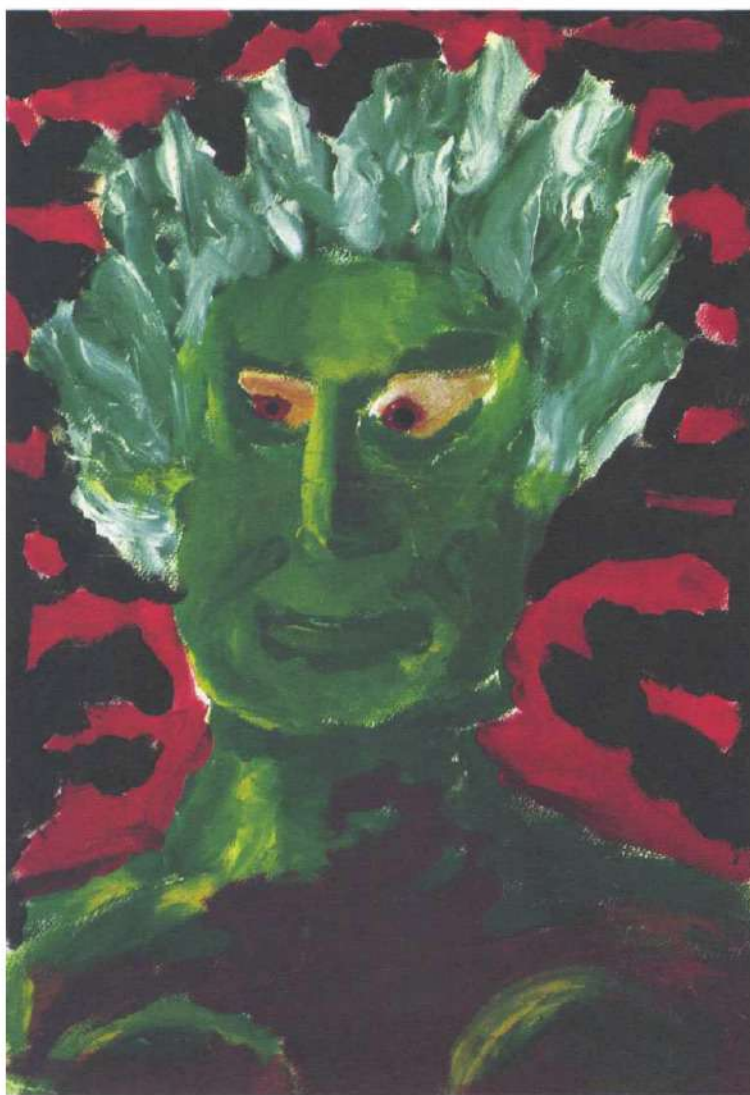
Не менее значима, как с психологической точки зрения, так и для постановки диагноза следующая картинка (илл. 65). Автор — швейцарский студент 24 лет. Он увидел во сне образ, донельзя его поразивший, и постарался запечатлеть его. По его словам, он увидел во сне, что находится в комнате. Перед этим его спасла от какой-то ужасной опасности некая женщина-демон. Он помогла ему получить свободу. У него с души точно камень свалился, и он не знал, как ее отблагодарить. Однако теперь колдунья явилась к нему вновь. Затем она повернулась к нему и сказала: “У меня иногда возникает чувство, что я могла бы убивать. Уж не задушить ли мне вас?” Юноша проснулся в холодном поту. Это-то “демоническое существо” он и постарался запечатлеть на картине.



Илл. 64.* *Любовная сцена*

Перед нами погрудный портрет дамы на черном фоне, символизирующем бессознательное. Фон прорезают тревожные красные всполохи страсти. Цвет лица дамы зеленый, ее пламенеющие волосы — светло-зеленого оттенка. Это позволяет отождествить ее с природным демоном, нуменом растительного царства. Демонический аспект имеет и радужка, окрашенная красным тоже под влиянием страсти. Белки глаз — желтые, символизируют свет сознания, остающегося сторонним наблюдателем. Главной функцией является, скорее всего, интуиция. Это предположение подтверждает то, что желтый является дополнительным к зеленому, соответствующему функции ощущения (здесь — подавленной). Взгляд демона видит художника насквозь. Грудь выделена коричневым цветом, подчеркиваю-

щим связь фигуры с землей и природными силами. Это, как и ее общий зеленый цвет — еще одно указание на то, что функция “ощущения” является подавленной. Мы видим, что женская ипостась художника, воспитанного в христианских традициях Запада, является ему в виде языческого демона. Все говорит о том, что она все еще находится на темной стороне его сущности, в одной связке с его неразвитыми свойствами. Что, между прочим, соответствует его возрасту и неизбежно до тех пор, пока у него не разовьется сильное и независимое “Я” с достаточной степенью устойчивости. Как и все, пребывающее в зачаточном состоянии, демон таит в себе творческий потенциал и ростки будущего, ибо в христианской ментальной сфере зеленый цвет символизирует, согласно Юнгу, начинающее,



Илл. 65. Природный демон

сперматическое начало. Как творческому принципу, он приписывается Святому Духу, а также *spiritus vitae* — “жизненного духа”¹⁹. Вот почему ситуация в целом вовсе не безнадежна. Сейчас художник охвачен паникой. Однако завтра увиденное во сне (и так напугавшее его сегодня) станет импульсом для развития его личности и поможет ему сформировать новый образ женственности в своей душе.

Впрочем, нет ничего удивительного в том, что некий молодой человек видит во сне демоническую женскую фигуру, и она его до смерти пугает. Теперь, когда он увидел своими глазами ее красочное воплощение, он, возможно, сможет вступить с ней в диалог, в ходе которого они смогут лучше понять друг друга и свести знакомство, а затем измениться. Поэтому усилие запечатлеть ее на бумаге с помощью красок пошло ему на пользу.

Желание объяснить и растолковать “бессознательные образы” — это довольно рискованное предприятие, требующее крайней осторожности. Иногда картины говорят сами за себя, иногда это лишь моментальные снимки сиюминутного состояния души, и позднее они потеряют всякую значимость, нечто вроде вида ландшафта из окна проезжающего поезда, картин, сменяющих друг друга. Значение других картин не столь эфемерно, они высвечивают основные черты автора и ситуации, которые имеют для него судьбоносное значение.

Уже само по себе преобладание одного и того же цвета может быть лишь “временным”, никогда не может быть “постоянным”. Еще в большей степени это относится к содержанию образа. Если автор изображения и, соответственно, его психическое состояние не известны, нужно быть очень

осторожным в оценках. Даже будучи искушенным в символизме, можно невзначай повредить “живую ткань души”. Слишком велик соблазн привнести в трактовку образа чужеродный элемент и затемнить смысл, вместо того, чтобы проникнуть в его суть. Без знания контекста и пояснений, полученных от самого художника, любое толкование останется гипотезой. Нельзя не согласиться с Иттенем, сказавшим²⁰: “В каждое мгновение, когда я думаю о цветах, формирую понятия и составляю предложения, их аромат улетучивается, и у меня в руках остается один сухой остаток”. Это касается не только цвета. Смысл и содержание подобных образов нельзя уложить в прокрустово ложе слов. Ведь для своего адекватного выражения они нуждаются в цвете и видимом воплощении. Таким образом,

любая попытка исчерпывающего толкования может быть — как и в данном случае — фрагментарной.

И все же не надо отчаиваться. Беглого взгляда, брошенного нами сквозь призму цветовой символики в творческую мастерскую выразительных возможностей и ценностей образных созданий бессознательной психики, не стоит недооценивать. Этого оказывается достаточно, чтобы дать нам почувствовать всю невероятную пластическую силу души, с помощью которой последняя способна творить новые формы бытия и тем самым служить настоящим целебным источником.

В дальнейшем читателю будут предложены отдельные случаи, могущие служить иллюстрацией всего сказанного выше. Это примеры, взятые из психотерапевтической практики.

НАЙТИ СЕБЯ В ДЕБРЯХ ГОМОСЕКСУАЛИЗМА

Народонаселение растет из года в год устрашающими темпами, актуализируя не только проблему противозачаточных средств, но и тему гомосексуализма, вынуждая нас обратиться к ней заново. К. Г. Юнг как-то сказал, что склонен видеть в гомосексуальности попытку природы ограничить избыток деторождения. Создается впечатление, что гомосексуализм все более распространяется, по крайней мере, о нем стали говорить гораздо чаще, чем прежде. Возможно, дело не в нем, а только в нашем отношении: мы стали больше обращать на него внимание.

По мнению специалистов, гомосексуализм существует столько же, сколько и само человечество, не чураются его и так называемые дикари¹. Согласно “Дерматологическому вестнику”², гомосексуализм был распространен уже в древнем Египте (см. Туринский папирус), то есть за 4500 лет до Р. Х. Не исключено, что его практиковали в мистериях Изиды и Осириса. По словам Аристотеля, гомосексуализм был официально принят на Крите с целью ограничения деторождения. Мы находим следы гомосексуализма даже в древнегреческой мифологии (миф о Зевсе и Ганимеде), не говоря о восхвалениях этой страсти в произведениях Платона³. В “Пире” Платона содержится красноречивое описание духовных авторитетов, разделявших эту склонность, ибо в глазах этого древнегреческого мудреца гомосексуализм был наиболее благородной формой любви, счастливым сочетанием силы и нежности, почитания, бескорыстия, преданности и красоты. Платон говорит, что изначально существовало не два, а три пола: женский, мужской и род гермафродитов. Мужской род происходит от Солнца, женский — от Земли, а род гермафродитов — от Лу-

ны, обители душ. Гермафродиты имели круглую, шарообразную форму, у них было по четыре руки и четыре ноги и по две головы на круглой шее. На свою беду, они возгордились и захотели подняться на небо, чтобы померяться силами с богами. Чтобы их ослабить, Зевс разделил каждого из них на две части. С тех пор каждая половинка отчаянно ищет свою оставшуюся пару и умирает от тоски, если ее не находит. Таким образом, человек изначально является неполным и вечно ищет своего утраченного партнера; мужчины, пришедшие с Солнца, ищут мужчину, женщины, порожденные Землей — женщину, и только рожденные от Луны стремятся к лицам противоположного пола. Многочисленные свидетельства почитания гомосексуализма характерны и для культуры Древнего Рима. Гомосексуализм существовал параллельно с гетеросексуальной любовью, рассматриваемой как “любовь биологическая”, то есть стоящая ниже рангом, чем “любовь духовная”, существующая между мужчинами.

Только принятие христианства ознаменовало полный пересмотр взгляда на гомосексуализм. Возобладало абсолютное его неприятие. В средние века гомосексуализм даже приравнивался к ереси и колдовству и, соответственно, подвергался преследованиям. Утверждалось, что Бог покарал Содом и Гоморру в наказание за разгул гомосексуализма⁴. И действительно, в Ветхом и Новом Завете немало мест, осуждающих гомосексуализм. Царящий в них моральный ригоризм был, собственно говоря, направлен своим полемическим острием прежде всего против языческих народов и их нравов. Позднее эта тенденция только упрочилась благодаря трудам Августина и Фомы Аквинского. Они видели в гомосексуализме “противоестественный акт”

contra naturam, препятствующий продолжению рода человеческого, считали, что гомосексуализм противоречит природному порядку вещей и потому не угоден Богу. Трудно сказать, что при этом имелось в виду конкретно: фактические гомосексуальные отношения *via anus* или многочисленные варианты отношений, начиная от взаимной мастурбации до духовного союза двух мужчин.

Сегодня христианские церкви пытаются выработать более взвешенный подход к проблеме, и прежде всего, рассматривать ее во всей полноте, не столь однобоко. Так, например, в Цюрихе существует теологический исследовательский комитет по вопросам гомосексуализма, и в его состав входит немало известных лиц. Результатом исследований комитета стал вывод: «Причины, сущность и формы гомосексуализма многообразны, наши знания об этом — скудны, терапевтика — слаба. Диапазон проявлений гомосексуализма охватывает как чисто животные влечения, так и сублимированные отношения в виде дружбы и взаимопомощи. Гомосексуализм большинства лиц, ему подверженных, остается до сих пор неразрешимой загадкой. Неизвестно, передается ли он по наследству, — есть данные, говорящие в пользу этого предположения, — или обязан влиянию окружения, что тоже засвидетельствовано исследованиями. В любом случае, гомосексуализм полностью преобразует весь облик гомосексуалистов и влияет на их конституцию. Гомосексуализм нельзя победить волевым усилием, он не поддается лечению, и, по крайней мере, сегодня — неизлечим». Таковы немногие положения вышеупомянутого документа.

Согласно Кинси⁵, 37% мужчин, проживающих с США, имели опыт гомосексуальных отношений. Правда, у нас нет возможности посмотреть на проблему в целом и получить точные сведения относительно степени распространения и масштабов гомосексуализма. Лишь сравнительно небольшое число гомосексуалистов обращается за помощью к врачам, священникам или в иные инстанции. Многие довольствуются статусом кво. Немало тех, кто доволен своим положением. Латентные гомосексуалисты, как правило, вообще ничего не хотят об этом знать, и проблемы, возникающие со склонностью, которую они не признают, приписывают каким угодно другим причинам. Большинство же скрывает свою склонность и считает ее постыдной; они запуганы и не решаются довериться врачу.

У большинства половозрелых подростков (60%, согласно Кинси) гомосексуализм — обычное явление, однако по мере взросления он проходит. Многие подростки бывают совращены, однако я думаю, — разделяя это мнение со многими иссле-

дователями, — что эффект подобных актов бывает длительным только в случае предрасположенности жертвы. В остальных случаях все остается эпизодом юности. Тем не менее, закон должен охранять молодость, ибо, даже если совращенный не пополнил собой стан гомосексуалистов, совращение все равно не остается без последствий и нередко приводит к тяжелым психическим травмам и нарушениям, и как следствие этого, к серьезным неврозам. За исключением шести стран Запада — Советского Союза, Ирландии, Австрии, Германии, Венгрии и США, где гомосексуализм уголовно наказуем (а в США порой нарушителю грозит до 20 лет лишения свободы), карается лишь педерастия.

Относительно причин гомосексуализма мнения расходятся, и здесь мы упомянем лишь некоторые из них. В качестве возможных причин гомосексуализма сегодня, как правило, признаются следующие, совпадающие с теми, которые установила и я.

1. Гомосексуализм как врожденная склонность, как правило, унаследованная от родителей, у которых наблюдались явные нарушения психики. Это хроническая форма психопатии, присущая психической структуре рассматриваемого лица.

2. Внутрисемейный конфликт, прежде всего чрезмерная привязанность к относительно сильной матери, отсутствие отца. Или отец презирается, демонизируется, отвергается. То есть идентификация с ролью матери, поиск отца, то есть мужчины. Или мать, пытаясь, зачастую бессознательно, компенсировать свою неудовлетворенность отцом любовью к сыну.

3. Влияние окружения, характеризуемого резко отрицательным отношением к женщине и сексу, их заниженной оценкой. В итоге страх отношений с женщиной и сексуальная неудовлетворенность толкают имярек в объятия мужчины.

4. Эскейпизм, бегство от действительности и обязанностей, налагаемых отношениями с женщиной: как правило, характерно для инфантилизма.

5. Вынужденная мера. Например, на войне, в море, в закрытых мужских и юношеских школах и сообществах. Подобный род гомосексуализма в подобных же ситуациях встречается и у животных.

Таковы пять главных причин, далеко не исчерпывающих собой весь возможный список. Из них труднее всего поддаются лечению два первых рода, а легче всего — два последних. Третья причина может пустить настолько глубокие корни, что тоже не поддается лечению. Манфред Блейлер считает, что из всех причин можно действительно доказать и удовлетворительно объяснить только чрезмерную привязанность к матери. Правда, и она

зидается на некоей врожденной предрасположенности. Мы имеем, таким образом, взаимодействие влияний окружения и врожденных склонностей. Согласно Магнусу Хиршфельду⁶, гомосексуалисты происходят, как правило, из семей с признаками вырождения. Штейнбах⁷ пытался объяснить гомосексуализм на основании гормональных нарушений, с ним не соглашался М. Блейлер, в “Эндокринологической психиатрии”⁸ которого утверждается, что, согласно экспериментам, функциональные нарушения половых гормонов в тестикулах еще не ведут к гомосексуализму. Хотя гормоны и усиливают сексуальное влечение, оно не меняет своей направленности на собственный пол. Фрейд отнес гомосексуальность к разряду извращений (перверсий)⁹. Ференци, Штекель и др. думали так же. Согласно Фрейду, неврозы — обратная сторона перверсий. Причина их возникновения — вытеснение, причем вытеснение гомосексуальности может вести к паранойе¹⁰. В отличие от вышеназванных исследователей, М. Боссу¹¹ присущ более взвешенный подход к проблеме; он видит в гомосексуализме форму деградации всего человеческого рода. У каждого гомосексуалиста очень слабое “Я”, поэтому ему, прежде всего, хочется упрочить свои связи с окружением. А. Адлер¹² видел в гомосексуализме род перверсии, а именно вытесненный бунт с желанием посредством ловкого трюка избавиться от исполнения традиционной роли в сексуальных отношениях и тем самым повысить собственную самооценку и силу своей личности.

Рамки данной работы не позволяют дать обзор всех концепций различных психотерапевтических школ. Мы ограничимся, поэтому, концепцией гомосексуализма в интерпретации Юнга. Согласно Юнгу, речь идет о проблеме тени, то есть о частично вытесненном и неразвитом потенциале мужественности в мужчине и женственности в женщине. Эти элементы должны были быть извлечены наружу из глубин собственной психики, однако вместо этого их поиск ошибочно ведется в биологической плоскости, посредством отождествления с другим мужчиной или другой женщиной. Следуя этой “логике”, для того, чтобы вызвать любовь отца, идентифицируют себя с матерью, а чтобы уподобиться сильному мужчине, способному обладать женщинами, идентифицируют себя с отцом или себя с ним ассоциируют. У большинства гомосексуалистов обе формы, так или иначе, чередуются. Поэтому в гомосексуальных отношениях они играют то мужскую, то женскую роль. Известно, что интеграция тени, то есть отсутствующей мужественности, возвращает чувство защищенности и силы и помогает обратиться к другому полу.

Согласно двум американским психологам, Терману и Майлсу¹³, от однозначной гетеросексуальности до эпизодической гомосексуальности ведет всего одна линия. В ее середине находятся бисексуалы, женоподобные мужчины и мужеподобные женщины, способные вступать в связь с обоими полами, то есть не имеющие жесткой привязки к тому или иному полу. Это так называемые интерсексуальные типы. Поскольку бисексуалы худо-бедно придерживаются нормы, от которой уже явно отклоняются однозначные гомосексуалисты, то именно последние воспринимаются в обществе как чужеродный элемент. Этому не мешает сознание того, что во все времена и во всех народах 5–6% мужчин были однозначно выраженными гомосексуалистами. И даже там, где они не преследуются законом, это не меняет сути: все отклоняющееся от нормы осуждается широкими массами. Поэтому гомосексуалисты во многих отношениях разделяют участь эмигрантов, незаконнорожденных, меньшинств и аутсайдеров всех сортов. Они почти всюду подвергаются остракизму, нередко презираемы и страдают соответствующим комплексом неполноценности. К этому прибавляется их осуждение с религиозных и моральных позиций. Поэтому зачастую их душа также не в порядке. Вот почему среди них так много шарлатанов, преступников, потерянных людей, короче, людей, потерявших почву под ногами. Они не в состоянии вылезти из собственной кожи и в большинстве случаев страдают тяжелыми неврозами.

Исцеление гомосексуалистов — нелегкая задача. В ходе моей практики у меня было, в общей сложности, 60 гомосексуалистов. Сроки лечения могли разниться. Среди моих пациентов были представители всех типов и всех разновидностей гомосексуализма. Опыт общения с этим кругом лиц убедил меня в том, что есть гомосексуалисты, которых, в силу их природы, нельзя изменить, причем вне зависимости от того, является ли их склонность врожденной или приобретенной. Те из них, которые переходят к гетеросексуальным отношениям, как правило, по тем или иным причинам задержались в ходе пубертатного периода, хотя до этого в их развитии не было никаких отклонений. Возможно, что дораста до гетеросексуальных отношений способны вообще лишь бисексуалы.

Не удивительно поэтому, что в тех случаях, когда гомосексуалист (в прошлом) женится, его сексуальная жизнь в браке протекает неудовлетворительно. Ибо при малейшем разочаровании, любой размолвке с женой супруг ищет утешения у своего “друга” или, по крайней мере, у своих друзей. Он нуждается в обществе мужчин, чтобы отдохнуть от своей жены. Слишком часто приходится видеть,

что подобные мужчины, равно как и прочие полноценные гетеросексуалы, оставляют женщинам секс, а эрос приберегают для мужчин, и на протяжении многих лет живут двойной жизнью. Понятно, что такое положение не может удовлетворить женщину, стремящуюся к полному слиянию. Поэтому, когда мужчины с гомосексуальным прошлым или склонностью к гомосексуализму женятся, не стоит считать это решением проблемы. Подобный брак чаще всего обречен. Еще меньше оснований для заключения брака в качестве ширмы.

Наличие явной гомосексуальности можно довольно быстро констатировать на основании сновидений подобных людей: женщина либо вообще не играет в них роли, либо эта роль резко негативная. Если женщина и появляется в роли соблазнительницы, она очень быстро превращается по ходу действия в своего брата, дядю или кузена. Вскоре я изменила тактику в разговорах с пациентами и перестала касаться их гомосексуальных склонностей и опыта подобных отношений. Вместо этого основное внимание уделялось развитию их личности. Их дальнейшие планы меня не интересовали.

Не надо забывать о том, что гомосексуалист — это, как правило, весьма впечатлительный и слабый субъект, ущербное создание, ведущее половинчатое существование, так как не имеет опыта общения с женщиной. Зачастую, он настолько переполнен женственностью в себе, что все остальное, идущее от женщин, воспринимает как перебор, он не выносит женского общества и вынужден восполнять недостаток собственной мужественности общением с мужчиной. Среди гомосексуалистов немало одаренных, талантливых людей. История культуры насчитывает целый ряд знаменитых писателей и художников, являвшихся гомосексуалистами, среди которых Андре Жид, Пруст, Микеланджело, возможно, и Леонардо да Винчи и др. Эта творческая сторона личности людей, зачастую уставших от жизни, страдающих от преследования и чувствующих презрение к себе со стороны окружающих, — их надежда на спасение. Развитие творческого потенциала способно придать смысл их существованию, помочь им найти достойную работу и поднять собственную самооценку. Пробудить, а также усилить эту сторону их сущности и было моей целью.

Творческая самореализация в состоянии помочь им изменить стиль жизни и порвать с изматывающей беспорядочной половой жизнью, найдя постоянного партнера. Какая разница: случайные связи, сами по себе деструктивные, слишком часто заводят в омут низкопробных и грязных форм гомосексуализма, а постоянная связь может быть благотворной для сердца и ума. И вот чему я была свидетелем:

достичь переориентации на гетеросексуальные отношения удавалось едва ли в 10% случаев, однако даже тогда, когда окончательное излечение от этого порока оканчивалось неудачей, польза от сеансов была несомненна. Отношения, как минимум, принимали более здоровую форму, переходили на более высокий духовный уровень. Жизнь вновь обретала смысл и значение. Подобный случай из своей практики я и собираюсь, с разрешения анализанда, предложить вниманию читателя. Вот вкратце история.

Имея дело с конкретным пациентом, надо всегда учитывать, что перед тобой индивидуальность. Нельзя подходить к ней с общими мерками, не критически пытаться применять особые техники и вообще относиться к пациенту с предубеждением. Мировоззрение аналитика не должно выноситься на публику. Будучи достаточно обоснованным, оно может оказывать влияние на пациента, однако его нельзя проповедовать и тем более навязывать.

Здесь не место входить во все детали процесса лечения. Я ограничусь самым существенным.

Когда Вернер пришел ко мне в мае 1948 года, передо мной был робкий, нежный, бледный юноша. В тот момент ему было 24 года. Он служил чиновником в мэрии другого города и поэтому мог приезжать в Цюрих лишь по субботам. Мои сеансы с ним неоднократно прерывались: первый период продолжался с мая 1948 года по май 1951-го, то есть три года; второй раз сеансы длились с середины июля 1952 года до мая 1953-го, то есть, примерно, год; третий раз процесс излечения охватывал период с середины марта по середину июня 1955 года. В общей сложности, было 180 сеансов по полтора часа каждый. В случае, когда что-то начинало его тяготить, он обращался ко мне и позже. Сначала три-четыре раза в год, затем всегда в канун Рождества. Вот уже три года, как я его не видела.

Вернер происходил из протестантской крестьянской семьи. В семье было пятеро детей, из которых он был средним. У него было две старшие сестры, один старший брат и один младший брат, на три года моложе его. Его бабушка по материнской линии была очень бедной, но он любил ее "больше всего на свете". В противоположность этому, его отношения с матерью отца складывались плохо, он называл ее безобразной и бранчивой старой ведьмой. Эта бабушка умерла, когда он был еще совсем юн. Она страдала религиозными маниями и шизофренией, от которой лечилась два с половиной года в лечебнице. Ее двоюродный брат тоже был шизофреником и религиозным фанатиком. Дед (по линии отца) тоже страдал неизвестным душевным расстройством, и у всех двоюродных братьев был трудный характер. Однако со стороны отца дело

обстояло не лучше: один из братьев был избалованным негодяем, то и дело сидел в тюрьме, был пьяницей и развратником, и Вернер чувствовал к нему отвращение и боялся его. У другого брата отца была жена, нуждавшаяся в уходе по причине депрессии. Две сестры отца так и остались старыми девами, одна тоже не выходила из состояния депрессии, другая постоянно ругалась под стать своей матери. Вся семья была крайне набожной. Сам отец был типичным маменькиным сынком, к тому же младшим в семье. У него был вспыльчивый характер, он бил людей и животных. Он ел “как свинья” и был крайне инфантильным. Хозяйство, доставшееся ему в наследство, было заложено. У матери Вернера была астма, она часто болела, как полагал Вернер, для того, чтобы вызвать к себе сострадание. Вернер нередко боялся, что родители умрут. Старшая сестра Вернера была истеричкой, подобно матери, и страдала паранойей; ее младшая сестра страдала от депрессии. Старший брат был бездетным и был крестьянином, как его отец. Все это наследие легло на плечи Вернера тяжелым грузом. Понятно, что он искал выхода в фантазии, а “в миру” вел жизнь запуганного, пассивного субъекта, подавлявшего все свои желания.

Открытие, что его мать была внебрачным ребенком и ее отец неизвестен, поразило Вернера, “как гром среди ясного неба”. Узнав об этом, он впал в панику и безысходную тоску. Ему на тот момент было 15 лет. Еще ребенком он подозревал что-то подобное и в своих фантазиях воображал, что происходит от других родителей, являясь “найденным”. настолько чужим чувствовал он себя в семье. Остальные дети были родными, но он, Вернер, был нечто “другое”.

После окончания средней школы он поступил сотрудником в фирму, ибо денег на продолжение образования у него не было. По его словам, ему больше всего хотелось стать священником или психиатром. Желание лечить других людей от собственных недостатков — не редкость. Записываясь на мои лекции, он обосновывал свое решение “стремлением помочь моральному совершенствованию человечества посредством самопожертвования и неутомимой работы ученого”. Он охотно философствовал, любил слушать музыку и рассуждать о религиозных проблемах. Подобно многим гомосексуалистам, Вернер был идеалистом и мечтателем. До 16 лет он оставался, так сказать, “нормальным”, однако был болезненным юношей и баловнем матери. Затем, когда он проводил каникулы в Романдии, его сосед по номеру соблазнил его. Он научился онанировать, чтобы достигать сексуального удовлетворения “противоестественным способом”. Последнее его собственные

слова. Пойдя в сексуальном отношении “по кривой дорожке”, он приобрел тяжелый комплекс, постоянно казня себя и считая грешником и нравственным уродом, однако ничего не мог с собой поделать. Это все больше загоняло его в состояние безысходности и лишало уверенности в себе. Сдав школьные экзамены, он на короткое время воспрянул духом, однако вскоре снова впал в отчаяние; ему не давало покоя чувство вины, мучил страх, изводили тремор и бессонница. Таковы были симптомы, которые в итоге заставили его пройти краткий курс лечения.

Вскоре после этого с ним произошел тяжелый несчастный случай — его ударило током из-за неисправной проводки. В таком крайне неблагоприятном состоянии он и пришел ко мне. Он делал неоднократные попытки найти себе девушку, однако каждый раз его ждало разочарование, так что он стал настоящим женоненавистником. После разового приключения в Лозанне его гомосексуальность питалась одним воображением и не подкреплялась реальными шагами. И все же его восхищали юные, сильные молодые мужчины, особенно когда на них была униформа. В первую очередь это относилось к автобусным контролерам, чья сила его восхищала. И все же поначалу он не оставлял надежды на “нормальные” отношения и возможность когда-нибудь полюбить женщину.

Он окунулся с головой в работу со мной. Мы могли видеться только раз в неделю, и, придя домой, он продолжал изливать мне свою душу в длинных письмах, признаниях, записках дневникового типа — из них можно было бы составить тома. Перенос не заставил себя ждать и вселил в него надежды. У него было немного сновидений, однако некоторые были весьма значительны. Первый сон, увиденный 22 июля 1948 г. после четвертого сеанса, касался его отношений с матерью. Вот этот сон: он видит, что находится на круто спускающемся склоне в Альпах, символизирующем “кривую плоскость”. Сзади, со стороны фона, остающегося незащищенным, к нему приближаются острогорие коровы. Затем сцена внезапно меняется и возникает мать в сопровождении уже только одной-единственной коровы. В терминологии Юнга это значит — “своей тени, архетипического символа Великой Матери”. Корова устремляется прямо на него, задрав хвост и с явным намерением его забодать. Итак, за реальной матерью оказывается ее другая, далеко не безопасная сторона, грозящая ему острыми, готовыми вонзиться рогами фаллической формы. Вернер отскакивает влево (то есть ищет спасения на стороне, управляемой бессознательным) и прячется за дощатую перегородку, оказывающуюся, к его удивлению, прозрачной как стекло. Эта перегородка символизирует защитный

механизм. Находясь за ней, он в состоянии понять, что ему угрожает, и, будучи в безопасности, недосягаем для противника, осознать проблему отношений с матерью. Однако увиденное настолько пугает его, что он просыпается в холодном поту. Сердце бешено колотится и грозит выскочить из груди.

28 января 1949 г. он записывает в дневнике: "Взгляд матери, ее любовь, теплота ее отношения ко мне стали слишком навязчивыми, слишком неотступно меня преследуют в стремлении оградить от внешнего мира, как будто бы я пытаюсь пробить стенки незримой "чаши". Так она проявляет заботу о моей чистоте, нравственности и силе. Я, как могу, сопротивляюсь этому. И как это в ней сочеталась набожность и религиозность, она могла весь воскресный день провести в церкви, слушая проповедь, и в тоже время в течение всей недели быть настоящей фурией?"

Его четвертый сон, увиденный 13 августа 1948 года, бросает свет на другую проблему. У него был друг, сосед, по имени Фред. Вернер увидел во сне, что он и Фред находятся на чердаке, причем тот показывает ему свой нагой зад и собирается заняться с ним любовью. Вернер уже был готов ввести свой член в анус Фреда, однако в последний момент проснулся. Он был весьма смущен увиденным. Сон его напугал. Фред был не редким гостем в сновидениях Вернера. Этот сон — доказательство того, что гомосексуальные склонности были у него уже в детстве.

Затем, 21 марта 1949 ему приснился еще один сон сексуального характера. На этот раз он занимался любовью не со своими приятелями, а с самцом обезьяны. Во сне он был младше, чем на самом деле. Вернер сообщает: "Самец прислонился к стене, я повернулся к нему спиной, и он ввел свой детородный член в мой анус. Для меня это было сопряжено с болевыми ощущениями, но боль не была сильной. У меня не было сомнений, что я имею дело с обезьяной, однако меня не покидало ощущение, что под маской животного скрывается Фред, мой приятель, живущий по соседству. Тот самый Фред, с которым у меня были первые сексуальные игры. Этот сон я не забуду никогда".

Позднее, 5 июля 1950 г. он вспомнил, что приблизительно в 7 лет пытался заняться сексом со своим братом. Возможно, такое случается с детьми нередко. Установлено, что очень многие гомосексуалисты участвовали в подобных играх со своими братьями.

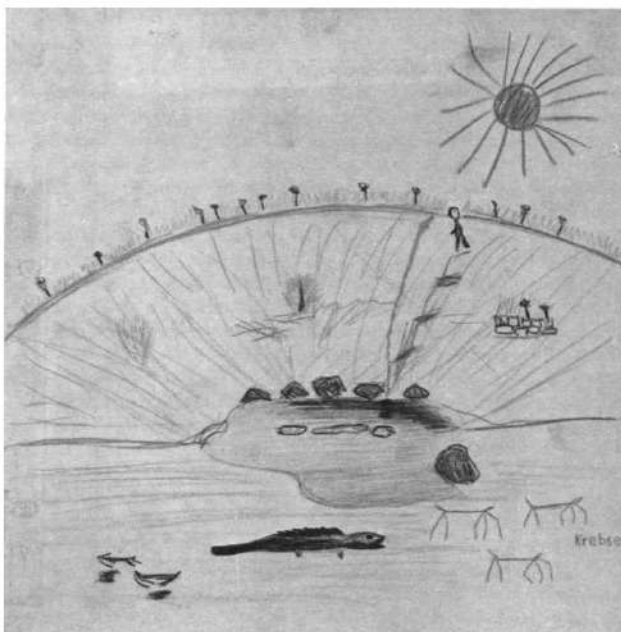
Первые месяцы мы потратили на обсуждение воспоминаний юности, контактов с родителями, братьями и сестрами, и прежде всего амбивалентному отношению к матери и ненависти к отцу. Вернер не

переставал мечтать о связи с девушкой, в волюнтаристском ключе. Он делал неоднократные попытки достичь этого, но все они кончались неудачей. Наконец ему удалось уложить с собой супругу своего коллеги по работе. Казалось бы — вот оно! — но дело кончилось ничем. Тогда он написал мне: "Сверху было желание, а внизу оно отсутствовало" — высказывание, характерное как раз для гомосексуалистов. Тогда он поведал мне, что с детства страдает фимозом, высказав предположение, что, возможно, это и стало причиной постигшей его неудачи. Ради устранения этого недостатка, он решился на операцию, сопряженную с физической болью и долгими кровотечениями и в течение всего послеоперационного периода попросту был лишен возможности испытывать себя на поприще любовных отношений — как с женщинами, так и с мужчинами.

После операции по устранению фимоза с ним произошла разительная перемена. Раньше при посещении бассейна, он боялся входить в воду, и ходил туда только для того, чтобы продемонстрировать свое мужское достоинство, выпирающее из тесно обтягивающего трико — в знак доказательства того, что он — мужчина. Ее влекла туда и возможность беспрепятственно разглядывать гениталии других мужчин. Зрелище его захватывало. Теперь он стал менее стыдливым и, по его словам, гораздо более "нормальным". Это не мешало ему писать: "Я хочу жить, хочу проявить себя. Не все ли равно, кого заключить в объятия, мужчину или женщину? Все, что посылает тебе Бог, надо принимать". Я не возражала и позволила ему, хотя и с тяжелым сердцем, продолжать внутреннюю борьбу, напряженно ожидая исхода. Ничто не должно было стеснять его свободу. Он должен был чувствовать, что я принимаю его таким, каков он есть, без критики.

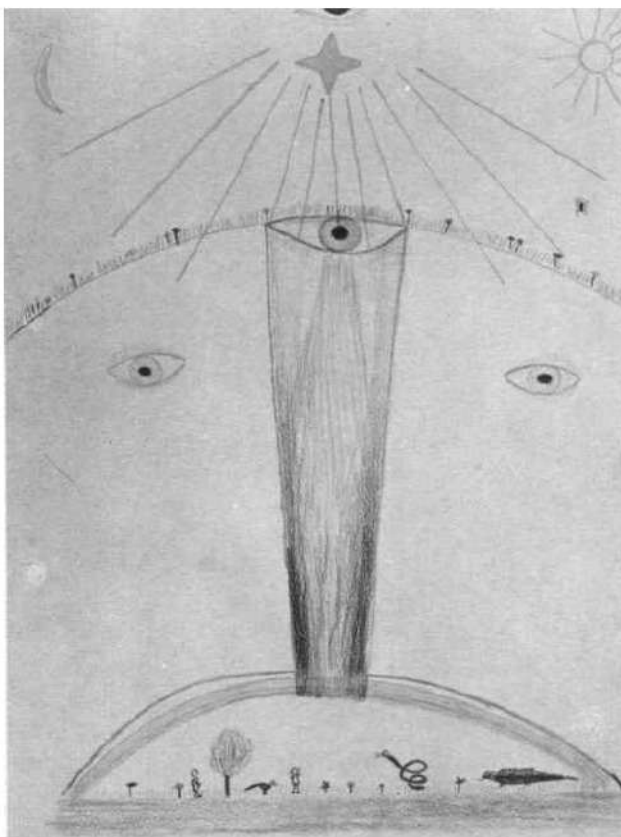
После выздоровления он постоянно метался между двумя полами. Однажды его обворожил какой-то мужчина, и он поспешил вступить с ним в общение, хотя и чисто платоническое, ограничивающееся разговорами, однако с желанием быть с ним постоянно. Секс как таковой он все еще надеялся пережить с женщиной. Его нервное возбуждение при этом дошло до предела, так что врач назначил ему инъекции тонизирующих средств. Однако ничто не помогало. Его метания продолжались, замучила бессонница. 6 марта 1949 г. перед 31-м сеансом психоанализа он снова видел сон, который глубоко потряс его. Это потрясение было вызвано тем, что сон обнажил и донельзя ярко высветил "животную" составляющую его гомосексуальных игр с братом Паулем и другом Фредом.

Передаю ему слово: "Я нахожусь в песчаном карьере, принадлежащем, возможно, моему отцу,



Илл. 66.* Песчаный карьер

а именно там и проходили мои первые гомосексуальные игры. Справа от себя я вижу стену, сложенную из камней. Меня окружает пруд, не слишком глубокий. Я стою на камнях, выступающих из воды.



Илл. 67.* Глаза Бога

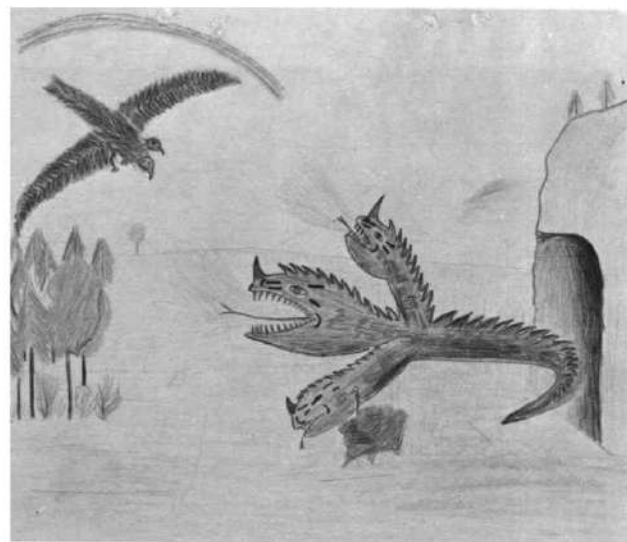
Неподалеку от меня находится мой брат Пауль. Повсюду ползают ящерицы всевозможных размеров; в самой воде и на дне кишмя кишит всякая живность. Совсем рядом со мной в каменной стене имеется трещина, внутри которой находится большая разноцветная змея, по-видимому, зажатая между двумя камнями и пытающаяся выбраться. Наконец, она с быстротой молнии вылетает из расщелины и прыгает в воду. Я отчетливо вижу, как она делает круги в воде совсем близко от меня. Несмотря на то, что пруд очень мелкий и берег находится рядом, я стою как вкопанный. Мне кажется, что стоит мне покинуть свое место, как змея меня укусит”.

Здесь не место входить во все тонкости юнгинского анализа сновидений. Остановимся на самых существенных моментах.

“Песчаный карьер” (илл. 66). На этом месте рассказа я попросила его, нарисовать все, о чем он говорил, на бумаге, чтобы я могла лучше понять, что сон пытался представить в наглядной форме. Юнг охотно пользовался этим методом. После этого Вернер начал рисовать. Эти рисунки говорят сами за себя. Их скудность и бледность — красноречивое свидетельство состояния психики пациента.

“Глаза Бога” (илл. 67) показывают его страх и чувство вины.

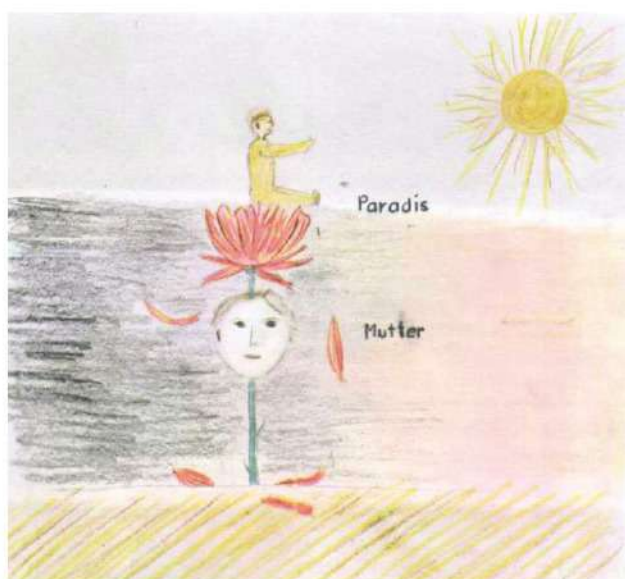
“Трехглавый дракон” (илл. 68) демонстрирует удушающий и убийственный характер угрозы, воплощенной в виде зверя андрогина.



Илл. 68.* Трехглавый дракон

“Маменькин сынок” (илл. 69) — душераздирающий образ, датируемый началом лечения. Стоит рассмотреть его подробно.

Бледные цвета и тонкие, жесткие штрихи говорят об обостренной чувствительности автора в этот момент. Рука держит карандаш с неуверенностью



Илл. 69. Маменькин сынок

ребенка, рисунок лишен душевности и совершенно не трогает. Слева, то есть с той стороны, где находится область бессознательного, простирается серая волна депрессии, на фоне которой по детски неумело изображен сам автор — еще ребенок. Сидя на лотосе, он с открытой душой, подобно Будде, протягивает руки к солнцу, не обращая внимания на то, что находится за ним и под ним. Его поза — недвусмысленное свидетельство инфляции (возвращения в детство), наивной беспечности, не позволяющей критически отнестись к своему положению, ибо его положение отнюдь не безопасно. Он восседает на цветке как на троне, однако этот цветок не только парит в воздухе, но и растет из головы матери, а значит, является плодом ее воображения. Мы не видим ничего кроме ее головы, которая подобно плоду укреплена на конце стебля растения; наверняка у нее есть и тело, однако сын, по-видимому, ничего не хочет об этом знать. Ни тем более фиксировать это знание на бумаге — что хорошо сочетается с его боязнью всего, связанного с женщинами и природой. Даже став взрослым, он так и остался маленьким мальчиком, младенцем, не желающим знать ничего кроме солнечной стороны жизни — как часто подобное встречается у всех маменькиных сынков! Картинка крайне упрощенная, изображение плоскостное и донельзя примитивное, в полном соответствии с душой автора рисунка. Однако довольно скоро ему придется спуститься со своего розового цветка фантазии на землю, на что уже намекают пять упавших лепестков. Возможно, они символизируют успех психоаналитических сеансов, цель которых состоит в полном “оголении” цветка и в том, чтобы научиться смотреть на ве-

щи трезво, как они есть, пока не наступит новая душевная ситуация и зрелость, отвечающая ходу вещей. 25 января 1950, то есть, после 64-го сеанса психоанализа он впервые отказался от цветного карандаша в пользу акварели и темперы, позволяющих достичь большей степени выразительности.



Илл. 70. Смерть с косой



Илл. 71. Бессонница

“Смерть с косой” (илл. 70). Сначала черный на фоне красного поля страсти, а на следующий день красноречивый образ бессонницы (илл. 71). Он написал мне об этом в состоянии полного отчаяния: “Малейший шорох выводит меня из себя, малейшее напряжение, например, подъем по лестнице вызывает головокружение, учащенное сердцебиение, страх. Всё и все мне глубоко противны. Единственное, что я хочу, это спать. Мне хочется отравиться, но одна мысль об этом приводит меня в ярость. Я хочу бежать и остаться одновременно. Снотворные



Илл. 72. Музыка

мне больше не помогают, разве что одурманивают. Возможно, Вы знаете решение, в противном случае я буду вынужден покончить с собой”.

Мой совет был нарисовать бессонницу. Это была счастливая находка, поскольку это помогло разблокировать его влечения, дать разгореться его чувствам. Я спросила его, от чего его должна ограждать черная стена? Он ответил: “От онанизма и страсти к мужчинам”.

Лед, наконец, тронулся. Он создал целую серию красочных картин, полных радости и упоения жизнью. 1950 год стал для него годом образов, в которых он смог выразить себя и все, что у него накопилось в душе. Он написал в общей сложности 35 картин, из которых я коснусь наиболее примечательных.

“Музыка” (илл. 72), датированная 7 мая 1950 г. Налицо разительные изменения: сочные цвета, образующие большую волну, наполнены эмоциями, лента полна динамики. В дело пошла новая техника, позволяющая лучше передать его душевное состояние. Это был первый по-настоящему красочный образ, своего рода цветовой аккорд, вызванный сильной эмоцией. Петля в области расположения эмоциональной и рассудочной функций (красный и синий) свидетельствует о наличии все еще существующего “узелка”, или затора, препятствующего свободной циркуляции энергии. Взаимное расположение четырех основных цветов говорит о доминанте красного цвета, то есть эмоции. Красный находится на самом верху и расположен непосредственно над синим, цветом рассудочной функции. Оставшиеся функции оттеснены вниз. Главная функция автора — это функция эмоции, однако он изменил ей в пользу царящей в его сознательной сфере функции рассудка и ощущения, теперь она вырвалась на свободу и взметнулась вверх. Она заняла верхнюю позицию, где ей и надлежит быть. Ибо подобно сновидению, “бессознательный образ” наглядно указывает на ошибку и тем самым помогает выйти на правильный путь.



Илл. 73. Оперетта



Илл. 74. Музыкальная мандала



Илл. 75. Кружащийся мир музыки



Илл. 76. Женская головка. Зара Леандер



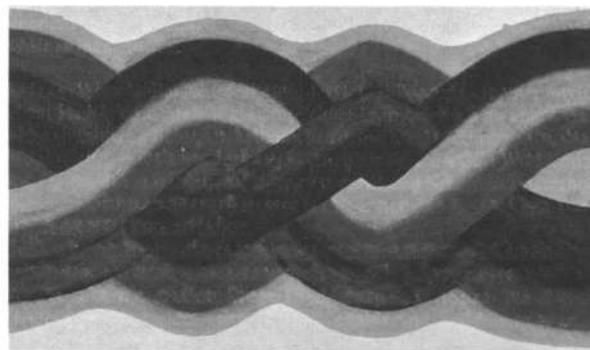
Илл. 77. Женская головка. Хеди Ламарр

“Оперетта” (илл. 73) (9 мая 1950 г.) “Музыкальная мандала” (илл. 74) и затем кружащийся мир музыки (илл. 75) (11 мая 1950)

Мир эмоций вырвался наружу, однако Вернер все еще не оставлял надежды на связь с женщиной. Он рисовал многочисленные женские головки (илл. 76 и 77, я показываю только два рисунка) тоже для того, чтобы научиться их любить. Однако, в отличие от красочных живописных этюдов, это были условные сухие рисунки; женщины, а тем более их головки, его не трогали.

6 мая 1950 г. он написал красочную картину, назвав ее “Радость жизни” (илл. 78). Сопроводительный текст гласил: “Работа над этой акварелью заняла много вечеров. Первоначально она состояла из четырех основных цветов. Это мне не нравилось, акварель оставалась невыразительной, безжизненной, я начинал все заново. Жаль, что у меня нет больше времени; я хотел бы достичь еще большего колористического единства (в отличие от локальных цветов), и чтобы локальные пятна исчезли полно-

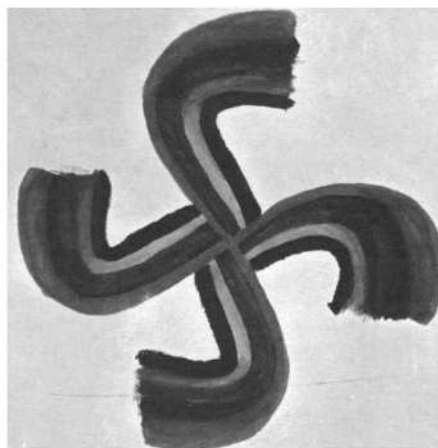
стью. Я назвал эту вещь “Радость жизни”. Сам не знаю почему. Когда я смотрю на эту картинку, в моей душе все отзывается, сочетание цветов мне очень нравится. Все связанное с этой картинкой доставляет мне радость. Сейчас мне удивительно спокойно. Я отдаю себе отчет в том, что впереди меня ждут испытания, однако я заставляю себя не думать о них, я беззаботен, беспечен и полон надежд. Когда я рассматриваю эту картинку, в моей душе возникает калейдоскоп цветов и форм. Я должен вновь сесть за стол и продолжить рисование. Формы стоят у меня перед глазами, и я еще долго продолжаю видеть их в своем воображении. Я буду продолжать писать и дальше, создавать и творить новое. Не могу сказать, что будет первым, и какой будет цветовая гамма: все это выяснится в процессе работы. Создав что-либо, что меня устраивает, я всегда испытываю радость и беру с собой в Цюрих, полный надежд. Когда рисунок нравится и Вам, источник творчества во мне начинает бурлить!”



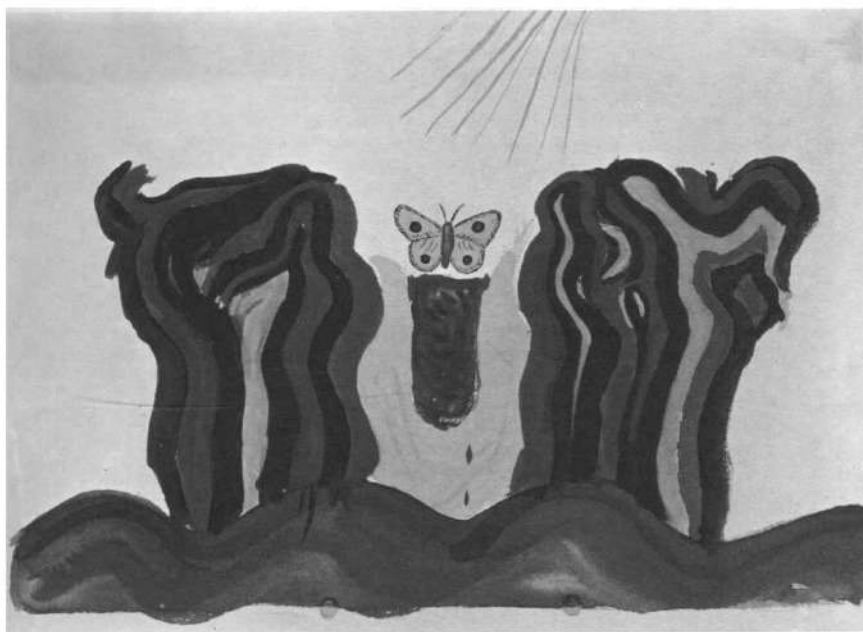
Илл. 78.* Радость жизни

“Вращающаяся свастика” (18 мая 1950 г.) (илл. 79), символизирующая динамику его эмоций.

26 мая 1950 он создал рисунок “Рождение” (илл. 80), бабочка, символ психеи, обретает, наконец, способность летать.



Илл. 79.* Вращающаяся свастика



Илл. 80.* *Рождение*

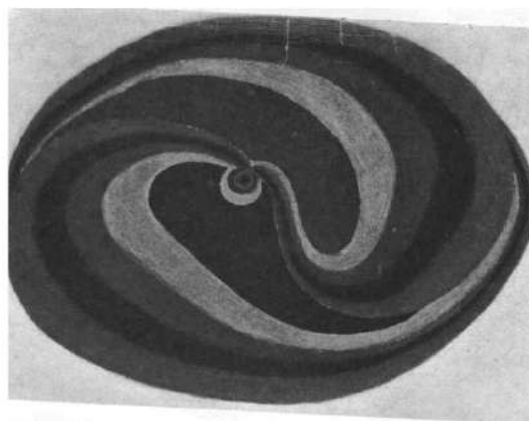


Илл. 81.* *Рождение солнца*

О рождении души он написал: "Мне довелось видеть это великое природное действо воочию. И хотя это был всего лишь фильм, а сам процесс был изображен очень фрагментарно, увиденное потрясло меня до глубины души. Вот уж не думал, что

я смогу наблюдать этот акт совершенно спокойно, без тени любопытства и болезненного интереса, без отвращения и предрассудков. И все же: на моих глазах происходило непостижимое чудо, перевернувшее мою душу. Моя фантазия воспламенилась, образы теснились в моем мозгу, ища выхода. Мне захотелось запечатлеть их на листе бумаги, и это желание было непреодолимо. Я собирался выйти сегодня вечером из дому, хотел общения, но все это отошло на второй план. Мне пришлось сесть за стол и взять в руки кисть, чтобы дать выход внутреннему напряжению. Поток нельзя преграждать".

"Рождение солнца" (илл. 81) (7 июля 1950 г.). Солнце рождается из радужной змеи эмоций.



Илл. 82.* *Яйцо души*

26 июля он нарисовал "Яйцо души" (илл. 82). Цветовая гамма была несколько более приглушенной. На рисунке от 31 июля 1950 г. изображение

имеет вид лабиринта (илл. 83), все ходы которого ведут внутрь.



Илл. 83. Лабиринт извивов

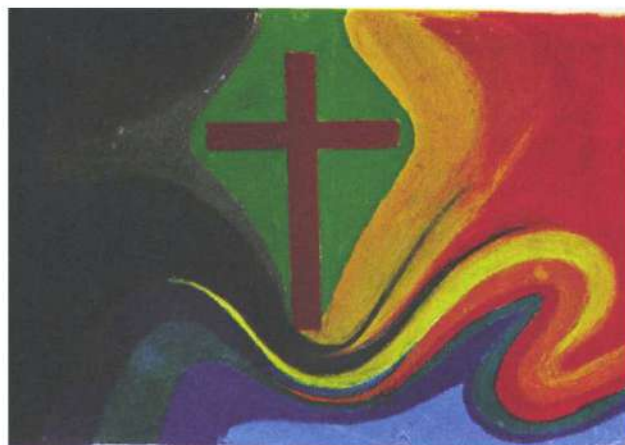
Появляется "Помеха пению" (илл. 84). Начинается новая фаза интровертности. 11 августа 1950 г. она приводит к коричневому земному кресту (илл. 85), символизирующему его мучительную раздвоенность между тщетной надеждой однажды стать "другим" и постепенно растущей уверенностью в том, что этого ему не суждено.



Илл. 84. Помеха в пении

7 августа 1950 г. сон вновь продемонстрировал ему, насколько велик его страх перед женщиной. "Я нахожусь в лесу и вижу двух девушек, одна из которых пытается меня догнать. Это ей почти удалось. Однако я бегу все быстрее и быстрее. В правой руке я держу прутик, которым пытаюсь обороняться, ударяя назад. Наконец я оборачиваюсь лицом к девушке. Вытаращив глаза, она набрасывается на меня. Откуда у меня такая скорость, мне непонятно, я скольжу, или, вернее, передвигаюсь по воздуху. Тем не менее, она уже совсем близко; я падаю, прижимаюсь к земле, надеясь, что она перепрыгнет

через меня, широко расставив ноги. Однако моя голова застревает в ее платье, и она падает прямо на меня". Женщины и есть его коричневый земной крест.



Илл. 85. Коричневый земляной крест

Он знакомится с некой воспитательницей и надеется, что ему удастся вступить в ней в интимные отношения. Одновременно он начинает дружить с юным химиком, который интересуется его гораздо больше. Отношения их носят платонический характер. Он не выносит курения и порывает с девушкой, когда оказывается, что она курит. Затем у него случается более чем сомнительное приключение с замужней дамой, супругой одного из его друзей. Она положила на него глаз, настойчиво приглашает его к себе, а как-то вечером является без предупреждения в его комнату и соблазняет его. У него происходит преждевременная эякуляция, и все в целом вызывает у него такое отвращение, что он решает никогда более не видеть эту женщину.

В декабре 1950 г. судьба наносит ему тяжелый удар. Его не принимают в пенсионный фонд, лишив тем самым надежды на постоянное место работы. Выяснилось одно обстоятельство: во время пребывания в армии он симулировал сумасшествие, чтобы уклониться от военной службы, и это было отмечено в его военном билете. Его симуляция была удачной, никто ничего не заподозрил, и теперь отменить врачебное заключение не удавалось. Я послала его к врачу, в свое время поставившему ему диагноз, и к другому психиатру для переосвидетельствования. Оба признали его совершенно нормальным, однако служебный врач оставался непреклонным. Он так и остался внештатным сотрудником. И все же он не падает духом. Он устраивается в туристическое бюро и организует тур в Италию. Он учится плавать, что означает для него испытание его мужества, однако он выдерживает и это испытание.



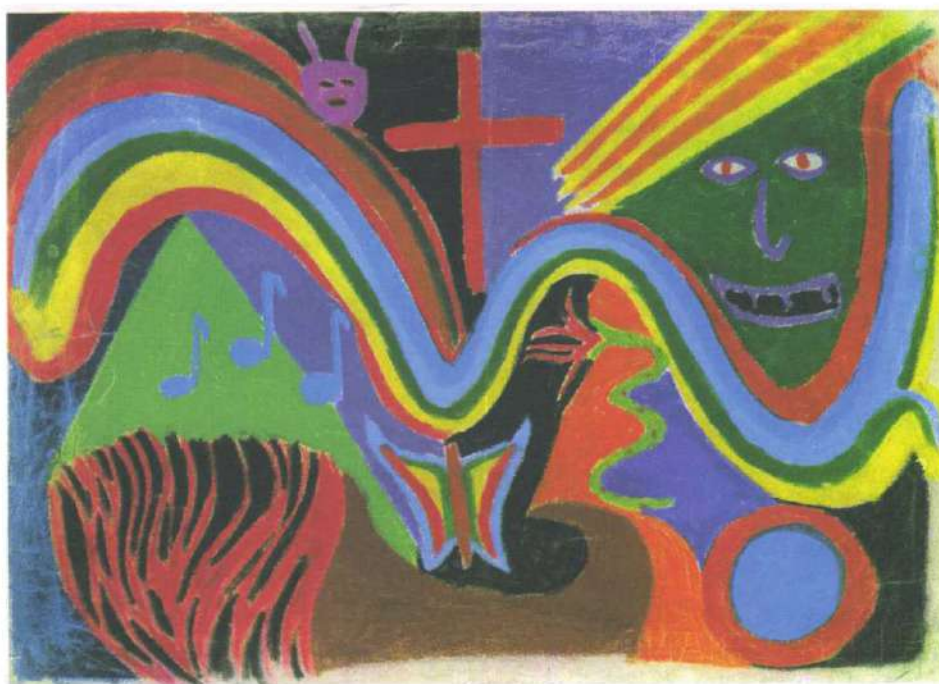
Илл. 86. Моя "тень"

Во всех его метаниях и поисках я терпеливо сопровождаю его, воздерживаясь от какой бы то ни было критики и поучений. Я показываю ему плюсы и минусы того, с чем он встречается, и пытаюсь подчеркнуть воспитательный аспект любого страдания и испытания. Я полна искреннего участия, он чувствует, что я верю в него и его способности. Постепенно он начинает прозревать и понимать, что мучающая его невозможность выбора между мужчинами и женщинами диктуется не внешним миром, а коренится в нем самом, что он, в сущности, гомосексуалист. Его отношения с мужчинами мы тщательно анализируем. Влюбляясь в кого-либо, он изводит своего партнера ревностью, становится навязчивым, излишне любопытным и романтическим. С моей помощью он понимает, что одновременно делается жертвой в подлинно мазохистском духе, ибо он выбирает себе в друзья садистов. С ними у него не бывает сексуальных отношений, он вступает в сексуальные отношения только с теми, кого не любит и к кому не испытывает ничего кроме плотского желания. С ними он становится активным и сам делается садистом. У него возникает желание полного обладания другим человеком, желание подавить его. *Он не может испытывать оба эти чувства по отношению к одному и тому же человеку.*

Два важных события подобного рода произошли с ним в одно и то же время и произвели на него гнетущее впечатление. Он подробно описал их в своем дневнике. Помимо этого мы попытались

пролить на них свет в ходе психоаналитических сеансов. Все это вместе помогло ему начать серьезно заниматься своей "тенью".

13 июня 1951 г. он создал потрясающий образ своей "тени" (илл. 86) в виде устрашающей мужской головы, наделенной всеми признаками душевного заболевания. По его словам, он не мог оторвать взгляда от рисунка и поставил его перед собой на стул, чтобы еще глубже погрузиться в море отчаяния, поняв, кто же он такой. Он не мог удержаться от желания увидеть обратную сторону листа, чтобы выяснить, что там. Так возникло второе произведение (илл. 87), изображающее мир по ту сторону "тени". Этот мир оказался на удивление богатым и разнообразным. А ведь он считал его дезинтегрированным и поэтому назвал "безумием". Правда, наверху фигурируют рожицы чертей и красный крест, символизирующий страсть, однако внизу справа находится символ целостности — круг, объединяющий два противоположных цвета: красный и синий, а над пылающими языками пламени — три ноты и треугольник, окрашенный в цвет надежды — зеленый. В середине мы вновь видим пеструю бабочку — это душа. А где же безумие, которого он бессознательно боялся, и которое поселилось в его семье? Оно всего лишь плод его воображения, ибо картинка говорит совершенно о другом: несмотря на присутствие демонических масок, она проникнута эмоциями и душевностью, приоткрывает сокровища души, таящие в себе возможности дальнейшего развития.



Илл. 87. Мир за "тенью"

Мои комментарии к этой картине и собственное интуитивное прочтение ее Вернером возымели действие: он воспрянул духом. Он заявил, что смиряется с неизбежным и чувствует, что обречен на одиночество, однако принимает свой жребий без ропота.

Я обратила его внимание на содержащиеся в картине многочисленные аллюзии на музыку, предложив ему в качестве возможного варианта начать учиться пению. Ведь в этом случае человек уподобляется музыкальному инструменту и вовлекается в процесс целиком. Послушав меня, он с энтузиазмом отдался изучению пения. В конце мая 1951 прошло три года с момента начала лечения, и он решил сделать паузу. Сеансы прекратились. Однако он не переставал присылать мне еженедельные отчеты. Я отвечала ему подробными отчетами либо письмом, либо кратким звонком по телефону, добросовестно выполняя эту взятую на себя обязанность. Тем временем он снял отдельную квартиру и взял напрокат пианино, доставлявшее ему бездну удовольствия. Летом и в канун Рождества 1951 г. он вновь подрабатывал в туристическом агентстве. 10 февраля 1952 г. он написал мне: "Мои прежние метания кончились, я ко всему отношусь с пониманием. Я стал спокойнее. Бессонница прекратилась".

Мы не занимались год. В июле 1952 г. он пожелал возобновить сеансы, чтобы помочь снять проблемы, все еще не дающие ему покоя. Незадолго до этого он вернулся из путешествия, в котором сопровождал некоего директора банка, найдя его по

объявлению. Беспорядочные связи банкира вызывали у него возмущение. Он сам не переставал тосковать по одному-единственному другу, в котором могли бы найти отклик все стороны его натуры. Однако так и не нашел его. Но все же он не принадлежал к числу лиц, готовых заводить знакомство с первым встречным, знакомиться на улице, проводить ночь анонимно и ежедневно менять партнеров. Он сильно страдал от одиночества, однако занятия музыкой помогали ему не падать духом. Музыка заменила ему живопись и доставляла ему много радости, поскольку его голос заметно совершенствовался.

В ходе этого второго периода наших занятий я уделила особое внимание его отношениям с родителями. Он писал мне: "Как бы мне хотелось показать родителям всю степень моей к ним любви, но я просто не в состоянии это сделать. Я не выдерживаю их взглядов, отделяюсь односложными предложениями, веду себя, образно говоря, "будто застегнутый на все пуговицы" и, к сожалению, постоянно раздражаюсь". Вернер не в состоянии простить им их самих; он постоянно предъявляет им завышенные требования. Мы беспощадно проанализировали историю его семьи и различных психических нарушений в его роду, а также их возможные последствия. Вернеру пришлось узнать об опасностях, грозящих его психическому здоровью. Единственный путь избежать этой опасности — это посмотреть на себя трезво, перестать убегать от мучительных вопросов и научиться мужественно принимать все как есть. Мало-помалу он смог выбраться из омута

мучительной для него семейной зависимости, понять, что у него есть своя собственная жизнь и что он должен строить ее, ориентируясь лишь на самого себя. Его преподаватель пения, умная женщина, сказала ему, что, возможно, он не создан для семейной жизни, и Бог предназначил его для другого. Он вдруг почувствовал интерес к религии, я его горячо поддержала; ему надо было проанализировать и пересмотреть все свои знания, полученные в семье и школе. Постепенно он начал прозревать и понимать, что ему нужно смириться и найти успокоение в молитве. Теперь он почувствовал, что перед ним открылись новые перспективы. На волне охватившего его энтузиазма он решил прекратить сеансы. Второй этап наших занятий был завершен.

Между тем, он продолжал вести дневник и присылать мне сообщения. В течение двух последующих лет наше общение ни разу не прерывалось, причем он несколько раз посещал меня по собственной инициативе. Однако затем его состояние резко ухудшилось, и в мае 1955 г. он опять обратился ко мне за помощью. Он вновь сошелся с одним садистом, который поселился в двухкомнатной квартире Вернера и, чтобы сделать ему больно, оставил ночевать свою подружку. Вернер был тут же. Недолго думая, он указал другу на дверь, и хотя сердце его было разбито, он нашел в себе силы настоять на своем. Он рассматривал случившееся как испытание, существенно повысившее его самооценку.

За истекшие два года в жизни Вернера произошли две существенные перемены. Во-первых, у него впервые наступила финансовая стабильность. "Я расплатился с долгами и научился жить по средствам, в отличие от всего предыдущего периода, когда мне постоянно не хватало денег. По мере того, как усиливался мой дух, существенно улучшалось и мое обращение с деньгами". "Во-вторых, — рассказал он мне — я стал иным в общении с окружающими. Меня теперь считают открытым, веселым и общительным человеком. Я резок только с теми, кто слишком навязчив. Я научился не смешивать жизнь для себя и жизнь в обществе". Воистину, он научился носить маску экстраверта и правильно ею пользоваться.

Этот период лечения продлился только три месяца. Большую часть времени мы уделили его снам и случаям из жизни, обязанным его тяге к людям с садистскими наклонностями. Ему все более и более становилось ясно, что виной всему его бессознательное стремление выступить в роли жертвы и получить удовольствие от мазохистских отношений. Я, правда, надеялась, что он сумеет разгадать трюк, который он разыгрывал с самим собой, в том числе и в те моменты, когда ему опять

грозила участь стать жертвой. Наши последующие контакты сохранялись, хотя и перестали быть столь тесными. В 1956 г. я видела его четыре раза, а в 1957 г. он рассказал мне сон, внушивший мне надежду, что он близок к пониманию того, где скрывается его мужское начало. Ему приснилось, что он находится в некоем большом доме и сбился с ног в поисках своего любовника. Наконец, он нашел в его в погребе. Он хотел радостно обнять его, однако тот все время уворачивался. . . Наконец партнер дал себя обнять, однако в ту же минуту Вернер понял, что перед ним не его возлюбленный, а совершенно другой мужчина. Однако Вернер не только не расстроился, а наоборот, почувствовал себя наверху блаженства, поскольку человек, оказавшийся на месте любовника, был ему бесконечно мил. Этот образ не выходил у него из головы. Он написал мне в этой связи: "Мне кажется, что мужчина, которого я нашел в погребке моего бессознательного, это мой брат, моя душа, загнанная в подсознание. Напрасно я искал его столько времени среди реальных людей из плоти и крови. Этот сон совершенно меня околдовал". Начиная с этого момента, он начал со всей серьезностью искать "друга" в своей собственной душе.

Это решение положило конец нашей совместной работе. Вернер понял, что не может полагаться ни на кого другого, кроме как на самого себя. Он стал ответственным, рассудительным, смиренным и бесстрашным. Он развил свое "Я", которое теперь было не так легко смутить. В середине мая 1959 г. он написал мне, что ему предложили место в большой концертной фирме, дававшей ему большие возможности для продвижения. Его давно тяготило место в мэрии, и он хотел сменить место работы. Он спросил меня, что я думаю об этом. Будет ли этот риск оправданным. Я настойчиво рекомендовала ему принять предложение. Это было как раз то, что ему нужно, где он мог бы проявить себя, и где его любовь к музыке могла найти выход. 1 июля 1959 г. он поступил на новую службу, его жизнь вошла в размеренное русло и его повседневная деятельность начала приносить ему моральное удовлетворение. Связи с мужчинами потеряли для него актуальность, хотя он не мог отказаться от них полностью. Однако сексуальный аспект в этих отношениях все более сходил на нет.

В канун Рождества 1960 г. я вновь видела Вернера. Он стал другим. Теперь это был серьезный, солидный господин, которому было что терять. Он изменился даже внешне, его молодость не бросалась больше в глаза. Встреча была радостной. С тех пор от него не было никаких вестей, что мне казалось хорошим знаком. Когда я готовила

рукопись к печати, я позвонила ему, чтобы узнать, как он поживает. Он сказал: “У меня все хорошо. Я очень доволен настоящим положением. Я и не подозревал, что могу выдержать такую нагрузку. Однако чувствовать, что ты это можешь — прекрасно. Моя личная жизнь тоже вошла в норму. Вот уже два года как у меня есть любовник, во многом разделяющий мои художественные вкусы. С ним, наконец, обе стороны моей природы нашли отклик. Я занимаюсь с ним сексом, однако это не главное, важно, что у нас есть духовная близость”.

Мы видим, что мое стремление вернуть Вернера в лоно гетеросексуальных отношений потерпело фиаско. Однако он оставил безнадежные попытки завоевать женщину (а это обрело бы их обоих на бесконечные страдания), нашел работу, приносящую ему полное удовлетворение, и, наконец, порвал со случайными связями и стал жить с женщиной, в отношениях с которой он, до определенной степени, смог сублимировать свою животную природу. Это уже немало.

У меня, повторяю, большой опыт психологического лечения гомосексуалистов. Это отучает от излишнего оптимизма. И все же в данном случае

я настаиваю на успехе, пусть и относительном. Слишком много было случаев, когда, несмотря на все мои усилия, мне так и не удавалось вызволить пациентов из тенет самообмана и помочь им преодолеть мрачную депрессию. Я не говорю о том, чтобы изменить их. Люди подобного рода крайне нуждаются в любви, понимании и чувстве защищенности, возможно, больше, чем кто бы то ни было. Это, по сути, несчастные люди, хотя и нередко богато одаренные. Пробуждение их способностей дает надежду на исцеление. В случае неудачи подобной попытки они впадают в депрессию и становятся неврастениками. Избавление Вернера от того и другого я считаю своей заслугой. Он обрел душевное успокоение и стал получать радость от творчества. Могла ли я надеяться на большее? Произошел существенный прогресс, его дух окреп. У Вернера открылись глаза на самого себя. Он понял, где таятся ловушки его подсознания, и каковы его скрытые достоинства. Понял, в чем состоят его светлые и темные стороны. Он научился иметь с ними дело, а порой и мириться с ними.

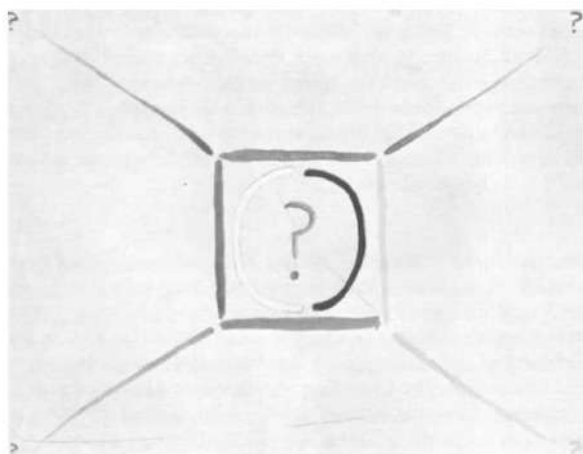
Удастся ли ему когда-нибудь в будущем найти себе женщину? На то воля Бога.

ЖИВОПИСЬ СТРАДАЮЩИХ НАВЯЗЧИВЫМИ СОСТОЯНИЯМИ КАК ПУТЬ САМОПОЗНАНИЯ

О навязчивых состояниях написаны тома. Однако эти состояния все еще далеко не исследованы до конца. В них многое остается таинственным. И все же нам известны наиболее характерные симптомы, встречающиеся почти у всех больных, страдающих маниями; эти симптомы проявляются как в их повседневных привычках, специфике их фобий и представлений, так и в снах и фантазиях. Мне пришло в голову, что, возможно, эти симптомы можно будет встретить и в продуктах их спонтанной деятельности, таких как “бессознательные образы”. Нужно лишь, чтобы они занялись живописью. Возможно, картины станут еще одним подспорьем в деле осознания специфики и сущности этих столь многообразных нарушений психики, с таким трудом диагностируемых и с таким трудом поддающихся исцелению. Не будучи клиницистом, я не могу, естественно, похвастаться большим количеством подобного рода анализандов, проходивших у меня лечение. Дело ведь еще и в том, что за подобными заболеваниями зачастую скрывается шизофрения, поэтому я почти сразу направляла таких больных к психиатру. У меня проходили лечение лишь немногие душевнобольные, классические маньяки в медицинском смысле. Живописью занимались далеко не все из них. Однако у меня было немало пациентов, у которых были более или менее выраженные симптомы

навязчивых состояний. Однако этих больных нельзя считать маньяками в классическом смысле.

В результате тщательного анализа имеющегося у меня изобразительного материала мое внимание привлекли несколько работ больных навязчивыми состояниями. Как правило, работы подобных пациентов ничем не выделяются на фоне работ душевнобольных с другими заболеваниями, однако нашлись и такие, в которых можно было встретить три главных признака, явно перекликающихся с классическими симптомами навязчивых состояний, то есть являющихся их визуальными воплощениями. Это были, во-первых, постоянно возвращающиеся стереотипы. Во-вторых, образы, имеющие отношение к сексуальной сфере, обыгрывающих мочеиспускание, кал и гениталии. Наконец, мотивы решеток и преград в качестве симптомов блоков и уничтожения. К сожалению, собранного мною материала недостаточно, чтобы на основании этих наблюдений прийти к каким-либо однозначным выводам. Среди моих читателей должны быть терапевты. Возможно, они располагают подобными материалами. Или они подумают о том, насколько мои утверждения можно распространить на другие случаи навязчивых состояний и можно ли на этом основании прийти к научно обоснованным и статистически подтвержденным выводам.



Илл. 88.* Кто я?

В качестве примера вышеупомянутого я хочу кратко изложить четыре случая из моей практики и представить вниманию читателя несколько картин, написанных в ходе лечения.

Начну со случая одной 26-летней канадки, оставшуюся вдвоем с сыном в Цюрихе, так как ее бросил супруг. Отчаявшуюся женщину ко мне направил врач. Она была мила, образованна, однако с явными психическими нарушениями. У нее были жалобы. По ее словам, ее мучило ощущение, что на ее голову надет стеклянный скафандр, не дающий ей общаться с людьми. Ибо они настолько далеки, что ей не сконцентрироваться. Она не в состоянии думать ни о ком, кроме себя. Но и это еще не все. Самое ужасное, что ей приходится непрерывно считать от одного до восьми, шепотом или про себя, в том числе даже тогда, когда она пытается сказать что-либо или прочесть. Она страдала от навязчивых состояний и фобий, причины которых не удавалось найти, несмотря на все старания. После двух месяцев лечения она, наконец, обратилась к живописи, написав картину (илл. 88), в которой тайна ее состояния стала явной: она потеряла или не в состоянии найти свое уникальное “Я”. Она в полной растерянности.

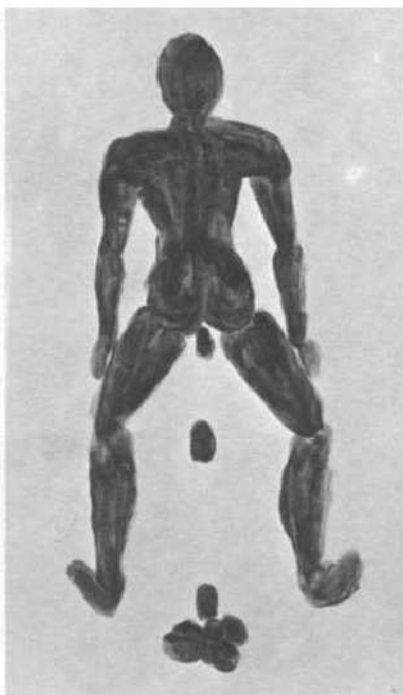
Несмотря на относительную лапидарность использованных в картине изобразительных средств, работа достаточно выразительна. Художница испуганно вопрошает: “Кто я?” Этот вопрос летит в четыре стороны света. В центре типичной квадратной мандалаобразной формы, которую здесь следует отождествить с “корпусом” личности, находится черно-белый круг — эти цвета символизируют начало, противоположное душе, серый вопросительный знак на месте “Я”. То, что выражает этот серый ужас, не нуждается в комментариях. Вполне возможно, что четыре цвета квадратного ограждения выбраны совершенно сознательно. Однако серый

цвет был выбран бессознательно. Ведь и свою картину в целом художница делала совершенно неосознанно, не понимая, что она хочет изобразить. Четыре основных цвета свидетельствуют о наличии определенного эмоционального потенциала, однако эта способность ставится под вопрос центром, управляемом “Я”. Бросаются в глаза, как тонкость штрихов, так и жесткость всего изображения, объясняемые серьезным дефицитом душевности.



Илл. 89.* Коричневое пятно

После продолжительного перерыва возникла вторая картина (илл. 89), изображающая грязное коричневое пятно с красными краями. Изображение характерно для анализандов, у которых есть проблемы, связанные с ощущением вины и грязи. На следующем рисунке (илл. 90) мы видим коричневого мужчину в момент дефекации — мотив, присутствующий в бессознательном художницы и постоянно всплывающий в ее сновидениях. Этот мотив — составная часть комплекса “грязи”. Назначение навязчивых состояний — в том, чтобы скрыть его и компенсировать. В картине он проявился помимо ее воли.

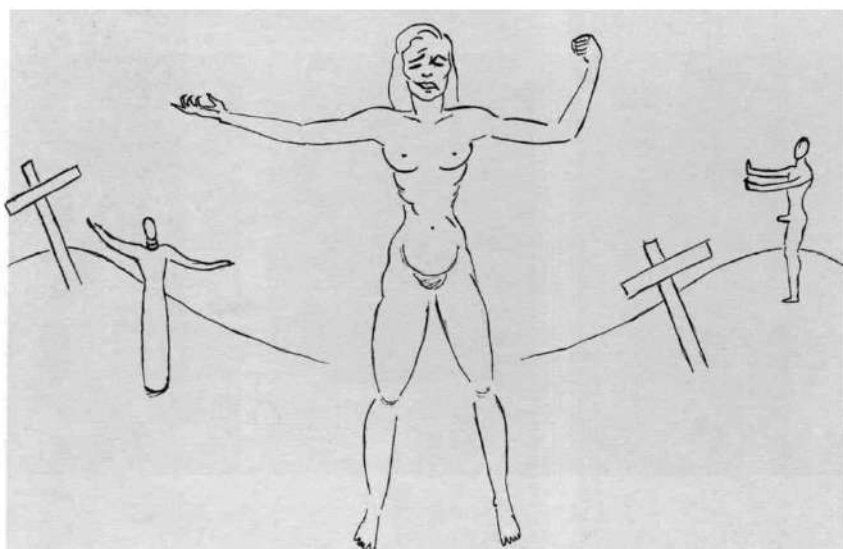


Илл. 90.* Коричневый мужчина

Наши сеансы проходили по два раза в неделю и продолжались вот уже шесть месяцев. Наконец пациентка заявила, что она “потеряла” свой стеклянный скафандр, однако стоит ей перестать разговаривать со мной или просто перестать находиться рядом, кошмар возвращается. Однако лед, так или иначе, тронулся, она начала писать дневник и припоминать события из своего детства. Однажды она вспомнила, что до трех лет ее часто оставляли на попечение тети по отцовской линии. Эта тетя играла

с ней в странные игры. Всякий раз, явившись, тетя заставляла ее лечь и принималась щекотать ее гениталии, громко и мерно считая при этом от одного до восьми. Досчитав до восьми, тетя вскрикивала “Готово!” и затем возобновляла игру. Так продолжалось несколько раз. Маленькая девочка не понимала, что происходит, однако чувствовала, что с ней происходило что-то таинственное, наполнявшее ее ощущением блаженства, хотя интуитивно и сознавала, что это нехорошо и строго запрещено. При ней часто говорили, что у тети явно не все дома (*crazy*), а позже она узнала о том, что тетю были вынуждены поместить в клинику с диагнозом шизофрения. После того как моя пациентка вспомнила это событие из своего детства и связанное с ним подсознательное чувство вины, навязчивая потребность считать прекратилась, и с ней стало можно разговаривать.

Сеансы продолжались два с половиной года — с марта 1955 по ноябрь 1957 года (248 сеансов). Хочу показать еще две картины, относящиеся к последней фазе лечения. На рисунке 91 изображена она сама в состоянии эротического возбуждения. По обе стороны от нее две мужские фигуры, символизирующие противоположные свойства. Справа от нее, то есть на стороне сознания, стоит священник, а с левой, управляемой бессознательным — соблазнитель. И у того, и у другого нет лица. Оба — безличные носители противоположных свойств: подавления сексуальности и аскезы в образе священника с одной стороны, и чувственного влечения похотливого монстра с другой. Между этим последним и пациенткой находится преграда в виде креста. Однако свой крест припас и священник, В данном случае



Илл. 91. Между двумя мужчинами

это не столько атрибут, сколько символ того, что отречение и аскеза — это тоже тяжкий крест, нести который ей будет ой как нелегко. Рисунок сделан тушью и свидетельствует о художественном даровании пациентки, однако скупость художественных средств, включая полное отсутствие цветов, — свидетельство того, что картина все еще остается на уровне теоретической абстракции, — ввергающая ее в состояние смятения и беспокойства.



Илл. 92.* За решеткой

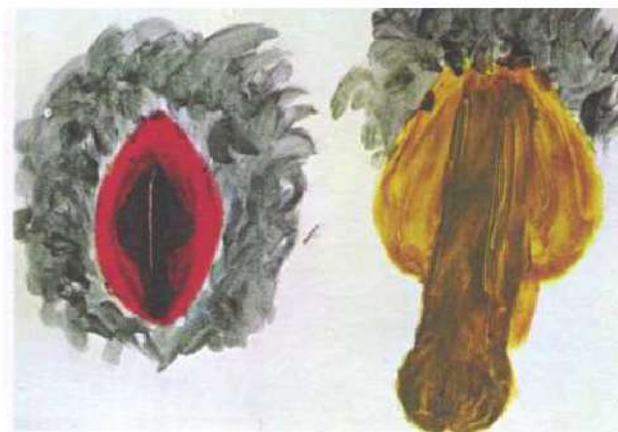
Последний, пятый рисунок (илл. 92) она сделала незадолго до своего возвращения в Канаду. Он говорит о том, что она начала осознавать свою дезинтеграцию. Лежащие на ее лице белые ленты представляют собой подобие решетки, ограждающей ее от внешнего мира и свидетельствующей о том, что ее замкнутость все еще не преодолена полностью. Вернувшись в Канаду, она не прекращала со мной связи и буквально закидывала письмами. Мало того. Три года назад она неожиданно появилась в Цюрихе, чтобы поблагодарить меня. По ее словам, навязчивые состояния полностью перестали ее мучить. Несмотря на это, я нашла ее все еще не совсем нормальной, на это раз скорее с легкими признаками шизофрении, чем невроза навязчивых состояний.

Второй случай касается 33-летнего неженатого католика, проходившего у меня лечение в течение двух с половиной лет. Он приходил ко мне раз в неделю. Включая позднейшие эпизодические сеансы, все вместе составило 108 часов анализа. Когда пациенту было 10 лет, его отец умер. В течение пяти лет он жил у чужих людей на положении батрака, хотел уйти в монастырь, однако его туда не взяли.

Каждый уикенд ему приходилось спать в постели отца, в одной комнате с матерью, которая жила в деревне. Он все еще оставался девственником и страдал от навязчивых сексуальных фантазий, которые не давали ему покоя, причем настолько, что при виде женщины он должен был отворачиваться. Эти фантазии мешали ему и потом в профессиональной деятельности. Его собственные гениталии тоже не давали ему покоя. И он разглядывал их при любой возможности. По моей просьбе он зарисовал некоторые из своих фантазий. Предлагаю небольшую подборку из этих картин.



Илл. 93. Женские половые органы

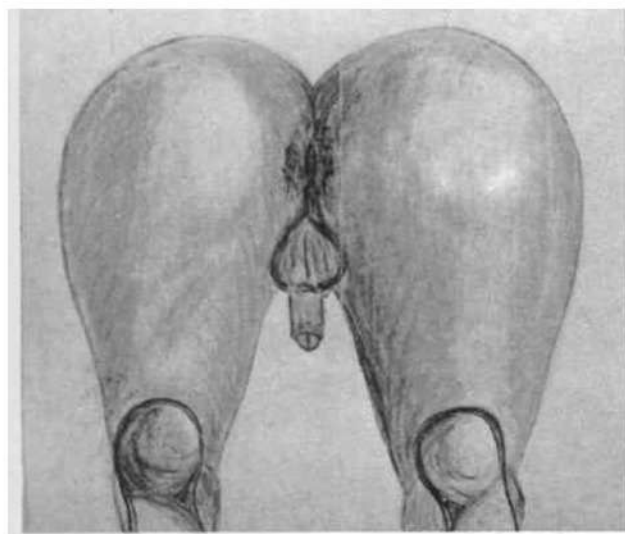


Илл. 94. Гениталии

Первый рисунок (илл. 93) представляет собой весьма реалистическое изображение женских половых органов, которые столь долго не давали ему покоя. Обращает на себя внимание цвет ног — коричневатый, как цвет фекалий. На втором рисунке (илл. 94) гениталии полностью автономны, цвет пениса — это столь важный для анализанда цвет фекалий. Ибо неудержимо манящая к себе часть тела является в его глазах экскрементами. Напомню, что он получил строгое католическое воспитание,

согласно которому все помыслы о подобных предметах — греховны.

Через год цвет кожи на его рисунках стал светлее и приблизился к естественному, однако область гениталий все еще продолжала властно притягивать его к себе в качестве доминанты (илл. 95). И все же довольно скоро он сделал попытку пробиться к “душе”. Это был явный симптом выздоровления. Рисунок 96 насыщен скорее цветом, чем чувством. Изображение заслонено решеткой. Его пронзает большая черная стрела, что значительно снижает его позитивный потенциал.



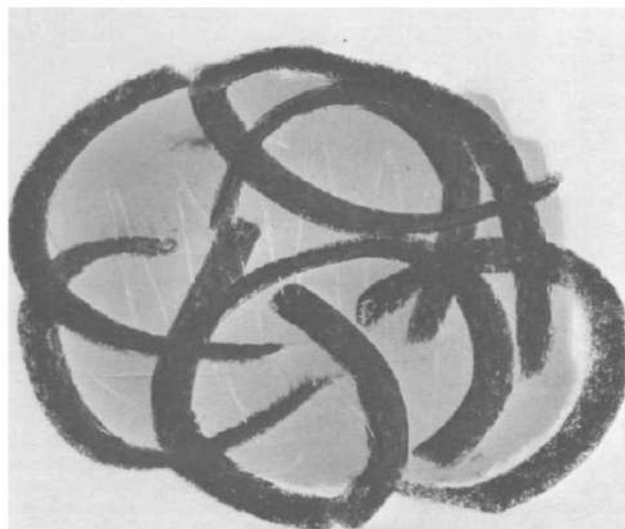
Илл. 95.* Мужской половой орган



Илл. 96.* Пересеченная душа

Прошло еще два с половиной месяца. Рисунки анализанда становились все более оптимистичными. На них можно было видеть фрукты, цветы и т. д. Среди них выделяется попытка изображения мандалы округлой формы (илл. 97), которая внушает оптимизм, хотя толстые черные обручи указывают на глубокий страх и депрессию художника, от ко-

торых ему еще не удалось избавиться. В это время анализанд посетил проститутку, и удавшийся секс повысил его самооценку в собственных глазах и настраивал на дальнейшие подобные посещения. Все его навязчивые состояния как рукой сняло. Он перестал проводить уикенды у матери и усиленно занялся анализом своего чувства вины.



Илл. 97.* Кругами депрессии

Года два назад он вновь навел меня и рассказал, что уже не страдает от навязчивых состояний. Он не женился, но сошелся с женщиной старше его, которая сдала ему комнату, и теперь хотел бы переквалифицироваться на учителя начальной школы. Для этого ему нужна моя рекомендация. Его болезнь прошла, ему ничего не грозило. Можно ли относить этот случай к классическому неврозу навязчивых состояний? Пусть читатель решит этот вопрос сам. Источник его невроза, несомненно, лежит вовне, в его воспитании и отношениях с матерью.

Третий случай, о котором я хочу рассказать, касается одной англичанки, матери троих детей и жены юриста, постоянно “пропадавшего на работе”. На момент, о котором идет речь, ей было 45 лет. Наши сеансы проходили непрерывно трижды в неделю на протяжении трех лет, начиная с 1945 г., а затем продолжались (за исключением двух лет) вплоть до 1960 г., но уже по 2 месяца в год, как правило, дважды в неделю. В общей сложности она лечилась у меня 15 лет. Все вместе составило 485 сеансов, за это время она сделала более 6000 рисунков, из которых я хочу показать здесь лишь некоторые, в наибольшей степени демонстрирующие ее навязчивые состояния. Интересно, что эти изображения, как правило, создавались сериями, и сменялись теми, в которых симптомы навязчивых

состояний отсутствовали, тогда как в повседневной жизни они продолжали ей досажать. Ее изображения отличала красота, порой юмор, а также верность природе и эстетичность.

В ее семье уже были шизофреники. Не удивительно, что помимо симптомов навязчивых состояний у нее были и сильно выраженные шизоидные черты. Она слышала голоса, была совершенно не способна принимать решения и была подвержена частым припадкам агрессии, которые пыталась подавить в себе силой. Занятие живописью приносило ей явное облегчение, и она это подчеркивала. Позднее она рассказала, что ей хотелось убить каждого, отравить их детей, вывести меня из себя и т.д., причем это желание было непреодолимым. Когда она еще жила с родителями, отец ежедневно за трапезой читал наставления из благочестивых книг, и они врезались в ее сознание, она боялась сделать лишний шаг, чтобы, не дай бог, не совершить неоправданного греха.

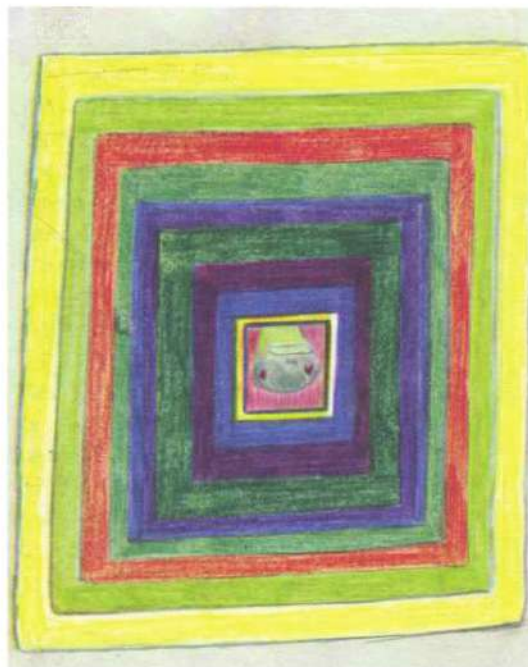


Илл. 98.* Мозг в клетке

Рисунок “Мозг, заключенный в клетку” (илл. 98) показывает, что ее мышление, вся ее эмоциональная жизнь томится “в заточении” (за решеткой). Крепкие прутья не позволяют ей двигаться. И только зеленые змейки, символизирующие ее жизненные импульсы, медленно выползают наружу, доказывая, что надежда на исцеление не совсем тщетна.

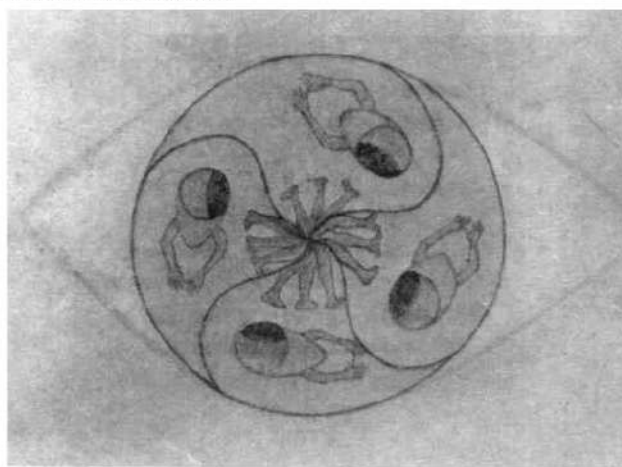
Она слишком полагалась на силу своего интеллекта и невыносимо страдала от чувства вины и соответствующих панических настроений, которые она пыталась смягчить или компенсировать, с одной стороны, фантазиями (уходом за больными чумой, всевозможными формами аскезы, осуществляемой втайне), а с другой стороны — церемониями. Так, например, она ходила только по правой стороне улицы, предпочитала простые прически (глад-

кие волосы), во время еды отказывалась от самого вкусного. Красноречивой иллюстрацией ее полной беспомощности и абсолютного паралича ее инстинктивной и эмоциональной природы и является приведенный рисунок.

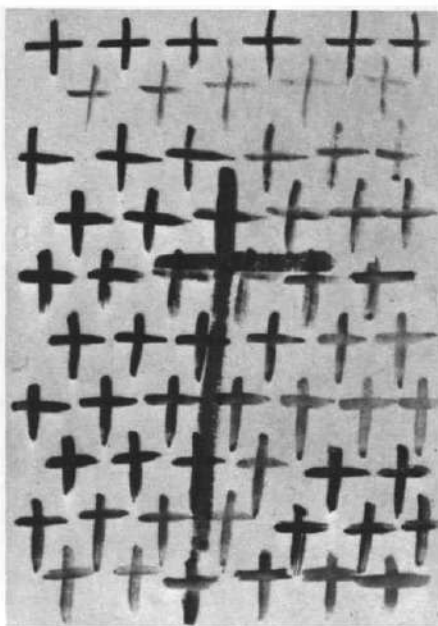


Илл. 99.* Пойманный инстинкт

“Пойманный инстинкт” (илл. 99) символизирует голова змеи с красными глазами на красном фоне, выражающем страсть. Некий механизм подчинения удерживает ее в своей власти. Жертва интеллектуального террора, художница пытается исключить любое спонтанное проявление и жить только головой, что приводит к полной ее дезориентации. На рисунке 100 мы видим отчаянные поиски вслепую глаз и ног,двигающихся по замкнутому кругу и не находящих выхода.



Илл. 100. Поиски вслепую



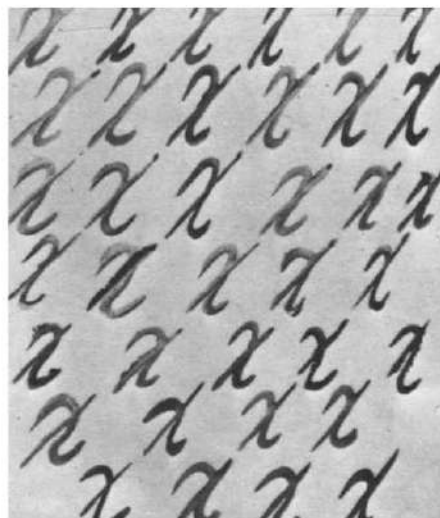
Илл. 101.* Кресты



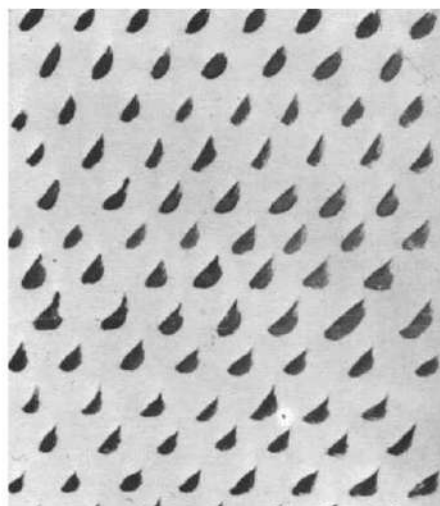
Илл. 102. Круги

Чтобы дать выход ее агрессивным импульсам и тем самым пойти навстречу ее склонности к магии, мы с ней применяли различные магические техники. Так, например, мы жгли соломенные куклы, дав им имена ее родителей. Кроме этого, она писала анонимные письма, в которых доносила на себя саму, называя себя отравительницей своих детей, а затем разрывала эти письма на мелкие кусочки и ночью кидала эти кусочки в чужие почтовые

ящики, по кусочку в каждый ящик. Она писала картины локтем на больших газетных листах и делала многие другие вещи, которые мы затем обсуждали, толковали и “обезвреживали”. Ей пришлось стать свидетельницей того, что осознание и материализация способны изгонять демонов и лишать их силы. В сущности, это были методы, обычно применяемые к детям в игровой терапии. И все же эти методы действовали на удивление хорошо. При серьезном ухудшении ее состояния возникали длинные серии однотипных рисунков, из которых я показываю здесь лишь несколько.



Илл. 103.* Буквы

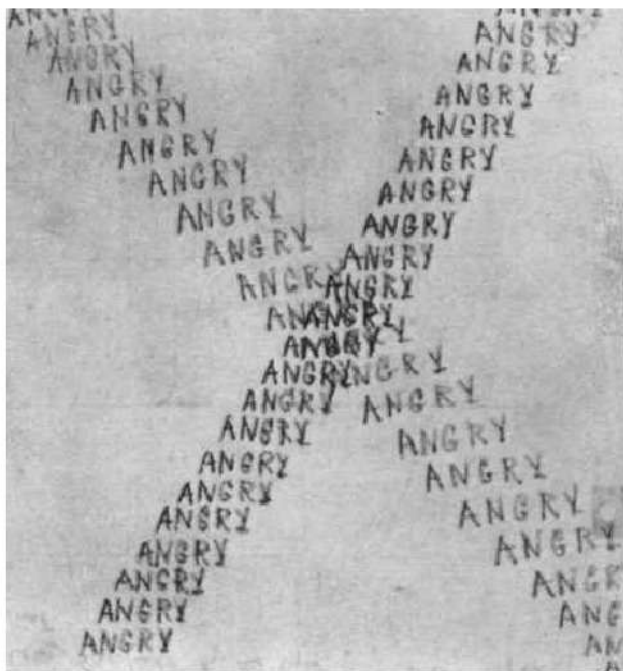


Илл. 104.* Цветные пятна

“Кресты” (илл. 101), “Круги” (илл. 102), “Буквы” (илл. 103), “Цветные пятна” (илл. 104) — все это крайне поспешно и в большом количестве было доверено бумаге. Каждая тема повторялась бесконечное число раз.



Илл. 105.* Решетки



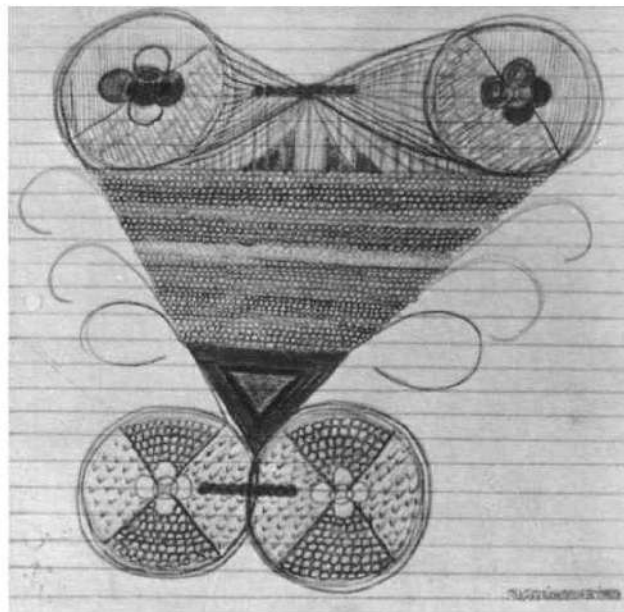
Илл. 106.* Недовольство миром

На илл. 105 мы видим мотивы решетки, встречающиеся и у других страдающих неврозом навязчивых состояний.

Рис. на илл. 106 выражает недовольство миром. Рисунок на илл. 107, 417-й из ее рисунков, — ювелирно выполненная композиция, создавая кото- рую, художница, понуждаемая навязчивым желани-

ем, тщательно следила за тем, чтобы ни одна точка не осталась "на свободе".

Пациентка занималась живописью с необычай- ным энтузиазмом, проявляя чудеса терпения и при- лежания — у меня хранится восемь альбомов с ее рисунками. Она постоянно видела сны, которые мы тщательно анализировали. Все это вместе — заня- тие живописью и анализ сновидений — постепенно привело к постепенному затуханию наиболее силь- ных навязчивых состояний. Она перестала слышать голоса, припадки немотивированной агрессии стано- вились все реже и слабее, она начала преодолевать свою нерешительность и действовать смелее. Учи- тывая все это, мы решили прекратить сеансы.



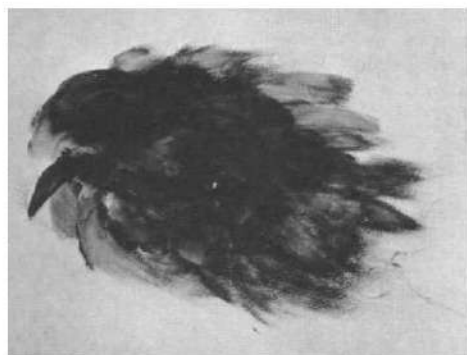
Илл. 107.* Пойманные точки

Работа с больными, подверженными неврозам навязчивых состояний, требует от аналитика беско- нечного терпения, чуткости и подлинной самоотвер- женности. В итоге многолетней совместной работы между нами возникла глубокая взаимная симпатия, которая тоже способствовала исцелению. Пациентка и сегодня все еще "страдает", однако она научилась жить в относительном мире со своим окружением. На большее в ее случае нельзя было и надеяться.

Четвертый случай, предлагаемый вниманию читателя, — это пример классического, вплоть до мельчайших подробностей, невроза навязчивых со- стояний, однако самого тяжелого из тех, с которыми мне приходилось иметь дело. Пациентке, о которой пойдет речь, было 25 лет, она была замужем уже полтора года и только что родила ребенка. Невроз возник, когда ей было 12 лет. Она ходила ко мне дважды в неделю в течение года. За это время она написала многие сотни работ. Как и у преды-

душей пациентки, ее творческий процесс протекал неравномерно, фазами, в диапазоне от совершенно примитивных потуг, вызванных ее навязчивыми состояниями, до весьма привлекательных живописных опытов. Как правило, это были цветочные мотивы.

У нее были различные навязчивые состояния. Так, например, она по часу сидела в туалете, и по 20 раз снимала и надевала трусики из боязни, что она их может потерять. На улицах у нее возникала агорафобия, она боялась стать жертвой неконтролируемых сексуальных влечений, боялась, что ее муж дотронется руками до ее груди или гениталий. Ее фобиям было несть числа.



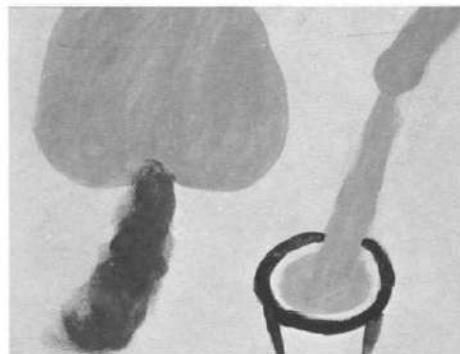
Илл. 108 Кал



Илл. 109.* Стул и моча

На второй год лечения у нее появились новые симптомы. Она жаловалась на то, что во время совокупления с мужем невольно думает о своем стоматологе, которого втайне желает. Но больше всего ей не давало покоя навязчивое желание трогать гениталии своего малютки-сына и соответствующий ужас при мысли об этом. Внезапно у нее пробудились кровожадные инстинкты, она боялась остаться наедине с ребенком. Это был повод ее обращения ко мне. Ее мать была вынуждена к ней переехать. Несмотря на страх перед транспортом, она регулярно приезжала ко мне из соседнего города, и перенос на мою особу не заставил себя ждать. Этот перенос был очень сильный, хотя и амбивалентный. Тем самым мне удалось вовлечь ее в занятие живописью.

Она писала с увлечением. Кроме того, ей удалось воплотить ее навязчивые состояния. Чтобы помочь ей привыкнуть к их виду и “переварить их”, я тоже принимала деятельное участие в процессе лепки из глины и пластилина.



Илл. 110.* Течет



Илл. 111.* Она смотрит

Ей не давали покоя компульсии, а также навязчивое желание трогать гениталии своего сына. Это желание было многократно удовлетворено с помощью собственноручно сделанной ею глиняной фигурки ребенка. Инцест между матерью и сыном, совокупление мужа и жены в наиболее шокирующей ее позе 69 (поза валета), а именно эту позу ее муж зачастую ей навязывал — все это стало предметом лепки и наглядной репрезентации. Не меньший шок вызывали у нее дефекация и мочеиспускание — этот процесс тоже был неоднократно запечатлен кистью (илл. 108–111). Она написала в общей сложности 150 работ, посвященных только этой теме, делая это неистово, во власти охватившего ее порыва. Предлагаю несколько примеров. Все они — красноречивое свидетельство так называемой анально-садистской регрессии страдающих неврозом навязчивых состояний. Психоанализ всегда придавал ей первостепенное значение. Я думаю, что запечатлев эти представления, их изгоняют — назначение наскальных изображений было таким же. Эти импульсы, идущие из глубин подсознания и не поддающиеся вербальному выражению, несут человеку опасность. Их

конкретизацию Юнг с успехом применял в качестве “активного воображения”.

Несчастливая дама желала искупить свои ужасающие грехи и собиралась пожертвовать крупную сумму священнику и Альберту Швейцеру. Ее муж был исключительно внимателен к ней и терпелив, и постепенно она становилась мягче и не противилась его прикосновениям к ее эрогенным зонам. И даже призналась, что пережила оргазм, чего с ней никогда не бывало прежде (илл. 112). Это произошло после 198-го сеанса психоанализа. Она начала больше обращать на себя внимание как на женщину, что до этого она в себе ненавидела и подавляла. Она купила красную шляпу, хотя терпеть не могла красный цвет. Правда, надела ее лишь один раз. Она проходила курс лечения у меня уже более трех лет. И тут произошел случай, резко отбросивший ее назад. Она прочла в газете про некоего мужчину, который занимался развратом со своей маленькой дочерью. Заметка совершенно выбила ее из колеи, и она сказала дрожащим голосом: “Наконец-то мы дошли до сути. Все это, несомненно, связано со мной”. Однако она не могла сообщить ничего конкретного.



Илл. 112. Любовная пара

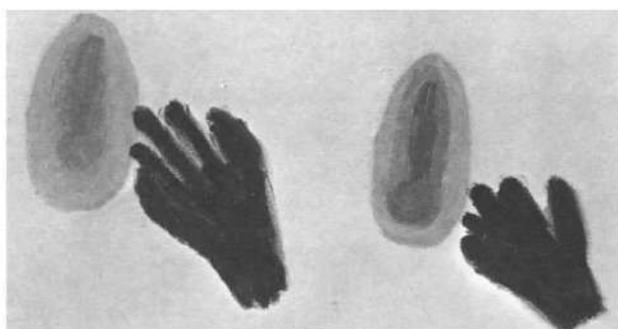
Вскоре после этого она увидела сон, который и спас ситуацию, бросив свет на суть проблемы. Даме приснилось, что ей около четырех лет. Она сидит ночью в сельской уборной — дыра в доске в пристройке. Внезапно она слышит тяжелые шаги человека, поднимающегося по лестнице. Дверь открывается, и некто, мужчина, протягивает руку к ее гениталиям и начинает ласкать их, что доставляет ей тайное наслаждение. Она проснулась в холодном поту, убежденная, что этот мужчина был ее отец, часто возвращавшийся домой ночью пьяным.

Она заболела и пропустила несколько сеансов. Когда я увидела ее вновь, она рассказала мне, что забеременела и, узнав об этом, долго рыдала, проклиная своего мужа и меня. Однако ее неизбывная любовь к стоматологу и агорафобия исчезли. Всплывшее воспоминание о разврате и наше обсуждение возможной связи между сновидением и ее навязчивым желанием гладить гениталии сына — не основано ли это сновидение на реальном случае, вытесненном в подсознание? Все это несколько ослабило ее страхи и уменьшило навязчивые состояния. Под влиянием беременности она понемногу начала менять отношение к своему женскому естеству. Она стала относиться к нему более позитивно. Ее склонность к сапфизму тоже стала ей более очевидной, отчасти на примере отношений с матерью, отчасти — со мной. Симптомы различных навязчивых состояний иногда проявлялись с прежней силой, но порой переставали напоминать о себе. Она почувствовала связь между своим навязчивым желанием поглаживания, сапфизмом, чувствительностью клитора и вытесненным в подсознание детским воспоминанием. То есть она начала видеть в них навязчивое желание возврата к прошлому, чтобы в итоге освободиться. Ей снилось совокупление с братом немногим старше ее, во время которого она имеет клиторальный оргазм. Ей было тогда шесть лет, и с тех пор ее не покидало навязчивое стремление пережить его вновь с помощью мастурбации.

После пяти лет лечения психоанализом она — мать здоровой девочки. Навязчивые состояния вновь усилились. “Теперь я боюсь, что не смогу устоять и пущусь во все тяжкие”, — говорит она, убежденная в том, что брат над ней надругался. Взяв куклу того же размера, что и ее пятимесячная дочь, мы воссоздали этот “разврат” заново в ходе психоаналитических сеансов. Мы считали, что комплекс греха не изжит до сих пор, так как пациентка испытывает амбивалентные чувства: наслаждение, смешанное с отвращением и чувством вины, и не в состоянии примирить в себе это противоречие. Она вспоминает, что в детстве ее мать возбуждала ее своими прикосновениями и одновременно читала

ей длительные моральные наставления. Она окрашивает куклу в коричневый цвет (цвет кала) и имитирует с ее помощью мочеиспускание, причем, таким образом, как если бы это был мужчина, то есть посредством пениса. Она делает много рисунков.

Ниже я привожу несколько рисунков (илл. 113–115), иллюстрирующих проблему отцовской руки и изображающих типичный мотив решетки. Изображение и воссоздание так называемых шокирующих, то есть грязных вещей доставляло ей удовольствие. Читая о сексуальных отношениях между мужчиной и женщиной, она обронила фразу: “Как только я думаю о том, что является причиной страха и судорог, мне становится лучше, все приходит в норму”.



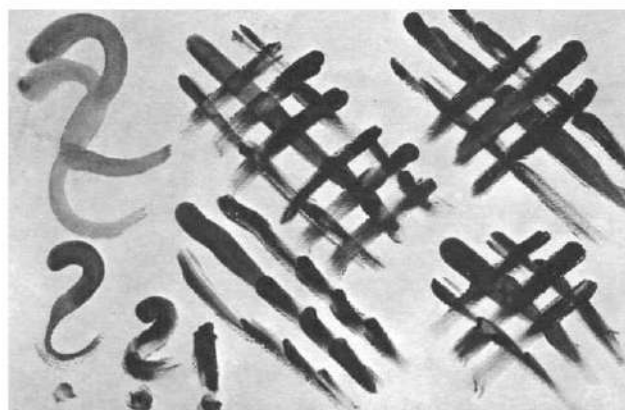
Илл. 113.* Черная рука

Она приходила ко мне теперь только время от времени и сообщила, что хотя остаточные явления (навязчивые желания) и сохранились, она научилась с ними обращаться. Она видела много снов и постепенно начала учиться их толковать. Однажды она увидела во сне, что я переехала жить к ней, и теперь ей необходимо обо мне заботиться. Мы делаем из этого вывод, что она перестала быть наедине со своими проблемами, ибо я ее никогда не покину. Естественно, — если она позволит это. Итак, после почти девяти лет усилий наступил момент, когда сеансы можно было предварительно закончить и посмотреть, как дело пойдет без моей помощи. Это было 1 января 1957 г. С тех пор я ее не видела. Когда 1 января 1958 г. я переехала в мою теперешнюю квартиру, она прислала мне прекрасный зеленый эвкалипт, который отлично прижился и продолжает расти и цвести до сего дня. Эта была

последняя весточка, полученная от нее. С тех пор от нее не было никаких вестей, и это позволяет надеяться на то, что у нее все хорошо.



Илл. 114.* Страх



Илл. 115.* Вытеснение

Фрейд как-то сказал, что настоящий невроз навязчивых состояний можно излечить только на 95%. Остаток, подобно тлеющему огню, готовому разгореться вновь, не уничтожим. Возможно, это некий конституциональный фактор, обеспечивающий само возникновение невроза или благоприятствующий его возникновению, возможно — своего рода психическое ядро личности. Именно с помощью этого ядра личность переживает себя и окружающий мир и идет по пути индивидуации, не останавливаясь ни перед чем. Невроз навязчивых состояний играет при этом роль императива.

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ЖИВОПИСИ ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ

Согласно Юнгу, в основе любого невроза лежит религиозная проблема, зачастую в нем выражается нарушение религиозной функции души, которую Юнг считал основной. Слово религия восходит к латинскому *religare* — связывать заново, воссоединять с архетипом, “эктипами” которого мы являемся¹.

Задача нашей души как раз и состоит в том, чтобы непрестанно заботиться о восстановлении этой обратной связи. Причина любой болезни кроется, в первую очередь, в утрате того, что любая живая религия давала верующим во все времена. Без восстановления религиозной установки исцеление никогда не бывает полным, только эту установку ни в коей мере нельзя отождествлять с конфессиональной принадлежностью и членством в той или иной церкви². Речь в данном случае идет лишь о следующем: нам необходимо преисполниться смирения и постоянно помнить о своей зависимости от силы, превосходящей наше сознание, более того, покориться ей без остатка, полагаясь на ее милость. “Сознание человека Запада сформировано христианством, в этот нет сомнений. Однако оно в значительной степени сформировано тем, что предшествовало христианству”³. Юнг не устал повторять, что, согласно его убеждению, “анима” (т.е. наша душа) “по природе религиозна”. (*naturaliter religiosa est*). В другом месте он говорит: “Судьба человека зачастую необъяснима и непредсказуема. Мы обречены ей следовать, это наш общий крест, без которого не может быть надежды на спасение. Попытка уклониться от предназначенного судьбой чревата серьезной опасностью для психического здоровья”.

В конечном итоге невроз является “болезнью души, утративший смысл своего существования”⁴. Поэтому поиск смысла существования равнозначен поиску Бога. Вот почему столь многие из “бессознательных образов”, предлагаемых здесь вниманию читателя, — это изображения Бога. Они являются свидетельствами степени адекватности его восприятия. Порой автор под влиянием психического заблуждения сильно искажает этот образ. То же самое касается отношения к религии в целом и мировоззрения автора. Мы видим симптомы этих нарушений.

Образы, рожденные подлинно религиозным чувством, и образы, являющиеся всего лишь выражением невротических симптомов, представлениями, продиктованными страхом... Можно ли их различить? Возможно ли такое различие в принципе? Здесь нет однозначных критериев. Мерилом здесь не могут быть ни степень эстетического совершенства, ни возвышенность образов. За истекшие

тысячелетия немало художников воплощало образ Христа и евангельские события. Многие из этих картин и скульптур имеют непреходящую ценность, однако не все из них назвать прекрасными или возвышенными, они не ласкают взор. Несмотря на это, они проникнуты глубокой религиозностью и вызывают подобный же отклик в душе зрителя. Наряду с этим, анализанды, изображающие религиозные сюжеты, как правило, не склонны углубляться в метафизику, характерную для глубоких и подлинно религиозных переживаний. Речь ведь идет о произведениях душевнобольных, у которых нарушена связь с Богом. Вот почему эти произведения зачастую вызывают у нас резкое неприятие или страх, они не затрагивают наши чувства и оставляют холодными. Если абстрагироваться от стереотипных изображений с их веками складывавшимся каноном выразительных форм и традиционной атрибутикой, все, имеющее отношение к религии, всегда окрашено индивидуально. Воплощая религиозные представления, каждый делает это по-своему. Но бывает и так, что художник выходит за рамки дозволенного, самовольно искажая при этом унаследованные традицией содержания и формы. В этом случае он загоняет в подсознание архетипический изначальный образ, лежащий в глубинах его души, и отсекает свое индивидуальное Я от животворных истоков сущего. Это делает чувства и ум бесплодными, обрекает на одиночество и невроз. И все же картины, предлагаемые здесь вниманию читателя, — это прекрасные примеры религиозного искусства. Мы видим на их примере, до какой степени интенсивности может прийти религиозное чувство человека, находящегося со своим Богом в состоянии войны. Эти картины — убедительное подтверждение верности слов Юнга, сказавшего, что “в душевной скудости нет места Богу”⁵.

Возникает вопрос: как человек с его ограниченными возможностями может изобразить Бога, абсолютное метафизическое существо? Возможно ли это в принципе? Не страдает ли каждое изображение Бога антропоморфизмом? Это утверждение верно. Бога нельзя вместиť в рамки человеческих представлений, задача образа другая: вызвать Его и утвердиться в вере в Него. И все же: разве Бог не стал плотью во Христе? Разве он не принял образ человека, который можно передать изобразительными средствами и благодаря которому человек может общаться с Ним, хотя бы и через посредника? Это делает любое стремление изобразить Бога оправданным. При этом эктипы разнятся в зависимости от особенностей восприятия Бога индивидуальным со-

знанием. Они либо утверждают нас в вере в единое, абсолютное метафизическое существо, либо удаляют нас от Него. Это происходит в соответствии с характером и специфическими особенностями веры или неверия, иначе говоря, в более или менее невротической форме. “Ибо опыт переживания <Бога> является первозданным опытом человека. С незапамятных времен человечество не жалело сил на то, чтобы передать этот непостижимый опыт в зримой форме и постараться принять его или отвергнуть путем толкования, размышления или доктрины”⁶.

Согласно Кайзерлингу⁷, “Образы являются единственным средством выражения абсолюта. Поэтому к ним нельзя относиться как к истинам в последней инстанции, или, говоря языком Мэйстера Экхардта, “принимать их безусловно”. Следует, в буквальном смысле слова, погрузиться в них целиком, и тогда образы обретут смысл и позволят с их помощью пережить духовное содержание. Их восприятие не оставляет человека равнодушным и преобразует его, он начинает воспринимать все его окружающее сквозь их призму”.

Картины удерживают образы фантазии. Взяв на вооружение это тезис, психотерапия неврозов обогатилась новым многообещающим методом. Понятно, что при этом не следует забывать о том, что заявленная цель скромна — речь идет лишь о попытке разблокировать сознание разуверившихся людей. Задача осуществления этого возлагается на конкретизацию и осознание фантазии с помощью образов.

Вниманию читателя предлагается лишь малая толика из бескрайнего моря образов. Рассматриваться будет только те картины, которые имеют отношение к религиозной тематике, вне зависимости от того, идет ли речь о позитивном или негативном аспекте темы и без оглядки на пол художника, его возраст, национальность или профессиональную принадлежность. Авторы представляемых творений — это в первую очередь люди, крещенные в христианскую веру. Поэтому их религиозные представления окрашены христианской проблематикой⁸. Однако не следует забывать о том, что речь идет о произведениях анализандов, то есть людей, работающих над исцелением своей психики и ее развитием. Не удивительно, что в этих картинах нет места идиллии — в них нашло выражение более или менее нарушенное отношение к сверхличному бытию, будь то Бог или его антагонист, дьявол, а также какой-нибудь другой важный символ из области религиозных значений. Определенные изобразительные мотивы представлены во множестве вариаций, это варьирование продолжается бесконечно долго, пока не будут перебраны все варианты и пока они не отпечатаются в сознании

до степени неизгладимости. Так, например, немало анализандов прямо-таки одержимы стремлением изобразить дьявола, проявляя при этом безудержную фантазию, другие предпочитают изображение Всевидящего Ока или Древа жизни, избирая их центральным мотивом своих живописных поисков, который они повторяют, пока не будут исчерпаны все мыслимые варианты.

Связь с Богом — это врожденная потребность человеческой души, некая архетипическая предрасположенность, игнорирование или нарушение которой не может не причинить серьезного вреда психическому здоровью личности. А именно, присутствующее в каждой душе архетипическое знание о Боге должно обрести соответствующие конкретные черты. Если этого не происходит, душа оскудевает, в ней возникает пустота, заполняющаяся невротическими симптомами. Люди не в состоянии жить без богов. Когда они полагают, что могут великолепно обойтись без Бога, тот проскальзывает в их души сквозь заднюю дверь, приняв вид своего антагониста дьявола, или в образе суррогата Бога со всеми его псевдо-ритуалами и церемониями, а также его неперенным спутником в виде невроза.

В области психологической эмпирики, чураться теологической терминологии, “образу Бога” (*imago Dei*) соответствует *самость*. Юнг говорит, что этот образ является одновременно центром и периферией души. Тем самым Юнг следует старому латинскому изречению *Deus est sphaera intelligibilis, cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*⁹. (“Бог есть сфера ума, центр которой повсюду, а периферия — нигде”). Иначе говоря, самость является неким виртуальным центром, из которого проистекает и в которое впадает жизнь души; она по определению включает в себя обе области психического — сознательную и бессознательную. Природа самости парадоксальна, поскольку в ней наше относительное “Я” сплетено в одно целое с “Я” предвечным и всемогущим, а трансцендентный Бог и Бог, живущий в нашей душе, имманентный ей, находят в ней свое совокупное выражение. Тем самым то, каким будет образ Бога, сформированный в душе конкретного индивидуума, всякий раз зависит от степени его восприимчивости и творческой потенции, от уровня и глубины воздействия его “Я”, а также от наличия у него художественного дара. Поэтому весьма впечатляющие образы богов могут создавать, придумывать и видеть во сне не только дети, но и душевнобольные или дикари (например, индейцы племени навахо).

Самость может проявляться в любом творении, а так же любом порождении фантазии, начиная с самых ничтожных предметов и вплоть до объек-

тов, обладающих высочайшей и непреходящей ценностью. В качестве материала религиозного содержания может служить как реалистическое изображение, так и геометрическая абстракция. Огромное значение имеет зачастую неосознанная религиозная установка анализанда, порой резко контрастирующая с его сознательной позицией или ее восполняющая. От этой неосознанной установки зависит выбор предмета изображения — фигуры Бога, демона, ведьмы или даже червя. Подобная живопись полна сюрпризов — нередко закоренелый атеист обнаруживает с ее помощью существование божественного начала.

При создании подобных картин бессознательные содержания, скрытые в глубинах души, проступают наружу. Речь, однако, может идти об изображении подлинного символа, то есть чего-то, служащего указанием на относительно бессознательное, не поддающееся исчерпывающему описанию, а может идти о мотиве, не имеющем символического характера, в котором наглядный и подразумеваемый смыслы совпадают, в сущности, не нуждаясь в символе для своего зримого воплощения. Между первым и вторым родом изображений — основополагающее различие. В первом случае всегда присутствует нуминозное и повелительное начало (например, мифологическая фигура божества), трансцендирующее наше сознание; во втором случае перед нами проекции, которые имеет в виду Фрейд и которые перешли из повседневной жизни в высшие сферы¹⁰ (например, отец, он же супруг на илл. 118). “Символика — это специфический способ выражения мироощущения Средневековья, рассматривавшего всю посюстороннюю действительность сквозь призму отношения к потустороннему бытию. Другое дело аллегория. Она вполне в духе нового времени и вообще характерна для эпохи, предпочитающей заботиться о бренном, а не о вечном”¹¹. Имея дело с архетипическими образами и божественными протобразами (*imagines Dei*), мы затрагиваем предметы лишь косвенно, ибо все, воплотившееся на этом свете, это только отблеск высшего бытия. Вот почему Юнг говорит: “Нет простых *символов*. Простыми могут быть только *знаки* и *аллегии*”. В противоположность этому, символ всегда охватывает крайне сложное поле явлений. Оно находится за пределами

вербальных средств выражения, поскольку не поддается однозначному толкованию... Хотя символ и выражает его наилучшим образом, однако явно не достигает до высоты обозначаемой им мистерии”¹².

Так что во многих случаях, как например, тогда, когда мы имеем дело с живописью анализандов, авторы, в сущности, являются не атеистами, а псевдо-верующими. Отрицая Бога, они бессознательно ставят на его место другую силу, которой они приписывают божественное могущество и которую наделяют божественными атрибутами. Они почитают ее, подчиняются ей и становятся ее послушными орудиями. Они секуляризовали Бога и обожествляют теперь государство, науку, партию, военачальника или другую “звезду”. Божественное могущество переносится или проецируется на дело рук человеческих, на нечто преходящее, иногда художник воображает Богом самого себя. Это приводит к инфляции сознания. Подобного рода божественные представления или религиозные символы становятся затем темой художественных произведений, однако им всем не хватает глубины, эмоционального порыва, таинственности, всепокоряющей мощи, свойственной нуминозному началу. Образ Бога отождествляется в них с умозрительной моделью и низводится до аллегии (см. илл. 118). Вытесненная в подсознание противоположная установка должна накопить психическую энергию и тогда она способна прорваться наружу, хотя и, как правило, под личиной демонического и архаического начала, под видом его имитации, как например, это имеет место в картине “Огненный бог” (илл. 124). Соответствующее место у Юнга: “Не следует забывать о том, что по мере возрастания претензий сознательной установки на богоподобие, обязанной ее доминирующему положению, начинает усиливаться бессознательная установка противоположной направленности и поиски богоподобия в низших сферах, стремление воссоединения с архаическим богом чувственности и насилия”¹³. В этом случае, наша установка меняется на противоположную, и скрытый бог (*deus absconditus*) выходит на поверхность и припирает Бога наших идеалов к стенке”.

Одной из разновидностей богов-заменителей или богов-аллегорий, относящихся к чисто рациональной сфере, следует считать и так называемую



Илл. 118.



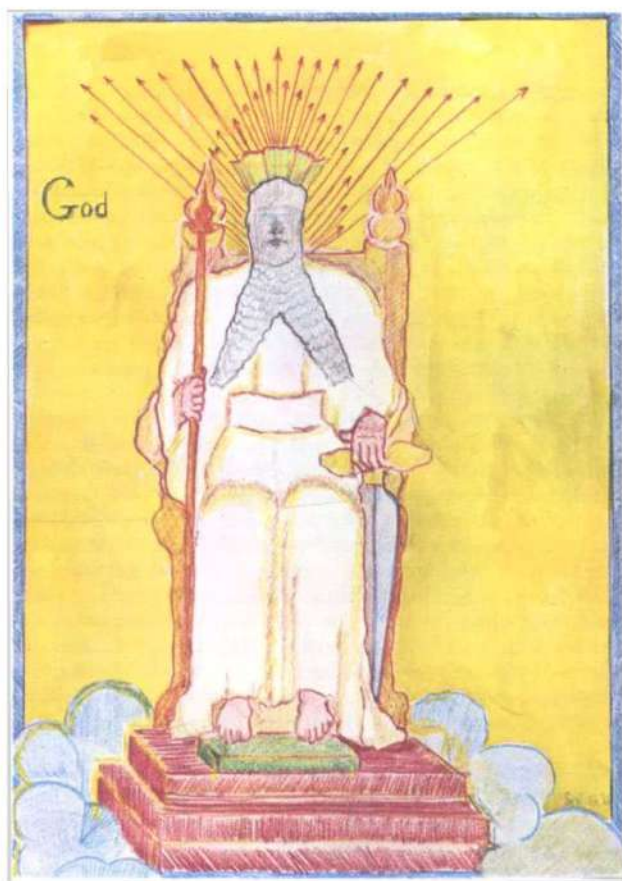
Илл. 124.



Илл. 120.

“безупречность”, в том числе “перфекционизм”, ведущий к всевозможным патологическим отклонениям, то есть поведение, не желающее считаться с ограниченностью человеческой природы. Ему подвержены невротики, страдающие Obsessиями, педанты, ханжи и многие другие, страдающие от тяжелых неврозов. Человек не в состоянии достичь совершенства и тем самым уподобиться Богу. Люди раз и навсегда лишены этой возможности, чреватой гордыней, за которую Адам и Ева были изгнаны из рая. Однако слишком многие все еще не хотят согласиться с этим. С отчаянием обреченных они пытаются достичь совершенства усилием своей воли, полагаясь на нее как на магическую силу. Вместо этого им следовало бы осознать границы, поставленные человеку в его стремлении к высшей цели и целиком положиться на милость и волю Божью. Когда-то на уроках закона Божия этих людей учили, что Бог есть любовь. Напрасно! Для них он становится Богом скрижалей, Богом закона, мстительным крючкотвором. Хороший пример подобного отклонения представлен на илл. 120. Нарушенное отношение к религии и главный признак этого нарушения — невротический образ Бога — стали темой интересного исследования Йозефа Рудина¹⁴. Он называет различные типы подобных отклонений. Исследование написано живым языком, это увлекательное чтение. В описываемых им типажах легко узнаваемы “ложные боги”, завладевшие сознанием наших анализандов, от которых те не в силах отказаться. Он указывает при этом на то, что Юнга занимает только *образ* Бога и его предпосылки в человеческой душе, а также выражение этого образа в символах и изображениях, и в первую очередь, степень и характер воздействия этого образа на повседневную жизнь людей. Многие ошибочно полагают, что у Юнга есть высказывания, касающиеся сущности или даже существования Бога. Рудин это отрицает и совершенно справедливо настаивает на том, что Юнга не интересовали вопросы веры как таковой, то есть истинности и ценности того или иного вероучения. Интерес Юнга касался лишь степени отражения и форм манифестации трансцендентного начала в человеческой психике. В отличие от официальной доктрины, образ, предстающий вниманию исследователя человеческой души, отнюдь не окрашен в светлые тона. Помимо светлых и радужных тонов, говорящих о любви, в нем немало темных и мрачных черт, свидетельствующих о жестокости. Проступающее сквозь психическую субстанцию трансцендентное начало *уже* затемнено “веществом” человеческой души, пронизано им насквозь. Тем самым оно утратило изначальную чистоту и ясность и приблизилось к человеку. Это

хорошо видно на примере того, каким Бог является бесчисленным праведникам и обычным людям в религиях всех времен. Он подобен человеку со всеми его пороками. Бог нередко ведет себя как тиран, он капризен, раним, мелочен и педантичен, он наводит ужас и требует неукоснительного соблюдения причудливых и абсурдных ритуалов¹⁵. Иной раз он предстает романтиком, жеманным, сентиментальным и плаксивым, в котором не осталось ничего возвышенного. В этом случае можно однозначно говорить о “невротическом образе Бога”¹⁶. Его аналог естественно присутствует в живописи анализандов, и отчаянные попытки вырваться из-под его власти знакомы каждому. Среди изображений, иллюстрирующих религиозную проблематику, будут представлены и картины, относящиеся к этому типу. Однако в силу ограниченности места я могу себе позволить лишь несколько примеров.



Илл. 116. Небесный папа

Илл. 116. Перед нами так называемый Бог Отец с окладистой бородой. На нем белые одеяния, что естественно, так как белый цвет символизирует чистоту и возвышенность духа. Он восседает на троне. Несмотря на солидный возраст художницы-



Илл. 117. Бог-сатана

американки (52 года), душа ее не развивалась, и ее представление о Боге осталось на уровне ребенка. Это сразу видно. Голову Бога окружает нимб из лучей, подобных стрелам. Его рука сжимает острое копье, которым он может пронзить своих чад, будете будут нерадивы. Картина полна эмоционального напряжения, свидетельство чего — красный цвет ступеней подиума, а также тот факт, что, за исключением контуров головы и окружающих трон голубых облаков, все контуры рисунка обведены красным карандашом. Перед нами явная проекция, совершенно в духе Фрейда, объяснявшего представления о Боге транспозицией или, вернее, сублимацией образов всевластного и наводящего ужас отца или деда в надземный регион, где он — как мы видим — принимает вид безжизненной, лживой и агрессивно настроенной фигуры.

Илл. 117 Негативная параллель этому Богу Отцу предстает перед нами в образе Вседержителя, имеющего все черты сатаны. Автор изображения — мужчина 30 лет, немец, учившийся в семинарии,

высокоодаренный. Однако сомнения в смысле жизни не давали ему покоя. Перед нами фигура, восседающая на ярко-зеленом кресле, окруженном грозowymi облаками. Его поза исполнена величия. Гигантский нимб вокруг его головы окрашен в цвет страсти, его глаза тоже горят красным демоническим огнем. Сам лик демона — черно-серый, огромный рот искривлен в угрожающем оскале, рога и заостренная борода черны как смоль. У ног демона полыхает пламя, чтобы подчеркнуть адский характер изображаемого места. Речь и в данном случае идет о проекции образа отца и попытки идентификации с ним себя. Это видно уже по тому, что Бог-сатана одет в фиолетовый с зелеными карманами пуловер — собственность анализанда, которому его связала мать. Кроме того, демон восседает на зеленом кресле, на котором обычно сидит отец. Художник изобразил самого себя лежащим у ног демона в виде безвольной жертвы, пронзенной темным копьем Бога в области крестца. Налицо бессознательная, однако, многозначительная символика того, в чем, собствен-



Илл. 118. Бог в образе палача

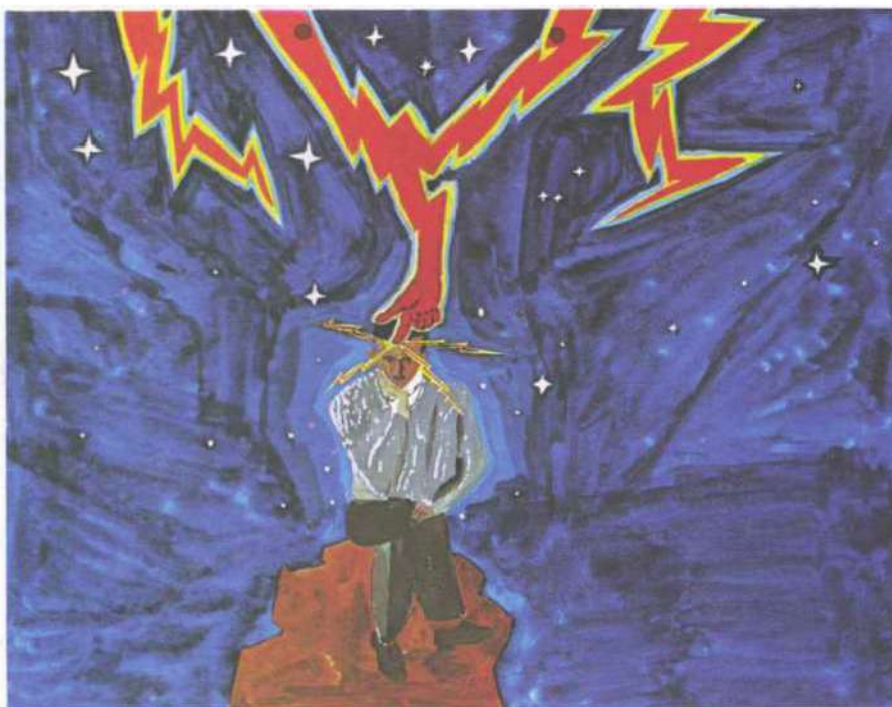
но, состоит крест, который ему приходится нести. Это изображение Бога в его яростной ипостаси пестрит элементами, связанными отчасти с матерью, отчасти с отцом, а отчасти и с самим анализандом. К сожалению, по соображениям врачебной тайны мы не можем касаться здесь всех тех многочисленных аспектов и умозаключений, которые возникают в данной связи.

Говорят, что любовь и ненависть — это две стороны одной медали. В таком случае автор этого изображения все еще не преодолел инфантильной зависимости от отца и так и не смог совершить прыжка к безличному Богу. Все это делает понятным, почему его изначальная любовь к Богу, побудившая юношу выбрать профессию священника, с течением времени сменилась ядом и раздражением. Несмотря на строгое религиозное воспитание, в глубине этой души все еще не изжиты темные элементы язычества с его брутальными богами, ис-

поведующими насилие. Он, правда, не желает признаться себе в этом.

Автор подобного изображения смотрит на творение своих рук с ужасом, презрение и гнев борются в нем с чувствами страха и вины. Ибо внезапно в нем пробуждается смутное подозрение того, что он, возможно, сам того не зная, совершил кощунство. Демонически-архаические черты его подсознания, проявившиеся таким образом и ставшие очевидными, вовсе не безобидны. Выйдя наружу, они воздействуют на него как бумеранг и заставляют его опомниться. Он принужден задуматься об основополагающих проблемах своего человеческого бытия, о своем предназначении, мыслей о котором ему до этого удавалось с успехом избегать. Вот почему подобные люди не без основания опасаются придавать своим фантазиям зримую форму.

Илл. 118. В том же направлении движется фантазия 38-летней замужней канадки, изобразившей



Илл. 119. Молния-рука Бога

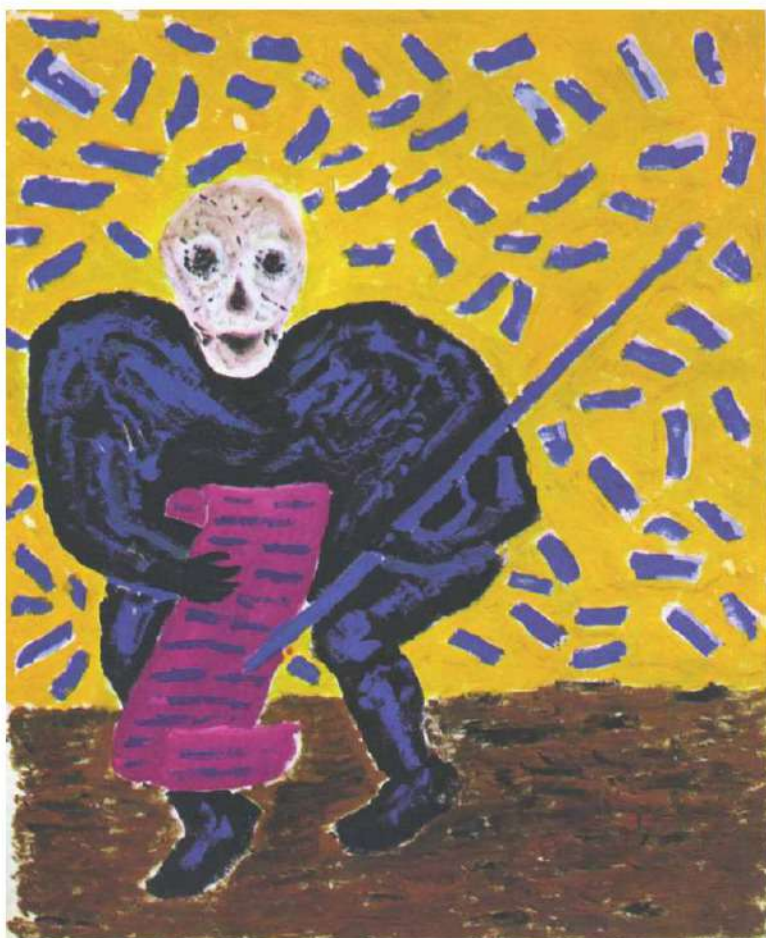
Бога в рабочей блузе, сидящим на вершине серой скалы и опускающим художницу и ее любовника вниз на канате. В любой момент он может разжать пальцы, и тогда они рухнут в бездну. О силе страсти художницы свидетельствует красное платье, в котором она себя изобразила. На этом рисунке тоже выражено бессилие человека перед лицом превосходящей его силы.

Симптоматично, что изображенная художницей могучая сущность наделена чертами мужчин из ее повседневного окружения — отца и супруга: оба носят усы и голубой картуз. Она наделяет их сверхчеловеческой силой. Мрачную атмосферу, которой проникнута картинка, подчеркивают летающие вокруг четыре черных птицы, напоминающие воронов, известных в качестве зловещих вестников смерти и несчастья. Как часто бывает, бессознательное пациентки гораздо лучше ее самой сознает опасность, которой ей грозят ее внебрачные связи.

Илл. 119. Одним из наиболее распространенных типов «невротических изображений богов» является изображение Бога, односторонне понятого в качестве вседержителя, тиранически осуществляющего свою власть из заоблачных высот. Нечто подобное мы видим на этой картинке. Оставаясь невидимым, он обрушивается сверху на бедного смертного, сидящего в темной ночи своего бессознательного на голой вершине скалы рационализма. Одного касания пальцем достаточно, чтобы пронзить голову несчастного. Вершина скалы окрашена в тона

страсти, мерцающие на небе звезды не способны осветить темно-синий небосвод. Молнии красные и обрамлены желтым. Две из них переходят в руку Бога. Вся эта фантазмагория насыщена невероятной динамикой, с которой «высшая сила» низвергается на охваченного отчаянием перуанца 31 года. Нуминозная сила ударяет его прямо в лоб.

Илл. 120. Зачастую Бога изображают в виде неумолимого судьи, педантического крючкотвора или мстительного тирана. Таковы изображения, которые создают пациенты, страдающие неврозом навязчивых состояний. На рисунке 34-летнего студента из Англии подобная фигура Бога держит квитанцию, отдельные пункты которой начертаны на бумажном свитке розовато-фиолетового цвета. Мертвенно-бледный цвет его лысой головы намекает на то, что за долги по счетам придется расплачиваться жизнью. Само его телосложение — он похож на горбатого карлика, т. е. калеку — а также темно-синий цвет его одеяния (цвет преисподней) подчеркивают, что это божество враждебно жизни. Длинная указка того же цвета в его левой руке, отвечающей за неблагоприятный исход событий, отмечает строчку, на которую, по-видимому, надо обратить особенное внимание. Всюду летают клочки синего цвета, как если бы неоплаченные счета хотели заполнить все вокруг. Тот, кто в своей душе таит подобный образ Бога, живет с ощущением невыносимого гнета. Он будет без отдыха батрачить на своего господина, задавленный уймой запретов



Илл. 120. Бог-счетовод

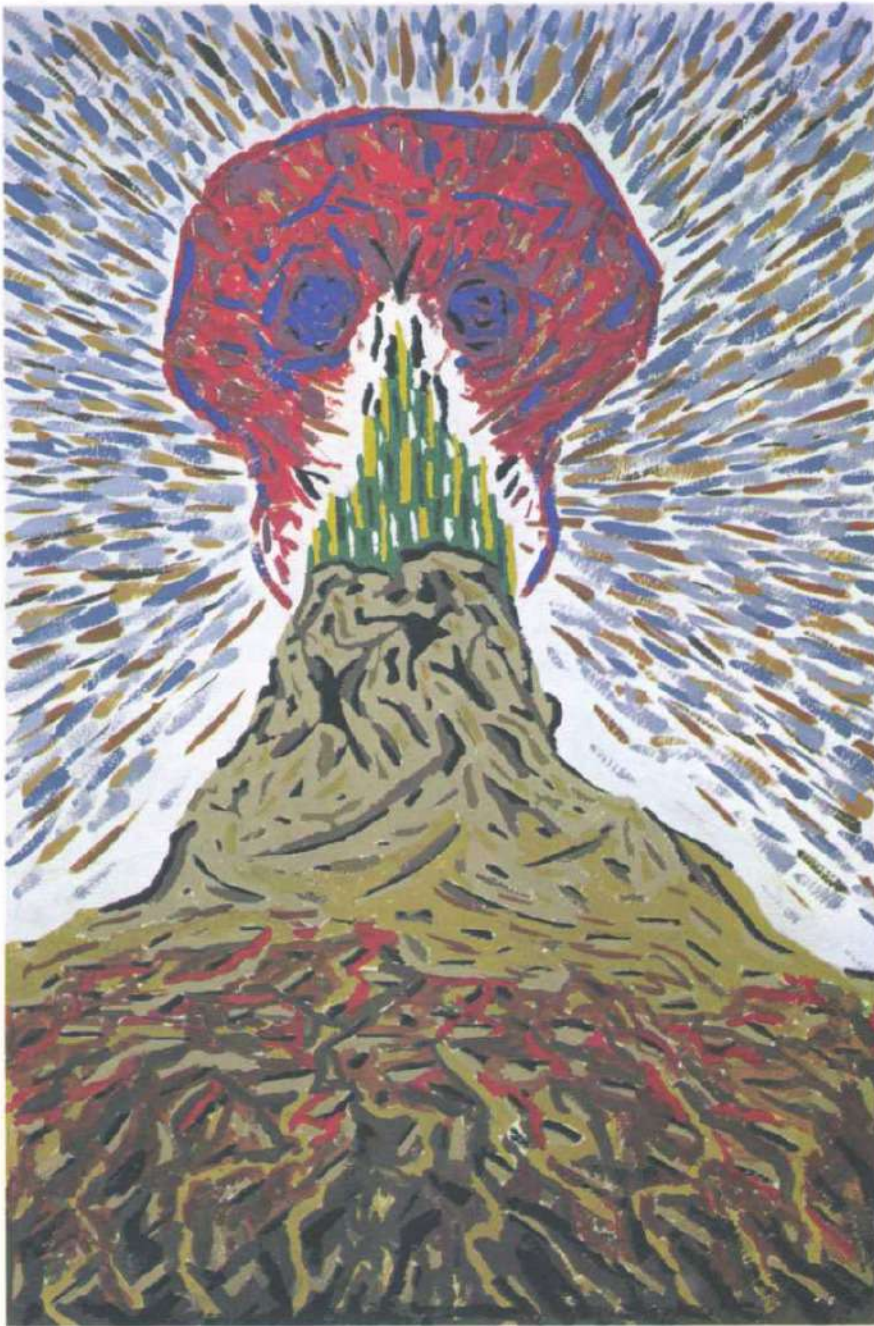
и предписаний, и так и не разогнет спины, чтобы начать исполнять свои ежедневные обязанности свободно, без всякого принуждения извне.



Илл. 121. Бог-треугольник

Илл. 121 Следующая фигура, составленная из треугольников, обведенных черными контурами, тоже изображает “больного Бога”. У него пустые глазницы, в нем все плоское и жесткое. Треугольники окрашены в локальные цвета: зеленый, красный, фиолетовый и желтый. Это свидетельствует об эмоциональности. Однако бесчисленные углы — знак агрессии. Доминирование числа три, считающегося в символической традиции “мужским числом”, выражает мужскую самоидентификацию художницы, 38-летней монахини из Баварии. Рисунок сделан на голубой бумаге, что достаточно необычно. Обращает на себя внимание и черный фон — свидетельство депрессивного состояния, — оттеняющий бюст. Понятно, что подобное изображение Бога может возникнуть лишь в состоянии полного отчаяния.

Илл. 122. Еще более жуткое впечатление производит следующее изображение. Перед нами красная голова гигантских размеров, выступающая из-за горы как некое магическое видение. Гора с находящимся на ее вершине готическим собором, уставленным светильниками, напоминает башню. Темно-синие глаза, похожие на впадины, и общий абрис



Илл. 122. Бог-гора

головы уподобляют ее черепу. С кажущейся безжизненностью черепа, однако, контрастирует поток выпускаемых им во все стороны лучей, выходящих за пределы бумажного листа и говорящих о необыкновенной энергии, ему присущей. Изображение в целом проникнуто необычайной страстностью, почти не имеющей аналогов. Нарисовавшему его швейцарскому студенту было на момент создания работы 23 года, он находился в глубоком кризисе, залитая кровью земля — красноречивое свидетельство глубины поразившего его несчастья, подорвавшего

юношеское самомнение и бравату автора рисунка. При его истерическом характере дело грозило обернуться полным крахом. И все же сверкающая церковь на вершине горы обещает покровительство высших сил, а зеленый цвет свидетельствует о возможностях роста. Все это сулит спасение благодаря обращению к религии, вот только надо забраться на вершину горы по почти отвесному склону и вопреки устрашающей и нуминозной фигуре на заднем плане. Такова задача, решить которую во всей полноте ему предстоит только в зрелом возрасте.



Илл. 123. Сексуальный демон

Илл. 123. Эта черная как смоль фигура демонического существа с могучими крыльями и желтыми щелевидными глазами без зрачков тоже ужасает. В руках демона — горящий цветок, в центре которого обнаженная фигура самого художника 35 лет отроду. Демон изображен на багровом фоне, однако окружен радужным ореолом. Это означает, что он принадлежит всему красочному спектру, то есть всей гамме эмоций. Трудно представить себе более выразительное воплощение состояния человека, охваченного страстью, обреченного на неминуемое поражение в его противостоянии с демоническим сексуальным эгрегором. Вера и упование на Христа и Его религию терпят полный крах, пасуя перед его демоническим антагонистом.

Мы видим, что благодаря живописи демон был “пойман” в свое подобие и сделан видимым. Тем самым устрашающий аспект нуминозного утратил часть своей силы и попал в “поле видения” художника.

Илл. 124. Следующее изображение тоже продиктовано страхом. Его создатель — 26-летний австриец, назвавший свою картину “Бог огня”. На картине изображен образ, явившийся анализанду

во сне. Это был древнеримский легионер, который угрожал ему. Через какое-то время он узнал в этом легионере своего отца. Образ преследователя все время увеличивался в размерах, обдавая его своим обжигающим дыханием. И анализанд не знал, куда от него деваться. Образ конкретного отца уподобился архетипическому образу Бога огня Яхве. Тем самым, обнаружилась опасность инфляции Я анализанда, или психоза. Мы видим, что пламенеющий красный заходит за грань страницы и грозит заполнить все вокруг без разбору. Глаза, рот и нос демона состоят из той же огненной материи, что и остальные части лица, взирающего на нас с кататонической неподвижностью. Картина положила быстрый конец процессу толкования сновидений. Взамен мы сразу перешли к основательному и доскональному анализу воспоминаний об отце и связанных с этим впечатлений. Все это, а также то, что сновидение было уловлено в конкретный образ, помогло устранить надвигающуюся опасность. Дальнейшие живописные опыты содействовали укреплению духа анализанда. В ходе последующих сеансов страх перед огненным богом мщения уступил чувству глубокой связи с первоосновами бытия. Восстановление

душевного равновесия не заставило себя ждать, что и проявилось в измененном характере рисунков, которые делались впоследствии.



Илл. 124. Бог огня



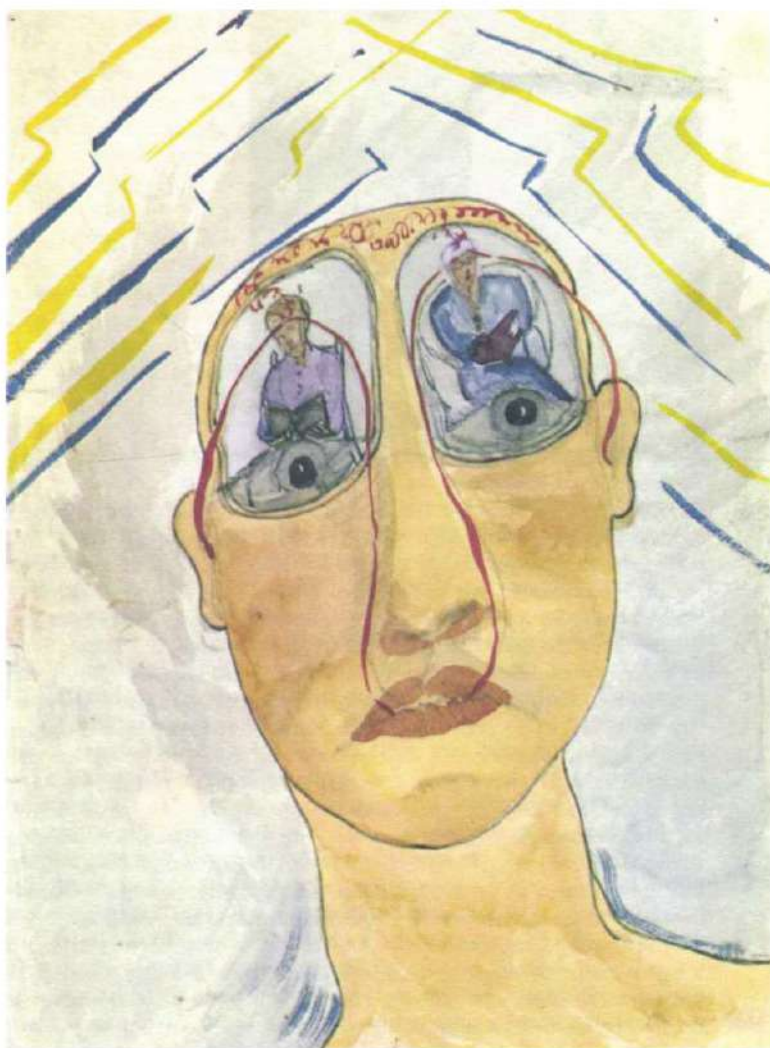
Илл. 125. Вотан

Илл. 125. Процесс невротизации образа Бога тесно связан с выражаемой с его помощью проекцией, и это хорошо видно на примере картины 30-летней немки католического вероисповедания. Работа написана в 1952 г. На картине изображен

германский бог Вотан с длинными ниспадающими огненно-рыжими волосами. На голове бога — шлем древнеримского воина. Этот персонаж — предмет обожания художницы, объект ее преклонения, это ее бог. Фигура пронизана дикой агрессией.

Выраженная в образе этого бога разрушительная мощь кажется неукротимой. Можно ли было как-то смягчить ее, то есть сублимировать архаически-демонические черты характера этого божества? Поначалу это казалось почти нереальным. Художница сопровождала портрет Вотана стихами собственного сочинения. Они крайне выразительны и говорят о ее недюжинном поэтическом таланте.

*В час, когда тот, иной Бог,
Мертвенно-бледный,
Непротивления Бог
Из Назарета
Под тяжестью страданий
Ложится в могилу
В смертельной агонии,
Прощаясь со светом,
Верь, это твое наступает время,
О Сильный!
Мощным дуновением,
Владыка ветра,
Ты гонишь облака одним мановением,
Ты вздымаешь волны,
Яростный воин света!
Беременный мир Голгофы,
Сжигаемый дыханием смерти,
Устремляется тебе навстречу,
Готовый принести плод!
И набухает поток
В свете зари твоих лучей!
И отзывается море
На эхо твоих слов,
Замирает последний вопль
Томящегося на кресте,
Душа моя ликует
Приветствуя тебя везде.
Неба оковы срывая, как ветхий платок,
Чую извечной вражды я
В душе беспрепятственный ток!
Сердцем ликуя, восторг ощущая,
Сжимаю я, вся трепеща,
Радостно вновь рукоять боевого меча!
Что за роскошная это картина:
Славно звенит, устремляясь навстречу врагу,
В воздухе грозном копье исполина.
Миг! — и почуять я снова смогу
Свежей крови веселящий дурман.
Слава тебе, неземной атаман!
Славу могучему демону, слава!
Смеха раскаты твои улаживают мой слух,*



Илл. 126. Родители в глазах

*Зорь и закатов ты пламенный дух!
В свете зари, поднимая свой лик величаво,
Снова нисходишь Ты к бренному миру,
Ласки твоей ожидающей пира.
О Светозарный! В объятиях твоих,
Полных дерзостной силы,
Хочет растаять душа и сгореть,
И упокоиться сном безмятежным в могиле.*

Достаточно примечательное любовное признание для относительно молодой особы. Чтобы поселиться на родине своего “бога”, пациентка прервала наши сеансы психоанализа и, покинув Швейцарию, вернулась обратно в Германию. Через несколько лет я узнала, что она стала жертвой психоза, что не удивительно, учитывая ее ненависть к христианству и безудержное увлечение языческой архаикой и демонической брутальностью.

Подобные изображения богов — довольно частое явление в творчестве невротиков или боль-

ных, которым грозит психоз. Если повезет, образы позволяют выявить симптомы первых шагов на долгом пути к обретению истинной религиозности. В подобном случае из глубин подсознания может всплыть целая вереница образов богов. Приведу пример — 54-летнюю замужнюю швейцарку. Религиозные вопросы занимали ее мало, но формально она принадлежала к евангелической церкви. Эта дама создала целую серию картин, изображавших Бога в неблагоприятном свете. Художница воспитывалась в пуританской среде, привившей ей догматизм и страх. Все, что она говорила, слушала и думала, проходило родительский контроль. На илл. 126 это ясно показано с помощью тонких струек, перетекающих в ее уши, нос и рот и далее в мозг, полностью его затопляя. Эти струйки вытекают из голов родителей, сидящих за ее глазами как за окнами и таким образом полностью контролирующих ее зрение. Отец (а именно он строго следил за ее поведением) держит в руке Библию, в руке матери —

поваренная книга. Отец находится в левом глазу, мать — в правом. На основании символики “левого” и “правого” можно утверждать, что художница страдает в большей степени от давления со стороны отца, чем от матери. Причина в том, что воздействие отца ею не осознается, а действия матери она осознает и, соответственно, может противопоставить ей собственную сознательную позицию. По отношению к своим родителям она в значительной степени все еще чувствует себя “малышкой”, новорожденным младенцем. Это хорошо видно по яйцевидной форме ее головы и отсутствию на ней волос. Само лицо носит явно портретные черты. Синие и голубые линии, напоминающие токи высокого напряжения, служат напоминанием об опасности запоздалой инфантильности. Пациентка полностью отдавала себе в этом отчет, именно ненависть к родителям и привела ее на кушетку психоаналитика. Она надеялась, что с помощью психологии сумеет превратить ненависть в любовь.



Илл. 127. Бог в роли шарлатана

Она была полна нетерпимости по отношению к миру и в особенности к Богу. Это, в частности, нашло выражение в том, что она изобразила его в виде шарлатана, мошенника и обманщика. Недовольство своим положением она выразила в рисунке, выбрав для этого серую бумагу, а также белый мел и цветные карандаши. С их помощью она создала совершенно издевательский образ, полный едкой иронии (илл. 127). В том же ироническом ключе выдержана другая ее работа, на которой Бог изображен в виде



Илл. 128. Бог, раскладывающий пасьянс

толстого синего быка с покатою спиной, тасующего за зеленым карточным столом человеческие судьбы (которые символизируют карты). На рисунке изображен момент, когда Богу выпадает пиковый туз, который, якобы, приносит смерть и несчастье. Синий цвет тела быка должен был служить указанием на “духовность” Бога, окружающие серые и бледно-лиловые пары дыма — указанием на то, что его окружают силы тьмы. Он касается земного шара только ногами, управляя им, по-видимому, с помощью своих копыт. Земля, равно как и солнце, луна и звезды свисают со стола и сидения, подвешенные как будто на проволоке. Под ними — бездонная пропасть. Рисунок проникнут жутковатым юмором и безнадежной тоской (илл. 128).

Не удивительно, что пациентке в соответствии с ее детскими фантазиями снилось по ночам, как она находит успокоение в церкви.

Примечательно, что пациенты из числа протестантов, страдающие от неврозов, нередко мечтают перейти в католичество. Свойственное католицизму обилие зрительных образов, богатая символика и ритуал бессознательно влекут к себе невротический протестантский дух, который в результате иконоборчества стал слишком трезвым и рациональным. Красочность католического ритуала сулит ему расслабление и разрядку. То же самое имело место



Илл. 129.* Мечтание о церкви

и с нашей пациенткой. Католическая церковь виделась ей местом, где бедный ребенок, замерзающий от холода (= она сама), мог согреться и встретить

радушный прием, как если бы это был дом ее матери. Ибо место, где, как на приводимой картине, раздаётся пение прилетающих и улетающих ангелов, не может не быть хорошим и прекрасным. Белокурое существо на постели внизу и стоящее перед церковью высохшее дерево жизни в верхней половине рисунка говорят, по сути, об одном и том же — это существа, лишённые тепла и его жаждущие. Ей хотелось бы принять католичество, которое в гораздо большей степени отвечает потребности душевного тепла, однако семейная традиция не позволяет этого. И, таким образом, она проводит дни в ожидании чуда, которое одно в состоянии дать ей избавление (илл. 129).

Как-то во время прогулки ей неожиданно пришла мысль: возможно, мы ищем Бога неправильно, не в том месте. Возможно, Он находится среди нас, незримо присутствует повсюду, и возможно, даже эта маленькая гусеница на обочине дороги — это символ божественного начала, пронизывающего собой любую вещь и любое явление. Эта мысль не давала ей покоя. Она нарисовала пейзаж в мажорных тонах. На фоне зеленеющей растительности на первом плане была изображена беззаботно гуляющая пара, а на обочине дороги — зеленая гусеница, взобравшаяся на листок (илл. 130). Эта гусеница покорила ее совершенно. Она придумывает все новые и новые вариации присутствия Бога в своей душе. Начиная с этого момента ее душой овладело наивное благочестие, и она беспрестанно искала Создателя в Его творениях.



Илл. 130.* Гусеница как Бог

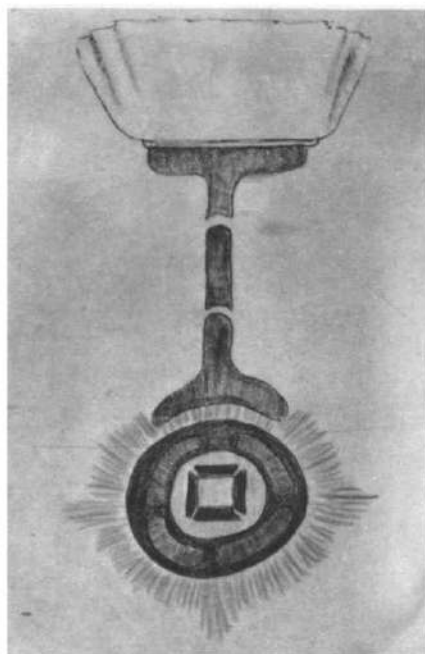


Илл. 131.* Агнец на кресте

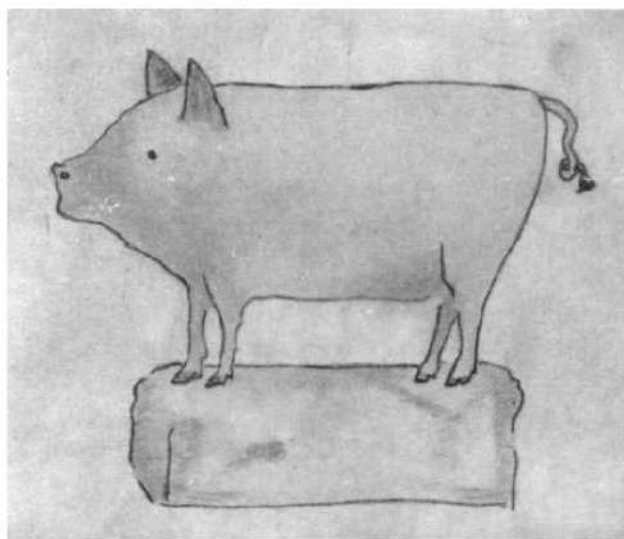
Но тут вдруг в ее голове возник новый потрясающий образ распятого Христа и трагизма существования. Она выразило его в рисунке, исполненном печали и боли. Глазу зрителя предстает коричневое древко, с распятым на нем плачущим невинным ягненком, символом ее самой. Крест установлен на черной каменной вершине горы на фоне безрадостного пейзажа. Мрачный настрой усилен серыми дождевыми тучами. Изображение обведено траурной рамкой (илл. 131).

В этом состоянии она изобразила сначала оstenсорий, причем представив его в виде скрытой в глубине драгоценности, покоящейся на ножке, дважды сломанной. Верхняя часть оstenсория сделана в виде распутившегося белого цветка, по-видимому, столь же чистого, какой она хотела бы, чтобы ее воспринимал мир и она сама (илл. 132). Некоторым образом она уподобляет себя этому оstenсорию, который "сломан" и лишен цельности. Сразу после того, как она окончила рисунок, ее охватил новый порыв, и, повинувшись навязчивому желанию, она изобразила кусок льда с розовой свиньей на нем, то есть скрытую бессознательную антитезу первому символу. Именно она таится под столь чаемой чистотой (илл. 133). Ибо природа человека полна противоречий, поэтому прав Паскаль, сказавший:

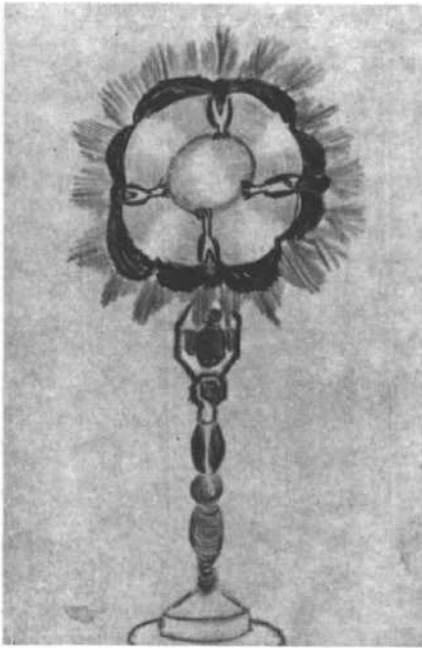
L'homme n'est ni ange ni bete, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bete ("Человек — не ангел и не зверь, и несчастье его в том, что желание стать ангелом делает его зверем")¹⁸. Двумя годами позже она вновь изобразила оstenсорий, на этот раз на зеленом фоне, символизирующем надежду и излучающий сияние. Теперь ножка оstenсория была целой и инкрустирована драгоценными камнями. Наверху красовалась облатка в знак того, что ей удалось преодолеть свои религиозные сомнения (илл. 134). Легко представить, какое значение это имело для женщины, которая до этого изнемогала в борьбе с религиозными проблемами.



Илл. 132.* Остенсорий в глубине



Илл. 133.* Свинья на льдине

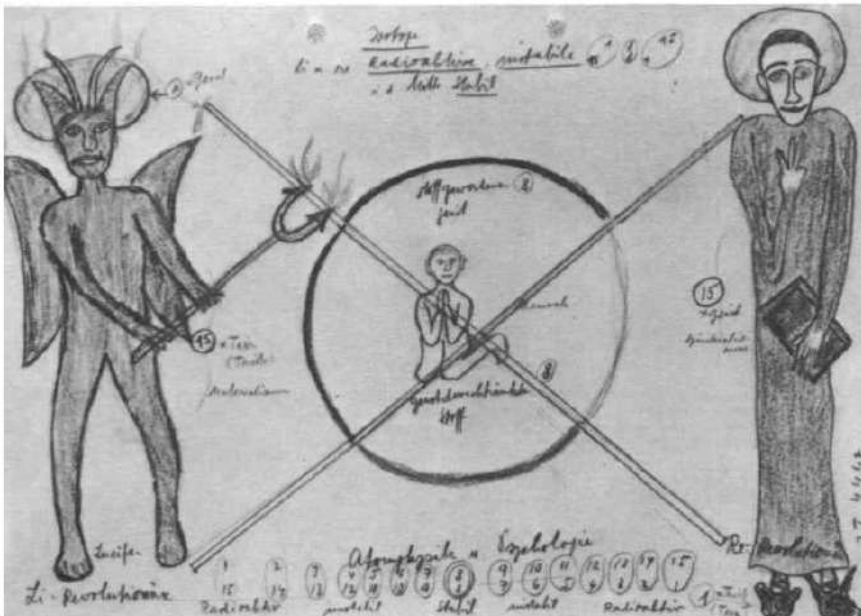


Илл. 134.* Остензорий с драгоценной ножкой

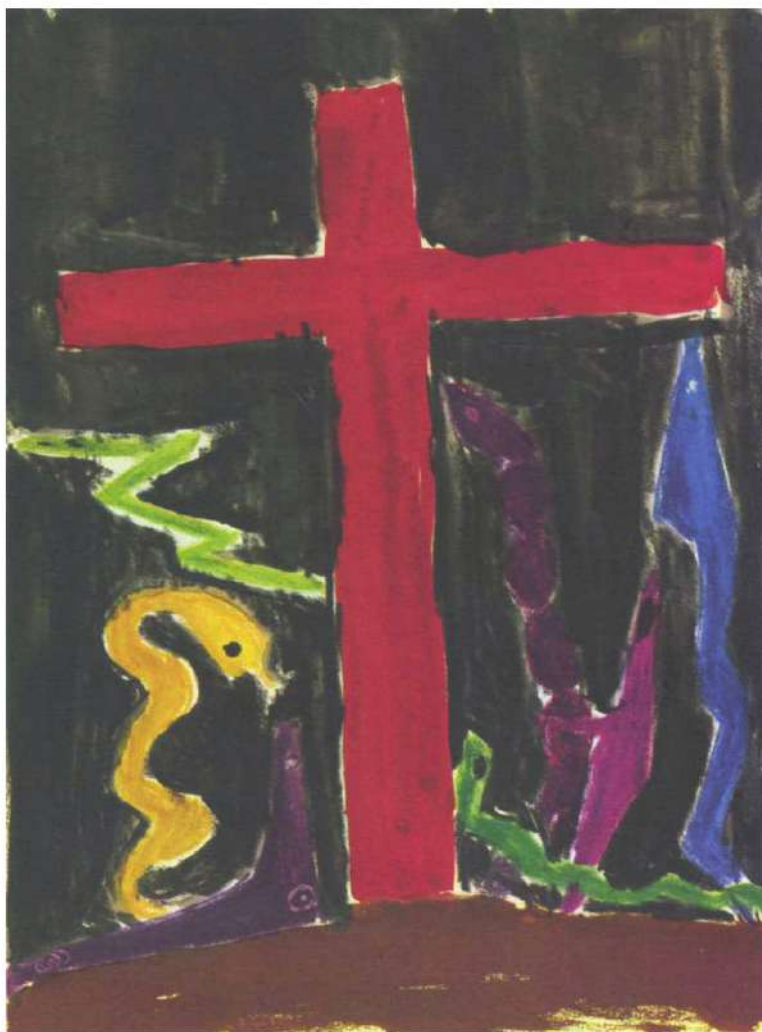
Одним из важнейших символов католической религии является *крест*. Его восприятие зиждется, в том числе, на психологических основаниях, то есть архетипической модели, глубоко укорененной в человеческой психике. Перекладины креста указывают на четыре стороны света, а тем самым крест лежит в основе психической структуры. В спонтанной символике бессознательного четверка означает целостность, то есть самость, а значит,

и образ Бога в душе человека. С психологической точки зрения, крест, в первую очередь, символизирует страдание человека, обреченного на внутреннюю противоречивость, и вынужденного мириться с двойственностью своей природы, которая, с одной стороны, принадлежит миру духа, а с другой — остается во власти животных влечений. Одновременно крест является символом возможности преодоления противоречий путем их синтеза в некоем целостном образе. Это делает его символом истинного подражания Христу (*imitatio Christi*). Смерть на кресте — ужасна, однако без нее нет воскресения. В свете психологии это равнозначно трансформации психологической установки. Понятно, что в картинах, посвященных религиозной проблематике, кресту отводится важное место.

Илл. 135. Перед нами маленький голый человечек с молитвенно сложенными руками, находящийся между дьяволом и святым, символизирующими природу и дух. Несмотря на все усилия удержать его, он сдвигается от центра влево, в направлении дьявола. Вилы в руках Люцифера грозят поджечь одну из перекладин креста, знак огня и на голове Люцифера. У него тоже есть крылья, красные, как и все его тело, и нимб святого за головой. Стоящий на правой стороне святой, напротив, худ и изможден, демонстрируя всем своим видом, равно как и фиолетовым цветом траура, полный отказ от земных радостей и преданность духовной аскезе. Снизу и сверху начертаны разные знаки, а также многочисленные надписи — свидетельство увлечения автора картины абстрактными спекуляциями.



Илл. 135.* Человек на перепутье между дьяволом и святым



Илл. 136. Красный крест

Как раз в тот период, когда была создана эта работа, они его занимали и не давали покоя. Рисунок носит слишком рассудочный и надуманный характер, он похож на детский. И все же он позволяет поставить диагноз: автор рисунка, 35-летний француз, бессознательно дает понять, что по крайней мере на момент создания рисунка чувственность притягивала и манила его больше, чем мир духа.

Илл. 136. Здесь мы видим крест, окрашенный в жгуче-красный цвет — цвет страсти. Акварель написана 36-летней голландкой, страдающей неврозом навязчивых состояний. У нее были тяжелые неврозы на сексуальной почве. По обе стороны от креста из неведомых глубин появляются чудовища, символизирующие чувственность и не дающие обуздать себя. Несмотря на некоторую беспомощность и безыскусность, живопись не лишена выразительности, прежде всего, благодаря эффекту свечения красок на черном фоне, символизирующем мрак депрессивного состояния. Несоразмерная величина

креста — еще одно свидетельство тяжести ноши, которую приходится нести художнице.

Илл. 137. Посреди пламенеющего моря огня возвышается маленький зеленый крест, цвет которого символизирует надежду и возможность духовного роста. Он не затронут пламенем и выделяется как некий оплот на черном фоне бессознательной психики. Перед ним поднимается белая фигура, напоминающая голову — рудимент невинного человечества, остающегося не закрашенным. Автор работы — 30-летний немец, состоявший в браке, страстно стремившийся укрепиться в вере, однако не умевший совладать со своими эмоциями, не дававшими ему полностью посвятить себя созерцательной жизни.

Илл. 138. Следующая работа написана 30-летним швейцарским врачом. Он был наделен талантами. Мучил его религиозный скепсис. Это хорошо видно по характеру работы. На картине изображена сцена распятия с крестом, вокруг которого танцу-



Илл. 137. Маленький зеленый крест



Илл. 138. Голгофа

ют вульгарные фигуры с эротическими формами. Их движения — подчеркнуто сексуальны. Фигуры изображены против света. На светлом фоне видны одни их чернеющие силуэты, и это придает им inferнальный вид. Фон пестрит цветами — голубым, красным, зеленым, желтым, — красноречивое свидетельство интенсивности чувств и степени эмо-

ционального возбуждения, при котором создавалась работа. Желтая полоска, врывающаяся в рисунок сверху, возможно, символизирует луч света сознания. Он высвечивает жуткую сцену и вынуждает художника зафиксировать ее в зримой форме. Только так он сможет понять ее глубокий смысл и вступить в диалог со своим подсознанием.



Илл. 139. Золотой крест

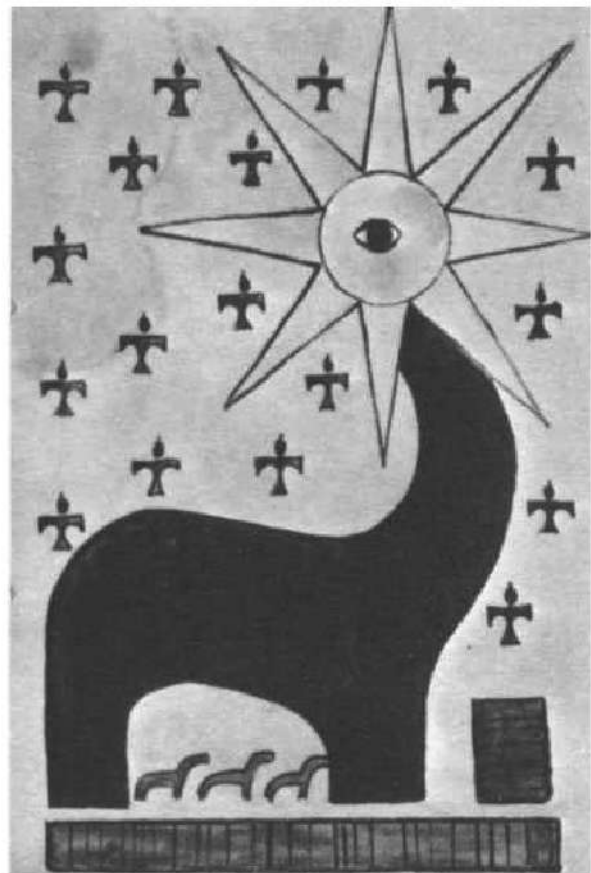


Илл. 140. Сокровенные глаза Бога

Илл. 139. В отличие от мятущегося состояния на предыдущем рисунке, здесь мы наблюдаем прямо противоположную картину, а именно, триумфальное шествие креста навстречу пламенеющему морю страстей. Он победно сияет на зеленом фоне, цвет которого символизирует произрастание, и обведен золотой каймой, означающей вечность и нетленность. Черные краски оттеснены в сторону и пронизаны блеском и свечением. Работа сделана 24-летним моряком из США. Она проникнута пафосом, граничащим с истерикой, и ярко демонстрирует спасение из пламени необузданной чувственности. Работа над этой картиной подарила несчастному художнику несколько счастливых моментов душевного покоя.

Илл. 140. Глаз. В качестве символа власти и всемогущества Бога он играет не меньшую роль, чем крест. Невротика, постоянно страдающему от чувства вины и страха, кажется, что на него обращено бдительное Божье Око, от которого некуда деться. Бог выступает в роли Наблюдателя, Наставника, всевидящего Духа. На рисунке изображено, как из бескрайней пучины моря проступают "божественные глаза", созерцающие мир вокруг. Они кажутся противовесом красному закатному солнцу. Солнце — это традиционный символ света сознания. Когда оно закатывается, в глубине души просыпаются "глаза подсознания", озаряющие наступающую ночь своим светом. Это удивительная картина написана на Дальнем Востоке 35-летней дамой-мистиком.

Илл. 141. В совершенно ином ключе выдержана картина 28-летней незамужней девушки из Тессина. На рисунке изображено доисторическое животное с головой в виде желтой восьмиконечной звезды,



Илл. 141.* Глаз ископаемого животного

в центре которой находится божественное око, бдительно созерцающее все вокруг. Это око, скорее всего, принадлежит доисторическому животному. Легко представить себе всю степень страха и ужаса молодой художницы при виде этого чудовища. Число

восемь символизирует целостность. Восемь языков, симметрично расположенных вокруг центра, обозначают свет божественного сознания. Это символ самости, *imago Dei*. Однако эта голова посажена на туловище темного ископаемого животного. Все это как нельзя лучше иллюстрирует невероятное напряжение между духовным и животным в ее сознании. Какой контраст между окрашенным в черный цвет чудовищем и стилизованными бургундскими лилиями на заднем плане, а также маленькими красными зверьками, нашедшими приют между ног ожившего ископаемого! Это красноречивое свидетельство мучительной раздвоенности, царящей в душе художницы. Раздвоенности, чреватой опасностью расщепления сознания, настоящей шизофрении. “И свет во тьме светит”, или “Бог там ближе, где всего хуже” (*in stercore invenitur*), — таковы сентенции, наилучшим образом выражающие смысл подобных картин и показывающие их позитивный потенциал.



Илл. 142.* Треугольные бесы

Илл. 142. Мания преследования и ощущение, что за тобой следят, — известное свойство параноиков. Однако этот рисунок сделан дамой-перфекционисткой, постоянно недовольной самой собой. Ей повсюду мерещились шпионившие за ней бесы. На момент создания рисунка этой бельгийской монахине было 38 лет. Догматизм и представление о Боге как мстительном существе привели к тому, что

вопреки ее перфекционизму или как раз вследствие этой мании Бог отдал ее на расправу бесам.

В религиозной тематике живописи анализандов немаловажную роль играет образ Богородицы. В первую очередь это касается мужчин. Известно, что слишком тесная связь с ее образом зачастую препятствует мужчине связать свою жизнь с земной женщиной. В его глазах это греховное создание. Он устремлен к Непорочной Деве и презирает собственную чувственность, стараясь сублимировать ее до состояния целомудрия святого. Тома написаны на тему того, что подобная позиция приводит к неврозам, что при этом секс и чувство резко расходятся и что порой это может привести к гомосексуализму. Как правило, подобная установка сочетается с противоположной позицией, почти всегда неосознанной, и это усугубляет ее опасность для психического здоровья. Несчастные буквально обуреваемы сладострастными фантазиями, что в итоге толкает их на еще более отчаянные попытки подавления чувственной сферы.

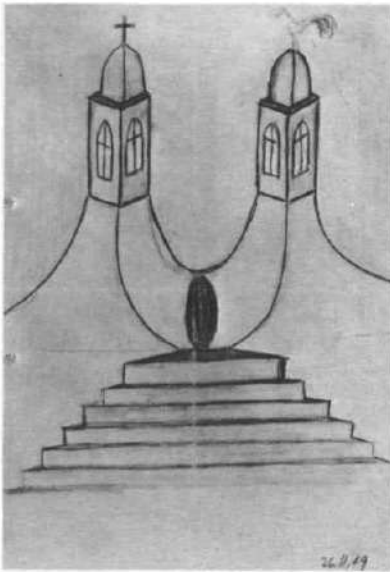
Илл. 143. Перед нами довольно оригинальная версия изображения вышеупомянутой проблематики. Автор работы — 50-летний немецкий протестант, страдающий от импотенции. Надо сказать, что бессознательно его сильно тянуло к католицизму. Он все еще был привязан к своей 80-летней матери и считал, что сможет вернуть себе потенцию, предложив Богородице свое семя в качестве жертвы. Излишне указывать на то, что все это не только не помогло, но только усугубило его импотенцию. На рисунке показано, что она заточена в подземный каземат. Бородатый мужчина в голубой куртке символизирует его другое “Я”, оставшееся не проявленным. Этот человек похож на его отца, который не играл в его жизни никакой роли и был полностью вытеснен на задний план доминирующим материнским влиянием. Над подземельем поднимается устремленный ввысь готический собор с вытянутыми пропорциями, царящий на фоне ночного неба. Благодаря своим колоссальным размерам он подавляет все окружающее. Создается впечатление, что шпиль башни подобно фаллическому символу острием духа пронзает луну, символ женственности, намекая на *conjunctio* (небесную свадьбу). Изначальная мужская сторона его сущности с присущей ей силой и влечениями обитает в глубине. На поверхности земли возвышается собор, устремленный к звездам. Собор выстроен в готическом стиле, и это делает его весьма подходящим символом средневекового мировоззрения с ее культом девы Марии. Илл. 144. Совершенно другая атмосфера отличает замечательную работу 38-летнего американского инженера, также страдающего от импотенции. Он



Илл. 143.* Готический собор

тоже во всем слушался свою мать, и его многочисленные *если* и *но* полностью подавляют всякое спонтанное проявление. На рисунке изображены две башни фаллической формы. Петух на вершине одной башни служит указанием на протестантизм. Крест на вершине другой связывает ее с католицизмом. Башни связаны друг с другом переходом овальной формы, в центре которого изображены женские гениталии, которые причудливым образом одновременно связывают и разъединяют башни — красноречивое свидетельство двойственности позиции самого художника, как в религиозном, так и сексуальном отношении. И действительно, кар-

тина — убедительный пример так называемой “сексуализированной духовности” или, лучше сказать, “сексуализированной религиозности”. Она, как правило, имеет место в случае резкого подавления чувственности, когда ее, более того, презирают. Зеленые наружные лестницы, ведущие к входу, тем не менее, показывают, что восхождение к этому признаку женственности может принести свои плоды, и, начав с конфронтации с ним, можно прийти к более глубокому его пониманию. Не исключено, что это поможет ему сделать правильный выбор и перейти от “топания” меж двух “церквей” к истинной религиозности.

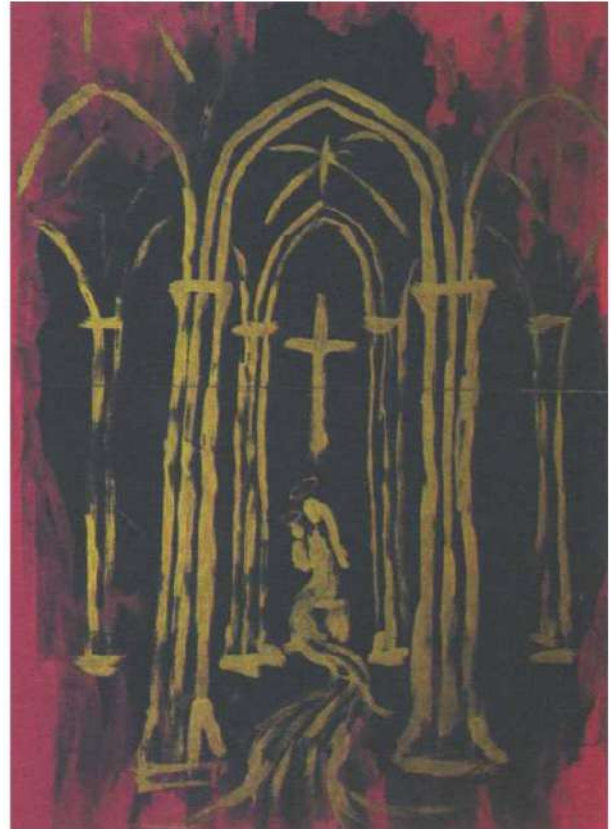


Илл. 144.* Башни

Илл. 145. Эта украшенная золотом картина тоже навеяна образом непорочной Пресвятой Девы. Автор работы — 26-летняя протестантка из Швейцарии. Красный фон, символизирующий страсть, заполнен в центре глубоким черным цветом меланхолии. С этим контрастирует изображенная под крестом и выполненная золотом фигура Богоматери с младенцем, словно бы вспыхивающая посреди готического антуража. Художник страдал от строгости, не допускающей изображений и трезвости протестантской церкви, картина была навеяна красотой убранства и декора католической церкви. В результате возникла столь привлекательная и эмоциональная картина. Лаконичными и свободными движениями кисти удалось создать образ, полный внутренней динамики.

Илл. 146. Не менее привлекательна работа 45-летней южноамериканской католички. Она изобразила Рождество Христово. Картина выдержана в теплых и изысканных тонах. Обращает внимание отсутствие самой Богоматери. Изображен лишь сам золотой светящийся младенец Иисус и волхвы. Справа изображен месяц, стилизованный под Петуха, служа намеком на то, что он возвещает появление нового светоча. Справа горит нездешним светом Вифлеемская звезда, окутанная серебристым сиянием. В отличие от традиционной трактовки, у нее не шесть, а пять концов, и это позволяет поставить диагноз психологическому состоянию пациентки. Судя по всему, художница все еще не свободна от влияния естественного человека, так называемого «первого (падшего) Адама», которого символизирует пятиконечная звезда. Вол, стоящий в хлеву рядом с яслями, символизирует девствен-

ность и воздержание. Однако у цветка, которым украсила его художница, тоже пять лепестков, и это отсылает нас к той же проблеме. Цветовая палитра картины очень разнообразна и празднично приподнятая, напоминая Шагала, свидетельствуя о богатом эмоциональном мире художницы и о том, что христианство ее тяготит.



Илл. 145. Мадонна с младенцем

Илл. 147. Эта немка, одетая в платье небесно-голубого цвета, символизирующего дух, судорожно пытается остановить колесо судьбы. Ей уже без малого 58 лет, однако, она совершенно правильно изображает себя в образе юной девушки, что соответствует ее психическому состоянию. У колеса судьбы на изображении восемь внешних спиц и восемь внутренних. Это не что иное, как мандала, символизирующая, по Юнгу, самость или целостность, то есть Образ Божий. Колесо вращается под действием ветра, то есть Божественного Духа, который «веет, где хочет», нисколько не считаясь с желаниями самой белокурой особы. Ее усилия остановить колесо ни к чему не приводят, и оно силой тащит ее за собой.

Илл. 148. И, наконец, последнее изображение в этой серии. На рисунке пред нами — необычная птица, летящая над бескрайней равниной моря. Полет дается ей с трудом. В клюве птицы — зо-



Илл. 146. Рождество Христово

лотой шар. Этот шар — символ самости, психической целостности. Он великоват для птицы, есть опасность того, что шар выскользнет из ее клюва и упадет в воду, где его уже поджидает разинувшая рот рыба — символ всепожирающей бездны бессознательного. Птица не в состоянии подняться выше и улететь прочь, так как ей не удастся вытащить из воды правую ногу. Она, таким образом, одинаково причастна обоим мирам: горнему и дольному, свободна и несвободна, подобно любому из людей на земле, смертных и бессмертных одновременно. Именно это художница и хотела выразить в зримой форме, даже и не подозревая о том, что, поступая таким образом, она вторила Упанишадам, где выражена аналогичная мысль¹⁹. Вот эти слова:

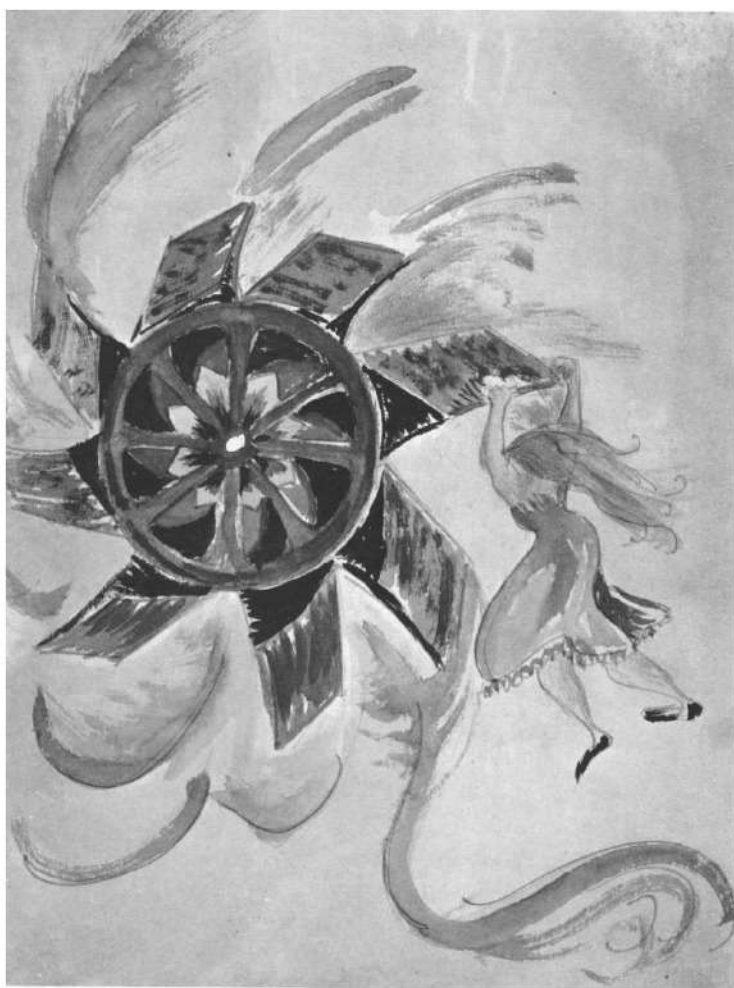
Лебедь, поднимающийся из вод, не в состоянии вытащить одну ногу,

Если бы он смог это сделать, не было бы ни сегодняшнего дня, ни завтрашнего,

Не было бы ни дня, ни ночи, утренняя заря не появлялась бы.

Известно, что лебедь — это одна форма проявления Будды, которого буддисты считают высшей формой человеческого существования. Переводчик Упанишад в примечании к этому месту пишет: Этот стих напоминает слова христианского мистика, ска-

завшего: «Если бы Бог не присутствовал во всякой твари, природа лишилась бы силы и побуждения». Перед нами снова архетипический мотив, первозданный образ, встречающийся как в христианской религии, так и в буддизме (равно как и в душе современного индивидуума) и воплощающийся в столь различных и одновременно столь похожих моделях. Явное свидетельство того, что в глубине души каждого из нас сохраняется тайное знание о предвечных вещах. Знание, которое проявляется при определенных условиях, когда душа к этому готова. Юнг пишет: «Тот, кто говорит первозданными образами, говорит на тысячу ладов, он захватывает и покоряет и, обозначая что-либо, он переносит его из сферы эфемерного и преходящего в сферу предвечного и неизменного, он встраивает индивидуальную судьбу в судьбу человечества, а тем самым высвобождает во всех нас животворные силы, которые во все времена помогали человечеству преодолеть все невзгоды и вынести самые тяжкие испытания»²⁰. Научившись понимать значение и язык этих образов, душевнобольной получает важное подспорье. Погружение в их необозримый мир избавляет его от ощущения брошенности, от состояния невыносимого одиночества в холодном чужом мире, о котором никто ничего не знает и который никто не в силах



Илл. 147.* Колесо фортуны



Илл. 148. Драгоценность

понять. Он начинает чувствовать себя участником великого потока истории человечества, ведь то, что он привык считать болезненным отклонением своей психики, повторялось бесчисленное число раз на протяжении веков. При этом не следует упускать из виду сугубо личную проблематику, коллективно-символический пласт не должен затмевать и эту сторону. Ибо, по словам Юнга, исцеление приносит только то, что выводит человека за пределы собственной ограниченности и обусловленности своим “Я”²¹.

Психотерапия учит тому, что осознание, выявление и понимание причин, лежащих в основе неврозов, приводит к их полному исчезновению. Это касается и тех случаев, когда неврозы кажутся неизлечимыми. Люди избегают смотреть на вещи прямо. Ибо тот, кто видит ясно, а значит, сознает свою ограниченность и зависимость от Божьей воли, преисполнен смирения и обрекает себя на страдания. Добровольному согласию нести свой крест человек предпочитает блуждание в тумане неведения и бессознательности. Очень может случиться, что знание истинных причин своих душевных невзгод покажет ему некоторые стороны его сущности, которые для него не переносимы. Он этого боится. Вместо того чтобы попытаться преодолеть истинный конфликт, он прячется от самого себя за маской невротических симптомов.

И все же каждой душе присуще стремление к восстановлению ее изначальной структуры, отвечающей плану творения. Это стремление, исходящее от самости, то есть от действующего в душе элемента Божественного присутствия настоятельно (с большей или меньшей силой) заставляет ее преодолевать собственное неведение. В сновидениях и фантазиях, в образах и символах душа постоянно говорит с человеком, высвобождая в нем силы, ведущие к пробуждению сознания. “Бессознательные образы”, о которых здесь шла речь, относятся к той же категории. Они должны способствовать преодолению душевной лени и помочь пониманию самого себя.

В ходе этого процесса приходится сталкиваться с сильным сопротивлением. Этому не стоит удив-

ляться, учитывая двойственную позицию души, которая, с одной стороны, стремится к осознанию своих комплексов, а с другой стороны боится их и всячески избегает. Эта душевная борьба неизбежна. Однако всегда есть надежда, что в ходе этой борьбы противоречия могут быть изжиты и тем самым преодолены. Греческий поэт Казандзакис говорит: “В убогом вместилище нашего тела Богу грозит постоянная опасность. Его не спасти без борьбы”²². В этих словах заложен глубокий смысл.

Психотерапия стремится преодолеть религиозный фанатизм и суеверия с помощью воспроизведения фантазий, рожденных в глубинах бессознательной психики. К этому методу многие относятся скептически. Немало людей опасается того, что в результате сеансов психоанализа Бог будет сведен к “психологическому фактору”. Это опасение не лишено основания. Поэтому я не устаю повторять, что высказывания, касающиеся религиозных фантазий души, а также “бессознательных образов”, трактующих религиозные предметы, не относятся к самому Богу. Это всего лишь представления о нем, его образы. В этой связи никого не должно смущать рассмотрение психологических аспектов христианской символики, поскольку психологи тщательно избегают касаться их религиозной подоплеки²³. Так считает Рудин.

Стремление понять высшие смыслы бытия — это прерогатива человеческого сознания, и феноменология, в которой эта борьба проявляется, позволяет гораздо глубже понять законы образования религиозных представлений и формы их проявлений. Попытка исчерпывающего постижения иррационального или трансцендентального с помощью нашего мыслительного аппарата обречена на неудачу. Психологическое исследование должно не выносить вердикт религиозной догматике, а относиться к ней как к феномену. Ибо вера — это харизма, и цель психотерапевта гораздо скромнее: его задача — развить у своего “послушника” способность восприятия откровения, иными словами, открыть доступ к таящимся в глубинах его души источникам архетипических образов бессознательной психики и позволить им выйти наружу.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕРАПИЯ

Новейшие исследования в области исцеления душевнобольных показали, что наряду с индивидуальной терапией может с успехом применяться и групповая. При этом, как правило, целительным фактором является слово. То же самое можно достичь

с помощью совместных занятий живописью. Это кажется мне интересной возможностью.

Без малого 20 лет я занималась разработкой системного и методического подхода к толкованию “бессознательных образов” (название Юнга).

Особенное внимание при этом я уделяла диагнозу состояний, в которых эта живопись создавалась. Это позволило мне накопить богатый материал, касающийся как символики, так и выразительных особенностей этих произведений. У меня появилась возможность заглянуть вглубь души моих пациентов и установить с ними незримую связь. Велико было мое удивление, когда анализ подобных изображений приводил к переносам, в которых между бессознательными сферами анализанда и аналитика возникало бессловесное, однако тем более живое тайное понимание.

Изображение, всплывающее из бессознательной сферы анализанда, соприкасалось с подобным или аналогичным изображением в бессознательной сфере аналитика, и вызывало ответную реакцию, приводя к эффекту глубинного резонанса. Это и создавало чувство понимания. Поведение аналитика этому способствовало. Он нередко сопровождал свои действия соответствующим жестом или мимикой, не был равнодушным наблюдателем, а включался в процесс эмоционально, что не укрывалось от анализанда. В результате состояние пациента заметно улучшалось, происходило нечто вроде “освобождения”. В ходе моей работы с пациентами подобное происходило неоднократно, всякий раз оставляя глубокий след в моей душе.

Источник образа коренится в глубинах человеческой души. Душа выражала себя в образах, когда слово еще не родилось и когда оно еще не получило понятийную шлифовку. В доисторические времена дикарь не называл себя “Я” (а во многих местах земли это имеет место и сегодня). Первообытный человек называл себя “большое дерево” или “могучий лев”. Говоря о своем враге, он именовал его “опасной змеей” или “острой стрелой”. Известно, что больные, и прежде всего те из них, которые страдают душевными расстройствами, деградируют и возвращаются к более примитивным состояниям, становясь как дикари или как дети. Образный язык больному гораздо ближе, и он непроизвольно начинает пользоваться именно им, поскольку образы наиболее адекватно выражают его состояние. Навязчивые идеи психотиков, как правило, являются фантастическими образами, отражающими их душевные состояния. Нечто подобное сообщается о Стриндберге. Во время тяжелых приступов депрессии, когда он лишался дара речи, Стриндберг брал в руки палитру и выражал свои “невыразимые в словах” состояния, прибегая к помощи живописи. Он написал большое количество полотен, из которых многие достигали уровня удивительного мастерства. Его креативный потенциал лишился возможности выражения с помощью слов.

Поэтому он искал и нашел новый канал для своего самовыражения¹. То же самое можно с полным основанием отнести к живописным творениям Гойи или Босха, Грюневальда или Кубина. И они являлись каналами и способами освобождения от гнетущих их демонов. Творчество многих пациентов поднимается до уровня настоящего искусства, причем разница между выражением патологического состояния и произведением большого мастера порой едва уловима.

Наши пациенты ни в коем случае не являются “художниками”. Однако создаваемые ими произведения можно рассматривать как своего рода непроизвольные исповеди и рассказ об их душевных состояниях. Это происходит всякий раз, когда обуреваемые тяготящими их состояниями, во власти безудержных фантазий, рожденных в недрах их душ, они стремятся воплотить их зримой форме. Сообщаемое посредством образов становится объективным фактором, его можно наблюдать и описать. Их содержание можно излагать словами, однако это изложение никогда не будет полным. Как правило, все эти образы имеют символический характер, так, как символы понимал Юнг.

Что, однако, мешает попытаться заняться живописью в группе? Эта мысль неожиданно пришла мне в голову. Понятно, что проблема переноса, классический постулат любой психотерапевтической работы, будет иметь для группы не меньшее значение, чем и при индивидуальном подходе. Однако, этот перенос несколько отличается от того, который возникает в ходе диалога, общения с глазу на глаз, что, впрочем, не меняет сути дела: речь идет об установлении доверительных и эмоционально окрашенных отношений с психотерапевтом, без чего созвучие бессознательных сфер невозможно. Создание такой негласной незримой связи с группой лиц, к тому же больных, — не простое дело. Необходимо держать под постоянным контролем контакт на уровне сознания, а также найти индивидуальный подход к каждому пациенту. Ни у кого из присутствующих не должно возникать ощущение, что его “любят” меньше остальных, менее других уважают и воспринимают мене серьезно. Удивительно, до какой степени актуальной оказывается известная проблема “братьев и сестер”, как важно каждого из присутствующих одарить теплым взглядом, найти для него слова ободрения, выразить свое сочувствие. Для создания и поддержания подобной атмосферы я всегда строго ограничивала состав участников живописной секции. Допуск в группу имели только пациенты клиники. Врачи, санитары и другие желающие исключались. Удерживать вместе различных пациентов с различными душевными

заболеваниями — предприятие не из легких. Задача крайне трудная, выполнение которой — об этом тоже надо сказать — удается в полной мере отнюдь не всегда.

Групповые занятия сулили, как мне казалось, совершенно новые возможности для работы психоаналитика. Мне было известно о пионерских исследованиях в том же направлении. Но занимался ли этим кто-нибудь при тех же условиях, в тех же обстоятельствах и на тех же основаниях? Так, как я это себе представляла? Я ничего о подобном не слышала.

Среди практикующихся в психиатрических клиниках различных методов лечения и развития способностей путем так называемой “трудовой терапии” имеет место и “Art Therapy”, вошедшая ныне в моду. Почти во всех странах Запада, и прежде всего, в Соединенных Штатах Америки даже существуют специальные школы, где ей обучают, а применяют ее почти во всех направлениях психологии. Мир образов должен принести живительное обновление душам, высохшим под воздействием техники и статистики, материализма и интеллектуализма. Метод, используемый в клиниках в работе с душевнобольными, базируется, как правило, на том же принципе.

И в этом случае, занятия живописью проводятся в группе, причем все члены группы работают над одной и той же темой, например, дается задание изобразить пейзаж. Пациенту таким образом отводится некий сегмент целого, он может справиться с заданием отлично, может просто хорошо, может вписаться в общий контекст, а может сделать нечто отдельное, стоящее особняком. Речь, стало быть, идет о попытке художественными средствами создать нечто вроде коллективной работы, произведения, над которым все работают сообща. Каждый волен сам выбирать, что он изобразит, а затем постараться “соотнести” свой образ с другими. Предполагается, что в процессе такого совместного творчества возникнет некая духовная связь или общность, которая дается душевнобольным с таким трудом, если дается вообще. Совместная работа над общим произведением должна приводить к сближению пациентов друг с другом. Создается произведение, в котором последовательно разрабатывается одна и та же тема, причем каждая отдельная работа должна сочетаться с последующей. Различия между отдельными “частями” могут быть велики, однако это не мешает некой унификации, своего рода творению, которое и приветствуется².

Этот метод может принести свои плоды, однако осуществим только в том случае, если пациенты не слишком различаются характером заболеваний.

То есть когда все они страдают одним и тем же недугом, или, по крайней мере, похожими заболеваниями с одинаковой симптоматикой. Моя же работа строится на совершенно ином принципе и осуществляется в коллективе, где пациенты болеют различными недугами. Менее всего меня заботило “слияние”. Как раз наоборот. Мне было важно различие реакции каждого из участников эксперимента на один и тот же мотив, на один и тот же архетипический образ. Люди, собранные в моей группе, страдали совершенно различными душевными расстройствами. Все они одновременно подвергались воздействию одного и того же архетипического образа. Я надеялась таким образом обнаружить новые грани коммуникации между людьми и в то же время получить новый диагностический и терапевтический опыт, как в отношении “групповой души”, так и каждого из пациентов в отдельности.

Руководство Цюрихбергской клиники в лице доктора медицины Г. К. Фирца было открыто новым идеям и пошло мне навстречу, позволив моим идеям воплотиться в жизнь. Была образована группа, для того чтобы вместе со мной заниматься живописью. Пациенты туда входили самые разные: шизофреники, страдающие депрессией, маниями, психопаты и т. п. Начиная с 1 мая 1965 года, группа стала собираться регулярно по субботам в первую половину дня. Число участников варьировалось: от 8 до 15. Из числа пациентов клиники, в которой лечилось от 18 до 30 человек одновременно, многие приходили ко мне на каждое занятие, некоторые только время от времени. Состав участников часто менялся, причем их число сильно зависело от числа вновь поступивших на лечение и тех, кто выписался. Участие в занятиях было для пациентов совершенно добровольным, так как этого требовало существо дела: в случае однозначного нежелания пациента терапевтический эффект был бы невозможен. Хотя бывало и так, что поначалу пациента приходилось долго уговаривать, однако после того, как он в итоге соглашался принять участие в совместных занятиях, его настроение и отношение менялось в корне. Покоренный атмосферой, царящей на занятиях, он говорил: “Это было интересно, я представлял себе все совершенно иначе”. Я полностью отдавала себе отчет в том, что мое предприятие было в известном смысле авантюрой, о которой нельзя было сказать, будет ли от нее какая-либо польза в дальнейшем и есть ли в этом смысл.

Образ моих действий был следующим: Я называла ключевое слово, или, вернее, тему изображения, а затем каждый старался запечатлеть ее на бумаге в соответствии со своим пониманием и теми средствами, которые казались ему предпочтитель-

нее. Работа начиналась. А благодаря тому, что я тоже принимала участие в рисовании, каждый ощущал связь со мной. Я выбирала наиболее простые, хотя, в архетипическом отношении, и весьма важные темы. Рисование их не должно было требовать от рисующих особого мастерства. Вот некоторые из них: рыба, птица, дерево, цветок, ярость, круг / треугольник / прямоугольник, глаз, солнце / луна, натюрморт, рот / нос / ухо, букварь, паук, огонь, вода, украшение, часы, депрессия, взрыв, радость, дьявол, ведьма и т. д. Предметы, символы и абстрактные понятия чередовались. Все предлагаемые изобразительные мотивы должны были восходить к архетипическому прототипу. Это было необходимо для того, чтобы пробудить бессознательное участников. Я считала, что для этого требовалось наличие целого ряда факторов: во-первых, возможность самовыражения, бессознательной исповеди. Во-вторых, своего рода высвобождение эмоции, не находившей себе выхода, напоминающее кровопускание. В-третьих, перевод психической энергии в другое русло, что всегда бывает вследствие появления символа, то есть манифестации архетипа как такового, или актуализации потенциала, скрыто пребывавшего до этого в душевной глубине. Ведь стимуляция и констеллирование всегда играют немаловажную роль в ходе психотерапевтического процесса.

Мне могут возразить, что многие душевнобольные и так страдают от избытка фантастических образов и зачастую даже не в состоянии справиться с хаосом одолевающих их представлений. Насколько правильно поощрять пациентов в этом направлении, усиливая и без того усиленную работу их фантазии? В нашем случае, на этот вопрос можно ответить утвердительно. Одно дело плыть по течению безудержного потока образов, а другое — направлять его, выбрав определенную тему. Это, с одной стороны, сознательно концентрирует динамику души на определенной теме, а с другой — переводит ее в форме переноса в бессознательную сферу, которую пациент делит с терапевтом. Второе преимущество такого подхода заключается в следующем: за самим процессом рисования его обсуждением вкупе с моими комментариями к созданному рисунку, это позволяет глубже почувствовать и сам рисунок, и сопутствующую ему атмосферу. Так, например, о депрессии можно сказать, что она выражается различными способами: подбором цветов, настроением или символами: плакущей ивой, серым дождливым днем и т. д. Дерево может быть символом человеческой жизни, быть аллегорией беременной женщины, символизировать силы произрастания и т. д.

Естественно, многое зависит от состояния, а зачастую и от уровня образования пациента. Сте-

пень его понимания, участия, заинтересованности может быть различной. Однако больные в состоянии удивительно глубоко, причем, совершенно интуитивно проникать в суть предложенного материала, равно как и написанного ими самими, с увлечением следить за его развитием и даже самостоятельно продолжать тему, задавая вопросы. Знания и профессиональные навыки никак на это не влияют. Один спрашивает, каким образом числа могут иметь символическое значение, другой интересуется, почему четные числа считаются “женскими”, а нечетные “мужскими”, и почему число три так часто встречается в сказках. Я всегда стараюсь сопроводить символическое значение и применение предложенной для рисования темы какими-нибудь замечаниями, чтобы внести живую струю. Такие образы, как “яйцо”, “дьявол”, “взрыв” дают мне возможность привести параллели и указать на их многочисленные аспекты. Так, например, когда мы писали руку, я рассказала о бытовавших в древности представлениях о различных пальцах, о хиромантии и хирологии, о широко распространенных в связи с этим предрассудках. Подобные рассуждения отвлекали пациентов и помогали им выйти на какое-то время из порочного круга одолевавших их мыслей, обусловленных симптомами их болезни.

Вскоре выяснилось, что тема, которую я давала, обладала свойством катализатора. У многих пропадало тяготившее их чувство одиночества. Многие выраженные кататоники, не способные до этого к общению, пройдя групповую терапию, совершенно менялись. Между полными нелюдьми возникал контакт, но не с помощью слова, а посредством невидимых коридоров глубин подсознания. В группе царила удивительная атмосфера взаимной симпатии и всеобщего воодушевления. Присутствующие старательно рисовали, склонившись над листами бумаги, лишь изредка искоса кидая любопытные взгляды в сторону соседа. При этом я постоянно чувствовала, что нахожусь в центре их внимания как некий фокус. Молчаливая сосредоточенность, прилежание и энтузиазм, отстраненность и увлеченность — все присутствовало. В процессе работы я делала краткие замечания, касающиеся темы “урока” или с улыбкой приободряла то одного, то другого пациента. В воздухе царило оживление, настроение было приподнятым, этому не мешало даже то, что у пациентов были различные проблемы с психикой.

По прошествии академического часа все начинали совместный просмотр рисунков и их взаимное обсуждение. Каждый раз я добавляла свое толкование, делая это когда кратко, когда подробно. Было важно не быть слишком многословным

и все же сказать достаточно для того, чтобы поддерживать в пациентах творческий энтузиазм. При этом я руководствовалась чувствами на кончиках пальцев и опытом, основанном на интуиции. Естественно, что присутствующим приходилось смотреть, а также обсуждать и мою работу, причем моя картина не была лучшей! Наряду с короткими замечаниями относительно символики цвета, чисел, пространства, пропорций, изобразительных элементов и т. п., я пыталась делать осторожные намеки диагностического характера, вытекающие из каждого живописного опыта. Я стремилась указать как на позитивные, так и на негативные стороны сделанного в целом, и обратиться к каждому автору лично, чтобы затронуть его чувства. Мне помогали знания интерпретации символики образов и интуиция. В книге "Creative Analysis" Эдит Цирер подчеркивается значение степени интеграции образа, это было важным критерием и в моих диагнозах.

Я мало что знала о пациентах, которые лечились в клинике. Я не была знакома с их больничной картой, и лишь в отношении постоянных участников группы у меня была возможность наблюдать за изменением их состояния и, соответственно, в определенной степени их диагностировать. В сущности, я была посторонней, которую испытывали на прочность, тогда как остальные сотрудники клиники были как бы члены большой семьи, в которой они жили. В результате доверие соседствовало с отстраненностью, напряжение — с динамикой, что находило выражение в веселом смехе. Вообще смеха и поводов для него было предостаточно, так, например, трудно было удержаться от смеха, когда я попадала в самую точку или, наоборот, пальцем в небо, а то и с помощью попутного замечания выступала в роли плута, заглядывающего за кулисы. Мне было важно создать атмосферу непринужденности и раскованности. Было совершенно очевидно, что большинство людей приходило добровольно. Многие признавались, что они ждут очередного часа занятий живописью с нетерпением. Находились и такие, которым все это совсем не нравилось, они хотели потихоньку ускользнуть или становились агрессивными. Однако никто не оставался равнодушным, что, собственно, и было целью занятий. По желанию пациентов, мои краткие замечания и толкования могли затем стать темой обсуждения в процессе сеансов их личной психотерапии — для каждого из проходивших лечение в клинике сеансы были обязательны. Результат эксперимента оказался на удивление позитивным и многообещающим. Его можно рассматривать как еще один шаг в политике руководства клиники по созданию некоего сообщества пациентов, атмосферы домашнего уюта и чувства защищенности.

Я хотела бы продемонстрировать результаты проделанной работы на примере отдельных репродукций живописных произведений. Это лишь малая толика из всего массива работ, к которым я присовокупляю краткие комментарии.

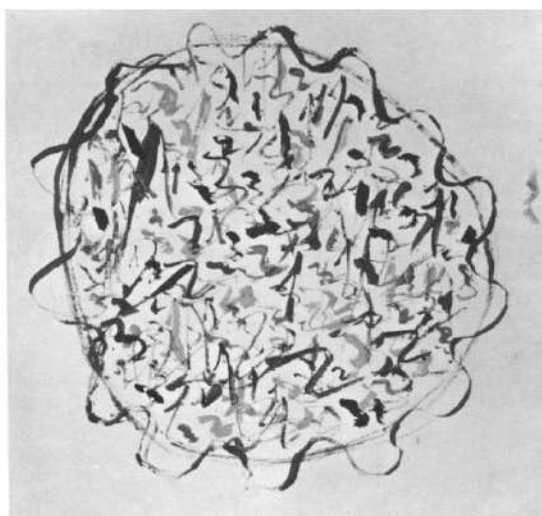
Начну с пяти тем, взятых в *поперечном разрезе* (по несколько интерпретаций каждой темы) того, как они были проинтерпретированы несколькими участниками группы. Эти темы: *число, буквы алфавита, депрессия, пасхальное яйцо и дьявол*.

Число — это одно из изначальных представлений человека и поэтому может быть темой, доступной каждому. В великом театре жизни оно является упорядочивающим фактором. Отношение к числу и то, как мы его воспринимаем, нас характеризует и о многом говорит.



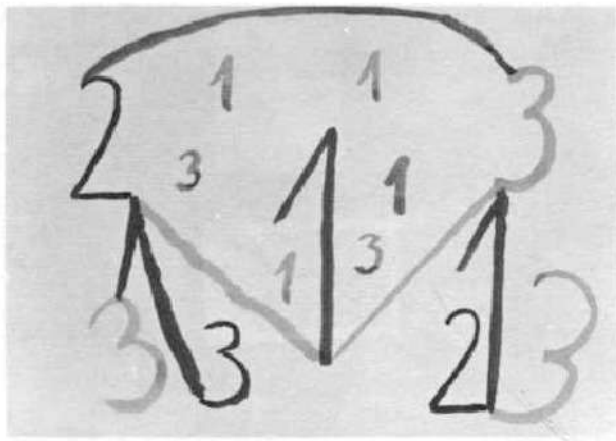
Илл. 149*

Илл. 149. Перед нами эгоцентризм, самодовлеющее "Я", выраженное посредством единицы, настолько большой, что она не уместается в размерах листа. "Мужское" три не уступает ему в размерах и буквально напирает на "Я", стремясь его потеснить, тогда как два ("женское число") вынуждено ютиться в узком промежутке между ними и отгорожено от всего пространства черным. Диагноз — истеричка, которую беспокоит ее женственность, но которая не позволяет ей проявиться.



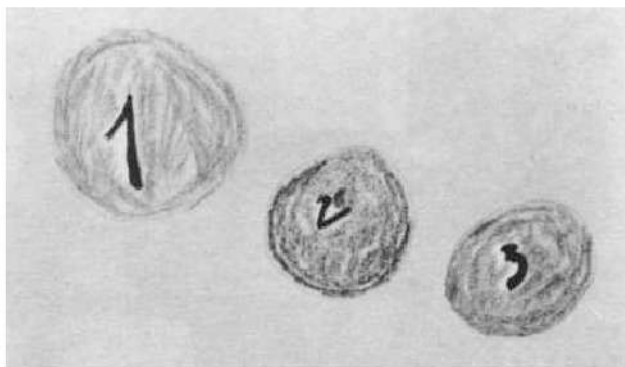
Илл. 150

Илл. 150. Хаос из чисел — интересный рисунок одного мужчины с сильной степенью диссоциации личности, который, однако, по крайней мере, на некоторое время удерживает их в пределах волнистого круга, а тем самым держит под контролем хаос, царящий в его душе.



Илл. 151*

Илл. 151. Забавная композиция 26-летней девушки, страдающей кататоническим синдромом, но с признаками выздоровления. Числа удерживаются в равновесии сооружением, напоминающим весы. В центре находится *единица*, свидетельствующая о стремлении к рациональному мышлению. Две красные *единицы* по бокам означают “Я”. Рисунок резко отличается от предыдущих опытов пациентки, где все элементы были разрознены и стояли сами по себе. Налицо заметный прогресс.



Илл. 152*

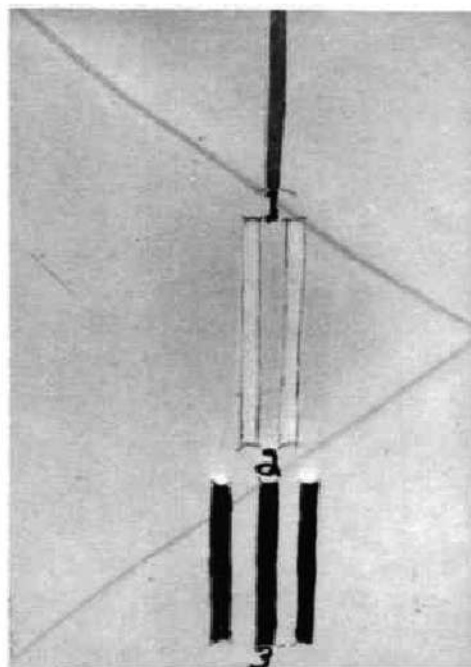
Илл. 152. Первое, что бросается в глаза на этом рисунке — это скудость и какая-то вялость воображения. Цифры как будто заключены в вату, они боязливо прячутся в круг, всегда имеющий значение защиты. Краски очень тусклые.

Илл. 153. Этот листок говорит о полном истощении и упадке духа. Начертавшая цифры рука

дрожала и с трудом смогла провести соединительные линии между ними. При этом они так и остались висеть в воздухе.



Илл. 153*



Илл. 154*

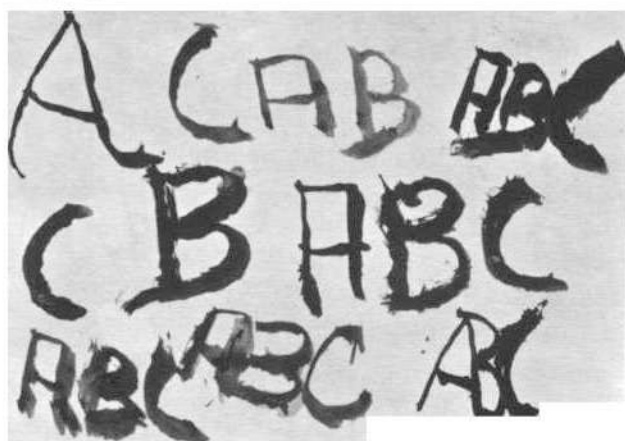
Илл. 154. Единица — красного цвета, стилизованная и негнувшаяся, возвышается на голубом фоне, символизирующем интеллект. Автор страдает неврозом навязчивых состояний. Двойка, “женское” число, окрашена в белый цвет — цвет невинности и непорочности.

Правописанию учат в общеобразовательной школе. Начертание букв отсылает к начальной школе, к состоянию ребенка. Инфантилизм свойственен душевнобольным, процесс взросления которых был заторможен. Поэтому я поручала им рисовать самые первые буквы алфавита — А, В и С. Результаты были различными. Самым интересным было то, что никто

из участников не писал курсивом. Все рисовали печатные буквы. Печатный шрифт наделяет букву безличным характером. Это, видимо, подсознательно и ставилось целью. Индивидуальный почерк слишком много говорит о характере пишущего, поэтому его предпочитают скрывать.



Илл. 155*

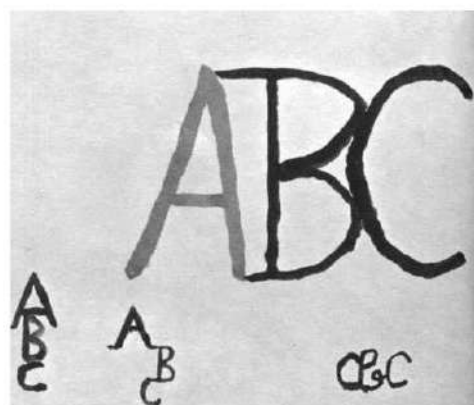


Илл. 156*

Илл. 155. Это хаотическое нагромождение букв — красноречивый портрет возбужденного и крайне эмоционального индивидуума. Глазу не за

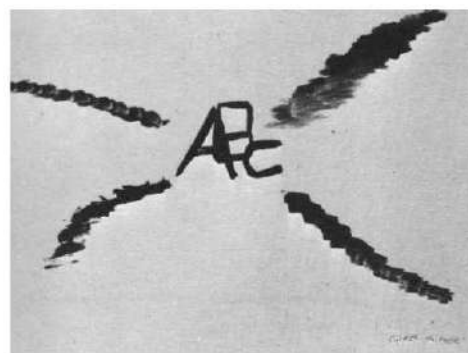
что зацепиться при виде этого неистово кружащегося хоровода торопливых мазков кисти. Пространство листа заполнено до предела, что, по-видимому, говорит о сильной потребности экспансии, остающейся нереализованной. В свои 40 лет художник близок к полной дезинтеграции личности.

Илл. 156. Состояние автора этого рисунка легко читается. Он явно не в себе, все его движения — неверны. Нарисованные трясущимися руками буквы — нечеткие, грязные, производят отталкивающее впечатление. Художник пользуется только двумя контрастными красками: красной и синей. Это указывает на глубокие психологические проблемы (внутренний конфликт) и относительную психастению. Автор рисунка — мужчина 60-летний, много лет страдавший от глубокой депрессии.



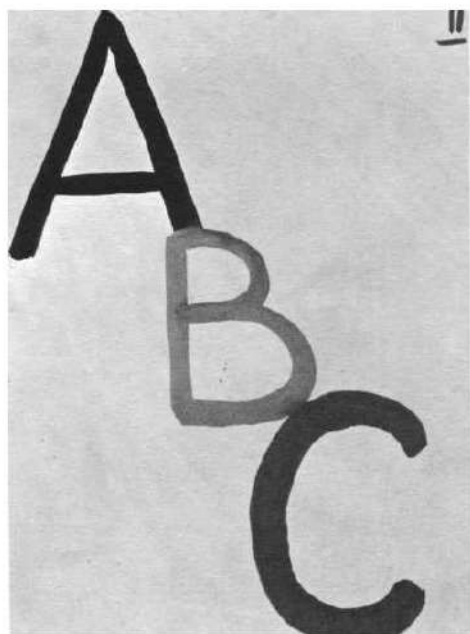
Илл. 157*

Илл. 157. На этом рисунке буквы тоже начертаны трясущейся рукой. Они слеплены друг с другом или стоят одна на другой. Примечательно, что буква А всегда выделена либо другим цветом, либо своим положением по отношению к другим буквам. А ведь это первая буква алфавита и тем самым может считаться символом "Я". Возможно, выпячивая самого себя, автор компенсирует чувство неполноценности. Рисунок сделан мужчиной 30 лет, страдающим шизофренией и депрессией.



Илл. 158*

Илл. 158. Любопытен и этот рисунок, сделанный 28-летней пациенткой. Создается впечатление, что она последовательно сцепила буквы вместе и, если можно так выразиться, подперла их с четырех сторон. Рисунок выполнен в пепельных, темных тонах. Это указывает на депрессию. Примечательно, что буква А (то есть “Я”), “подавлена” буквой В. Некоторую независимость удается отстоять только букве С грязновато-зеленого цвета. Это стремление к эмансипации напоминает поведение ребенка, как если бы две предыдущие буквы были его родителями, а он хотел бы сбежать из дома. Возможно, эта черта предвещает нечто подобное в будущем (разрыв с привычным окружением).

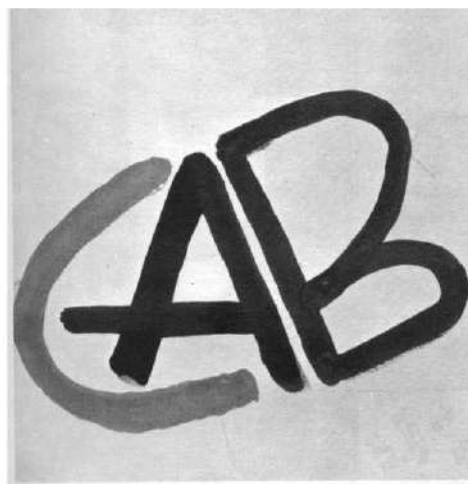


Илл. 159*

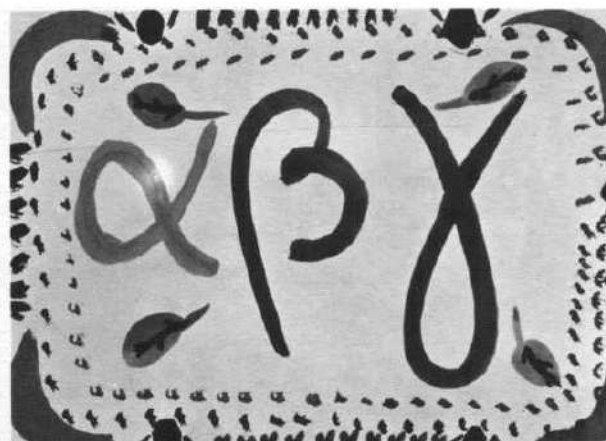
Илл. 159. Это рисунок очень красив. Он создан 32-х летней женщиной, страдающей от истерии. Подкупает как расположение букв, так и яркость, насыщенность колорита. Хотя буква А — черного цвета, что говорит о депрессии, зато буква С — ярко-красная. Это третья буква в ряду. Поэтому мы можем считать ее выражением мужского начала в женщине (тройка — это однозначно мужское число). Это, возможно, выводит нас на ее главную проблему, связанную с доминированием у нее мужских свойств характера, соответствующих в женской психике анимусу. Доминирование анимуса привело к тому, что ее женское “Я” оказалось подавленным и погрузилось во тьму.

Илл. 160. Этот рисунок говорит о незаурядном графическом даровании. Он сделан 50-летним мужчиной. Рисунок излучает уверенность в себе, чуть ли не эйфорию, ведь даже дата и подпись написа-

ны ярко-красным цветом. Ему понадобилось всего несколько недель, чтобы излечиться от депрессии, и вскоре, полностью выздоровев, он выписался из клиники.



Илл. 160*



Илл. 161*

Илл. 161. В качестве заключительного аккорда в этой серии рисунков привожу лист с изображением букв греческого алфавита. Рисунок полон юмора и проникнут атмосферой игры и оптимизма. Общее впечатление легкости и веселости, производимое зелеными листьями, усиливают четыре серых “лунных серпа” и образующие рамку разбросанные цветные точки. Нотку диссонанса, возможно, вносит только серый цвет: если женственность облачается в серое, цвет скуки, не говорит ли это о том, что она подавлена? И почему выбраны буквы греческого алфавита: не попытка ли это найти спасение в интеллектуальности? Автор рисунка — 25-летняя дама с синдромом шизофрении и истерии. Это говорит в пользу предполагаемого диагноза.

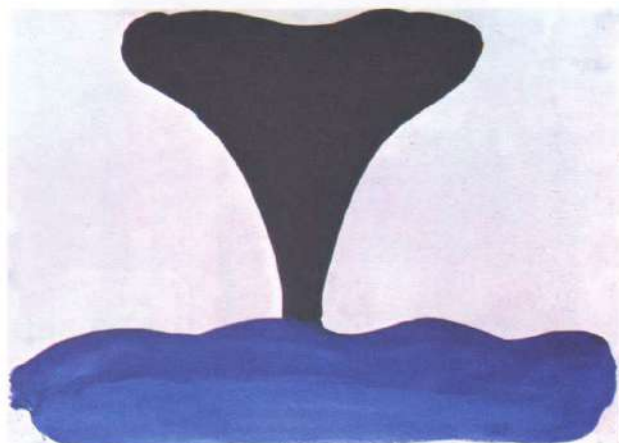
Изображение депрессии предполагает способность выражения на языке символов. Без фантазии здесь делать нечего.



Илл. 162

Илл. 162. На этом листе на зеленеющую растительность надвигаются темные тучи, спускающиеся лавиной на фоне красного неба, символизирующего огонь страсти. Усугубляет ситуацию затмение солнца, напоминающего черный шар. Пациент, создавший эту композицию, позднее покончил жизнь самоубийством.

Илл. 163. Рисунок изображает черный как смоль гриб, поднимающийся из темной пучины вод душевных глубин психопата — автора композиции. Беспросветное состояние души.



Илл. 163

Илл. 164. Деревья, сгибающиеся под порывами ветра, черная решетка, загораживающая доступ к зеленеющей растительности, сломанный ствол дерева — все это является красноречивым свидетельством депрессии 29-летней пациентки. Детская коляска, игрушечная кошка на дороге белого цвета,



Илл. 164

символизирующего невинность, говорят о том, что она все еще не вышла из состояния крайней инфантильности.



Илл. 165

Илл. 165. 23-летний шизофреник изобразил свою радость жизни, способность любить, символизируемую красным пятном в окружении темного тумана. Сможет ли оно прорваться сквозь эту мрачную завесу, или его дни сочтены?



Илл. 166

Илл. 166. На этом рисунке перед нами опять совершенно разрозненные и, собственно, малозначащие элементы, свидетельствующие о глубокой диссоциации личности пациентки. Она все же попыталась нарисовать два кругообразных символа целостности — естественно, сделав это совершенно бессознательно. Однако в результате получилось что-то червеобразное, говорящее, скорее, против интеграции, чем за нее. Мы много смеялись над изображением арбуза и огурца, которые, если не вдаваться в подробности, она, скорее всего, добавила как зримые образы своих желаний.



Илл. 167

Илл. 167. И наконец, перед нами красный цветок. Этот символ наполненного страстью сосуда женской души мужчины, сиротливо ютится на черном демоническом фоне. Эта душа готова вырваться из ненавистного окружения ценой собственной смерти.

Пасхальное яйцо — это конкретный предмет и одновременно символ плодородия, грядущего, возможного. Пациенты усердно рисуют пасхальные яйца, делая это с увлечением и интересом, изображения пасхальных яиц нередко весьма выразительны и хорошо удаются.



Илл. 168

Илл. 168. Это дерево с плодами в виде яиц нарисовано 40-летним мужчиной, страдающим от алкоголизма. Оно полно саркастической иронии и сделано умелой рукой. В тот день он не пил и передал свое состояние на бумаге.



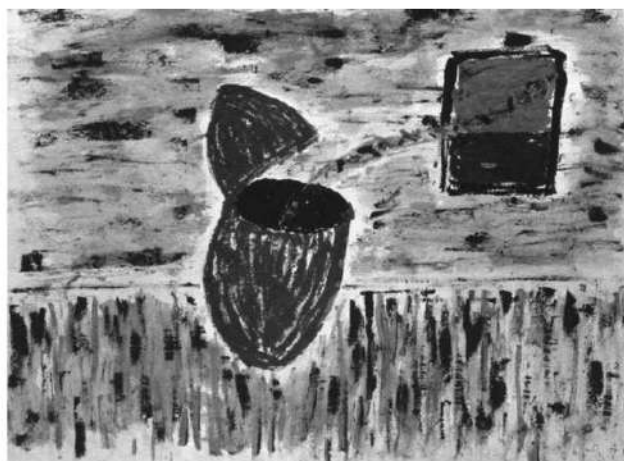
Илл. 169

Илл. 169. Это черное яйценосное дерево может тоже показаться забавным, однако, в отличие от предыдущего изображения, оно свидетельствует о глубокой депрессии.



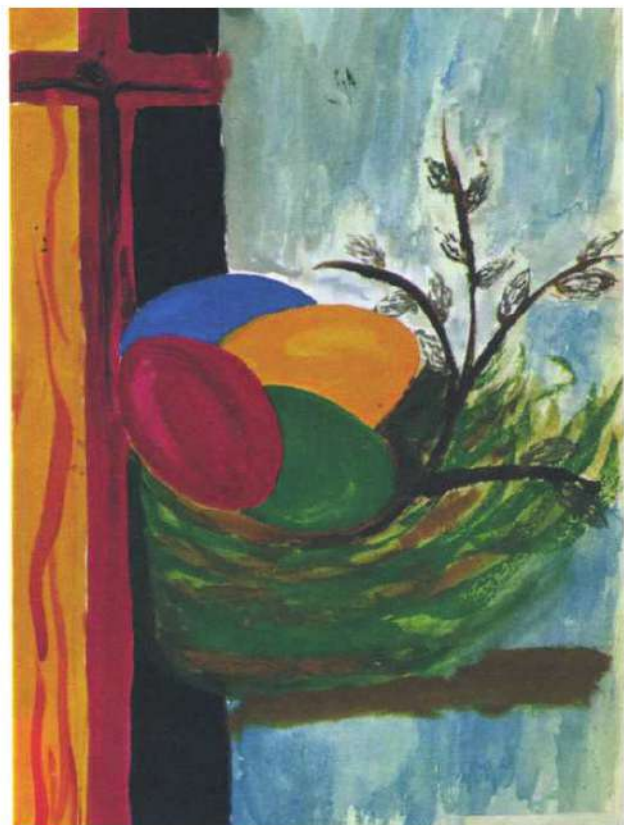
Илл. 170

Илл. 170. Еще более удручающее впечатление производит это изображение, нарисованное женщиной, страдающей паранойей. Глаз зрителя теряется в хаотическом нагромождении форм и цветовых пятен, которое не сулит ничего хорошего. Сидящая наверху черная птица — предвестник несчастья. И, действительно, несколькими днями позже в состоянии больной наступило обострение, и это обострение было предсказано изображением, что случается нередко. Зачастую изображается то, что еще не может быть выражено в словах, что еще коренится в бессловесном.



Илл. 171*

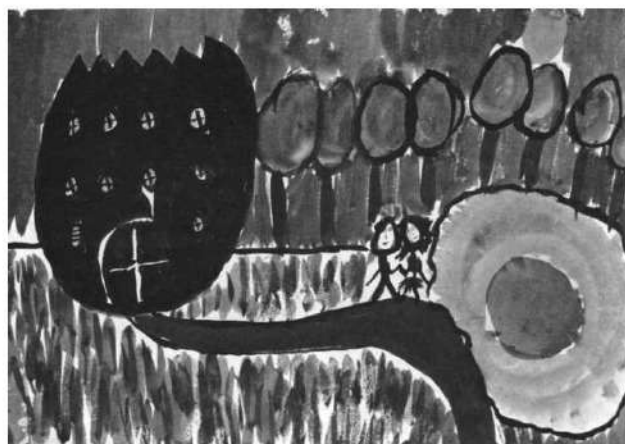
Илл. 171. Выползающая из этого красного яйца зеленая змея нашла выход через окно. Сможет ли это принести избавление от мучительных влечений?



Илл. 172

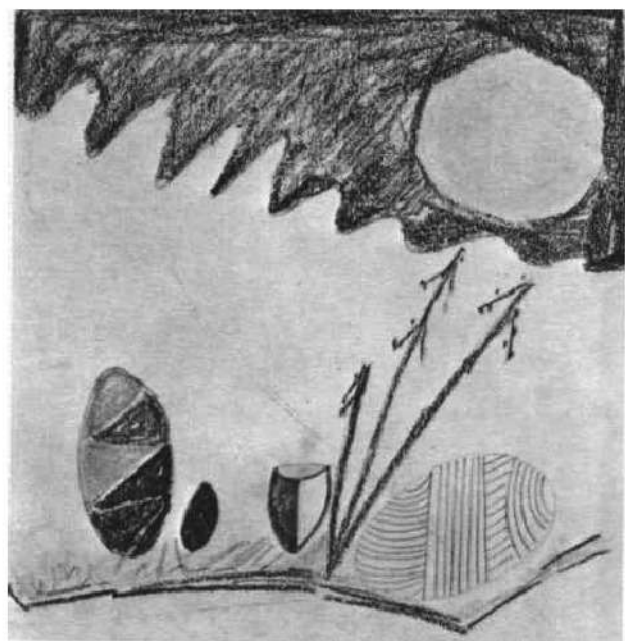
Илл. 172. Это изображение потрясает. Оно создано фантазией дамы, страдающей истерией. Слева, на стороне, управляемой бессознательным, стоит высокий красный крест, символизирующий духовную утонченность и отбрасывающий густую черную тень. Присутствие креста омрачает радость,

сопутствующую пасхальным яйцам. Налицо явная проблема, препятствующая ее выздоровлению.



Илл. 173*

Илл. 173. Сложная композиция представлена на рисунке другого больного: в конце черной дороги находится столь же черный дом в виде яйца. Рядом пруд с желтком в центре. Все предметы обведены черным контуром, даже деревья, все вместе свидетельствует о глубокой депрессии. Две маленькие фигурки хотели бы любить друг друга, к ногам дамы же подступает красный цвет. . . Однако смогут ли они это сделать? Едва ли!



Илл. 174

Илл. 174. Это изображение нарисовано шизофреником 28 лет. Страх перед бездной проявляется в ненадежности и зыбкости основания, на котором стоят яйца подобно маленьким человечкам. Чахлые

травинки и надвигающиеся грозные тучи синего цвета (цвета интеллекта) окружают солнце матового желтого цвета. Этому мужчине грозила участь стать жертвой бессознательных влечений, и он пытался защититься от них с помощью ясных и четких линий.



Илл. 175

Илл. 175. Рисунок, последний в этой серии. Перед нами корзина, полная розовых яиц. Розовый цвет — цвет маленьких девочек — символизирует здесь грезы любви. Однако этой идиллической картине с обеих сторон угрожают змеи, раскрывшие пасть — предупреждение для всякого, дерзнувшего посягнуть на сокровище.

Дьявол — нередкий гость в клинике. Поэтому мне пришла в голову мысль: а почему бы не изобразить и его, так сказать, во всей красе? Все дружно поддержали мое предложение, и таким образом возникли следующие девять изображений дьявола.



Илл. 176*

Илл. 176. Первый дьявол — маленький черный человечек с пропорциями ребенка и тонкими длинными рогами. Он выглядит беспомощным и неповоротливым. Вряд ли он в состоянии кого-то напугать.

Демон стоит на красной земле, то есть порожден миром эмоцией, и, возможно, ему еще предстоит измениться под влиянием этого мира. Рисунок сделан 38-летним мужчиной с синдромом кататонии, страдающим от депрессии.



Илл. 177*

Илл. 177. Еще более деревянным выглядит этот человек, нарисованный 30-летней незамужней женщины со всеми признаками гебефрении. В ее глазах дьявол выглядит человечком в красной одежде с бледным лицом и почти парализованными руками. Красный цвет его одеяния, т.е. цвет страсти — ее бич, она видит в сексе спасение и одновременно испытывает пред ним дикий страх, ибо демоническое всегда связано со страхом.



Илл. 178

Илл. 178. Это рисунок 25-летней девушки, весьма заторможенной и с явными признаками кататонии. Она тоже одевает своего демона в красное. Исключение составляют глаза, рога и хвост: они черного цвета, то есть, как она утверждает, опасны. Этот демон напоминает недоразвитого эмбриона (нечто вроде головастика), едва вылупившегося из темных глубин подсознания художницы. У него нет рта и он, как и она сама, не может говорить. В его руках синий трезубец, символизирующий мужской интеллект. По-видимому, это предмет его устремлений. Несмотря на инфантилизм фантазии и изобразительных средств изображение подкупает яркостью и выразительностью цветовой гаммы, свидетельствуя о богатом, хотя и неразвитом душевном мире.

Илл. 179. Гораздо сложнее этот рисунок 35-летнего мужчины, находившегося в состоянии полного



Илл. 179*

душевного смятения. Рисунок очень не прост. Когда пациента мучили сомнения, он придумал образ дьявола, стоящего на облаках и держащего в руках ведро с человеческой кровью. Трезубец — атрибут Нептуна — и кровь говорят о страхе художника перед бездной бессознательной стихии вод и природных сил, находящихся во власти дьявола. Вся эта композиция находится под защитой высших сил, символизируемых аркой с надписью “Божественное сияние”. Зрелище, таким образом, имитирует благочестивый алтарный образ.



Илл. 180



Илл. 181

Илл. 180. Достаточно беглого взгляда, чтобы оценить всю глубину депрессии автора рисунка — 30-летнего мужчины. Слева от него из черной тучи с разорванными краями на него взирает некое око. Справа его голову поражает удар красной молнии,

которую он перечеркивает двумя черными линиями, чтобы нейтрализовать ее действие. Его пустой взгляд направлен в пространство перед собой, черные тучи уже пересекли разделительную линию и грозят полностью сломать его.

Илл. 181. Дьявол в виде цветка с черными и красными лепестками! Идея не лишена оригинальности и принадлежит 40-летней пациентке с тяжелой формой невроза. Или это “всего лишь” морская звезда, всплывшая наверх из пучины моря? Концы лепестков напоминают щупальца, их извивы полны демонизма, они таят в себе опасность, смешанную с магическим очарованием, подстерегая зазевавшуюся жертву, которую они готовы захватить.



Илл. 182*

Илл. 182. Еще более странное впечатление производит голова, нарисованная неким шизофреником. У нее застывшая физиономия чужака, лишенного эмоций. Серая верхняя часть туловища, пустые глазницы и огромный рот это подчеркивают. Подобно гигантским головам ассирийцев, ее венчает красная диадема. Считается, что волосы являются продолжением мыслей, порождением силы ума. В таком случае в этом демоне заключена огромная эмоциональная энергия, хотя и не бросающаяся сразу в глаза.

Илл. 183. Это изображение — слава богу, полная противоположность предыдущему. Жизнь бьет в нем ключом. Перед нами — дьявол с привычным крючковатым носом, экстравагантной прической и развевающимися фалдами сюртука. Он бодро шагает сквозь бушующее пламя. В его руке волшебный жезл. С его помощью дьявол пролагает себе путь сквозь регионы, охваченные страстью. Рисунок показывает, что в состоянии пациентки, страда-

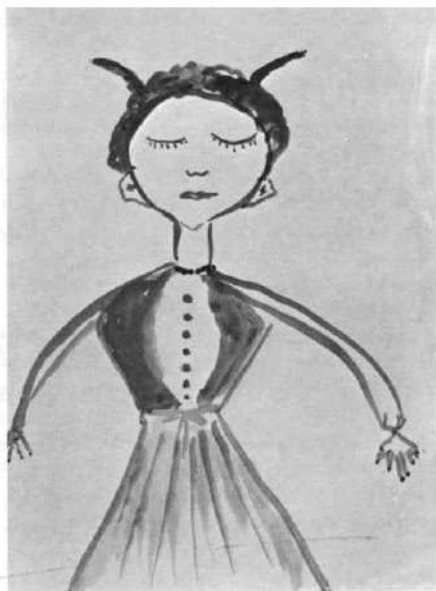


Илл. 183

шей тяжелой формой анорексии, наступил перелом, и она вступила в фазу полного выздоровления.

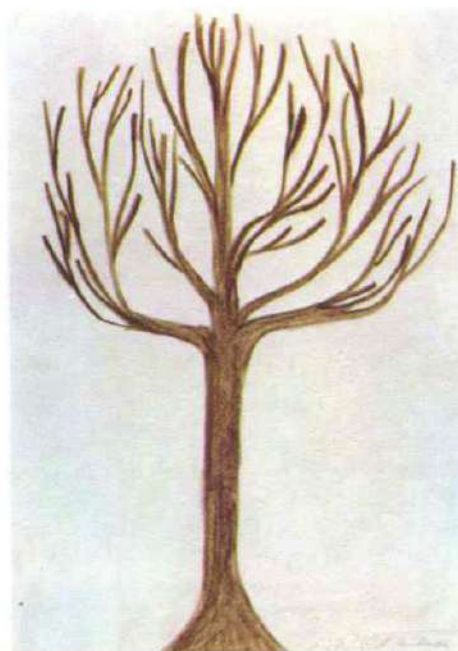
Илл. 184. Последнее изображение в этой серии. Я нарисовала его сама. Сразу видно, что художница так себе. У девушки-дьявола на рисунке закрыты глаза, но не дай бог ей открыть их!

мерно восьмидесяти. Они подобны верстовым столбам, отмечающим вехи на пути ее выздоровления. Она не пропустила ни одного занятия и работала с возрастающим энтузиазмом. У нее была нервная анорексия (*Anorexia nervosa*).



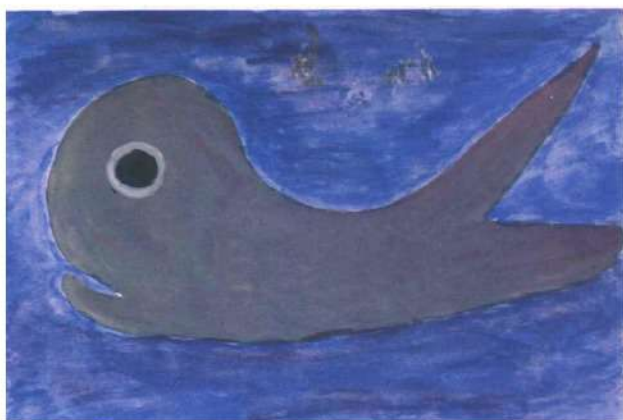
Илл. 184*

Приведу *продольный срез* истории одной 30-летней пациентки. Эту историю легко проследить на примере серии рисунков, сделанных ею в группе. Я отобрала для показа несколько из при-



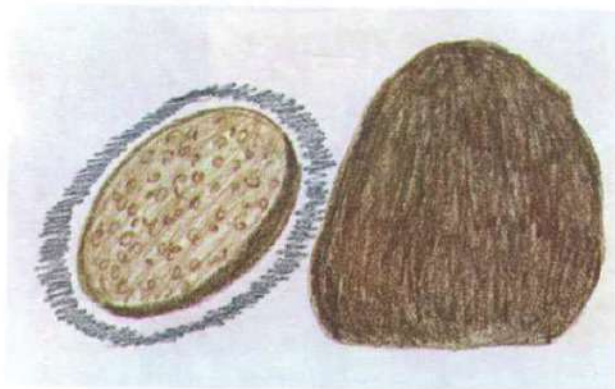
Илл. 185. Дерево

Илл. 185. Как голо и безжизненно выглядит это дерево! Таково древо жизни женщины, которой грозит смерть от истощения.



Илл. 186 Рыба

Илл. 186. Ее рыба — это раздувшаяся медуза — холодная, бесчувственная суть ее бессознательной души.



Илл. 187. Ограда депрессии и хлеб



Илл. 188. Один, два, три

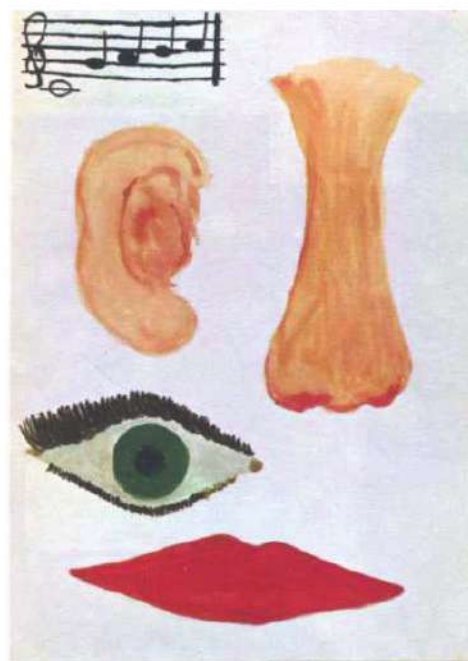
Илл. 187. Это изображение ясно показывает причину недуга: ее хлеб насущный окружен черным забором депрессии и потому недоступен. А рядом лежит целая буханка хлеба, оставшаяся неразрезанной.

Илл. 188. Здесь схожая проблема: *единица* (то есть "Я"), окрашенная в красный цвет страсти, подавлена *двойкой* и полностью оттеснена на задний план *тройкой*, символом мужского начала.



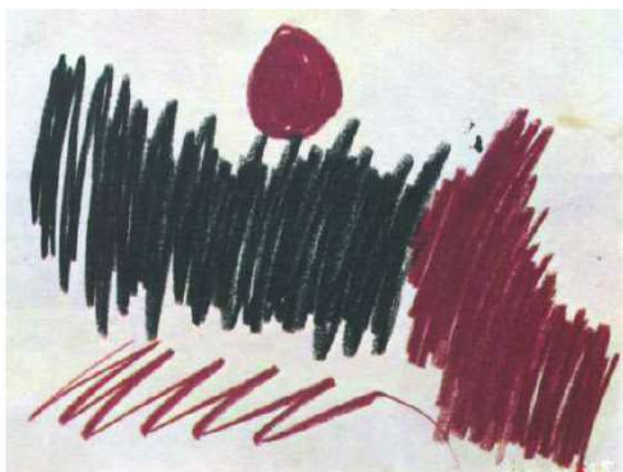
Илл. 189. Молитва

Илл. 189. Понятно, что она *молит* об избавлении.



Илл. 190. Рот и глаз

Илл. 190. Красные *губы* на следующем рисунке и особенно музыкальные ноты говорят о просыпающейся эмоциональной жизни.



Илл. 191. Тюльпан

Илл. 191. И, действительно, красному яйцу удастся вырваться из пут черной депрессии. Теперь оно напоминает *тюльпан*, символ тепла женственности, способной раскрыться.



Илл. 192. Маленькая желтая птичка

Илл. 192. Маленькая *желтая* птичка (= новое рождение) возвещает о своем появлении. Красный цвет солнца говорит о неистовой страсти. Наши пациентка освободилась из заточения, где ей грозила смерть. Она хочет вновь начать жить.

Илл. 193. Прекрасный *алый цветок*, похожий на анемон, великолепно передает ее состояние.

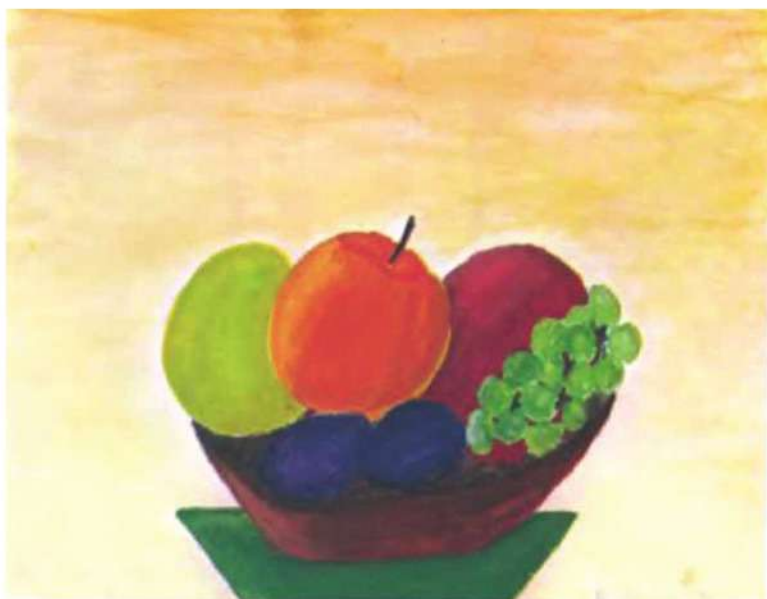
Илл. 194. Наконец, из земли вырывается огненный столп и начинает пылать в вышине. Языки пламени сильные и свободные, это пламя согревает, с ним приятно находиться рядом.



Илл. 193. Алый цветок



Илл. 194. Костер



Илл. 195. Корзина с фруктами

Илл. 195. *Фрукты* в корзине говорят о том, что еда вновь стала доставлять удовольствие. А значит, и терапия принесла свои плоды.

Илл. 196. И, наконец, чудесные, раскрашенные в разные цвета *пасхальные яйца*, разложенные на сочной зеленой лужайке, говорящие об окончательном выздоровлении пациентки.

Эти моментальные снимки моего рабочего процесса позволяют увидеть, как все происходило, и, возможно, послужат стимулом для дальнейших попыток на этом поприще. Я отдаю себе отчет в том, что сделала лишь первые шаги в данной области,

что все это требует дальнейшего развития. Метод сулит новые возможности лечения подобных душевнобольных, страдающих от одиночества. В ходе описанного здесь процесса участники группы, возможно, вступят в контакт нового типа, то есть способны найти параллельный путь друг к другу и миру в обход понятийной и зачастую столь безжалостно разрушительной сферы сознания, обремененного мыслью.

Образ и цвет вносят разнообразие в повседневный быт душевнобольных, находящихся в клинике. Это несчастные люди, общение с которыми



Илл. 196. Пасхальные яйца

приносит свои плоды. Приведу слова из потрясающего “Дневника в картинах”, описывающего события с 1917 по 1943 гг. Автор дневника — художница Шарлотта Саломон — погибла в концлагере Освенцим. Вот эти строки: “Я хочу пожелать всем наиболее дорогим мне людям пережить тяжелые испытания. Это заставит их обратиться к своим душевным глубинам. Ибо нельзя научиться испытывать сострадание к своим ближним, пока ты сам не начнешь нести свой крест. Таков путь, лежащий в основе любого значимого достижения, как в области искусства, так и в межчеловеческом общении”. Рисунки, созданные в группе пациентов клиники Цюрихберга, могут рассматриваться и с этой стороны.

В заключение не могу не поблагодарить всех тех, кто помог мне получить необходимые средства для печати иллюстраций этой книги. Моя особая благодарность Клеоми Уодсворт (Вашинг-

тон, округ Колумбия) и проф., доктору Генри А. Мюррею (Кембридж США), а также проф., д-ру мед. К. А. Мейеру и д-ру мед. Г. К. Фирцу за их постоянное внимание, которые они уделяли моей работе, и ценные советы, а также проф. К. Г. Юнгу, который в течение своей жизни с большим интересом следил за моими многолетними исследованиями и оказывал им поддержку. Но прежде всего я бесконечно обязана своим анализандам, без художественных произведений которых моя работа вообще не была бы возможной и которые дали мне согласие на публикацию в моем труде. Их имена и конкретные даты изменены по соображениям врачебной тайны — исключение составляет лишь пол, возраст и диагноз. Моя самая искренняя благодарность и издательству “Walter Verlag” за тщательную подготовку рукописи к печати и публикацию этой книги.

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

- ¹Nagy, L., *Fejezetek a gyermekrajzok lelektanából* (Глава из "Psychologie der Kinderzeichnungen"), Budapest 1905.
²Bertschinger, H., *Illustrierte Halluzinationen*, Jb. f. psychoanalyt. und psychopatholog. Forschungen, 3 (1911).
³Fay, H. M., *Reflexions sur l'art et les aliénés*, Aesculape 2 (1912).
⁴Kürbitz, W., *Die Zeichnungen geisteskranker Personen*, Z. Neur., 13 (1912).
⁵Hamilton, A. M., *Insane art*, Scribner's Maz., 63 (1918).
⁶Prinzhorn, H., *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922. — Bildnerei der Gefangenen, Berlin 1926.
⁷Morgenthaler, W., *Ein Geisteskranker als Künstler*, Arb. z. angew. Psychiatrie I, hg. K. Jaspers u. a., Bern und Leipzig 1921.
⁸Pfeifer, R. A., *Der Geisteskranke und sein Werk*, Leipzig 1923.
⁹Paneth, L., *Form und Farbe in der Psychoanalyse*, Nervenarzt 2 (1929).
¹⁰Jung, C. G., *Wandlungen und Symbole der Libido*, Jb. f. psychoanalyt. und psychopatholog. Forschungen, 3 und 4 (1912).
¹¹Zimmer, H., *Kunstform und Toga im indischen Kultbild*, Berlin 1926.
¹²Jung, C. G., *Zur Psychologie östlicher Meditation*, Mitteilungen der Schw. Ges. d. Frd. ostasiat. Kultur, 5 (1943); см. также Psycholog. Abh. Bd. V I "Symbolik des Geistes", Zürich 1948 (Ges. Werke Bd. 11).
¹³Jung, C. G., *Die Schizophrenie*, Schw. Arch. f. Neur. und Psych., 81/167 (1958), (Ges. Werke Bd. 3).

ПРЯМЫЕ И ОБОДНЫЕ ПУТИ К САМОМУ СЕБЕ

(Опубликована в сокращенной редакции в журнале "DU", Heft IX, 1943)

- ¹Goethe, J. W., *Urworte orphisch*. Gedichte in zeitlicher Folge. Insel-Ausgabe, o.J., Bd. II, S. 180.
²Одним из главных ее представителей был Парацельс, полностью строивший на ней свои медицинские предписания.

БЕССОЗНАТЕЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

(Первая часть, в сильно сокращенном виде, вышла в журнале: Schweiz. Zeitschrift für Psychologie Bd. IX, Heft 1, 1950)

I.

- ¹Prinzhorn, H., *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1923, Vorwort.
²Jung, C. G., Ges. Werke Bd. n, S. 612.
³Архетип и архетипическое — это понятия, созданные Юнгом для обозначения поведенческих стереотипов и реакций, структурно обусловленных психикой и связанных с видовой принадлежностью. Архетип — это бессознательная готовность души ответить на внешнее раздражение специфическим образом. Архетипы нельзя увидеть или воспринять внешними органами чувств, нельзя осознать, они проявляются лишь косвенно и проникают в сознательную сферу при определенных обстоятельствах и состояниях в архетипических образах, процессах или символах. Всякое индивидуальное бытие, поведение и деятельность зиждется на архетипическом основании и представляет собой индивидуальное выражение общечеловеческой, изначальной психической матрицы. Как воспринимать архетипы? Каковы пути их восприятия? Одним из таких путей соприкосновения с безличным бытием является применяемая во время медитации практика погружения, наподобие созерцания буддийской янтры (см. илл. 28), хотя эта практика строго обусловлена рамками ритуала и осуществляется в предписанных каноном формах. То же самое можно сказать и о христианстве. Скульптурные и живописные изображения христианских святых являются проводниками в незримый сверхчувственный мир, помогая верующему придать абстрактным представлениям конкретную форму и сконденсировать живущие в его душе фантастические представления до степени образа.
⁵Jung, C. G., *Gestaltung des Unbewussten*, Zürich 1950, S. 183 (Ges. Werke Bd. 9/I)
⁶Jung, C. G., Ges. Werke Bd. 16, S. 51.
⁷Jung, C. G., *Berliner Seminar* (Самостоятельно выпущенное издание), S. 9.
⁸Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 24.
⁹Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, S. 395 (Ges. Werke Bd. 12).
¹⁰См.: Jacobi, Jolande, *Der Weg zur Individuation*, Zürich 1965, S. 44.
¹¹Из письма Юнга от 12 июня 1945 г. автору этой книги.
¹²Выражаю особую благодарность проф. Юнгу за разрешение на публикацию этого инцидента, а также илл. 6 и 7 из "Берлинского семинара" (1934), вышедшего самостоятельным изданием.
¹³Jung, C. G., *Deutsches Seminar* (Самостоятельно выпущенное издание 1931), S. 131.
¹⁴ibid., S. 132.
¹⁵ibid., S. 135.
¹⁶ibid., S. 99.

¹⁷Jakab, Irene, *Coordination of Verbal Psychotherapy and Art-Therapy*. // Psychiatry and Art, Basel-New York 1968, S. 92 ff.

II.

¹⁸В этой связи могут быть приведены и различные тесты, в которых проекция играет ведущую роль. В частности тест ТАТ, тест "Draw a Man" и тест "дерево".

¹⁹Подробнее см.: Wölfflin, H., *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1940.

²⁰Rembrandt, *Die drei Bäume* (1643). Aus der Ciba-Zeitschrift Nr. 62: "Rechts-Links-Probleme", 1938.

²¹Reitmann, Francis, *Psychotic Art*, London 1950.

²²Zierer, Edith, *Creative Analysis: Color Integration as a Diagnostic and Therapeutic Tool in Individual and Family Treatment* // Psychiatry and Art, Basel-New York 1968, S. 207.

²³Jung, C. G., *Deutsches Seminar* (Самостоятельно выпущенное издание 1931), S. 103.

²⁴Jung, C. G., *AION*, Zürich 1951, S. 90 (Ges. Werke Bd. 9/II).

²⁵Jung, C. G., Ges. Werke Bd. 7, S. 262.

²⁶Kellog, Rhoda, *Finger Painting in the Golden Gate*. Nursery School, San Francisco 1951 (Самостоятельно выпущенное издание).

²⁷Сведения о свойствах и значении отдельных цветов почерпнуты мной в основном из следующих книг:

Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961.

Goethe, J. W., *Die Farbenlehre*, Jena 1928 (1. Aufl. 1810).

Kranz, G., *Farbiger Abglanz*, Zürich 1957.

Kandinsky, V., *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere der Malerei*, Bern 1952.

Jung, C. G., *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich 1950.

Lüscher, M., *Färbtest*, Basel 1948.

²⁸Ries, W., *Zeitschrift für Altersforschung*, 13 (1959) S. 237–265.

²⁹Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 26.

³⁰Erbslöh, J., *Farbenpsychologie, Farbentherapie und Farberziehung*. // *Materia Medica*, Nordmark, Nr. 51 (1964), S. 17 ff.

³¹Lüscher, M., *Beiträge zum Färbtest*, Basel 1965, S. 10.

³²Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 135.

³³ibid., S. 132.

³⁴Jaffe, Aniela, *Geistererscheinungen und Vorzeichen*, Zürich 1958, S. 104 ff.

³⁵Материал для этого раздела взят мной по преимуществу из следующих книг

Endres, F. K., *Die Zahl in Mystik und Glauben der Naturvölker*, Zürich 1935.

Paneth, L., *Zahlensymbolik im Unbewusstsein*, Zürich 1952.

Hopper, V. F., *Medieval Number Symbolism*, New York 1938.

Allendy, R., *Le Symbolisme des Nombres*, Paris 1948.

Knapp, M., *Pentagramma Veneris*, Basel 1934.

Read, J., *Prelude to Chemistry*, London 1936.

Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1952 (Ges. Werke Bd. 12).

Jung, C. G., *Zur Psychologie der Trinitätsidee* (Ges. Werke Bd. 11).

³⁶Rückert, F., *Die Weisheit des Brahmanen*, Leipzig 1896.

³⁷Jung, C. G., Ges. Werke Bd. 11, S. 132.

³⁸ibid., S. 182 und S. 62.

³⁹Wachlmayer, A., *Das Christgeburtbild der frühen Sakralkunst*, München 1939.

⁴⁰Hopper, V. F., *Medieval Number Symbolism*, New York 1938.

⁴¹"Игры с песком" в песочнице имеют подобное же диагностическое значение. (См.: Kalf, D o r a, *Sandspiele*, Zürich 1967).

⁴²Подробнее см.: Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie*, 2. Aufl., Zürich 1952, S. 587 ff.

⁴³Baynes, H. G. *Mythology of the Soul*, London 1949.

⁴⁴Jung, C. G., *Deutsches Seminar* (Самостоятельно выпущенное издание 1931), S. 6.

⁴⁵ibid., S. 7

⁴⁶Erbslöh, J., *Farbenpsychologie, Farbentherapie und Farberziehung*. // *Materia Medica*, Nordmark, Nr. 51 (1964), S. 25 f.

⁴⁷Jung, C. G., *Deutsches Seminar* (Самостоятельно выпущенное издание 1931), S. 109.

⁴⁸Paracelsus, Th., *Lebendiges Erbe* (Hrsg. J a c o b i, J o l a n d e), Zürich 1942, S. 128

ЦВЕТНЫЕ ТВОРЕНИЯ БЕССОЗНАТЕЛЬНОЙ ДУШИ

(Значительно дополненная и переработанная статья из "Palette" № 12, Весна 1963, Sandoz AG., Basel)

- ¹Keyserling, H., *Das Buch vom Ursprung*, Baden-Baden 1947, S. 234.
- ²Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 24.
- ³Goethe, J. W., *Faust II*, Werke in 6 Bden., Bd. I, Leipzig 1909, S. 382.
- ⁴Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 135.
- ⁵Pfister, M., *Der Farbpseudotest*, Bern 1951, und Lüscher, M., *Lüscher-Test*, Basel 1948.
- ⁶Dietschy Nelly und H. *Farbwahl und Charakter von zentralbrasilianischen Indianern* // Acta Tropica, Vol. 15, Nr. 3, Basel 1958.
- ⁷Fankhauser, E., *Wesen und Bedeutung der Affektivität*, Berlin 1919.
- ⁸Bash, K. W. *Ganzeigenschaften als Determinantenträger im Rorschach-Versuch mit besonderer Berücksichtigung der Farbantworten* // Schweiz. Zeitschr. für Psychologie und ihre Anwendung, Bern 1957, Bd. XVI, Heft 2.
- ⁹Binder, H., *Die Helldunkeldeutungen im psychodiagnostischen Experiment von Rorschach* // Schweiz. Archiv f. Neurologie und Psychiatrie, Bd. XXX, Heft 1/2, 1932.
- ¹⁰Jung, C. G., *Psychologie und Alchemie*, Zürich 1944, S. 395 (Ges. Werke Bd. 12).
- ¹¹Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 17.
- ¹²Beit, Hedwig von, *Symbolik des Märchens*, Bern 1952.
- ¹³Ramsey, G., *Studies in Dreaming* // Psychol. Bulletin, Vol. 50, Nr. 6, Nov. 1965
- ¹⁴Из письма К. Г. Юнга Ромоле Нижинской, вдове знаменитого танцовщика.
- ¹⁵Goethe, J. W., *Die Farbenlehre*, Jena 1928 (1. Aufl. 1810).
- ¹⁶ibid., S. 251 und S. 135.
- ¹⁷Kranz, G., *Farbiger Abglanz*, Zürich 1957.
- ¹⁸Четные числа считались женскими, а нечетные — мужскими.
- ¹⁹Jung C. G., Ges. Werke Bd. 11, S. 100.
- ²⁰Itten, J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961, S. 13.

НАЙТИ СЕБЯ В ДЕБРЯХ ГОМОСЕКСУАЛЬНОСТИ

- ¹Mead, Margaret, *Male and Female*, New York 1949.
- ²*Dermatologische Nachrichten*, Bd. XXIX, Nr. 9.
- ³Platon, Hauptwerke, Leipzig 1963, S. 113 ff.
- ⁴Bailey, S., *Homosexuality and the Western Christian Tradition*, London 1955. См. также: van de Spijker, Herman, *Die gleichgeschlechtliche Zuneigung*, Olten 1968.
- ⁵Kinsey, A., Pomeroy, W., Martin, C., *Sexual behavior in the Human Male*, Philadelphia and London 1948, S. 610 ff.
- ⁶Hirschfeld, M., *Geschlechtsanomalien und Perversionen*, London 1938.
- ⁷Steinach, E., *Sex and Life*, New York 1940.
- ⁸Bleuler, M., *Endokrinologische Psychiatrie*, Stuttgart 1950.
- ⁹Freud, S., *Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Ges. Werke Bd. 5, Wien 1905.
- ¹⁰Schreber, D., *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*, Leipzig 1903.
- ¹¹Boss, M., *Sinn und Gehalt der Perversionen*, Bern 1947.
- ¹²Adler, A., *Der nervöse Charakter*, Wien 1912.
- ¹³Terman, L., W. Miles, C. C., *Sex and Personality*, London 1936.

РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ЖИВОПИСИ ДУШЕВНОБОЛЬНЫХ

(В несколько измененной редакции вышла в книге *Neurose und Religion*, hrsg. von J. Rudin, Olten 1964)

- ¹Vgl. Genesis, Moses 1, 27.
- ²Jung, C. G., *Die Beziehungen der Psychotherapie zur Seelsorge*, Zürich, 1923, S. 12, Ges. Werke Bd. 11, S. 362.
- ³Jung, C. G., *Basler Seminar*, Самостоятельно выпущенное издание, Oktober 1934.
- ⁴ibid., S. 7.
- ⁵Jung, C. G., *Die Frau in Europa*, Zürich 1932, S. 45, Ges. Werke Bd. 10.
- ⁶Jung, C. G., *Bruder Klaus* // Neue Schweizer Rundschau, Nr. 4. 1933. Ges. Werke, Bd. 11, S. 345.
- ⁷Keyserling, H., *Das Buch vom Ursprung*, Baden-Baden 1947, S. 234.
- ⁸Все оригиналы созданы моими анализандами и хранятся в моем собрании.
- ⁹Это высказывание, цитируемое Юнгом по книге M. Baumgartner, *Die Philosophie des Alanus Insulis*, S. 118, аналогично формулировке "Deus est sphaera infinita", по-видимому, восходящей к Liber Hermetis, Liber trismegisti, Cod. Paris, XIV века, см. также: Cod. Vat. 3060 1315 г.

¹⁰То, что согласно учению Фрейда является символом, является, согласно Юнгу, знаком и может быть адекватно “переведено” на язык понятий, а его смысл исчерпывающе проинтерпретирован. Так, например, это имеет место в отношении “сексуальных символов”.

¹¹Kranz, G., *Farbiger Abglanz*, Zürich 1957, S. 39.

¹²Jung, C. G., *Das Wandlungssymbol in der Messe*, Ges. Werke Bd. 11, S. 225 und S. 277.

¹³Jung, C. G., *Psychologische Typen*, Zürich 1920, S. 137, Ges. Werke Bd. 6, S. 101.

¹⁴Rudin, J., *Psychotherapie und Religion*, Olten 1960.

¹⁵См. также Rudin, J., *Gott und das Böse bei C. G. Jung* // Neue Zürcher Zeitung, 30. Juli 1961, Bl. 4.

¹⁶Формулировка Йозефа Рудина.

¹⁷Общепринятая на западе символика цвета может быть использована и здесь. См. раздел “Цвета”.

¹⁸Pascal, B., *Les Pensées*, Paris, o. J., S. 103.

¹⁹Atharvaveda XI,4.21 — Übers. von Oldenburg, H., *Die Lehre der Upanishaden und Die Anfänge des Buddhismus*, Göttingen 1915, S. 76.

²⁰Jung C. G. *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk*, Ges. Werke Bd. 15.

²¹Jung C. G. *Der Philosophische Baum* (Kap. VI. im Band: *Von den Wurzeln des Bewusstseins*), Zürich 1954, S. 423 (Ges. Werke Bd. 13).

Kazantzakis, N., *Rettet Gott*, Wien-München, o. J., S. 71.

См.: Rudin, J., *Gott und das Böse bei C. G. Jung*. In : Neue Zürcher Zeitung, 30. Juli 1961, где дается подробное и исключительно блестящее изложение проблемы.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТЕРАПИЯ

(Исследовательская работа в Цюрихбергской клинике)

¹Harms, E., *Der malende Strindberg* // Kunst und Künstler, Jg. 25, 1026/27.

²В клинике университета Бургольцли в Цюрихе подобные работы с пациентами проводит главврач д-р Б. Ротшильд.

Джозеф Хендерсон и Диана Шервуд ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСИХЭ (Алхимический символизм *Splendor Solis*)

Вступление. Алхимия и современная глубинная психология

Читателю, незнакомому с работами К.Г. Юнга может показаться странным то, что книга двадцать первого века по психологической трансформации основана на изображениях из рукописи 16 века, которая в свою очередь базируется на трактате об алхимии 15 века.

В семнадцатом и восемнадцатом веках алхимические теории о природе материи и ее трансформации были дискредитированы и заменены знаниями из современной физики и химии. Алхимики говорили о трансформации материи столь неявным и запутанным способом, что сохранили интерес к этой теме лишь у кучки мистиков и ученых, интересующихся историей науки.

К двадцатому веку остатки знаний об алхимии были найдены лишь в небольшом количестве книг и в сносках учебников, авторы которых отдавали дань алхимикам эпохи Возрождения и Средневековья за их практический вклад в развитие методов лабораторных исследований. И поскольку алхимия в Европе не имела каких-то конкретных центров обучения, многие из их текстов были утрачены. А выжившие манускрипты были написаны столь загадочным символическим языком, что сделались практически непригодными для понимания.

Однако в начале 20 века развивающаяся область глубинной психологии (так называемая "аналитическая психология" К.Г. Юнга) предложила абсолютно новый способ понимания природы алхимических занятий.

Исторически связь между аналитической психологией и алхимией началась в 1928 году, когда Ричард Вильгельм послал Юнгу свой перевод китайского даосского текста "Секрет Золотого Цветка". Юнг рассказал о том, что его пятнадцатилетние исследования природы бессознательного столкнулись с таким количеством феноменов, к которым стало невозможным применять ранее известные категории и методы изучения. И в процессе поиска какого-либо сравнительного материала, относительно которого он мог бы проверить общность своих выводов, он начал изучать гностические тексты.

Тем не менее, в конечном итоге он все равно был расстроен отсутствием адекватных источников и должной исторической информации.

Как оказалось, "Секрет Золотого Цветка" сохранил алхимический символизм, который, как писал Юнг "направил меня по верному пути".

И Юнг начал изучать Средневековую европейскую алхимию не для проведения химических опе-

раций, а как источник информации о человеческой психологии.

Он полагал, что в процессе попытки понять непознанное в материи, алхимики проецировали на материю образы и категории бессознательного.

Здесь понятие проецирования используется в широком смысле, включая то, каким образом ум формирует наше восприятие мира на основании полученного опыта. А также то, как некоторые вещи внешнего мира, отражающие внутреннюю дилемму, становятся объектами восхищения.

Следовательно, мы можем перевести внутреннюю проблему из категории безнадежно таинственного и запутанного явления в такую форму, над которой мы будем в состоянии размышлять и проводить соответствующую работу.

Согласно этому обоснованию, изучение источников по алхимии может открыть нам больше знаний о структуре и функции психики, чем об "объективной" природе металлов, в которую так верили сами алхимики.

Юнг писал:

Истинная природа материи была неизвестна алхимику: она открывалась ему лишь намеками. В попытке изучить ее, он проецировал бессознательное во тьму материи для того, чтобы высветить его. Для того чтобы объяснить тайны материи он выявил совсем другую тайну, касающуюся его собственного психологического фона. И эта загадка должна была найти свое решение. Конечно, этот процесс был не преднамеренным, он возник спонтанно. Строго говоря, данное проецирование не было никем сотворено. Оно происходит всегда. Оно просто есть.

Во тьме всего внешнего для меня я не обнаруживаю ничего того, чтобы мог узнать, в то время как внутреннее или, иначе говоря, психическая жизнь, является моей собственностью. Такие проекции повторяют себя всегда, когда человек пытается исследовать пустоту тьмы и невольно наполняет ее живыми формами.

В результате своих исследований Юнг получил больше того, на что надеялся: он обнаружил значимые сходства между средневековыми алхимическими изображениями и образами из сновидений его пациентов, как по форме, так и по содержанию. В глазах специалиста спонтанные картины из сновидений пациентов, находящихся на психологическом излечении и рисунки алхимиков имеют ошеломляющую схожесть по форме и содержанию.

Примеры таких параллелей обнаруживаются во многих его работах, начиная с конца 1930-х годов, включая эссе "Индивидуальный символизм снов в отношении к алхимии". Важно подчеркнуть: психика современных европейцев производила воображаемые, символические образы, которые имели много общего с символами, используемыми алхимиками сотнями лет раньше.

В ретроспективе, возможно, не сильно удивляет то, что изображения алхимиков открыли окно в бессознательное способом, схожим со снами.

Юнг подчеркивал, что сны были единственными источником алхимического символизма: "алхимики сами свидетельствовали о появлении снов и видений в опусе". Юнг видел, что алхимия была необычайно богатым источником материала о психологических проекциях, поскольку алхимики разрабатывали символический способ выражения своих идей о природе материи и ее трансформации.

Вдобавок ко всему, наблюдения алхимиков были сделаны с использованием чувств, потому что они лично присутствовали при трансформации материи в лаборатории.

Юнг также верил, что изучение алхимии может нам помочь лучше понять психологию современной культуры. Эти знания дают возможность оценивать текущую ситуацию с точки, находящейся за пределами нашего времени. Символизм алхимии проходит через века, он распространяется и на Запад, и на Восток, преодолевая культурные различия.

Следовательно она отражает способ универсального представления индивидуума о себе, не обусловленного личным опытом или особенностями конкретных традиций.

Юнг назвал эти внеличностные категории или формы воображения и восприятия "архетипами" (от греческого архе-, 'подлинная' и -тиpos, в значении 'модель' или 'штамп'), заимствуя этот термин у Платона для именования основных и аутентичных форм, которые предшествуют опыту. Поскольку концепция Юнга об архетипах часто неправильно понимается, как отражение взглядов Ламарка на врожденные образы или идеи, имеет смысл предоставить слово самому автору:

Существует первичный фактор, присутствующий во всех человеческих действиях, именуемый перинатальной, предсознательной и неосознанной индивидуальной структурой психики.

Предсознательная психика, это, например, то, что есть у новорожденного младенца. Это вовсе не пустой сосуд, в который при благоприятных обстоятельствах, можно залить что угодно. Наоборот, это невероятно сложная, остро выраженная сущность, которая кажется нам

неопределенной лишь потому, что мы не можем ее прямо увидеть. Но в тот момент, когда первые проявления психической жизни становятся очевидными, лишь слепой не сможет распознать их индивидуального характера и не признать того, что перед ним находится уникальная личность. Почти невозможно предположить, что все эти детали воплощаются в жизнь лишь в момент своего появления...

Снова и снова я сталкиваюсь с ошибочным суждением о том, что архетип определяется относительно его содержания. Другими словами, что это своего рода бессознательная идея (если подобное выражение вообще допустимо).

Необходимо подчеркнуть еще раз, что архетипы определяются в соответствии с их формой, а не с содержанием, и то, лишь в очень ограниченной степени. Изначальное изображение определяется в соответствии с его содержанием только тогда, когда оно становится осознанным, и тогда оно заполняется материалом сознательного опыта.

Его форма, как у меня объясняется в другом месте, может быть сравнима с осевой системой кристалла, которая является заготовкой кристаллической структуры в маточной жидкости, не имея при этом материальной формы собственного существования.

На конкретном уровне, алхимики занимались именно превращением базовых металлов в золото и поисками философского камня. Алхимики часто использовали изображения для иллюстрации своей работы по трансформации и преобразованию материи. Как отмечал Юнг, "символические изображения содержат в себе саму суть алхимической ментальности. Все, что не может быть выражено письменным словом, алхимик вложил в свои картины. И эти образы зачастую говорят на более понятном языке, чем тексты неуклюжих философских концепций". Если мы выдвигаем гипотезу о том, что алхимики неосознанно проецировали свои внутренние эксперименты по трансформации в свои опыты с материей, то можно считать, что их рисунки имеют самое непосредственное отношение к работе по психологическому росту и исцелению. На самом деле, алхимики довольно часто осознавали то, что они используют символический язык для того, чтобы говорить о феноменологии внутреннего опыта.

В книге "Психология переноса" Юнг ссылается на серию алхимических изображений для освещения природы проекций в отношениях аналитика и пациента. Эта серия, известная как Rosarium Philosophorum, состояла из гравюр к рукописи эпохи Возрождения, и ее психологическая интерпрета-

ция была предметом активного обсуждения с того момента, как Юнг в своей статье показал их актуальность в анализе переноса. Юнг был также знаком с *Splendor Solis*. В своих работах он цитировал текст манускрипта и приводил несколько репродукций изображений оттуда, но он не рассматривал эти картины подробно ни по отдельности, ни как серию.

Двадцать две яркие картины из рукописи *Splendor Solis*, принадлежащие Британской Библиотеке (Harley 3469) являются самыми красивыми и доступными иллюстрациями к алхимии эпохи позднего Средневековья — раннего Ренессанса. Эти

картины открывают нам доступ к процессу, которым способен затронуть нас на очень глубоком уровне без необходимости разбираться в алхимии на уровне ученого.

Мы разделили изображения на три серии, сопоставимые с нашей психологической интерпретацией. В качестве подготовки к просмотру этих картин, мы коротко пройдемся по историческим и символическим основам алхимии позднего Средневековья — раннего Ренессанса. А затем мы рассмотрим контекст, в котором изображения к *Splendor Solis* были созданы.

Древние корни алхимии

Если мы будем рассматривать алхимию в ее самом широком значении, как человеческое стремление к трансформации обычной материи в нечто более ценное, преисполненное чистотой и красотой, то станет очевидно, что она должна быть весьма древним явлением. Во многих культурах высшей целью подобных экспериментов с материей было получение золота из самых обычных металлов.

Желание получить золото лабораторным путем кажется наивным для современного мышления, поскольку, согласно теории атома, золото является самодостаточным элементом. На сегодняшний момент известно, что золото, имеющее примеси других элементов, может быть очищено от них. Но оно не может быть создано *de novo*. Но много ли из нас так, кто может это знать из собственного опыта? В современном мире трансформация металлов это процесс, производимый промышленным путем, и лишь несколько специалистов лично присутствуют при этом. И если мы признаем, что каждый день нас окружает огромное количество синтетических материалов, имеющих мало общего со своим исходным сырьем, то мы станем лучше понимать алхимиков, и начнем видеть, насколько таинственной может быть материя.

Ближайшая алхимическая лаборатория каждого из нас расположена на нашей кухне, где мы можем наблюдать, как ржавеют на металлические формы и тускнеет столовое серебро. Мы смешиваем ингредиенты и орудуем инструментами для того, чтобы изменить вкус и характер продуктов питания. Например, используем жар и сливки для того, чтобы сгустить соус тартар, или взбиваем яичные белки в миске, превращая их из скользкой тусклой массы в легкую и упругую пену. Многие ли из нас при этом понимают глубинные свойства материалов, позволяющие подобные превращения? И что, если бы в процессе нагрева продуктов или добавления в них новых ингредиентов

мы решили бы изучить эти преобразования сами, используя наши естественные чувства — обоняние, вкус, осязание и зрение? Не была бы тогда наша реакция эмоциональной на каждую фазу превращения исходного материала, на изменение его запаха, вкуса, вида, текстуры? Не вызывало бы это потока воспоминаний или ассоциативных образов? Как бы это повлияло на названия, которые мы бы дали созданным нами веществам? Мы будем лучше подготовлены к погружению в мир алхимии, если будем постоянно держать эти моменты в голове.

Чтобы помочь нам лучше представить себе человеческий опыт в те времена, когда развивалась алхимия, мы обратимся к произведению “Горн и Тигель” Мирчи Элиаде. Этот научный труд адресован корням алхимии, лежащим в древней металлургии. Представьте себе благоговение, которое охватило людей, сумевших впервые добыть огонь, вымыть руду, отрегулировать интенсивность подачи жара с помощью печи. Представьте себе их трепет в тот момент, когда они поняли, как можно плавить и сочетать металлы, и затем ковать из них различные предметы. Ранние металлурги верили что каждый шаг в процессе превращений преодолевает священный барьер между человеком и миром сверхъестественного. Они обожествляли инструменты, используемые в своем ремесле, и они сопровождали все операции ритуалами и символами примирения с богами.

Развитие металлургии имело столь глубокие культурные последствия, что историки даже стали именовать различные мифологические и исторические вехи в соответствии с металлом, который наиболее широко использовался в этой эпохе для изготовления орудий (например, “Бронзовый Век”, “Железный Век”). Благодаря археологическим находкам мы знаем, что квалифицированные металлурги жили в Шумере по крайней мере в 3500 до

н.э. и в Египте в 3000 до н.э. А примитивная металлургия еще более древняя, чем квалифицированная. Металлические предметы из бронзы и/или меди были широко распространены на Плодородном Полумесяце к 4000 до н.э., а в Китае и на Британских островах — к 2000 до н.э.

Железные предметы появились намного позже. На Плодородном Полумесяце они появились лишь к 900 до н.э., на Британских островах к 650 н.э., в Китае — к 500 н.э. Однако метеоритное железо использовалось для декора железных предметов даже раньше.

Странствующий кузнец, незнакомец, который использовал огонь для преобразования металлов, вызвал страх и почитание, а также способствовал распространению культуры. Его роль выходила за пределы подковывания коней (впервые эта практика появилась у кочевников из Средней Азии). Он стал объединяющим фактором в мужских сообществах, основанных на культе лошадей. Кузнец, как изготовитель оружия, имел огромную важность для воинов, и потому он тесно переплетен с сюжетами героической мифологии.

В городских условиях, работник с металлом был посвящаем в секреты ремесла.

Например, в Древней Греции существовали тайные гильдии, связанные одновременно и с металлургией, и с Мистериями, которые проходили “при поддержке” мифических антропоморфных существ, таких как Кабиры и Дактили. Кабиры также являются одним из примеров мифических гномов, которые работали в шахтах.

Шахтеры и металлурги общались на языке живых метафор, идентичном для множества различных культур. Считалось, что металлы со временем превращаются в землю, и становятся таким образом еще более совершенными. Следы этой веры в природную метаморфозу металлов обнаруживаются во многих текстах, например, в Китайском трактате Хуай-нань цзы (122 до н.э.) и в пьесе Бена Джонсона Алхимик (впервые представленной в Лондоне в 1610). Земля это мать, а пещеры — ее матка. Мы видим это в названии святилища в Дельфах (“Дельф” означает “матка”) и в пещерах Сивилл из Греческого мифа о том, как кроваво-красная земля извергает менструальную кровь богини. Шахта уподоблялась пещере, и процесс добычи руды был схож вероломным актом проникновения в матку Матери Земли и извлечением оттуда эмбриона. В пьесе Алхимик свинец и другие металлы рассматриваются как эмбриональное золото, будто яйцо, которое является собой потенциального цыпленка. В Европейской алхимии считалось, что алхимический огонь должен

гореть 40 недель. А это именно тот срок, которые соответствует вынашиванию человеческого плода.

Рост металлов на земле был также уподоблен росту растений. Алхимики проводили параллели между культивацией растений и нагреванием металлов в печи. Работа человека с огнем, будь то приготовление пищи или ковка, была использована как метафора для искусственного ускорения процесса “созревания плодов”, и печь была подобна матке. Золото считалось “наиболее спелым плодом” (Это дает нам понимание символизма золотых яблок в саду Геспериды, который будет обсуждаться в комментарии к Гравюре I-7.) Металлург или кузнец верил, что проделывая ту же работу, что и сама природа, но с использованием огня, он ускоряет естественный процесс.

Позднее работа металлурга сравнивалась со скрещиванием мужских и женских фруктовых деревьев. Металлы, и даже инструменты и камни, были разделены на мужские и женские категории. Процесс сплава металлов именовался их “бракосочетанием”.

Другая древняя идея, связанная с алхимией, являет собой жажду долгой, а лучше даже, бесконечной, жизни. Две цели алхимии — трансформация базовых металлов в золото и создание эликсира бессмертия, — объединились в Древнем Китае с верой в то, что золото является волшебным лекарством, которое способно обратить тлен тела и сознания вспять.

Золото не гниет и не разлагается.

А значит, оно является самым ценным веществом на земле

Когда художник (в нашем случае — алхимик) включает его в свой питательный рацион, продолжительность его жизни становится бесконечной.

И в тот момент, когда золотая пудра достигает пяти внутренних органов,

туман рассеивается, как если бы дождевые тучи были разогнаны ветром.

Ароматные выдохи обволакивают четыре конечности.

И весь Облик освещается лучами радости и благополучия.

Поседевшие волосы вновь становятся черными. Выпавшие зубы заново вырастают.

И выживший из ума старик становится полным желаний юношей.

А вместо дряхлой старухи снова является молодая девушка.

И тот, кто изменился внешне, и кто сумел избежать превратностей жизни, может носить имя Истинного Человека. (Цан Тунг Чил, 142 н.э.)

Аналогично в Индии Архавада (с 1000 до н.э.) говорит о том, что проглатывание золота способно продлить жизнь. И поскольку вечное существование определенно являлось наиболее амбициозной задачей, многие алхимики были озабочены вопросами целительства и медицины. Элиаде цитировал свидетельства о том, что древние кузнецы, как мастера огня, были еще и целителями. Например, в Конго кузнецы объединялись в гильдии и часто были знахарями, священниками и/или королями. А якутская поговорка гласит “Кузнецы и шаманы — птенцы из одного гнезда”.

В Древнем Китае, Индии, Греции и на Плодородном Полумесяце алхимики работали внутри космологий, которые относились к Земле и к Небесам как к макрокосму, а к человеческому телу — как к микрокосму. В Китае вера в то, что пять базовых составляющих (часто именуемых “элементами”) Вселенной — вода, огонь, дерево, золото и земля — распространялась и на то, что те же элементы входят в состав человеческого тела. В частности, конкретные составляющие были соотнесены с определенными органами. Из этого следовало, что секрет человеческой регенерации может быть открыт через изучение трансмутации основных элементов тела в том виде, как они проявляются в природе. В других мифах говорится о том, что металлы составляют тело бога. Например, в Шаптах Брахмана рассказывается о том, как излишки телесной субстанции Индры истекают и превращаются в каждое дерево, животное и металл: “Из пупка его излилось жизнетворное дыхание и превратилось в свинец, не в железо, и не в серебро; из семени его вытекла форма и стала золотом”. Этот миф также раскрывает способ, которым металлы оживлялись.

С древнейших времен до 17 века считалось, что развитие металлов внутри земли проходит под влиянием небес, и определенные планеты ответственны за рост конкретных металлов. Так же, как посадка растений производилась в соответствии с лунным и солнечным циклом, процессы добычи и металлургии проводились в соответствии с теми же циклами. Каждый процесс имел конкретные благоприятные или неблагоприятные астрологические знаки.

Астрология развилась в чрезвычайно сложную и могущественную описательную систему, связывающую движения Солнца, Луны, планет и звезд с различными событиями и естественными процессами земной жизни, такими как природа человека. Она использовалась и для понимания различий между историческими периодами, и для объяснений разницы между судьбами и характерами людей.

Астрологическая карта человека использовалась для медицинской диагностики и создания соот-

ветствующих предписаний по излечению. Во время нашего обсуждения второй серии иллюстраций из *Splendor Solis*, мы рассмотрим связь между астрологией, алхимией и целительством более подробно.

С ранних времен алхимики развивали свое искусство не только научным, но и философским или духовным способом. Другими словами, попытка изменить материю была не только стремлением достичь богатства или вечной жизни, но и желанием улучшить самих людей. В этой связи алхимия была часто одним из аспектов духовной практики, и, например, в Древнем Китае соотносилась с Даосизмом. Например, Ко Хунг, Даосский Китайский философ 4-ого века, был так же поэтом, писателем медицинской литературы и алхимиком. Согласно Хуайнань-цзы (122 до н.э.), золото находится в центре Земли. Поиск способа изготовления золота рассматривался как глубоко духовный акт. Он был мистически связан с серой, желтой ртутью и с загробной жизнью. Считалось, что медитация способна вернуть адепта в состояние изначального хаоса, чтобы он смог открыть тайну творения и, затем, регенерации.

К концу 9 века некоторые китайские алхимики начали разделять алхимию на эзотерическую (использующую “души” веществ) и экзотерическую (использующую конкретные металлы). В Индии алхимия включала оба направления, точные наблюдения, такие как важность цвета пламени для анализа металлов: и мистический или тантрический аспект, который особо подчеркивал различные планы опыта. В эзотерической алхимии процессы происходили внутри тела и сознания, а не в лаборатории. В Тантрической системе считалось, что материя имеет три состояния: тамас, состояние убывания или инерции, иначе — черное, саттва, состояние прибывания, или белое, и раджас, динамическое состояние, или красное.

Однако, чаще всего искусство алхимии было одновременно внешним и внутренним, материальным и духовным, практическим, и абстрактным. Язык алхимии включает в себя сенсорные наблюдения за материалами и процессами и феноменологию глубинных внутренних переживаний. Конкретика и символизм переплетаются таким образом, что стираются видимые различия между ними.

И хотя остается открытым спор о том, где впервые появилась алхимия как формальная дисциплина — на Ближнем Востоке или в Китае, считается, что она проникла в Европу в 12 веке из Ближнего Востока и Северной Америки через Испанию и Южную Италию. Арабские алхимики объединили в своей практике аспекты Египетской, Вавилонской, Индийской и Китайской алхимии. Они также нахо-

дились под влиянием греческой философии, особенно идей Аристотеля, которые пришли в Египет во период Александрийских завоеваний.

Александрия, основанная Александром Великим в 332 до н.э., стала важнейшим культурным

центром Западного мира, и сохраняла свое влияние почти тысячу лет. Ее академии и библиотека, которая включала в себя личную коллекцию книг Аристотеля, привлекали ученых со всего Древнегреческого мира.

Алхимия в классической Греции и постклассической Александрии

Многие из фундаментальных и устойчивых идей европейской алхимии вышли из трудов древних греков, попавших в Европу благодаря арабам. Позднее, в период Ренессанса они были переведены с греческого напрямую. Эмпедокл (450 в до н.э.) предположил, что материя создана из четырех элементов: земля, воздух, огонь и вода. Платон (400 в до н.э.) верил в то, что материя существует до возникновения ее свойств, и потому алхимики считали, что они должны начинать свою работу с веществом, лишенным различительных характеристик. Аристотель (384–322 до н.э.) выдвинул теорию о том, что четыре элемента образованы комбинациями из основных свойств или качеств материи (горячее-холодное, влажное-сухое), и следовательно, они могут быть превращены из одного в другое. (Картинка 1) (Figure 1). Недифференцированная материя, или хаос (показанный в центре), производит четыре элемента в тот момент, когда две из четырех характеристик материи совпадут.

Ранее в Александрийский период (200 в до н.э.), ученый из окрестностей Мендеса, Болос Демокрит начал интересоваться трансмутацией материи, стадии которой, по его мнению отражались в цвете металлов. (Цвет продолжал играть огромную роль для алхимиков.) Демокрит начал изучать формулы, используемые металлургами, стекольщиками и изготовителями пигментов Египта, Персии, Вавилона и Сирии. Он собрал их рецепты в книгу, которую назвал “Физика”.

Его целью было сделать не само золото, а добиться схожести одного металла с другим через процессы легирования, покраски, лакировки или тонировки. Много позже алхимики с небольшим практическим опытом, ставившие своей первичной целью философские и духовные изыскания, были более доверчивы, чем опытные металлурги и ювелиры. И они вполне могли считать золотом любое вещество с золотым блеском.

Зосим, Гностик, живший в Панополисе (Ахим) в Египте (300 н.э.), написал 28-томную энциклопедию по алхимии, скомпилировав ранние (ныне утерянные тексты) и свои собственные наблюдения. Он верил, что имитация серебра и золота превосходит оригинальные металлы: искусственное

золото было желтее обычного и могло передавать желтизну другим металлам.

Этот момент мог быть источником идеи о том, что особенное золото в состоянии превращать другие металлы в золото. И это же могло стоять за теорией о том, что философский камень или тинктура может воспроизводиться самостоятельно.

Аристотель предполагал, что четыре базовых элемента вышли из первоначального хаоса под влиянием четырех фундаментальных свойств материи: жара, холод, влажность и сухость. Центральное изображение, представляющее первичный хаос, является фотографией центра Крабовидной, снятой телескопом Хаббл NASA в 1995 году. Крабовидная туманность была впервые замечена с Земли в 1054 году китайскими астрономами. Аборигенные народы Америки также наблюдали ее появление, и засвидетельствовали это в своих наскальных картинах. Крабовидная туманность была когда-то гигантской звездой, взорвавшейся как сверхновая. Переливы ее цвета образованы химическими элементами, возникшими в ходе жизни звезды, и как следствие ее взрыва. Современные астрономы считают, что вещества, составляющие основу земли и наших с вами тел были также образованы взрывом звезд миллиарды лет назад. Земля-Воздух — Огонь-Вода (Д. Х. Шервуд)

Записи Зосима свидетельствуют о том, что для алхимия была для него одновременно процессом трансформации веществ и внутренним опытом, в котором сны и видения играли важную роль: “И как я сказал, когда я заснул и увидел ‘жертвователя’, стоящего передо мной...” В своих видениях Зосим чувствовал остро ощущаемое страдание, которое могло сопровождать процесс его глубокой внутренней трансформации:

[“Жертвователь” говорит с ним:] *Я Ион, священник внутренних святилищ, и я жертвую себя на невыносимые муки. Ранним утром пришел ко мне некто в спешке. Он победил меня, проткнул меня насквозь мечом, расчленил мое тело. С силой орудуя клинком, он снял кожу с моей головы, раздробил кости, и превратил в месиво мою плоть, и стал жечь их на огне искусства до тех пор, пока мое тело не превратилось в дух.*

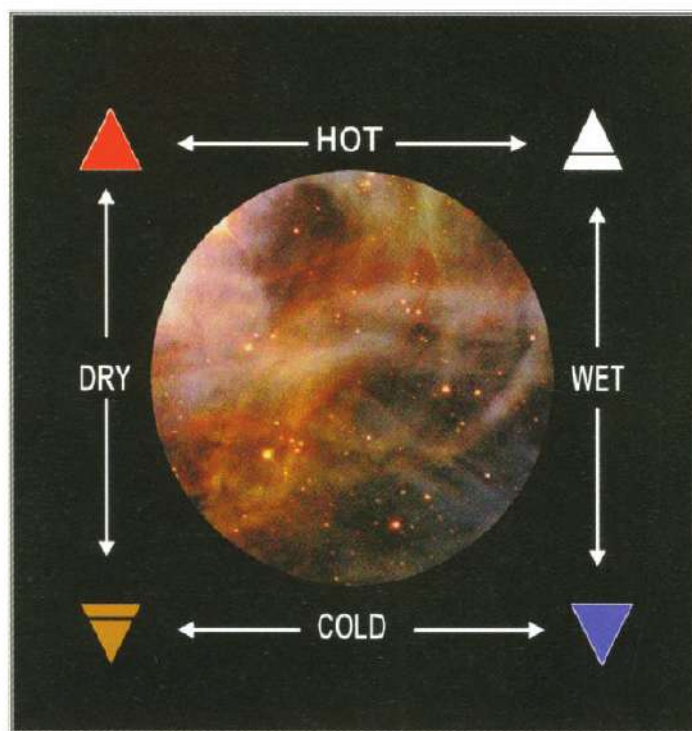


Рис. 1: Четыре Элемента и их свойства по Аристотелю.

Находясь внутри своих снов и видений, Зосим был способен отвечать на вопросы появляющихся там фигур, и они объясняли ему значения возникающих символов и действий. К. Г. Юнг изучил эти видения и написал комментарий “Видения Зосима”, который содержит подлинные тексты, их описывающие.

Вся поздняя Александрийско-Греческая алхимия использовала трансмутацию базовых металлов в золото в качестве символа регенерации и преобразования человека. Например, Стефанос Александрийский (седьмой век), был весьма уважаемым ученым, который читал публичные лекции по философии Платона и Аристотеля, а также по математике, астрономии и музыке. Он написал две книги об алхимии, которую он считал глубинным процессом, и потому его труды изобилуют поэзией внутренних переживаний.

В приведенном ниже отрывке мы можем видеть то, как он говорит о качестве опыта, используя свет и цвет как метафору для нематериального:

О луна, одетая в белое, и сверкающая своей белизной, позволь нам познать, что такое лунное сияние, которое мы не можем пропустить, что сомнительно.

Тем же является и белеющий снег, бриллиантовый глаз белизны, платье невесты, красота

созданной умом формы, белоснежное воплощения совершенства, свернувшееся молоко свершения, Лунно-пенное море на рассвете. . . многоименная суть хорошей работы, которая Все усыпляет, которое рождает Единое, которое является Всем, которое то, что совершает чудесную работу. Это ли эманации все той же Луны? . . . Которая видится белой, но желтеет, будучи захваченной, часть пойманной луны, ее золотая капля, ее славное истечение, ее неизменное объятие, ее неизгладимая орбита, творение Божье, великолепное создание золота.

Возможно, самым старым и наиболее известным документом алхимиков является Изумрудная Скрижаль, или Tabula Smaragdina. Предполагается, что она была изначально написана на греческом, но затем попала в Арабский мир через Сирию примерно в 800 н. э. Ее легендарный автор Гермес Трисмегист считается многими отцом алхимии.

Многие из алхимических текстов цитируют его, хотя они были написаны существенно позже предполагаемого времени его жизни — 3400 до н. э.

Согласно легенде, Скрижаль Гермеса была изумрудной плитой с Финикийскими надписями, найденной на могиле Гермеса Александром Великим.

Изумрудная Скрижаль содержит тринадцать заповедей

1. Истинно — без всякой лжи, достоверно и в высшей степени истинно.
2. То, что находится внизу, соответствует тому, что пребывает вверху; и то, что пребывает вверху, соответствует тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи.
3. И так все вещи произошли от Одного посредством Единого: так все вещи произошли от этой одной сущности через приспособление.
4. Отец ее есть Солнце, мать ее есть Луна. Ветер ее в своем чреве носил. Кормилица ее есть Земля.
5. Сущность сия есть отец всяческого совершенства во всей Вселенной.
6. Сила ее остается цельной, когда она превращается в землю.
7. Ты отделишь землю от огня, тонкое от грубого нежно, с большим искусством.
8. Эта сущность восходит от земли к небу и вновь нисходит на землю, воспринимая силу высших и низших (областей мира). Так ты обретаешь славу всего мира. Поэтому от тебя отойдет всякая тьма.
9. Эта сущность есть сила всех сил: ибо она победит всякую тонкую вещь и проникнет всякую твердую вещь.
10. Так сотворен мир.
11. Отсюда возникнут всякие приспособления, способ которых таков (как изложено выше).
12. Поэтому я назван Триждывеличайшим, ибо владею тремя частями вселенской Философии.
13. Полно то, что я сказал о работе произведения Солнца.

Исламская Алхимия

Пока Европа продиралась через Средние Века, Ближний Восток оказался центром расцвета культуры и образования. К 8 веку, менее чем через 100 лет после возникновения Ислама, огромная исламская империя простерлась от Испании до Северной Индии.

И несмотря на обилие народностей, живших в этом регионе, именно Арабский стал языком образованной элиты. Атмосфера любознательности и открытого познания, не подавляемая властями, оказалась сильным толчком к важным научным достижениям. В 8 и 9 веках были образованы многие академии и обсерватории. Арабские ученые нанимали Несторианских христиан и сирийских язычников для того, чтобы перевести с греческого на арабский множество важных работ по философии, математике, астрономии и медицине.

Изучение алхимии процветало в Исламском мире с 7 по 13 век. Первым мусульманином, заинтересовавшимся ей, называют Халиб ибн Язида, принца династии Омейядов (умершего примерно в 704 г.). Он систематически изучал алхимию у ученика Стефаноса, Мориениса Александрийского (который процитирован автором *Splendor Solis*). Однако, неважно, насколько точны все эти сведения, важно лишь то, что Александрия имела первичное влияние на Исламскую алхимию. Арабские алхимики цитировали Зосима, Демокрита и Стефаноса, а также других Александрийских алхимиков, Остана и Марию Пророчицу (именуемую Марией Еврейской со 2 по 3 век). Вдобавок, Исламские алхимики также впитали в себя влияние Персии и Сирии.

Наиболее известны на Западе работы четырех арабских алхимиков Джабир ибн Хайан (8 век), аль-Рази (9 век), Мохаммед ибн Умайль-аль-Тамини (10 век) и Ибн Сина (11 век). Они разработали множество лабораторных приемов и поделились большим количеством практических наблюдений, позаимствованных позднее европейскими алхимиками. Это постепенно привело к развитию современной химии и медицины. Также они оставили после себя немало философских и мистических записей.

Джабир ибн Хайан, известный на Западе, как "Гебер" был шиитом. Эта ветвь ислама была известна символической интерпретацией Корана и ценила прямой, внутренний опыт духовных переживаний. Другая ветвь, сунниты, наоборот, воспринимали Коран буквально. Гебер принадлежал к той ветви племени Азд из Южной Аравии, которая жила в Куфе, на берегах Евфрата, и практиковала суфизм. Предположительно, он знал греческий, и был широко читаемым ученым, выпустившим ряд собственных трудов по различным предметам, включая математику, астрономию и алхимию. Гебер расширил теорию Аристотеля о четырех элементах и их свойствах.

Он был согласен с Аристотелем в том, что союз двух качеств с веществом порождает четыре базовых элемента. Но он также полагал, что металлы имеют два внутренних свойства и две внешних, которые являются противоположностями. Согласно этой схеме, золото является горячим и влажным снаружи, но холодным и сухим внутри.

Эта теория вряд ли помогла лучше понять свойства металлов, но она может напомнить нам

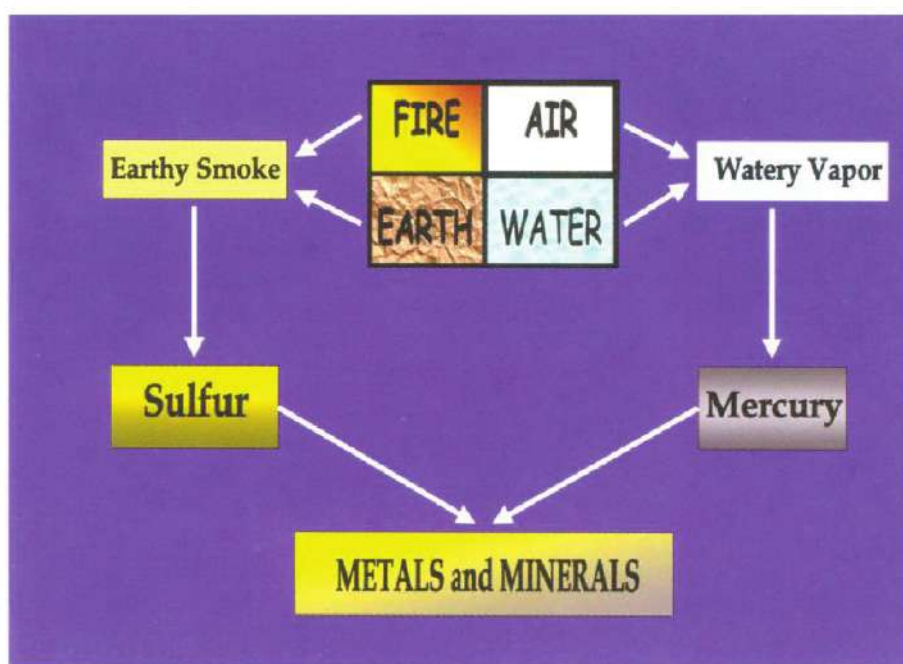


Рис. 2: Теория Гебера Сера-Ртуть. (Д. Н. Шервуд)

о теории Юнга о комплексах: внешне проявленное отношение отражает свою противоположность в бессознательном. Например, некто с комплексом неполноценности (явное чувство неполноценности) может бессознательно ощущать свое превосходство.

Гебер также предложил новую теорию металлов, теорию сера-ртуть, которая оказалась актуальной для тысячелетнего периода времени, вплоть до конца 17 века. (смотрите Рисунок 2). По ней металлы формируются в земле под влиянием планет из союза серы и ртути. Базовые металлы были созданы потому, что сера и ртуть не всегда сливались в правильном соотношении (баланс), или потому что они содержали посторонние примеси. Гебер верил в то, что металлы могут быть очищены с помощью эликсира, и в то, что существует идеальный баланс, который возможно найти. И пока другие алхимики для приготовления эликсира пользовались исключительно минералами, Гебер впервые начал применять продукты животного и растительного происхождения.

Он экспериментировал с целым спектром лабораторных процессов, вел тщательные наблюдения, внося тем самым вклад в развитие практической химии. Но то, что касается его действительных взглядов на философские аспекты алхимии, вызывает меньше уверенности, поскольку труды, выпущенные им, не сохранились в подлинниках. Самые ранние копии работ Гебера переписаны в 10 веке сектой Исмائيитов, которые, как и Гебер, верили

в то, что Мохаммед не последний пророк, и считали, что каждая религия несет в себе частицы истины. И поэтому трудно сказать, какие из философских аспектов его работ сохранились в первоизданном виде, а какие были изменены переписчиками.

Абу Бакр Мухаммад ибн Закария ар-Рази ("Равез" на Западе) родился около Тегерана в 825 или 826 и прожил сто лет. Говорят, что его интеллектуальный уровень был сравним с Галилео Ар-Рази был очень образован в философии, математике, метафизике, поэзии и музыке (он был автором энциклопедии по музыке). Ему также принадлежит идея о классификации вещей по происхождению на животные, растительные и минеральные. Наиболее заметный вклад им был сделан в медицину: он первым обнаружил разницу между оспой и корью. И даже в 17 веке некоторые из его книг все еще использовались европейскими студентами-медиками. Он проектировал новую больницу в Багдаде, которую позже и возглавил, и во дворе которой обучил многих своих учеников. Его медицинские исследования привели его к алхимии, и он принял теорию Гебера сера-ртуть, но предложил дополнить ее третьим элементом солевой природы. И хотя его первичные интересы лежали в области практической химии и медицины, он верил и в то, что базовые металлы могут превращаться в золото, и в то, что из обычных камней можно сделать драгоценные. Он описал процессы дистилляции, прокаливания, растворения, выпаривания, кристаллизации, субли-

мации, фильтрации, амальгамации, керации, и его труды известны благодаря точным описаниям химических операций и их продуктов.

Абу Али ибн Сина (980–1037), известный на Западе, как “Авиценна”, был персом, который вырос в деревне окала Бухары (ныне Туркестан). Авиценна был человеком выдающихся способностей к наблюдениям и рационализации вкупе с чутьем к невыразимому. Его описывают как величайшего гения мусульманского мира, равного Аристотелю. К тому времени, когда ему исполнилось шестнадцать, врачи приезжали учиться у него, и он к своему семнадцатилетию он был назначен врачом принца. И хотя прожил он всего 56 или 57 лет, он стал автором более ста рукописей на медицинскую, философскую, литературную, музыкальную и научную тему. Он написал на арабском трактат Птица, первое повествование от первого лица, в котором птица представляет человеческую душу. Другие птицы освобождают эту птицу из ее клетки, и они летят над восемью горными вершинами в поисках “Великого Короля”.

Исследования Авиценны по музыке были существенно более продвинутыми, чем аналогичные работы того времени в Европе. В своих трудах по физике Авиценна предположил, что свет движется с конечной скоростью. Он также изобрел подобие шкалы с нониусом (что демонстрирует его заинтересованность в точных качественных измерениях) и делал астрономические наблюдения. Его вклад в медицину во многом был основан на его собственных идеях, не заимствованных у других. Он обогнал

свое время во взглядах на способы передачи болезней, а его энциклопедия по медицине включила в себя 760 лекарственных препаратов. Работая как алхимик, он был согласен с теорией Гебера Сера-Ртуть, но в отличие от современников, крайне скептически относился к возможности трансформации металлов. Он придерживался мнения о том, что металлы можно сделать похожими один на другой, но при этом полагал, что обнаружение свойств металлов естественными чувствами вряд ли можно считать достаточным основанием для оценки их различий. Авиценна также известен благодаря написанной им фразе “Необходимы три вещи, а именно: терпение, обдуманность и инструменты”, которая была изменена в манускрипте 13 века Аугога *Consurgens* на “и мастерство работы с инструментами”.

В течение 10 века появлялось некоторое количество признанных Испано-Арабских алхимиков, но никто из них несравним с Гебером или Авиценной. Мухаммед ибн Умайль ат-Тамини (ок. 900–960), известный на Западе как “Сениор”) был мистиком, который вел уединенный образ жизни, создавая Книгу Серебристой воды и Звездной Земли, известную на Латыни как *De chemia*. Лекции Марии-Луизы фон Франц, посвященные этой его работе весьма достойны прочтения. Одним из последних значимых арабских алхимиков был Айдамур-аль-Джилдаки, который жил в Каире во второй половине 14 века. Он много путешествовал в поисках знаний по алхимии, и сохранил огромное количество цитат из подлинных источников, которые ныне оказались утерянными.

Алхимия в Европе — Средние века и эпоха Ренессанса

В то время, как в Исламском мире процветала культура, Европа проходила через сотни лет необычайно холодной погоды, ураганов, потопов, голода, войн, чумы и прочих эпидемий. Убийства и похищения людей с целью выкупа были обыденностью, равно как и то, что многие преступления против собственности карались смертной казнью. Большинство людей проживало в крохотных сообществах, редко выходя за их пределы. Поля возделывались вручную. Христианская Церковь преследовала язычников, но с еще большим рвением она преследовала христианские угрозы своей гегемонии. И от рук Церкви умерло больше христиан, чем в эпоху их преследования римлянами-язычниками, предшествовавшую преобразованиям Константина. Крестовые походы несколько снизили уровень воинственности внутри самой Европы, но в 1204 году, армия Четвертого Крестового Похода, так и не сумевшая добраться до Святой Земли, захватила Константинополь и уни-

чтожила его жителей. Беспорядок царил и в обыденной жизни. К 1500 году римские дороги, построенные тысячу лет назад так и не видели ни одного ремонта. Единственными стоящими изобретениями того периода были водяные мельницы (9 век) и ветряные мельницы (12 век).

Алхимия была практически неизвестна в Европе. И лишь в 12 веке она проникла туда через контакты с представителями Исламского мира. Евреи, говорившие по-арабски, сыграли важную роль в переносе и переводе текстов с арабского. Еврейские тексты были также весьма влиятельны, особенно в области магических свойств слов и букв. Предполагается, что наиболее ранним сохранившимся переводом с иллюстрациями является *Tractatus de herbis*, созданный в Апулии, Южная Италия, и датированный началом 14 века. Один из рисунков оттуда представляет собой ранний пример возвращения к наблюдениям за природой и к проявлению

интереса к Средневековому Пейзажу (возможно, эта картина выполнена под влиянием персидской живописи, а также иллюстрированных рукописей с Востока). На этой рудиментарной иллюстрации изображен мужчина, вырубаящий топором кусок сернистой скалы из вулканического ландшафта. Сернистые огни или дым поднимаются из вулкана, расположенного позади деревни. Кроме значимости для алхимических процессов, очищенная сера имела большую важность в медицине, как слабительное и потогонное средство.

Во время Ренессанса греческие источники оказались более доступными. Например, Герметический Корпус легендарного греческого алхимика Гермеса Трисмегиста (уже знакомого европейцам благодаря переводам с арабского) был переведен с греческого философом-неоплатонистом Марсилио Фичино (1433–99) для Козимо Медичи.

За рядом исключений, практический вклад средневековых Европейских алхимиков в теорию и методологию этой науки оказался не столь велик. Роджер Бэкон, человек, обладающий наиболее заметным творческим умом, был первым, кто предложил индуктивный метод, ставший фундаментальным для современной науки. В 13 веке Альберт Великий, живший и преподававший в Кельне, был ученым, специализирующимся на греческой философии и исламской алхимии. Он был невысоким мужчиной с хрупким телосложением, обладающим притягательной динамичной личностью, и имевшим огромное формирующее влияние на своего ученика Фому Аквинского. Альберт Великий верил, что химический анализ имеет физическую основу, но синтез требует влияния души, которая в свою очередь направляется звездами, как инструментом Божьего промысла.

Перу Фомы Аквинского приписывают известную работу 13 века *Auoga Consurgens*. Однако она имеет много расхождений с его другими трудами. Мария — Луиза фон Франц, коллега Юнга, перевела трактат *Auoga Consurgens* с латыни и написала обширный комментарий по его символизму. Рукопись написана языком мистики и откровений. Ее тексты представляют собой семь прич, связанных в единый опус, перемешанный с изображениями библейского и алхимического толка. После тщательного изучения жизни и работ Фомы Аквинского, фон Франц сделала вывод о том, что *Auoga* стала некоторым прорывом бессознательного знания (как компенсации его сознательных качеств), продиктованного автором своему компаньону из экстатического состояния, вызванного смертельной болезнью.

Давайте теперь обратимся к ступеням этого алхимического опуса, ставшего широко известным

в Средневековой Европе. При этом мы будем постоянно держать в голове то, что многовариантность в выборе веществ и важность их цвета насчитывают, как минимум, одно тысячелетие.

Для того, чтобы начать работу с субстанцией без отличительных характеристик, алхимики сплавляли вместе четыре базовых металла — свинец, медь, олово и железо.

Полученная смесь была веществом с черным цветом поверхности. Эта первая стадия именовалась нигредо. По другой версии, приписываемой Марии Профетессе, первым шагом был медно-свинцовый сплав с серой. На второй ступени черный сплав нагревался сначала с небольшим количеством серебра, затем ртути (с включениями мышьяка и сурьмы) или олова. Этим достигалось получение белого цвета, или альбеда. Третья стадия называлась желтением или цинтринатисом. На этом этапе в сплав добавлялись золото и серная вода. На заре алхимии четвертая и последняя ступени продуцировали фиолетовый цвет, который иногда имел поразительную радужность.

Затем в результате смешивания ртути и серы была получена киноварь (сульфид ртути), которая заменила фиолетовую окраску завершающей стадии в цветовой последовательности. Поскольку киноварь была кроваво-красной, этот этап был назван рубедо. И хотя процесс был значительно сложнее, чем описываемые тут четыре стадии, именно цветовая последовательность — нигредо, альбеда, рубедо — черный, белый, желтый, красный — играла важную роль в алхимическом символизме, начиная с греков и арабов. И эта тема проходит красной нитью через весь трактат *Splendor Solis*. Фон Франц перенесла символизм нигредо и альбеда на психологический процесс прорабатывания комплекса. Нигредо представляет собой дисбаланс, обычно проецируемый вовне на какого-то человека или группу людей. После “долгого процесса внутреннего развития и реализации” эта проекция отзывается, и “... наступает некое перемирие — человек успокаивается и приобретает возможность смотреть на вещи объективно... и это уже относится к альбеда” Стадия рубедо является новой жизнью, которая появляется спонтанно после освобождения либидо от комплекса.

По мнению Мирчи Элиаде две вещи влияли на Европейскую алхимию в позднее Средневековье. Первая — это изученная традиция, восходящая к древней Месопотамии (и Греции), а вторая обнаруживается в примитивном мифе, который и проложил свой путь в образы алхимии. Местные традиции металлургии также влияли на алхимиков, и это может быть обнаружено в *Bergbuchlein*, работосовременнице подлинной рукописи *Splendor Solis*.

Это тоже была самая ранняя напечатанная немецкая книга, раскрывающая “симбиоз” металлургической и алхимической традиции в Европе позднего Средневековья. Авторство Bergbuchlein приписывается выдающемуся врачу, жившему среди шахтеров в Фрайбурге. Книга написана в форме дискуссии между учителем и учеником. В ней мы находим теорию сера-ртуть. Их соединение было уподоблено слиянию мужских(сера) и женских(ртуть) “семян” в процессе зачатия. Однако, там упомянута и другая схема, по которой сера соединялась с “влажным, холодным и слизистым веществом, выделенным из земли”. Считалось, что небесные тела, связываемые с Греко-Римскими божествами, оказывают влияние на рост металлов. Например Луна ответственна за рост серебра, Венера управляет медью, Сатурн свинцом и Марс — железом. Золото же находится под влиянием Солнца:

По мнению мудрецов, золото очищается от серы, настолько, насколько возможно, и затем тщательно рафинируется в земле, под влиянием неба, а именно, Солнца. И в результате оно не содержит никаких остатков, которые могут быть разрушены или выжжены огнем, и в нем нет никакой влажности, которую можно выпарить.

В некоторых алхимических трудах того времени планеты ассоциировались с цветами также, как и с металлами. Золото и серебро были связаны с Солнцем и Луной. Коричневый был цветом Сатурна, зеленый — Венеры, синий — Юпитера и красный — Марса.

В Европе Средних Веков и эпохи Возрождения искусство алхимии чаще всего практиковалось тайно или отдельными людьми, жившими на окраинах доминирующей культуры. Тексты редко подписывались настоящими именами авторов.

Широко использовалось приписывание рукописей перу известных алхимиков прошлого (многие ранние средневековые тексты якобы принадлежат Геберу) или использовать греческий или латинский псевдоним. В те времена, когда в Европе правила Римская Церковь, открыто проявленный интерес к природе материи и внутреннему опыту был деятельностью, которая вполне могла привлечь внимание Инквизиции. А она не чуралась ни пыток, ни тюремных заключений, ни даже преданию смерти. Но несмотря на все это, есть свидетельства о том, что алхимия практиковалась в монастырях, и в ее делах участвовали известные представители духовенства, тот же Альберт Великий.

Два дела, прошедших через Инквизицию в Северной Италии немного позднее выхода Splendor Solis, могут передать тот оттенок власти, которой обладала Церковь. Первое дело весьма известно,

оно о Галилео, которого вынудили отказаться от своих астрономических открытий, обосновывающих не гео-, а не гелиоцентрический взгляд на орбиты солнца и планет. Галилео был довольно набожным и верующим католиком, имеющим тесные связи с Ватиканом. Он был довольно осторожен, и сверился со своими авторитетными контактами перед тем, как опубликовать находки. Выпущенная в свет работа была выполнена в форме дебатов между вымышленными персонажами. В ней не содержалось прямого изложения теории. Но тем не менее автором заинтересовалась Инквизиция. Плохое здоровье и давление Ватикана заставили Галилео согласиться с условиями оппонентов и отказаться от гелиоцентрической теории.

Второе дело найдено в удивительном исследовании Карло Гинзбурга о судебных процессах 16 века. Итальянский крестьянин, деревенский мельник, был преследуем Римской Церковью за ересь. Этот мельник верил в то, что все религии имеют свою ценность, поскольку каждая из них пришла от Бога. И если человек рожден арабом, то он вполне может придерживаться мусульманской веры. Гинзбург тщательно изучил возможные источники убеждений мельника, но он не рассматривал ни прямо, ни косвенно алхимию в качестве базы для ереси, и не подумал о проникновении алхимических символов в народную культуру. Однако определенная часть ереси этого мельника весьма схожа с идеями алхимиков того времени. Подобно алхимикам он придерживался космологии, которая началась с хаоса, из которого вышли четыре элемента. Он утверждал, что материя коагулирует “как сыр”, возможно, потому, что он мог слышать известное изречение алхимиков ‘solve et coagula’ (раствори и коагулируй). Время от времени мельник говорил о том, что дух вышел из материи. И эта самая ересь выражена символически в картинах Splendor Solis. Гинзбург цитирует отрывок из одной книги, которая была прочитана мельником. В нем рассказывается о частях яйца, как о символах четырех элементов, идеи, хорошо известной алхимиками. (Гравюра I-9). Можно предположить, что то внимание, которое было направлено Церковью на рассмотрение дела простого деревенского мельника и объясняет, почему Европейские алхимики использовали столь запутанный язык при описании обычных процедур. Это объясняет и то, почему они предпочитали публиковать свои работы под псевдонимами.

А те алхимики, которые не чурались публично, зачастую были шарлатанами и мошенниками.

Их заявления могли приводить к щедрому финансированию со стороны власть имущих, желаю-

ших улучшить свое материальное положение. Но такие выдумки часто заканчивались трагично. Шарла-

тан или пропадал без вести, или попадал в тюрьму, или просто погибал.

Парацельс и природа души

Парацельс, или иначе Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Гогенхайм, рожденный в 1493 близ Цюриха, был наиболее известным алхимиком позднего Средневековья — раннего Ренессанса. Его часто называют отцом современной медицины и химии. Но наследие Парацельса остается предметом дискуссий.

При жизни Парацельс был весьма противоречивым человеком, который всегда был готов провозгласить свои заслуги, и при этом активно протестовать против глупости других. Историк алхимии Е. Дж. Холмиард сказал так: “Парацельс имел массу достоинств, но скромность к ним не относилась, хоть как публичный человек он в ней и нуждался.” В 1929 Юнга пригласили читать лекцию по Парацельсу в дом, где он родился. Зная, что Парацельс придавал особое значение астрологии, как инструменту диагностики, Юнг начал свою лекцию с того, что Парацельс был Скорпионом по гороскопу, а согласно древней традиции, этот знак наиболее благоприятен для врачей, знатоков ядов и целителей. Управителем Скорпиона является гордый и прекрасный Марс, который наделяет сильных отвагой, а слабых — вздорным и сварливым характером. И жизненный путь Парацельса никак не опровергает того, что было дано ему природой.

Парацельс был единственным ребенком в семье. Его мать умерла при родах. Он был воспитан отцом, служившим врачом в Филлахе, и оставшимся ярким католиком до конца своих дней. Вместе с отцом он изучал медицину и алхимию, и, возможно, он также изучал медицину в Университете Базеля. Когда ему исполнилось около 21 года, он уехал в Тироль изучать металлургию и добычу полезных ископаемых у какого-то алхимика. Затем он проехал через Германию, Францию, Бельгию, Англию, Скандинавию и, наконец, прибыл в Италию, где и получил медицинскую степень Университета Феррары. Есть предположения, что он мог быть военным хирургом, и в ходе различных кампаний побывать в Венеции, России и на Востоке.

В отличие от многих образованных людей своего времени, Парацельс интересовался народной медициной и не чурался общества цыган, астрологов, аптекарей, шахтеров и крестьян. Он начал практиковать медицину в Страсбурге в 1526 году, но был срочно вызван в Базель спасать жизнь некоему важному горожанину, которого он успешно и быстро

излечил. Случилось так, что в то же самое время в том доме гостил Эразм, который настолько был поражен Парацельсом, что рекомендовал его на должность Городского Врача и Профессора Медицины Университета Базеля. Это назначение продлилось всего два года, поскольку Парацельс не упускал ни единого шанса указать членам медицинской элиты на некомпетентность. А также он посягнул на их чувство приличия, став писать работы и читать лекции на немецком, вместо латыни. Он провел большую часть своей жизни в разъездах между Германией и Австрией, и умер в Зальцбурге в 1541 году в возрасте 48 лет.

Очень сложно дать обобщающий обзор взглядов и работ Парацельса потому, что они содержат много противоречий. Его теория заболеваний зависела от астрологии, а теория излечения базировалась на восстановлении гармонии между человеком и природой. Он верил, что на конечную эффективность лекарственного средства влияет способ его приготовления. И подчеркивал важность тщательности проведения химических процессов.

Секрет алхимии, как уже было сказано, не в том, чтобы сделать золото или серебро, в ее возможности сотворить таинство (тайные снадобья), соответствующее задумкам самой Природы и направить их против болезней. И, следовательно, природа и человек должны быть соединены вместе и приведены к общему соглашению. Это и есть способ выздороветь и восстановить здоровье.

К. Г. Юнг писал о духовных верованиях Парацельса и о его работе врача. По Юнгу, именно сострадание было главной движущей силой этого человека. И он восклицает “Сострадание это учитель врача.”

Парацельс весьма открыто выражал свое мнение о том, что химия должна играть важную роль в медицине, включая использование металлов в качестве лекарств. В то время это звучало как оскорбление, но именно благодаря Парацельсу химия попала в список дисциплин, изучаемых медиками.

Он принял теорию Аристотеля о четырех элементах, но он расширил так, чтобы ее можно было применить ко всем веществам, а не только к металлам. Он поступил как Разес семьсот лет назад, добавив соль в качестве третьей составляющей. В глазах Парацельса соль воплощала собой принцип негорючести и энергозависимости. Эта теория, известная как *tria prima*, ссылалась на три базовых

качества, а не просто на привычную ртуть, серу и соль:

Вам следует знать, что все семь металлов, хоть и будучи разных цветов, происходят из трех веществ, а именно, из серы, ртути и соли. Следовательно, Гермес не точно высказался о том, что все семь металлов рождены и созданы их трех субстанций, то же касается тинктуры и Философского камня. Он называет эти субстанции дух, душа и тело. Но не объясняет, как это нужно понимать. Вы должны знать, что они означают ни что иное, как ртуть, сера и соль, из которых вышли все семь металлов. Ртуть — это дух, сера — душа, соль — тело.

По теории *tria prima*, ртуть (дух) связана с водой, поскольку она обладает плавкостью, летучестью, и неизменна под воздействием огня.

Сера (душа) связана с воздухом и характеризуется воспламеняемостью, летучестью и подверженности изменению огнем.

Соль (тело) ассоциируется с землей и характеризуется неизменностью под воздействием огня, и возможностью быть найденной в пепле.

Эта теория лучше всего объясняет тексты и картины в алхимических трудах:

1. ртуть-дух-вода-плавкость-летучесть — неизменяемая огнем; 2. сера-душа-воздух-воспламеняемость-летучесть — изменяемая огнем; 3. соль-тело-земля-негорючее — пепел.

Триадическая теория базовых качеств субстанций, да еще и прямо связывающая эти качества с духом душой и телом была довольно вызывающей для своего времени. Средневековому Христианину из Европы разрешалось иметь душу и тело, но никак не дух. Римская Церковь считала, что то лишь Бог обладает духом, и только Церковь и ее представители могут быть посредниками в духовном общении между Богом и человечеством.

Церковь не гнушалась применять всю свою власть и силу для преследования осмелившихся оспорить ее учения. Но взгляды Церкви на то, что только Бог обладает духом не являлся одним из основных принципов христианства. На самом деле, ранние христиане считали, что Дух Святой сошел с небес после воскресения Христа, чтобы помочь своим ученикам продолжить миссию Христа в мире.

В то время Святой Дух считался женской ипостасью, божественной Матерью. Ричард Тарнас объяснял так:

Новый Завет описывает Дух как ветер, который дует там, "где хочет". И как таковой, дух изначально обладал спонтанными и революционными качествами, которые по пределению ставили его вне всякого контроля. . . Сам Принцип

Святого Духа . . . угрожал традиционной разделенности между творением и Творцом.

Христианское движение объединилось с Римской Империей после преобразований Константина. (4 век) И скорее не Рим стал христианским, а Христианство стало римским, превратившись в централизованную иерархическую систему во главе с верховным правителем (Папой), контролирующую содержание и значение ритуалов. А также оно стало сложной правовой системой, диктующей гражданам, во что они должны верить. И куда бы Римская Империя не направлялась, Римская Церковь шла за ней следом, насильственно распространяя откровения путем подавления местных "языческих" религий и народных верований. После падения Римской Империи Церковь использовала свою собственную армию для завоеваний и управления на захваченных территориях. И даже в тех уголках Европы периода Средневековья и Ренессанса, где Церковь не имела светского суверенитета, она часто обладала правом преследовать еретиков в судебном порядке.

Со временем она еще более упрочила свою власть путем сильного иерархического контроля над тем, во что священнослужители и миряне могли верить или обсуждать. И для осуществления такого надзора требовалось подавление любой попытки получить иной духовный опыт или провести рациональное исследование, поскольку они угрожали церковной догме или космологии. Снова процитируем Тарнаса:

Харизматичные и иррациональные выражения Духа — внезапный духовный экстаз, чудесные исцеления, разговоры на иных языках, пророчества, новые утверждения о божественном откровении были безжалостно обесценены ради более упорядоченных и рациональных проявлений, таких как проповеди, организованные религиозные службы и ритуалы, институциональная власть, и доктринальная ортодоксия. Фиксированные канон конкретных апостольских писаний был тщательно отобран и навсегда установлен как непогрешимое Слово Божье, и не включал в себя новых откровений. . . . Понятие Святой Дух как божественный принцип революционной духовной силы, имманентной в человеческом сообществе и перемещение его к обожению, ослабло в христианской вере в пользу представления о Святом Духе как о явлении, исключительно инвестированном в власть и деятельность института Церкви. Тем самым укреплялась стабильность и преемственность Церкви. И делалось это за счет более индивидуалистических форм религиозного опыта и революционных духовных импульсов.

И затем Церковь стала прекращать практики, подобные тем, что изображены на Рисунке 3. На нем легендарный основатель медицины Аполлон вводит трех своих пациентов в состояние транса.

Римская Церковь закрепила за собой эксклюзивное право на толкование и передачу Святого духа во время раскола между Восточной и Западной (Римской) Церковью на Восьмом Вселенском Соборе в Константинополе (869–70). Канон 11 гласит:

В то время, как Ветхий и Новый Завет учит, что человек имеет единую рациональную и интеллектуальную душу, и то же учение исходит от отцов-основателей Церкви, некоторые люди продолжают кощунственно утверждать, что у человека имеются две души. И посему этот святой и общий собор предаёт анафеме авторов и последователей такого лже-учения. Любой, поступающий в противоречии с этим решением общего собора, будет проклят и отлучен от веры и общества Христиан.

С этого момента, в соответствии с Римской Церковью, человек имеет одну душу (формирующую и интеллектуальные способности) и одно тело, но не дух или вторую душу.

В конце средневековья и раннего Ренессанса, с возрождением интереса к классическим греческим идеям, начались обсуждения аристотелевской концепции души как принципа жизни, в противовес платоновской идее о том, что человек есть душа в теле.

Это размыло разницу между телом и душой, и открыло возможность человеку быть одновременно и рациональным, и обладающим Богом подаренной душой, которая может изменяться и выражать себя в течение жизни.

Арабское влияние, особенно работ Авиценны, породило идею о том, что дух может быть третьей составляющей, своего рода посредником между телом и душой. Тем не менее, в Италии 16 века, 8 веков спустя Вселенского собора в Константинополе, инквизиторы подвергли допросу несчастного итальянского мельника на предмет этого противоречия. Мельник колебался между утверждениями о том, что “душа и дух есть единая вещь”, и “Когда тело умирает, дух остается” Он объяснял, что душа есть нечто интеллектуальное, в то время как дух исходит от Бога и призван давать нам вдохновение. Эта точка зрения шокировала инквизиторов.

Парацельс признавал, что есть противоречия между его Католической верой и его взглядами алхимика и врача: “Я также каюсь, что я пишу как язычник, будучи Христианином”. Парацельс верил, что все во вселенной наделено жизнью, и что существует промежуточное состояние между материаль-

ным и нематериальным, состоящее из сущностей, имеющих тело и дух, но не душу.

Тем самым он утверждал, что мы можем считать воображаемый мир как третью альтернативу миру буквального и миру абстрактного. В дальнейшем он стал оспаривать различия между областью теологии и медицины. По его мнению, первое вышло из откровений, в то время как второе зависело от *lumen naturae* или света природы:

Посмотрите на Адама, Моисея и других. Они искали в себе то, что было в человеке, открыли это, и все каббалистические искусства, и они знали, что ничто не чуждо человеку, ни то, что от Дьявола, ни то, что от духов, но они извлекли свое знание из Света Природы. Они лелеяли это в себе... это идет из природы, которая скрывает свой способ деятельности внутри себя. И этот способ деятельности проявляется во время сна, и, следовательно, важные вещи могут быть проделаны лишь во сне. Сон пробуждает эти навыки. Для этого и существует дух, который и активизирует это во время сна. для этого и существует Свет Природы, который работает во время сна, и который невидим, но который рождается одновременно с видимым физическим телом. Но это больше, чем просто плоть, это нисходит от очень глубокого духа, который становится видимым... это Свет Природы, наставник человека, который населяет его врожденный дух.

Эта идея света или духа, который обнаруживается в природе была воплощена в жизнь Франциска Ассизского (1182–1226), который жил аскетом в пещере и воплотил свое благоговение перед природой в произведении “Песнь Солнца” На Рисунке 4, мы видим фреску (1236), на которой изображен Святой Франциск, проповедующий птицам, которые внимают ему с восхищенным вниманием. (Однако, он не дошел до того, чтобы самому послушать птиц и поучиться у них). Выражение озабоченности на лице его компаньона хорошо иллюстрирует недовольство Церкви аскетичной жизнью Франциска Ассизского. Однако, как показано на красивой фреске Джотто, Папа решил не преследовать Франциска после того, как увидел сон о том, что Франциск будет способствовать укреплению Церкви, а нее ее развалу. И хотя послание Св. Франциска о том, что сакральное может быть обнаружено в простой жизни на природе, не стало доминирующей темой ни в Христианстве, ни в Европейской культуре, его дух сохранился в Католическом ордене, носящем его имя.

Благодаря Парацельсу важные скрытые психологические аспекты стали осознанными и важными настолько, что они стали проявляться в средневековой алхимии. Но в открытую их так никто и не обсуждал, что есть дух в природе, или что стоит



Рис. 3: Аполлон, индуцирующий Целительный транс (Sloane MS 6, f.175, с разрешения Британской Библиотеки)

за понятием духа, исходящего не только сверху, но и снизу. Мы будем замечать эту тему в *Splendor Solis*, несмотря на то, что изображения рукописи (если они, и правда, появились около 1500 г.) предшествовали записям Парацельса.

Наиболее устойчивые превращения, используемые в алхимии, связаны с творением и разрушением — изначальный хаос и отсутствие различий, зачатие, матка или матрица, эмбрион, беременность, вскармливание, бракосочетание как союз противоположностей, рост и культивация растений, расчленение, распад и смерть.

Харли *Splendor Solis*

Множество вопросов о происхождении и предшественниках прекрасной иллюстрированной рукописи, хранящейся в Коллекции Харли Британской Библиотеки, так и остались без ответа. (the Harley Collection of the British Library.) (Титульная страница показана на Рисунке 5.)

Нас же интересуют картины, но кое какие ключи к их пониманию могут быть взяты из анализа текста. Большинство средневековых текстов было написано на латыни, но эта рукопись оказалась на немецком. (Перевод читайте в Приложении) Манускрипт поделен на семь трактатов, каждый из которых насыщен цитатами знаменитых алхимиков, отобранными так, чтобы дать возможность автору провести читателя через основы алхимического процесса. Вот имена тех авторитетов, что

Алхимики интересуются, “Как можно ускорить процессы, протекающие в природе столь медленно?” Мы можем сказать, что алхимики пытались воплотить способность природы оживать, обновлять и умножать саму себя, и они изучали таинственные свойства силы жизни. Это может быть восприниматься буквально как попытка решить проблему биологии. Однако, с психологической точки зрения, алхимия занимается тайными способностями человека к обновлению, изменению, и символам, с помощью которых наша психика делится с нами своим опытом.

процитированы в тексте: Александр, Альфидиус, Аристотель, Авиценна, Калид, Фаррариус, Гален, Гебер, Хали, Гермес, Меналдус, Морениус, Овидий, Разес, Розинос, Сеньор, Сократ, и Вергилий. По мнению Марии-Луизы фон Франс *Splendor Solis* содержит много отрывков, взятых из рукописи *Aurora Consurgens* (13 век). Ее научное исследование источников этой работы дает ценные знания для понимания того, что лежит в основе *Splendor Solis*. Фон Франц датирует подлинную версию *Splendor Solis* 1490 годом, но она никак не обосновывает это мнение. Тем не менее, дата 1490–1500 вполне вероятно основана на предполагаемой автобиографии автора, Соломона Трисмосина — Trismosin (см. ниже).

В отличие от *Aurora Consurgens*, текст *Splendor Solis* не делает ни каких особых ссылок на биб-



Рис. 4: 'Святой Франциск проповедует птицам'. Maestro di S. Francesco, Basilica di S. Francesco, Assisi. С разрешения Sacro Convento, Assisi)

лейскую или Христианскую тематику (разве что апеллирует к "Богу, создателю").

Не содержится в Splendor Solis ничего и на счет провидческого или мистического опыта.

Автор в историческом контексте

Мы не знаем ничего о личности автора Splendor Solis, скрывшегося за псевдонимом Salomon Трисмосин. Aureum Vellus (Золотое руно) (Поршах, 1598), коллекция алхимических работ, содержит краткие и красочные описания путешествий молодого человека в поисках секретов алхимии. Предполагается, что это и был Salomon Трисмосин (Перепечатано в Приложении). Странное смешение молодой доверчивости и некоторых особенностей делают эти рассказы правдоподобными. Возможно, автор текста описал свой опыт. Но этот персонаж не соответствует той глубине смысла, которая просматривается в иллюстрациях.

Работа дает возможность заглянуть в те времена, в Италию, особенно, в Венецию, которая влекла к себе искателей атмосферы космополитизма и инноваций. Различные детали позволяют нам предположить, что автор был не слишком богатым грамотным немецко-говорящим мирянином, который умел читать, понимать, и, возможно, говорить на латыни. Его алхимический поиск начался после

того, как он понаблюдал за алхимиком-шахтером, превращающим свинец в серебро и золото. Он был охвачен жадой узнать секрет шахтера, но шахтер отказался его раскрыть. И спустя немного времени этот шахтер погиб, упав в шахту!

Будучи полностью убежденным в самой возможности сделать золото и серебро из свинца, Трисмосин решил начать свое путешествие в 1473 году для того, чтобы раскрыть секрет этого искусства. После 18 месяцев в дороге, он провел год в монастыре около Милана посещая лекции, и работая ассистентом. Затем наш герой изъездил Италию вдоль и поперек, где и встретил итальянца и еврея, которые вместе создавали серебро. Он стал работать на них, оперируя огнем, "коррозийными и ядовитыми материалами", и он утверждал, что через четырнадцать недель он понял, как заставить "Английское олово выглядеть как серебро". Затем он отправился в Венецию, где его "серебро" было подвергнуто экспертизе, доказывающей, что это вовсе "не серебро". Но разговор с оценщиком привел



Рис. 5: Титульная страница Harley Splendor Solis. (Harley 3469, с разрешения Британской Библиотеки)

его к ученичеству в огромной алхимической лаборатории, принадлежавшему Венецианскому вельможе. Лабораторией руководил главный химик, немец, по имени Таулер, и каждый его помощник имел личную комнату. И хотя Трисмосин не стал вдаваться в описание лаборатории, мы можем представить себе ее обстановку и инструменты по иллюстрации из алхимического манускрипта 15 века (Рисунок 6). Трисмосин утверждает, что находясь в лаборатории вельможи, он с успехом использовал несколько различных формул для изготовления золота.

Как говорится в этой работе, Трисмосин прибыл Венецию немногим позднее 1476 года. Он не описывал свои впечатления от города. Однако известно, что в те времена Венеция была одним из трех крупнейших городов Европы (помимо Парижа и Неаполя). Ее население составляло 150 000 человек. Также Венеция считалась самым могущественным, прекрасным и культурным городом этой части мира. Металлопромышленные гильдии, занятые в практической алхимии, оттачивали свое мастерство в производстве оружия, доспехов, а также в чеканке

монет. Венеция той эпохи была важным торговым центром, со множеством связей с Востоком, и была отличным местом для приобретения текстов по алхимии. В своем произведении Трисмосин сообщает, что вельможа, нанявший его, купил и изучал книги по алхимии, написанные на разных языках.

Атмосфера, царившая в то время в Венеции, способствовала инновациям и интеллектуальной свободе. Город управлялся конституцией на протяжении двух веков, и вместе с соседней Падуей пять веков подряд считался культурным и научным центром.

Марко Поло вернулся из Китая сотней лет раньше, а Божественная Комедия Данте была хорошо известным произведением в течение двухсот лет. Мозаика собора Сан Марко, с ее сверкающим золотым фоном, была доступна для всех. Трисмосин мог также видеть картины Венецианцев, Беллини, Мантеньи и Тициана.

И если он оставался в Венеции первые десять лет 16 века, он мог застать и Исцеление Безумца Карпаччо (1496), и его великолепные фризы Святого Георгия, и Дракона в Скуола Св. Георгия славянской общины (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni). Его пребывание в Венеции было внезапно прервано смертью его работодателя, который утонул на Адриатике, попав в ураган на своем "корабле большого удовольствия". Тогда он уехал "в тихое хорошее место", в котором получил доступ к кабалистическим книгам на египетском, которые он переводил сначала на греческий, а потом с греческого на латынь. Он утверждал, что нашел тинктуру такого "красивого красного цвета, с которым не сравнится никакой багрец ..."

Помимо сомнительного заявления об успехе в производстве золота, работа также вызывает скептицизм и озабоченность относительно тех методов, с помощью которых вещество выглядело как золото или серебро. Это напоминает нам о важной роли алхимии как прото-науки, связывающей воедино практическое и теоретическое, контрастирующей с той "правдой" о природе Вселенной и материи, преподаваемой в качестве непреложной истины средневековой христианской церковью.

Это произошло более чем за сотню лет до того, как Галилей, профессор математики в Университете Падуи в 1592 году начал использовать тщательные наблюдения и математические обоснования для объяснения естественного мира.

Он получил быстрые и бесспорные результаты: Галилей консультировал кораблестроителей относительно физики их судов, изучал волны, наблюдал за движениями небесных тел, что было так важно для навигации. И он представил ошеломленной Венеци-

анской ассамблее телескоп, как полезное устройство для военных целей. Как было сказано выше, позже он обнаружил, что выводы о движениях небесных тел, наблюдаемых с Земли, соответствовали гелиоцентрической планетарной системе Коперника. Нам важно помнить о том, что во времена Трисмосин считалось, будто солнце, дарящее свет и жизнь, крутится вокруг Земли.

Как написал Вильям Манчестер:

Все было, как было, и длилось столь долго, сколь самый старый из европейцев мог помнить. Центром Птоломеевской Вселенной был познанный мир — Европа, Святая Земля, и Северная Африка по краям континента. Солнце вращалось вокруг нее каждый день.

Рай располагался над неподвижной землей, где-то в сводах неба, Ад находился глубоко под ногами. ... Когда картографы Средних Веков подошли к границам, очерчивающим мир, который им был известен, они написали: Осторожно, Там Скрываются Драконы...

С той же степенью уверенности, с которой средневековые Европейцы относились к тому, что Земля — центр вселенной, они, незнакомые со сферической теорией Аристотеля, верили и в то, что она плоская:

[Одобрено Церковью] абсурдное географическое изречение из Topographia Christiana, трактата, написанного монахом Космой в 16 веке. Косма, совершивший путешествие в Индию, а значит, по идее разбирающийся в этих вопросах, почему-то утверждал, что мир являет собой плоскую прямоугольную равнину. Иерусалим находится в центре прямоугольника, где-то рядом располагается Эдемский Сад, орошаемый Райскими Реками. Солнце значительно меньше Земли и крутится вокруг конической горы на Севере.

С психологической точки зрения карта Космы больше похожа на мандалу. Возможно, что психика средневекового человека, столкнувшаяся с таким количеством страданий и конфликтов, нуждалась в хоть каком то доступном для простого понимания порядке, который она проецировала на Землю. (В нашем комментарии к Гравюре II-4, мы будем обсуждать символизм мандалы в контексте индивидуальной психики).

Простота мышления того времени имела всего две крайности — А и не-А, и ни при каких условиях оба утверждения не могли быть справедливы одновременно. Наряду с этой жесткостью мышления, средневековый ум был напичкан мифами, аллегориями и богатой образной символикой.

Это напоминает нам слова, которые написал Юнг о том, "что занимает место между светом

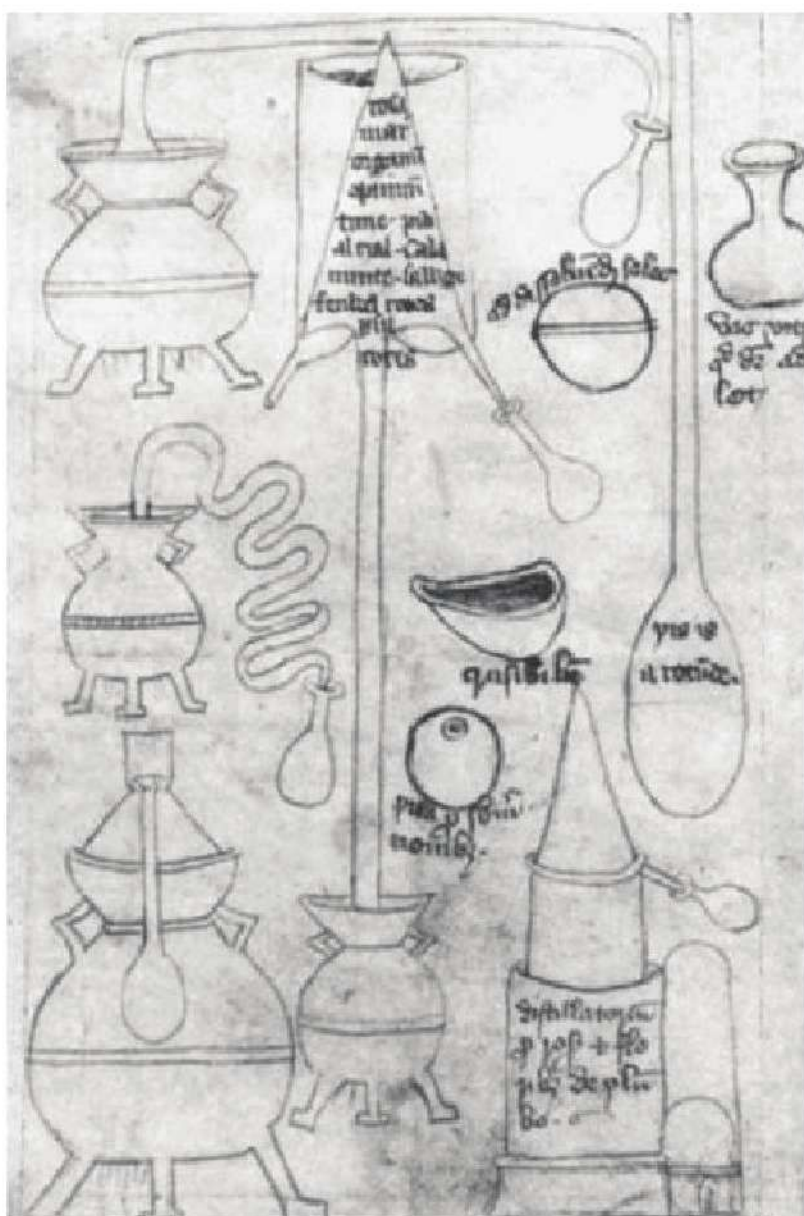


Рис. 6: Алхимический Аппарат 15 века. Такие устройства использовались для дистилляции спиртов и травяных инфузий. Из английской рукописи пятнадцатого века. (Sloane MS 3548, f. 25, с разрешения Британской Библиотеки)

и тьмой”, заключая, что только символ может тут помочь, потому что, в соответствии со своей парадоксальной природой, он представляет нечто третье, ‘tertium’, отсутствующее в логике, но являющееся живой истиной.

В 1930-ых была сформулирована многовалентная логика, и позднее мы стали наблюдать развитие

теории систем, теории хаоса и теории катастроф. Но клиническая практика психотерапии, не говоря уже о нашем личном опыте, показывает нам, что наше человеческое сознание не может быть поймано этими интеллектуальными теориями. Как заявил Юнг “Опыт противоположностей не имеет ничего общего с умственным озарением или эмпатией”.

ПЕРВАЯ СЕРИЯ

Картина I-1. Больное Солнце и Здоровое Солнце

Символизм первой картины Splendor Solis открывающей манускрипт, говорит нам о том, что эта работа не связана с методами практической, материальной трансформации базовых металлов в золото. Для автора Splendor Solis алхимия была практикой исцеления и преображения человеческой души.

Мир этой красивой картины полон неожиданного и парадоксального, сбивающего нас с пути привычных представлений: герб провозглашает слабость и дезинтеграцию, животные играют на музыкальных инструментах и демонстрируют щедрость к другим существам, а двухмерное изображение на стяге становится трехмерным, выходящим за пределы композиции. И стоит нам начать смотреть на картину внимательно, как мы можем начать чувствовать себя нестабильно.

Огромная золотая рамка, выполненная в технике Тромплей, подчеркивает огромную важность содержания самой картины. На верхней части рамки золотом на малиновом фоне написаны слова 'Agma Artis'. Это означает "Оружие Искусства", и, по всей видимости, говорит нам, что герб на фоне растяжки символизирует "искусство" алхимии.

Внутри картины мы видим двух мужчин, вовлеченных в беседу. Они стоят на зеленом грунте перед высокой аркой. Предположительно, один из мужчин алхимик, а другой его адепт или ученик: алхимия, как и психоанализ, включает в себя взаимоотношения и дискурс.

В процессе разговора, мужчина, облаченный в черное делает жест левой рукой в правую сторону, а мужчина в красном внимательно смотрит в том направлении в предвкушении, или как если бы он увидел там что-то впервые. Они отделены от зрителя каналом, быстротечные воды которого вздымаются до уровня мостовой. Однако мужчины не выказывают тревоги.

За ними простирается пейзаж с городом или крепостью на крутом склоне, а еще дальше расположена гора. Люди стоят у ворот в город, и это намекает нам на то, что алхимия требует от человека отойти от привычной структуры жизни и отправиться в путешествие. И хоть для каждого этот путь будет свой, взаимоотношения мужчин на картине символизируют совет и партнерство будущих путешественников с теми, кто уже вернулся из подобного странствия.

Это напоминает нам о том, что еще в 14 веке Данте бросил вызов ныне популярному идеалу одинокого героя, находящегося в поиске себя, подобно

греческому Улиссу или неоплатоновскому путешественнику к Сущему. Находясь в Аду, поэт терпит неудачу в попытке забраться на гору для того, чтобы добраться до входа в подземный мир. И он начинает свой путь заново, на этот раз заручившись поддержкой Виргилия:

... мой проводник поднялся снова и увлек меня следовать нашему одинокому курсу. Без руки нога не может идти.

В центральной части картины преобладает темно-красный стяг. На первый взгляд, герб кажется самым обычным, но если внимательно рассмотреть его нижнюю часть, мы заметим, что герб находится в процессе распада. Детали его верхней части, шлем украшенный несколькими завивающимися перьями и гребень, состоящий из трех серебряных растущих месяцев, говорят нам о боевых регалиях короля. А выше над короной, в противовес более темному фону, сверкает золотое солнце, наделенное человеческими чертами лица и спокойным взглядом. Его лучи, прямые и волнистые, расходятся во всех направлениях. Нижний из этих лучей проникает в сегмент, образованный верхнего растущего месяца. Синяя ткань, покрытая звездами, нисходит из под шлема на фоне стяга, как бы трансформируясь из двухмерного в трехмерное изображение. Под шлемом расположен щит, лежащий на тротуаре, наклонен влево, и поэтому золотое солнце, изображенное на нем, выглядит косо. Более того, черты лица этого солнца столь ужасны, что создают контраст с солнцем, изображенным наверху. Лицо нижнего солнца рябое, и на месте каждого глаза и рта расположены крохотные демонические лица, смотрящие вперед. Вместо прямых лучей, это солнце источает из себя нечто крючкообразное, закручивающееся по часовой стрелке.

Культурные символы, найденные в сияющих картинах Splendor Solis отражают радикальное изменение отношения к идеалам средневекового рыцарства, которое возникло в его поздний период и в начале Ренессанса. Рыцарь, ранее считавшийся непобедимым в своей броне, стал казаться тяжелым и неуклюжим.

Рыцарство, как основной институт Средневековья, умирал. И именно тогда, когда его церемонии наконец достигли своего полного развития, рыцарство стало отживающим, и вскоре должно было полностью отжить. Рыцарский образ жизни перестал быть практически применим. Кольчуга была заменена латами, которые были скорее существенно



Картина I-1

более тяжелыми, чем более эффективными. Было непросто найти лошадей, способных перевозить такой вес, и их цена, наряду со стоимостью новых доспехов, была невероятной. Но хуже всего было то, что вооруженный рыцарь на коне больше не имел преимуществ на поле боя. Его легко обыгрывали

в схватке и снимали с лошади английские лучники, геновские арбалетчики и пикинеры.

В гуманистическом свете Ренессанса рыцарь и его рыцарские порядки казались избыточными, и даже нелепыми, как например, в представлении Сервантеса.

В этом алхимическом гербе изначальные элементы заменяют собой старые образы. Король в своем боевом вооружении это инкарнация принципа доминирования путем силы, и мы тут же видим, что его наряд пустой и опавший. И хотя верхнее солнце все еще сияет ровным светом, его главный нижний луч указывает на три восходящих месяца, расположенных под ним.

Чтобы понять этот символизм, необходимо вспомнить, что в европейской алхимии луна обычно ассоциировалась с женским принципом, а солнце — с мужским. Таким образом этот участок картины говорит о том, что помощь приходит из возрождающей силы женственности. Эта тема постоянно повторяется в этой серии изображений. Относительно присутствия трех растущих месяцев, Мария Луиза фон Франц высказала следующую психологическую догадку: Тройные ритмы, скорее всего, связаны с процессами во времени и пространстве, или с их реализацией в сознании.

Ну и наконец, нам осталось прояснить расположение зрителя относительно стяга, изображенного на картине. Мы видим его, но не то, каким образом он повешен, и мы, как зрители, смотрим как бы изнутри города за его пределы. Этот баннер не декларирует мировую власть подкрепленную вооруженными силами, и не защищает зрителя от опасностей, наоборот, зритель оказывается перед лицом провала и растворения порядка, ранее казавшегося незбылемым.

Эта сцена является аналогом начала аналитической работы между пациентом и аналитиком. 5. Анализируемый, который из всех сил держится за свои достижения, это шлем рыцаря. Психика пациента разделяется и это показано с помощью здорового (верхнего) и больного (нижнего) солнца. Больное солнце изолировано, искажено, оторвано от отношений и смертельно субъективно, оно погружено в само-сомнение и в само-ненависть, а это уже четкое описание невроза. Но столь страдающий человек имеет также и здоровую сторону, которую он может проецировать в процессе работы над своей больной стороной на аналитика, как целителя и носителя сознания.

Пример такого болезненно разделенного состояния показан на Рисунке 7.

Пациентка выполнила эту работу в ходе нескольких лет работы с психоаналитиком, когда ее личность находилась в состоянии глубокого потрясения. Ее героическая оборона была повержена, она была в отчаянии, и не знала как жить дальше. Солнце едва видно в верхнем левом углу, а земля бесплодна, за исключением извилистой реки. Ломаная красная линия отделяет тьму, окружающую

землю от синего неба над ней. Этот рисунок показывает нам то, как часто внутреннее состояние отображается в реальном мире. А именно, подчеркивается оторванность личного мира (микрокосм) от внешнего мира (макрокосм). Мы еще вернемся к этой теме при рассмотрении Картины I-9.

Таким образом, с психологической точки зрения, алхимический герб может рассматриваться как изображение определенного шизоидного состояния, которое угрожает стать параноидальным, и которое может заслонить личность. Этот герб также может изображать бесполезную ныне оборону, которая когда то служила индивидууму (или была необходима для его выживания).

Защита может быть отражена в снах с помощью облачения, такого как форма, шлем, или с помощью животного или человеческой фигуры. К примеру, женщина двадцати лет пришла на психоанализ в состоянии депрессии и страхов. И это состояние очень разнилось с ее оптимистичной и полной энтузиазма натурой (выраженной во сне через представление себя чирлидером), академическими достижениями и неутомимостью. Спустя несколько месяцев начала терапии, ей приснился сон:

Я купала крохотную черепашку в миске с водой, и вдруг ее панцирь сошел с нее. Я попыталась слегка поддержать ее рукой, поскольку ее тельце было слишком слабым для того, чтобы самостоятельно удерживать голову над водой. Одна моя знакомая, требовательная и бесчувственная женщина, была в тот момент рядом со мной, и она разозлилась на черепашку за ее сутулый вид. Я испугалась, что она серьезно покалечит черепашку. Я также видела, что надеть на черепашку панцирь снова будет невозможно, потому что он сломался в процессе своего схождения.

Панцирь черепашки символизирует защиту от эмоциональных ударов. Пациентка идентифицирует свою истинную сущность, как черепаху, оказавшуюся без панциря, неспособную без него выживать. Пациентка чувствовала, что знакомая во сне символизировала ее собственную сторону, выполняющую роль судьи и внутреннего контролера. Но она была также удивлена тем, что ее явленное во сне эго было столь заботливо по отношению к черепашке. Она отнесла этот фактор к той заботе, которую проявил по отношению к ней аналитик, не осуждающий ее за сложности. Но мы также видим, что это еще и нечто, исходящее из более глубокой и более мудрой части ее собственной натуры.

Этот сон был ожившим образом фундаментальной проблемы, с которой могут столкнуться аналитик и пациент. Иными словами, аналитик использовал образ оставшейся без панциря черепахи чтобы

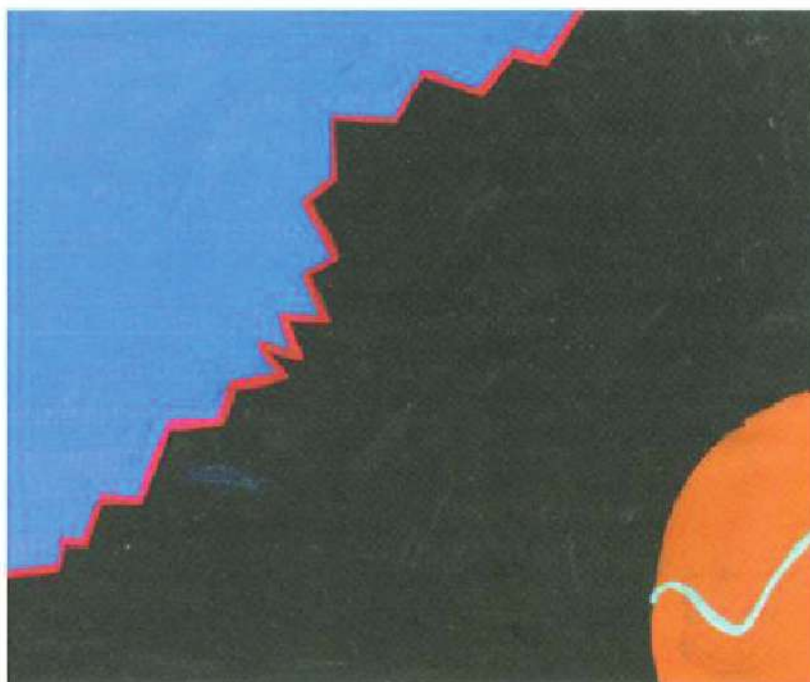


Рис. 7: 'Небеса и Земля далеко друг от друга' (Рисунок выполнен женщиной на сеансе психоанализа)

напомнить себе о внутреннем беспокойстве пациентки и ее уязвимости. И это было особенно важным в моменты, когда пациентка находилась в гипоманиакальном состоянии "чирлидера". Такие эпизоды были болезненными для аналитика, поскольку защита пациентки исключала истинный эмпатический контакт. И этот образ из ее сна помог аналитику задержаться на наиболее уязвимых частях психики пациентки так, чтобы она могла спросить себя о том, что вынуждает ее надевать свой панцирь обратно в ходе сессии психоанализа. Это пример того, каким образом символы во снах оказываются чем то большим, чем восстановительный или реляционный аспект переноса-контрпереноса. Они могут символизировать проблему гораздо глубже, что в свою очередь окажет поддержку и пациенту, и психотерапевту в момент разворачивания тонкого процесса.

Понятно, что пациентка неохотно шла на этот риск раскрытия, и она не была готова осознанно признать свой перенос страха осуждения на аналитика. Впереди был еще долгий путь к тому, чтобы эти чувства были полностью и открыто признаны. (В этом сне имеется дополнительный алхимический символизм, включая *solutio* ванны. И поскольку в этой книге мы не представляем расширенных трактовок снов или клинического процесса, то и фокусироваться мы будем на тех образах, которые связаны с образами *Splendor Solis*)

Другая женщина в ходе анализа так проявила свою защиту, которая оторвала ее от себя еще в подростковом возрасте:

Пациент: ... то, где я была, когда мне было 12 лет, как и то, как он обращался со мной прошлой ночью

Аналитик: Это вернуло вас на то эмоциональное поле.

Пациент: туда где находится тяжелый герб. (долгое молчание)...

Аналитик: Вы можете рассказать о 12-летнем подростке с позиции взрослого?

Пациент: Да, я бы даже сказала, что он и не поймет.

Аналитик: Что он не поймет?

Пациент: Того, что она не может выразить ему свою истинную сущность, потому что она не знает языка. Что его требования к ее роли заставляют ее костенеть, так, что в один прекрасный момент все, что он или кто-то еще будут знать о ней, окажется лишь скорлупой ее панциря. Это может быть очень красивый панцирь, как у черепахи, но он никогда не узнает, что скрывается внутри него. (тишина) Или это может быть невидимый панцирь, но опять же, скрывающий ее сущность. Он не узнает, что ее сердцевина перекручена так, что и словами не описать, и еще больше повреждена тем, что он не хочет признать того, что мы — она и я — явно видим. Я полагаю, что это может также указывать на то,

что хоть её рассудок кажется адекватным, мы не знаем ничего о ее нутре.

Эта скрытая вещь, о которой мы ничего не знаем, называется *prima materia*. Но что может мотивировать человека столкнуться лицом к лицу с чем то неизвестным, но вызывающим чувство ужаса и стыда? Символизм герба может нам тут помочь: уверенное и сбалансированное верхнее солнце может символизировать некую большую и мудрую часть личности пациента, не обязательно сознательную. И она помогает ему уравнивать свои параноидальные беспокойства надеждой на выздоровление. Оно так же может выражать силу, целостность и стойкость, которые необходимы для того, чтобы открыто смотреть на нездоровые стороны своей натуры. Этот аспект работы также поддерживается стабильностью аналитика. Заметьте, что здоровое солнце находится на картине не само по себе, а в связи с растущими месяцами внизу. Это говорит о той целостности, которая признает ценность переменчивых, связанных и уязвимых аспектов человеческой жизни.

Эта идея женственности как корабля, находит свое отражение в золотой рамке, которая украшена символическими изображениями из жизни растений и животных. Эти естественные формы находятся в контексте первых слов текста “Философский Камень создан из Зеленеющей и Растущей Природы”. В средние века, цветы считались земным воплощением звезд. В Греческой Алхимии цветы означали духов или души, а лазурит назывался “цветком металла” и “прекрасно-сформированным цветком, произрастающим из четырех ветвей [или элементов]”

На левой стороне рамы находится сова, смотрящая налево. Она символизирует Греческую богиню мудрости Афины (Минерва в Римской мифологии). Две обезьяны сидят на зеленом грунте в основании рамки. Обезьяна слева предлагает рыбу цапле, и в то же время другая цапля смотрит на это со спины этой обезьяны. Эта сцена содержит параллели с работой алхимика. Подобно Гермесу, покровителю и основателю алхимии (“Герметического искусства”), цапля может перемещаться с земли вверх и вниз. Длинная шея цапли символизирует длинное горло колбы. Обезьяна кормит цаплю, как алхимик, который “кормит” *prima materia* в реторте, *vas Hermetica*, и использует естественные процессы, но осознанно, что усиливает их течение.

И мы замечаем, что действия животных на картине не являются “естественными”, более того они идут против природы. Например, в природе обезьяны не предлагают еды животным других видов. А тут обезьяна преодолела свою инстинктивную природу. Так может поступить и человек, стано-

ваясь более осознанным. Животные во снах часто представляют собой негативные или деструктивные аспекты человеческих инстинктов (например, жадная, импульсивная обезьяна), или они могут провоцировать эмоциональные реакции в спящем (например, страх нападения). Но животные также могут отражать и позитивные аспекты нашей природы, которые были изранены или подавлены. В обоих случаях фигуры животных во снах могут инициировать в спящем отношения между миром бессознательного и естественным миром. И если им придадут значение, они становятся внутренними проводниками.

Обезьяна, смотрящая направо, играет на лютне. Музыка была важна для алхимиков, и в теории и в практике их работы. Теория музыки использует математический и численный символизм, что указывает на существование невидимого порядка во Вселенной. В Древней Греции Пифагорейцы открыли, что есть определенные пропорции между длиной струны и нотой, которую она воспроизводит. Они пришли к выводу, что движения планет производят звуки, и позднее Платон описал “музыку” или “гармонию небесных сфер”. Алхимики верили, что математические отношения, основанные на музыкальных пропорциях, могут быть применимы и к отношениям между элементами и планетами, что в свою очередь может являться руководством по определению соотношений ингредиентов в процессе их приготовления. Известный шотландский историк алхимии Джон Рид предположил, что ввиду существования веры алхимиков в благотворное влияние музыки, процессы Великого Делания иногда проходили под аккомпанемент музыкальных песнопений или заклинаний. Для религиозных мистиков среди алхимиков эти процессы принимали характер религиозного ритуала, и для них было бы вполне естественно включить музыку из одной близкой по духу деятельности в другую.

Новое отношение к природному миру также находит свое отражение в картинах *Splendor Solis*. Для восприятия, характерного для раннего средневековья, природа представлялась чем то хаотичным и нездоровым. В этом отношении было очень мало от того, что мы именуем способностью ценить красоту природы. Однако природные образы, представляющие перед нами на золотой рамке, одновременно щедры, символичны и красивы. Они отражают тот дух любознательности и эстетики, который только начал развиваться в позднее Средневековье, когда такие поэты как Данте и Петрарка стали писать о природе, и восхищаться ее красотами. Здесь присутствует размышление о природе, как об источнике обновления и насыщения. И это особенно подчерк-

нута образами обезьян, одна из которых играет мелодию в то время, как другая кормит цаплю. Обе обезьяны смотрят направо, как будто на встречу следующей картине, которая поведет нас на новую ступень трансформации.

Перед тем, как мы покинем эту картину, мы рассмотрим то, как шлем выражает собой изношенную персону. Этот образ защищенного сознания вот-вот будет отброшен, изменен или превзойден золотой короной. Корона провозглашает алхимию, как Королевское Искусство, но использует символ царствования в другом аспекте, как правителя с широкими взглядами, который считается со своими подданными, а не склонен действовать исключи-

тельно в своих собственных интересах. Психологически это означает выход за рамки безопасности эго. Это тот взгляд на трансформацию, который Юнг назвал Самостью. Символы на этой картине говорят нам о том, что Самость не имеет единой осознанной цели. Этот момент показан здесь как воображаемый союз двух противоположностей, представленных в виде силы и постоянства солнца, объединяющегося с изменчивым лунным ритмом. Этот символизм Самости компенсирует сомнения в себе, изображенные в нижней части. Он предлагает и психотерапевту, и пациенту многообещающий образ возможностей, которые лежат перед ними, если они смогут договориться о лечении.

Картина I-2. Отправляясь в Путешествие

На переднем плане мы видим бородатого мужчину, облаченного в красное одеяние и сиреневую накидку. Он движется в расслабленной манере слева направо. Его прекрасные одежды оторочены золотыми нитями, но при этом он не обут, его ступни обнажены. За ним мы видим извилистую тропу, ведущую мимо прямого высокого дерева, вдоль красивого природного пейзажа прямо к морю. Пейзаж включает в себя долины, леса, холмы, горы, города и открытые пространства.

В левой руке мужчина держит серебряный сосуд с высоким горлом, наполненный прозрачной золотой жидкостью. Взгляд нашего странника направлен на сосуд, и он показывает на него же своим указательным пальцем. Вокруг горловины сосуда вьется спиралью черная лента, на которой золотыми буквами написано "Eamus Quesitum Quatuor Elementorum Naturas" или "Мы в поиске природы Четырех Элементов". Что же это все это означает?

Предположительно, жидкость в сосуде может считаться аллегорией алхимической работы по обнаружению основных характеристик материального мира. Другими словами, Четыре Элемента, это Земля, Воздух, Огонь и Вода. Психологическим эквивалентом подобного действия мы можем назвать активацию базовых составляющих психики (или первичной самости) с ее четырьмя потенциальными функциями. Это зов вернуться к основам бытия для того, чтобы естественная личность смогла очиститься от влияний, разрушающих ее самовыражение.

Вокруг картины располагается огромная рама, украшенная растениями и животными. Справа находится сова. Внизу мы видим павлина с длинным хвостом. Этот хвост называемый *cauda pavonis*, который выполняет важную роль на поздней стадии работы. Рядом находятся лань и олень, и они как будто смотрят на алхимика в центре картины.

С древних времен олень использовался для изображения неординарных способностей или умения общаться с миром духов. Рога оленя, опадающие и вырастающие заново каждый год, являются символами смерти и рождения заново. Их ветвистый сегмент пробуждает рост растений — и носимый человеком, он символизирует рост сознания.

Доисторические символические изображения человеческих скелетов с рогами, были найдены в Англии, Франции, Персии, на Ближнем Востоке и в Китае. Раскрашенные статуи оленя, с телами, вырезанными из дерева, но при этом с натуральными рогами, помещались в могилы в Древнем Китае. Возможно, это делалось для того, чтобы помочь умершему перейти в следующий мир. В Сибири и в Северной Америке шаманы часто носили головные уборы с рогами оленя, или рогами, сделанными из железа. Алхимики использовали образ оленя для того, чтобы представить дух внутри материи. Для этой цели использовали и образ Меркурий, андрогина, переменчивого Римского бога, известного грекам под именем Гермес. И на этой картине лани и олень выражают собой меркурианский дух в обеих формах — в его Женской и Мужской ипостаси. Они отражают сознание алхимика перед началом его путешествия. Юнг считал оленя символом Меркурия: "Меркурий, сущность, основа, принцип, стоящий за ртутью, или работающий с ней. Эта неопределимая, удивительная, раздражающая, неуловимая вещь, которая притягивает неосознанную проекцию — ... *cervus fugitivus* (беглый олень...)"

С точки зрения анализа это может представлять собой то, что приводит пациента на терапию, нечто такое, что эго уже не в состоянии вместить в себя, и с чем не может справиться. Это то, что разрушает психологическое равновесие человека. И оно



Картина I-2

же также может принимать форму непреодолимого интереса, который проступает из рая.⁴

В картине мира алхимика Ртуть имеет большее отношение к меркурианской природе материи, чем к свойствам элемента, который мы называем ртутью. Алхимики считали, что металлы отличаются друг от друга большим или меньшим числом определенных характеристик. По Парацельсу, теория *tria prima* о трех фундаментальных свойств материи,

представлена в виде трех элементов — ртуть, сера и соль. Сера ассоциировалась с Солнцем, и соответственно с Мужским принципом, тогда как Ртуть была тесно связана с серебром, с Луной и с Женским Принципом. Соль — фиксированный и неизменный элемент, была связана с телом и с землей. Возможно, самый главный образ для алхимика это алхимический сосуд, именуемый вазой, перегонным кубом или кукурбитом, в котором происходит трансформа-

ция элементов или металлов. В практике аналитической психологии он символизирует конфиденциальность общения между терапевтом и пациентом, и необходимость держать этот “контейнер” закрытым. Сосуд воплощает собой пространство, из которого невозможна “утечка”. Легкомысленные беседы на эту тему за пределами терапевтической сессии размывают фокус и значение проводимой работы.

Это архетипическое требование сохранения конфиденциальности, как герметично запаянного сосуда имеет даже большее значение, чем врачебная Клятва Гиппократова. Поскольку в противном случае психологическая ценность работы будет ничтожной. Для психотерапевта настойчивое стремление алхимика держать сосуд закрытым (а его содержимое сокрытым) имеет глубокое значение. Оно вдохновляет терапевта поддерживать пациента, находящегося на пути трансформации, в его желании использовать материал из самых недр психики в весьма замкнутом способом и в его стремлении избежать предательства интеграции необдуманно действующими или путем бесплодного теоретизирования (например, в беседах абстрактного характера).

На ранних стадиях анализа сны часто предупреждают пациента о необходимости сдерживания. Это необходимо потому что люди ориентированы на культурные ценности и ожидания, которые могут легко оторвать их от задачи по само рефлексии. Эта тенденция может проявляться как опасения за то, что внешний мир может подумать о терапии или анализе. Она представляется во снах в виде людей,

которые заходят в фойе или даже в сам кабинет психотерапевта, и вмешиваются в процесс. Иногда это вторжение оказывается настолько бесцеремонным, что вся комната заполняется какофонией из внешних комментариев. Беспокойство о том “что люди могут подумать” вообще также является отражением отношением анализируемого к тому, что они могут подумать о терапии в частности.

Есть еще один распространенный страх, который не имеет ничего общего с культурными основами или с тем, как терапия может влиять на важные отношения и социальную адаптацию. Отраженные энергии и импульсы, будь они разрушительны или созидательны, могут на первых порах тревожить анализируемого в моменты, когда становится необходимо их осознать и интегрировать. Этот страх так проиллюстрирован во сне одной женщины на ранней стадии анализа : Ей снилось, что она держит ведро в руке. Она останавливается, открывает его и оттуда выпрыгивает кобра. Пациентка в ужасе бросает на пол и ведро, и кобру. Этот сон показывает ее внутренний страх выпустить что-то из под контроля, или иначе, страх катастрофы в том случае, если она продолжит анализ. Позднее она представила себе, как берет змею, не длиннее кобры, помещала ее обратно в емкость и закрывала ее. И с этого момента терапия стала продвигаться очень хорошо. Другими словами, она сумела себя сдерживать, и осознать, что змея может оказаться вовсе не ядовитой рептилией, убивающей процесс, как диктуется бессознательным, а духом-хранителем.

Картина I-3. Внутренний запрос

Строго с точки зрения алхимиков, эта ступень связана с отделением двух основных субстанций и их последующей рекомбинацией. На картине рыцарь облачен в серые доспехи, украшенные золотым орнаментом. Он держит в правой руке меч, а в левой красный вымпел с надписью, выполненной золотыми буквами:

Ex duabus aqui unam facite, qui quaeritis Sole et Luna facere.

Et date bibere inimico vino.

Et videbitis cum mortuum.

Dein de aquaterra facite.

Et lapide multiplicastis.

Что может быть переведено так:

Из двух вод сделай одну, таким образом найди способ создать солнце и луну.

И будь готов пить вино антагонистов

И ты увидишь с Мертвецом.

Затем сделай водянистую землю.

И приумножь камень.

Рыцарь смотрит прямо перед собой, голова развернута налево, и он стоит между двумя фонтанами, опираясь одной ногой на один, а другой — на другой. Фонтан справа увенчан металлической фигуркой обнаженного мальчика, держащего в правой руке палку, поднятую вверх. Он пишет серой жидкостью в чашу фонтана, она переполняется, и жидкость перетекает в чашу фонтана, расположенного слева. Этот второй фонтан украшен похожей фигуркой, но, похоже, что это девочка, и она держит палку на своем левом плече. Она пишет золотой жидкостью в чашу фонтана. Смесь из двух потоков производит золотую жидкость, которая переливаясь, наводняет собой окрестности, представляющие собой низинные поля, граничащие с рядами деревьев. В долине можно разглядеть две деревни, и еще одна расположена на холме справа. На горизонте просматриваются скалистые территории.

Как и на предыдущих картинах, центральное изображение окружено красивой золотой рамой, на-

сыщенной сценами из жизни животных и растений. В верхнем левом углу расположен павлин, справа бабочка. В нижней части рамы находится сова, смотрящая налево. Она в центре внимания двух критически настроенных птиц. Это говорит о внутренней борьбе и амбивалентности приобретения мудрости объединения противоположностей. Однако две другие птицы относятся к сове более спокойно, одна из них находится на другой стороне. Рыцарь здесь символизирует силу эго, которая поддерживает индивидуума в момент принятия на себя ответственности за ситуацию, принятые решения и инициативу. И таким образом, мы видим, что хоть на первой картине рыцарь больше и не является удовлетворительным символом личной целостности, от него все равно требуется сила героя для того, чтобы выполнить эту новую трудную задачу.

Меч в правой руке символизирует героическое состояние эго, которое говорит "Да, я расшатываю противоположности, и с помощью моего меча я высвобожу элементы из их защитной оболочки".

Семь звезд над головой рыцаря имеют символическое отношение к инициации. Семь — это число, традиционно ассоциирующееся с прохождением какого-то процесса полностью в течение времени. Например, 7 дней завершают неделю, и алхимическое действо часто описывалось как процесс, состоящий из семи стадий. Лестница из Семи Планет занимает видное место в поздних Классических ритуалах инициации, символизируя восхождение души к богу солнца, или иначе, солификацию. Автор *Augo Consurgens* использовал семь притч, апеллирующих к семи этапам и семи планетам. Семь звезд также ассоциировались с отбеливанием, или очищением, *prima materia*:

После того, как ты сделал те семь (металлов), которые ты раздал по семи звездам (и которые связал с семью звездами) (и) очистил их девять раз так, что они стали подобны жемчугу — это и есть Отбеливание.

Фон Франц в своем комментарии заметила, что внутри каждой отдельной притчи весь алхимический процесс описывается целиком в миниатюре, как бы создавая спираль. И мы будем наблюдать, как в этой серии картин рукописи символизм числа семь возникает снова и снова во множестве контекстов.

На нагрудные доспехи рыцаря нанесены полосы различных цветов: черный, белый, желтый и красный. Это первая констатация стадий алхимического процесса, выполненная с помощью цветов. Черный цвет символизирует нигредо или черноту — первоначальный хаос, или неразличимое состояние, —

которое превращается в белый цвет, или иначе, альбедо. Это состояние связано с перерождением или с ощущением обновления. Желтый цвет указывает на промежуточную ступень между белым и красным цветами, и, наконец, красный цвет, рубедо, означает конечный результат трансформации. Этот цветовой символизм проходит через все картины *Splendor Solis*.

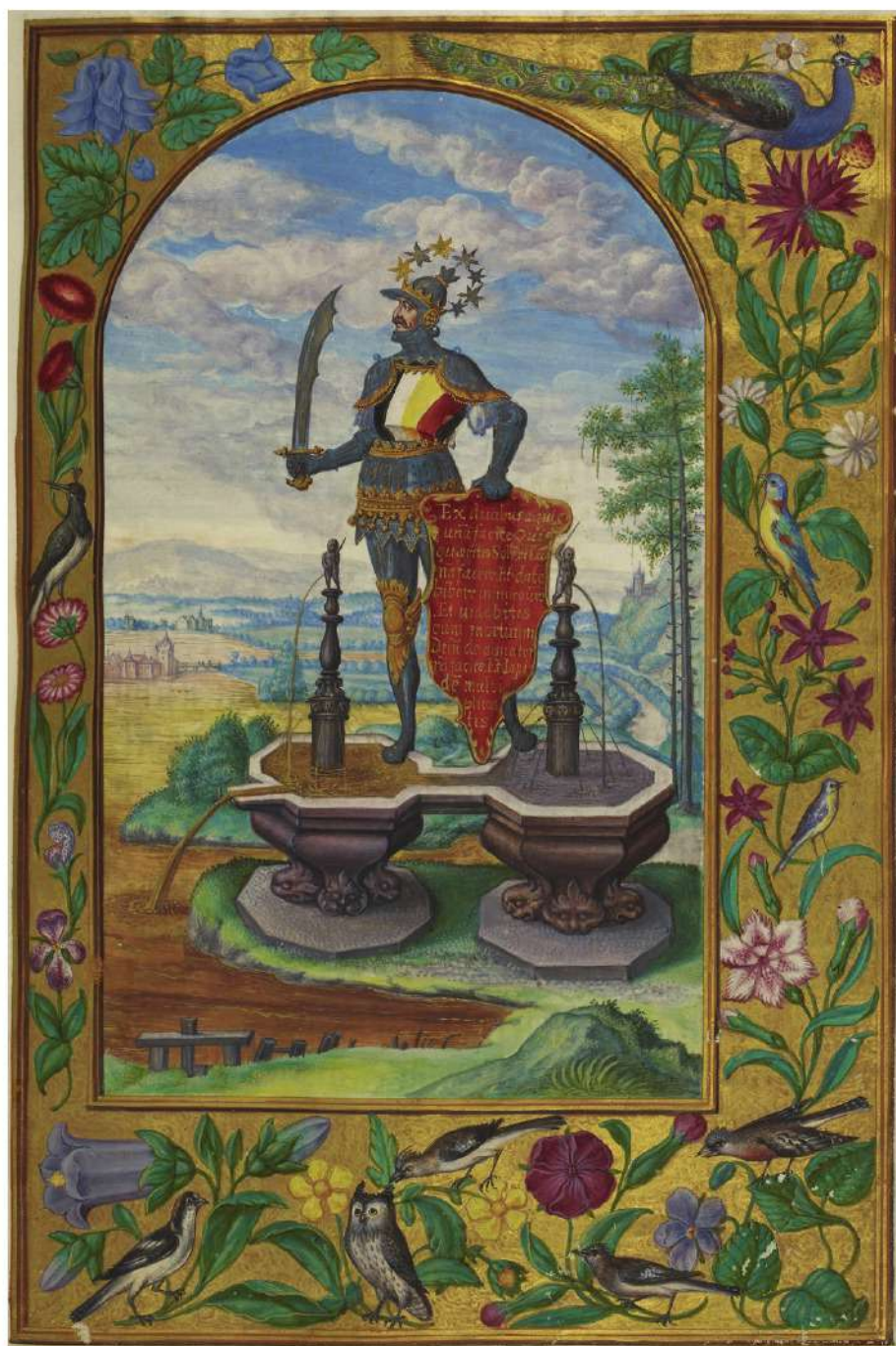
Струя мочи маленького мальчика сероватого, или точнее сказать, серебряного цвета. И она является символом духа, Луны, и их изменчивости. Серебро также указывает на Меркурия, только что принявшегося за свою работу. Струя мочи девочки золотого цвета. И это символизирует душу, серу и Солнце. Ранее мы уже обсуждали то, что сера и ртуть являются знаками противоположностей свойств материи, и часто трактуются как мужской и женский принципы. По мнению Джона Рида,

В операциях Великого Делания, союз мужского и женского принципа был известен под термином слияние [*coniunctio*]... Сера отдавала, Ртуть принимала, форма, которую принимал материал в результате их слияния, оказывалась подобна воску, который сохраняет на себе отпечаток печати. Это были бесчисленные синонимы каждого из этих принципов, большинство из которых были использованы для обозначения Философского Камня. Мудрость серы именовалась Солнцем, королем, мужчиной, братом, Осирисом, львом, бескрылым драконом, и т.п. Мудрость Ртути обозначалась такими словами, как Луна, королева, женщина, сестра, Исида, змей, орел, крылатый дракон.

Здесь на картине сера и ртуть показаны как субстанции, свободно истекающие, каждая из своего источника. Серебро, подобно луне, связывалось с тьмой, а сера наоборот, ассоциировалась с солнцем и светом. И тут же наличествует очевидный парадокс в том, что маленькая девочка мочится жидкостью "мужского" цвета. И подобная символика проходит через всю алхимию, и просматривается во всех сериях алхимических изображений.

Алхимики никогда не следовали жесткой дихотомии мужчины и женщины. Они понимали, что и в мужчинах есть женственность, и в женщинах присутствует мужественность. Мы видим на картине, что маскулинность в девочке выходит наружу, как и феминность в мальчике. И разделение это тут выглядит как биологический процесс.

Алхимики хотели соединить противоположности в жидкой форме для того, чтобы добиться максимального единства, и поэтому на картине этот процесс выносится за пределы человеческих тел, и выглядит как жидкости, текущие в два резервуара.



Картина I-3

Водный символизм связан с первой стадией инициации в процессе трансформации, который может быть воплощен во снах, но персонализирован согласно личного опыта каждого. Например, во снах, связанных с ванной комнатой.

Например, женщина с хорошо развитой персонею, избравшая для себя безопасность патриархальных ценностей за счет собственных глубинных чувств, начала лечение после того, как несчаст-

ливая жизнь ее дочери заставила ее исследовать их удобную и состоятельную жизнь. В начале терапии, она видела сон о том, что она находится в ее родном городе, с его очень строгими нормами поведения. Она сидит на всеобщем обозрении в туалете в саду позади ее дома. Туалет граничит с дорожкой, и таким образом, ее может увидеть каждый, кто будет проходить мимо. И вместо того, чтобы почувствовать себя униженной, она получа-

ла удовольствие от собственной "неотесанности". Анализируя сон, она вспоминала много случаев из своего детства, заставлявших ее испытывать стыд за естественную любознательность и инициативность. Какое то время она испытывала сильную злость и раздражение от завышенных ожиданий от себя со стороны мужа, детей и социума. Она также чрезмерно отождествляла себя с гневом своих детей против власть-имущих. Все это постепенно исчезло после того, как она оказалась способной различать и выражать свои чувства вместо того, чтобы бессознательно подыгрывать навязанным ей социальным ролям. Психоаналитическая работа высвободила новые энергии, как для ее внутренней жизни, так и для отношений с мужем, детьми и друзьями.

Фонтан с его детьми, появившийся в ранних сериях картин, показывает, что самоочищение стоит превыше всего по значимости. Мочеиспускание это естественный способ освобождения тела от внутренних загрязнений. Психологически, это первая стадия инициации, которая часто включает в себя очищение водой, например как при крещении. Этот архетип, часто ассоциируемый с образованием молодого человека, может быть активирован в переходных фазах в любом возрасте. Его символы являются транспортом для индивидуализации.

С точки зрения развития, мочеиспускание это в первую очередь произвольный акт, абсолютно естественный и бессознательный, но в определенном состоянии психического и физиологического развития, он становится подконтрольным эго. И это один из самых ранних опытов действия и независимости. В то же самое время культура заставляет ребенка подавлять разные аспекты своей личности, которые несовместимы с ожидаемой гендерной идентичностью. И поэтому мы можем считать мочу символом первичного я, которое было принесено в жертву ради социальной адаптации, и осталось существовать лишь в форме природной бессознательной функции. Это напоминает о том, что развитие эго требует принесения в жертву недифференцированной целостности.

Символизм мочеиспускания также был обнаружен в других традициях, например, в Кундалини йоге. Там вторая чакра, отвечающая за трансформацию, расположена в районе мочевого пузыря. Вторая чакра также рассматривается одновременно как позитивная и негативная. И это показывает, что процесс может идти как вперед, к обновлению, так и назад, к регрессу.

Данный принцип справедлив и для алхимии. Алхимики признавали то же, что мы также должны признавать, когда работаем с пациентами. И все, что

исходит из бессознательного может быть многообещающим, полным множеством значений, а может внезапно вернуться обратно в бессознательное, как будто и не существовало вовсе.

Этот процесс может разворачиваться вперед, становясь новой стадией, или наоборот, оказаться регрессивной деконструкцией. Помочь определить, является ли процесс движением вперед, может способность психотерапевта определить регрессивные тенденции пациента и вывести их наружу. Дети фонтана с картины настойчиво напоминают нам о том, что защита регрессии может быть выражена в весьма активной форме, наподобие поднятой палки над головой мальчика, или оказаться пассивной, как палка, покоящаяся на плече девочки. Ртуть напоминает нам что вечно изменчивый трикстер, *Spiritus Mercurius*, очевидно, играет значимую роль на данной стадии.

Эта начальная ступень работы по трансформации все больше ориентирована по нисходящему потоку, чем по восходящему. Другими словами, это нечто хтоническое, приземленное, истекающее, подобно моче, извне в повседневную жизнь.

Это, как если бы терапевт сказал этой пациентке: "Да, конечно, то, чем мы занимаемся, так это делаем вашу жизнь более пригодной для жизни. И поэтому, прислушайтесь к вашей интуиции, вернитесь назад и живите вашу жизнь лучше, чем вы делали до этого". Это то, что мы можем назвать поддерживающей психотерапией или консультированием. Но в нашем случае внутреннего духовная проблема противоположностей была уже установлена. И возникает вопрос "А сможет ли пациентка вернуться?" Может быть она должна идти вперед? И это та точка, на которой тема инициации всерьез выходит на сцену. Семь звезд говорят о том, что пациентка почувствует необходимость движения вперед, независимо от того, понравится ли это ее эго или нет.

Говоря языком психологии, человек, пришедший на анализ, оказывается на начальном этапе признания необходимости в тщательном процессе изменений, который переведет его с одного уровня развития на другой. И психика пациентки начинает принимать участие в более фундаментальном изменении, чем просто облегчение состояния от беспокоящих симптомов или необходимости адаптации к жизненной ситуации. Как сказал Юнг "в психике заложено стремление к собственной цели независимо от внешних факторов. . ."

Во сне, приснившемся мне (автору книги), на ранней стадии моего собственного анализа, два подземных озера стекали друг в друга. Они были невидимы глазу, но я знал, что они там есть: это

было чем-то наподобие абстрактной памяти, как если бы я всегда знал, что эти озера есть. Но в тот момент они еще и текли друг в друга. На личном уровне этот образ был ассоциирован с моей сестрой, хотя она и не присутствовала в том сне. Когда я был мальчиком, моя сестра являлась для меня чем-то вроде живого воплощения анимы. Она была на восемь лет старше, и я на самом деле не очень хорошо ее знал, но тем не менее она производила на меня яркое впечатление. У нее были рыжие волосы и очень светлая кожа. По всей видимости, это сочетание красного и белого в ее природных цветах и влияло на мое бессознательное (красный король и белая королева являются хорошо известным алхимическим образом). Смешение или встреча противоположностей предлагает опыт ини-

циации, в котором человек мог бы вообразить себе союз противоположностей, мужчины и женщины, который может реально возникнуть позднее. И это не плод чистой фантазии или игры ума. Подземные озера символизируют юношеский потенциал роста. Это что-то инстинктивное и воплощенное, смешение эмоций, которое не может быть выражено словами. И как алхимия всегда включает материю, реальная психологическая трансформация всегда включает опыт воплощения, а не просто идеи. Этот сон, таким образом, сигнализировал реактивацию скрытого женского потенциала, выраженного в образе моей сестры, так, что она стала частью моей взрослой эмоциональной реальности и самого моего существа. В своем внешнем проявлении это дало мне способность влюбиться в женщину.

Картина I-4. Король и Королева

Четвертая картина открывает нам вид на зеленые пейзажи, представляя противоположности, воплощенные в образах короля и королевы, стоящих на тропинке на переднем плане. Практически все на этой картине подчеркивает их полярность. Волосы королевы тщательно уложены, в то время как у короля они немного растрепаны. В этом содержится намек на душевное волнение. Две деревни на заднем плане разнятся по архитектуре. И хотя они расположены вдалеке, мы все равно видим людей, идущих в поселение, расположенное прямо между королем и королевой. Это символизирует начало движения в сторону примирения противоположностей. Так, чтобы в конечном итоге они признали существование друг друга.

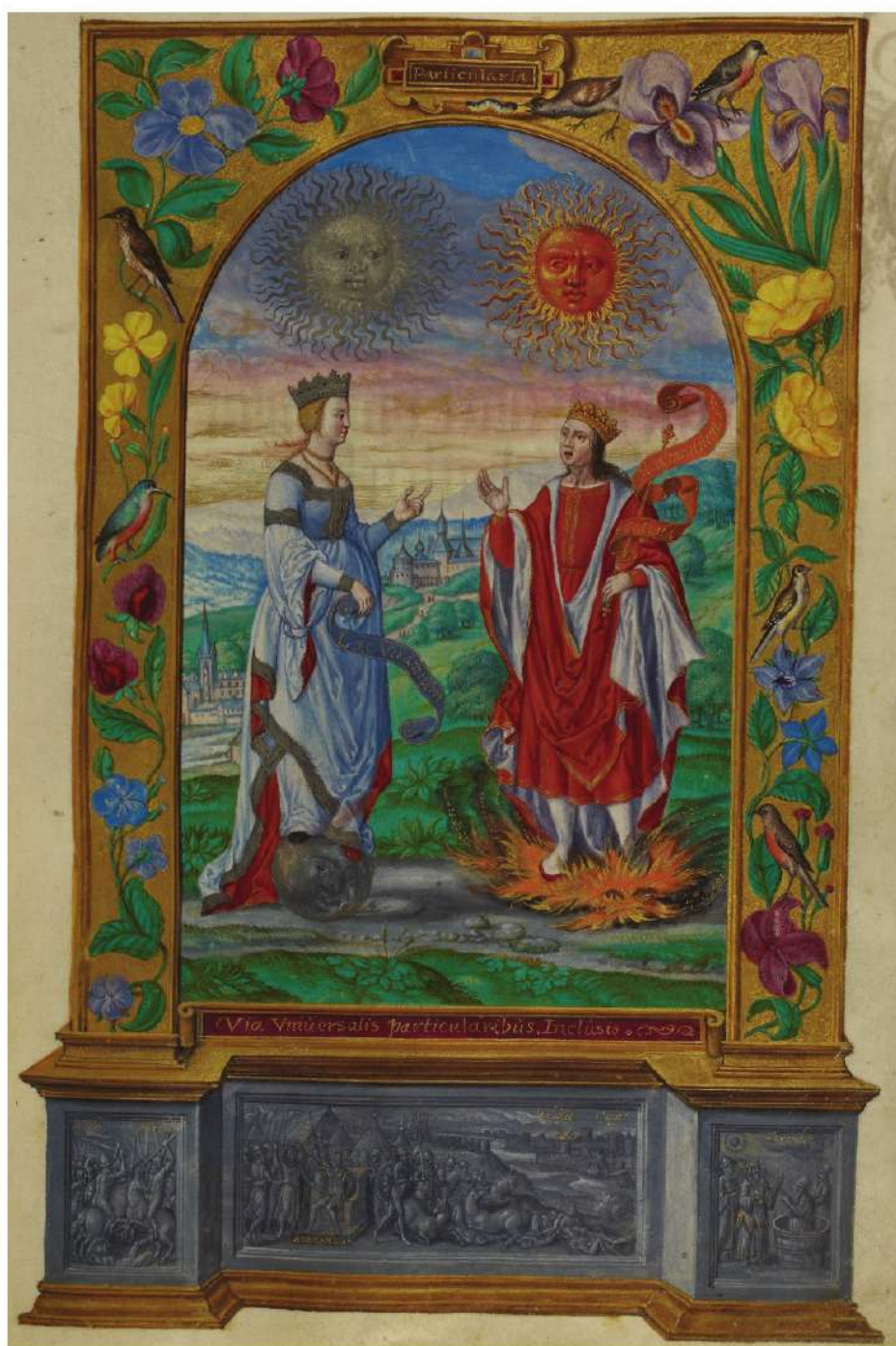
Верхняя одежда короля и королевы контрастных цветов. Король увенчан короной золотого и красного цветов а также облачен в красные одежды, отороченные золотом. Королева же одета в бледно-голубое платье. Ее корона серовато-серебристого цвета. Одна из ее туфель красная, а другая черная. Серо-серебристые тона окантовки ее платья и короны совпадают по цвету с серовато-серебристым солнцем над ее головой. Подкладка одежд короля голубовато-серая, и это совпадает с цветами наряда королевы, а подкладка платья королевы наоборот-красная. И этот цвет такой же, как в облачении короля. Это говорит о том, что каждый из них скрыто содержит в себе другого в потенциале.

Король стоит на костре, пылающем оранжевым и золотым пламенем. Королева стоит на темной серой сфере, на которой изображено лицо под небольшим наклоном. До конца неясно, что символизирует собой эта сфера — Луну или Землю. Согласно

описанию Джулиуса Кона, английского переводчика Splendor Solis, королева стоит на темной полной луне. Однако, в Психологии и Алхимии Юнг указывает на то, что она стоит на земле, а не на луне. (А луна представлена полной и сверкающей, и расположена над ее головой). Сфера, на которой стоит королева не просто земля. По Юнгу, сфера называется *rotundum* и представляет 'круглую природу лазурита, который рождается из первичного, и потому *prima materia* часто именуется лазуритом. Мы могли бы назвать эту *prima materia* эмпирической основой бытия, которая контрастирует с мужской потребностью в действии или знании о чем-то существовании.

На фоне короля королева выглядит спокойно. А он смотрит на нее с удивлением и, возможно, с тревогой. Серебристая луна над ее головой впросительно взирает на короля. И подобным же взглядом одаривает королеву красно-золотое солнце, расположенное над королем. Небо переливается голубым, розовым и желтым цветами, по нему плывут пушистые золотые облака с светлым подтоном. Очевидно, что между персонажами этой картины имеется сильная эмоциональная связь.

Король держит в своей руке скипетр со скрижалей, на которой золотыми буквами написано 'Coagula Masculinum', или 'Коагулируй Мужское'. С точки зрения алхимиков, процесс коагуляции превращает жидкость в сухое твердое вещество. Королева держит голубую скрижаль со словами 'Lac Virginis', или 'молоко девы' (духовная пища). Надпись также выполнена золотыми буквами. На реальном плане алхимики применяли этот термин к разным жидкостям белого цвета. На Рисунке 10 мы видим два алхимических образа молока девы.



Картина I-4

На одном дева оседлала огромную чудовищную рыбу, и вместе они изливают океан молока. На другом два алхимика или философа пьют молоко из грудей девы.

Эти две надписи — 'Коагулируй Мужское' и 'Молоко Девы' — вместе символизируют процесс, который был центральным для алхимии. *Solve et coagula*, или, иначе, растворяй и коагулируй. Это руководство было найдено в древней рукописи Ма-

рии Профитессы. Алхимики произносили фразу "*solve et coagula*" много раз для того чтобы очистить коагулят.

Этот процесс похож на повторения, который случаются в анализе, где бессознательное или комплекс проявляют себя через поведение или с помощью символов в сновидениях. Пациент и аналитик вместе рефлексируют на эти проявления и оказываются бессознательно затронуты этим. И это



Рис. 8: 'Молоко Девы' А. Море молока (Stolcius de Stolenberg, *Viridarium chymicum*, 1624, reprinted in CW 12, Fig. 222)

происходит раз за разом. Если лечение оказывается успешным, проблема будет растворена.

И это открывает путь для нового развития. Как подразумевает само слово "растворенный", новое его значение или коагулят может вернуть нас назад, в раствор бессознательного, но в иной форме, которая лучше подойдет для личности пациента на этом отрезке времени,

Алхимики ассоциировали растворение, или *solutio*, с луной, влагой, холодом и мягкостью. Иногда они называли это "кормлением камня" "молоком Девы". Коагуляция ассоциировалась с солнцем, сухостью, твердостью и жарой (и этот образ мы находим на картине в виде костра под ногами короля). Алхимики верили, что для того чтобы изготовить философский камень, надо превратить твердую субстанцию в мягкую, или духовную, которая затем затвердеет, принимая заданную форму. И это также напоминает анализ, в процесс которого жесткие и застывшие подходы смягчаются, в то время как податливые, но неразвитые аспекты личности усиливаются и дифференцируются.

Этот процесс можно проиллюстрировать случаем девочки-подростка, которой была рекомендована терапия из-за злого отношения, которое она проявляла к своим родителям. В свою же очередь она жаловалась на их крики и неуважение к ее мнению.

Эти роли были не просто частью процесса взросления подростка: и с позиции родителей, и с точки зрения самой пациентки, напряжение возникло в гораздо более раннем возрасте, когда девочка впервые начала показывать свою автономию.

Во время терапии пациентка случайно вспомнила свой сон и детства. Ей было около 5 или 6 лет. Корова начала давать молоко, и не могла остановиться. И в итоге ее дом оказался затоплен, и они были вынуждены спастись на лодке.

В ее сне позитивный, воспитывающий аспект женственности был возведен в экстремальную степень, так, что оказался угрозой для жизни, символизируя собой угрозу развития автономного эго. Мы можем также увидеть, что свойства твердого и мягкого тут были связаны с имеющейся проблемой: пациентка была в роли повстанца (жесткая, "плохая"), в то время, как ее мама жертвовала своей собственной автономией для того, чтобы быть вседающей (мягкой, "хорошей"). Не удивительно, что область конфликта сосредоточилась на еде: девочка-подросток отвергала материнскую стряпню и пищевые предпочтения. На глубинном уровне, свое желание иметь контроль над тем, что она брала в символической свободе от проекций, она переносила на своих родителей, которые были искаженным отражением ее настоящей природы.



Рис. 9: В. Алхимики принимают духовную пищу из груди девы. (Поздний 14 век рукопись Аугога Consurgens)

Затердевшие роли и отношения в семье нуждались в смягчении, в то время как слишком проницаемые границы между матерью и дочерью должны были принять иную форму. В терапии, пациентка смогла почувствовать себя вне семейной динамики и, таким образом, начала видеть ее более ясно, включая свою собственную роль в конфликте. Она начала обнаруживать свою любовь и теплые чувства по отношению к своим родителям (смягчение). И как только она обрела самоконтроль, она сначала подверглась еще большим нападкам со стороны родителей, но позже они научились уважать ее и даже восхищаться ей. Их отношение было сначала твердым, а затем смягченным.

Размеры мягкого и твердого имеют первичные ассоциации с физическим опытом контакта между людьми и объектами. А в анализе этот размер опыта может стать более осознанным, особенно в работа с переносом. Алхимический dictum, solve et coagula, настолько релевантен глубинной психотерапии, что имеет с ней единую точку зрения, с которой она смотрит на любую клиническую сессию. И в то время, как процесс solve et coagula повторяется, он движется из бессознательных, инстинктивных ожиданий и действий — как на предыдущей картине с двумя писающими детьми, — к большей осознанности и способности принимать противоположности, как изображено на этой картине.

В «Психологии Переноса» Юнг отмечал, что

Инстинкты и их специфическое фантазийное содержание являются наполовину реальным, и на-

половину символичным. ... Мы знаем, что фантазийное содержание инстинктов может быть интерпретировано как знаки, как автопортреты инстинктов, то есть, имеющее восстановительную природу, или как символы, как духовное значение природного инстинкта. ... В любом конкретном случае бывает часто невозможно сказать что это — «дух» или «инстинкт».

В случае этого подростка ее внутренняя жизнь начала принимать новую форму с момента отступления конфликта с ее родителями. Время от времени она просила разрешения сделать что-нибудь из песка в лотке, находящемся в офисе терапевта. И получив его, она работала сосредоточено и тихо, старательно моделируя фигуры из песка и расставляя предметы из коллекции терапевта. Ее абстрактные песчаные скульптуры говорили о глубокой связи с архетипической женственностью, а также об ощущении сакральности ее развивающегося женского тела. Следовательно ее образ становления женщины, запечатленный в ее психике был изменен с недифференцируемого инстинктивного излияния (ее сон о корове) в более духовную, но также в воплощенную в теле символическую Мистерию (смотрите Рисунок 11).

Дизайн нижнего лотка, два круга, отделенные волнистой линией практически идентичны древнему Тантрическому символу богини, как защитницы. Тот же символ был использован для Камы, бога фаллической любви. В нижнем лотке (сделано 6 недель спустя) также наблюдается симметрия, но

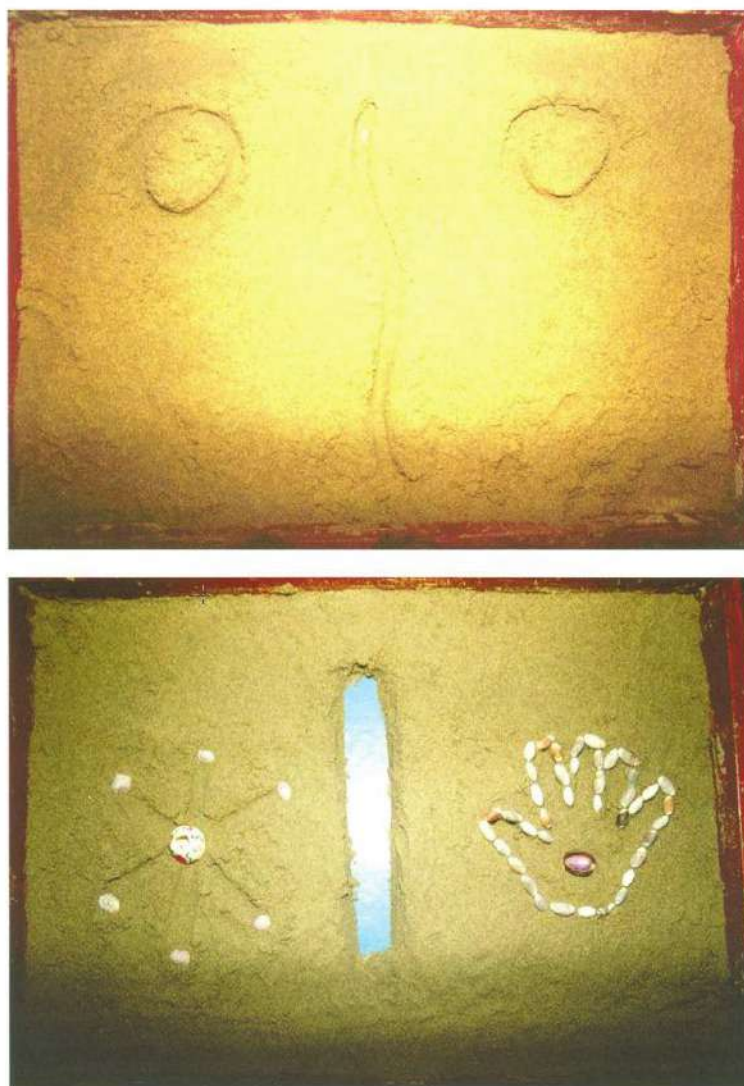


Рис. 10–11: Два песчаных лотка. (Выполнено девочкой-подростком, находящейся на психотерапии)

две стороны не зеркалят друг друга. Наоборот, мы видим слева 6 конечную звезду. В ее центре находится крохотное индейское судно, а на конце каждого из лучей звезды — по ракушке. Справа мы видим контуры ее руки, выложенные с помощью крохотных ракушек, и с ракушкой посередине ладони.

Ниже середины лотка прочерчена широкая линия, которая открывает синее дно латка, и символизирует море. Символы, расположенные на этом латке показывают нам архетипическую женственность слева и персональную женственность справа. Обе стороны содержат спиралевидные ракушки, символы защищенного развития, растущие вслед за ростом живущего в них существа. Отпечаток ее руки на песке, аккуратно обрисованный ракушками, говорит нам о том уникальном отпечатке, который она сделает в своей жизни.

Возвращаясь к образу короля и королевы, мы можем заметить, что королева полностью контролирует себя. Она воплощает собой суть развитого женского сознания с ее собственным источником света, каким является сияющая серебристая луна над ее головой. Это разнится с более типичным культурологическим восприятием женственности, как просто луны, часто в форме полумесяца, подчиненной мужской рациональности и осознанности, и оттеняющей ее.

Рама картины украшена цветами и птицами на золотом фоне. Эта картина первая, в которой центральное изображение покоится на трехмерной основе. Здесь темно серая рама содержит три барельефа. Один находится слева (Рисунок 12), и изображает батальную сцену, подписанную “Ахилл”, ‘Achilles’ [sic] и “Гектор”, ‘Hector’. Это знамени-

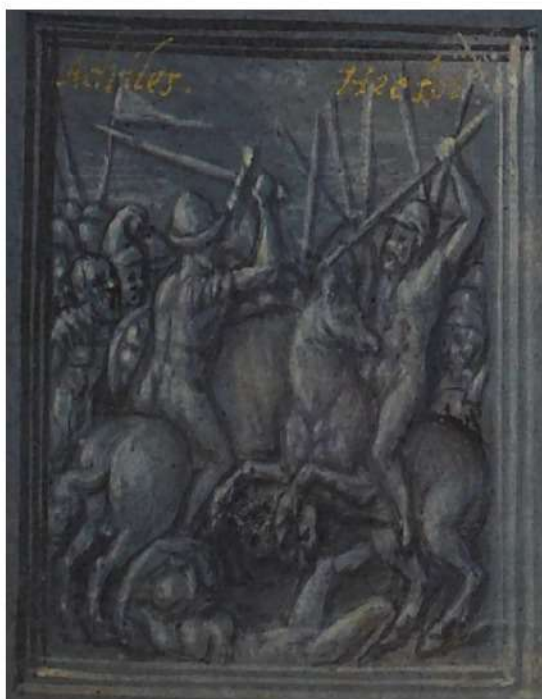


Рис. 12: Битва Гектора и Ахиллеса. Барельеф в основании Картины I-4, слева. (Harley 3469, с разрешения Британской Библиотеки)

тый поединок при осаде Трои, когда Ахиллес убил Гектора в отместку за своего друга Патроклоса, несмотря на пророчество морской нимфы Фетиды матери Ахиллеса, о том, что затем быстро последует его собственная смерть. Как сказал Кереньи, он принял свою собственную смерть. Его кости были перемолоты с костями его друга Патроклоса, затем помещены в золотую амфору, и похоронены на Мысе Сиджеоне, на входе в Хеллеспонт.

Это место стало прибежищем пилигримов и было огорожено Александром Великим. И мы можем считать Ахиллеса как одновременным воплощением и высшей преданности, и высшей вражды, прак-

тически сверхчеловеческого героизма и фатальной уязвимости.

На центральном барельефе (Рисунок 13) мы видим Александра великого, изображенного как полководца и воина. Он сидит на троне, окруженный своей армией, его посох поднят вверх. На другой стороне бурной реки находится укрепленный замок и город. Над башнями города написаны слова 'Basiliski Capsis' (их видно более отчетливо на Рисунке В). Это можно перевести как, "василиск в корпусе", или "василиск содержится внутри". Под последней буквой 'i' слова 'Basiliski', можно разглядеть драконоподобную фигуру, нарисованную золо-



Рис. 13: Александр Великий как Завоеватель. (Harley 3469, by permission of the British Library)
А. Барельеф в основании Картины I-4, центр. В. Деталь, показывающая василиска.

тым цветом, прямо над городом. Эта фигура есть василиск, чудовищная комбинация петуха, жабы или змеи. Считается что оно рождается из яйца без желтка, которое было отложено петухом и высижено жабой в гнезде из навоза. Как и горгона, василиск способен убивать взглядом, и он может умереть сам в том случае, если увидит свое собственное отражение.

В христианской иконографии василиск был синонимом дьявола, его трехглавый гребень и тройной хвост воспринимались как инверсия Святой Троицы. Происхождение этого символа должно быть очень древним: василископодобное существо было найдено в центре “Колеса Жизни” в Восточно Индийской и Тибетской иконографии. В Центр колеса в буддистских версиях помещены свинья, петух и змея, в то время как в варианте Тибетской религии Бон там находится монстр в теле коровы, хвостом змеи и с тремя головами — петуха, свиньи и змеи. По Бон Сутре Магического производства Отпрыска, из круга света Небес, пустого и бесконечного, черный свет исходил до самого дна моря, поднялся пар скрывающий что то черное во мраке. Из этого мрака родилось вредное тело корова с ядом для всех живущих. И у коровы появилось три ядовитых головы, четыре конечности и хвост змеи. И каждая из трех голов имела свои уста — ненависть была ртом змеи, наваждением оказался рот свиньи и сладострастием — рот петуха. Так три яда воплотились в очевидную телесную форму.

Эта интерпретация хорошо совпадает с алхимическим символизмом, в котором василиск представляет собой *prima materia*. Содержание василиск/*prima materia* является основным для трансформации. Другими словами, страсти должны быть укрощены для того, чтобы можно было начать психологические изменения.

Согласно легенде, Александр Великий обучался Аристотелем (384–322 до н. э.), который развил философскую систему, основанную на эмпирическом наблюдении и логике — доминирующем мировоззрении Западной цивилизации. Текст *Splendor Solis* цитирует легенду об Александре, в которой Аристотель учит его алхимии ‘Выбери для нашего Камня то, чем украшают и коронуют себя короли’, подразумевая тонкое золото. Присутствие Александра на этом барельефе напоминает нам о том, что алхимики были осведомлены о том, что корни их искусства лежат в сплаве Греческих идей о природе материи и в Египетской металлургии в Александрии, древнем египетском центре изучения, основанном Александром.

Александр, наиболее известный завоеватель в Западной истории, воплотил мощь стратегическо-

го планирования для успешной военной агрессии и доминирования — комбинации физической мощи и рациональности.

По мнению историка Томаса Мартина, популярность легенды об Александре как символе высокого достижения для мужчины-героя и война оказалась одним из наиболее значимых моментов его наследия на долгие века. Когда у смертного одра Александра один из его военачальников спросил, кому же он теперь доверяет свое королевство, тот ответил: “Самому могущественному”.

Александр был также известен своей любознательностью. В тексте для Специальной Выставки Британской Библиотеки в 1999 было указано, что бесконечная энергия и безграничные амбиции Александра толкали его исследовать отдаленные участки земли, населенные странными народами и монстрами, исследовать чудеса небес и глубины моря и искать секреты истинной мудрости и бессмертия. Именно эти легендарные путешествия упоминаются в Романах об Александре, который возник как греческий текст, но вскоре оказался распространен в бесчисленных вариантах и переводах, возникших в странах Западной Европы, Ближнего Востока и Индии.

Эти легенды подпитывали любопытство Европейского общества средних веков, рассказывая им об удаленных уголках мира. После встречи с монстрами и и жутковатыми народами всех мастей, Александр вознесся в небо в клетке, удерживаемой грифонами (и внезапно упав на землю), а затем он спустился в морские глубины, к своему последнему приключению.

На Рисунке 14, мы видим изображение этого эпизода, который появился во Французском манускрипте 15 века.

Василиск, затем, может рассматриваться как тень Александра — его рациональные и стратегические способности были использованы на службе у жажды опыта и потребности во власти. На этой картине “содержащийся василиск” отделен от Александра значительным разделителем в виде широкой и быстрой реки.

Барельеф справа (Рисунок 15) снова показывает Александра (вместе с солнцем на небе, расположенным за ним), наносящего визит человеку, сидящему в бочке. Человек, полностью одетый, смотрит на короля, сложив руки вместе в мольбе руки. Это изображение, возможно, имеет отношение ко встрече Александра Великого и Диогена, великого греческого Философа. (412–323 до н. э.).

Диоген был аскетом, который какое то время жил на улице в бочке, принадлежащей храму Кибелы. Он учил ценностям простой жизни и рекомен-

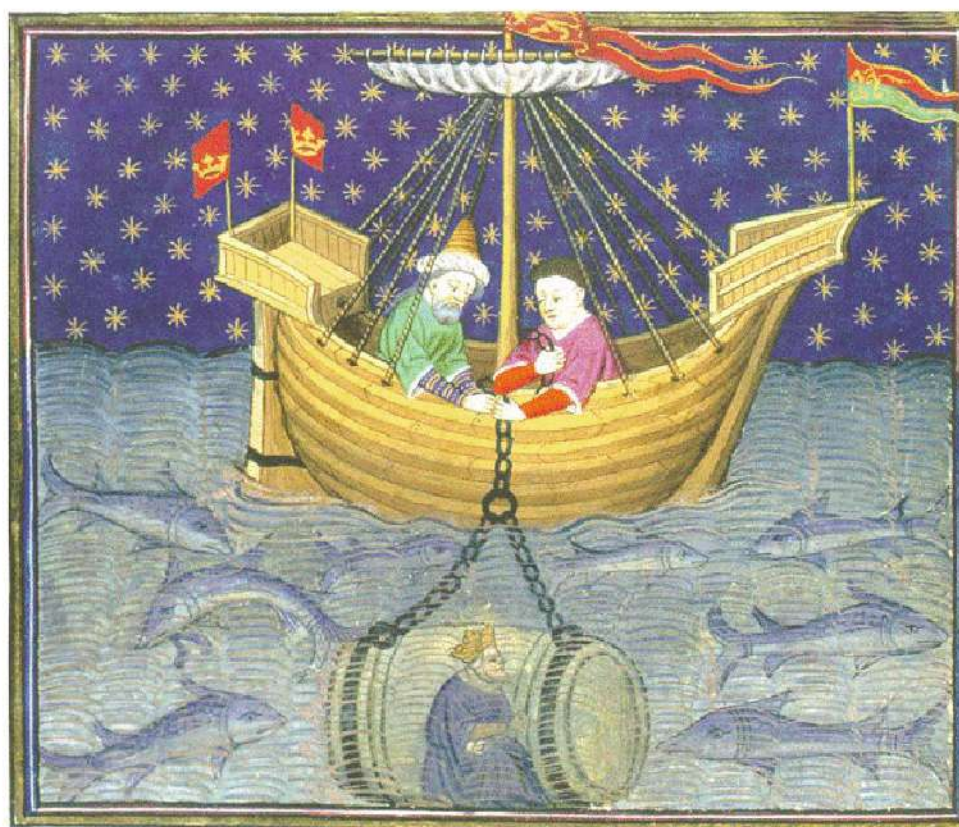


Рис. 14: Александр спускается с корабля в стеклянной бочке для того, чтобы увидеть чудеса моря. Из старинной французской рукописи романа об Александре в прозе, Руан, 1445.



Рис. 15: Встреча Александра и Диогена. Барельеф в основании Картины в I-4, справа.

довал возврат к природе. Говорят, что он преподавал на Истмийских играх, где встретил Александра, предложившего ему благо. Диоген попросил только Александра не стоять между ним и солнцем. Александр ответил "Если бы я не был Александром, я бы был Диогеном". Считается, что Диоген умер в Коринфе в тот же день, когда и умер Александр в Вавилоне. Это пересечение столь разных жизненных дорог двух мужчин говорит о целостности в потенциале, так же как встреча короля и королевы на главном изображении.

Мы можем видеть прогрессию слева направо барельефа — страстный и стремительный героизм Ахиллеса; планирование, стремление к власти и любознательность Александра, и встреча Александра с Диогеном, человеком, чей отказ от мирской власти был несовместим с теми ценностями, которыми жил Александр. Пьедестал или базис, таким образом, показывает нам парадоксальное наследие Греческой цивилизации.

Ричард Тарнас подвел следующий итог:

Только когда греческое интеллектуальное развитие достигло своей кульминации в течение

4 века до нашей эры, Александр прошел из Македонии через Грецию в Персию, завоеывая земли и народы от Египта до Индии, и создавая империю, захватившую большую часть известного на то время мира. Те самые качества, которые служили блестящей эволюции Греции — неугомонный индивидуализм, гордый гуманизм, критический рационализм — затем способствовали ее падению путем развития раскола, надменности и оппортунизма, свойств, которые прятались в тени благородных греческих черт, и которые в итоге сделали ее близорукой и неготовой к Македонскому наступлению.

Тем не менее, достижения эллинов не были обречены на вымирание. Вдохновленный эпосами Гомера и Афинскими идеями, Александр привнес и рассеял по завоеванному им миру и греческий язык, и греческую культуру. Таким образом можно сказать, что Греция хоть и пала в самый момент кульминации своего развития, и триумфально распространила себя через принятие своего наследия другими народами.

Три барельефа говорят сразу и о проблемах в культурном бессознательном, и о возможном новом отношении. Два из них слева показывают, что Западная культура впитала в себя героизм и рациональные ценности, идентифицируемые как мужские, и отвергла ценности, определяемые как женские. Центральность этой темы была очевидна на первой картине *Splendor Solis*, но здесь ее развили более специфично. Барельеф справа, встреча Александра и Диогена, показывает скорее движение в сторону внутреннего развития, чем возвышение ценностей внешнего мастерства и завоевания. Это также служит прообразом последней картины этой серии (Plate I-11), где алхимик погружен в алхимическую ванну.

Алхимическое развитие за пределы сверхценности мирской власти и мастерства (жажда реального золота) была выражена автором *Splendor Solis*, Salomon Trismosin, в простой стихотворной форме, относящейся к его 'алхимическим изысканиям':

*Изучи Что есть Твое Искусство
И Где Часть Твоего Искусства,
Все Что ты знаешь об этом Искусстве,
Это то, что это
Действительно Твое Искусство.
Все что вне тебя также есть внутри.
Так писал Trismosin.*

Подобно этому же писал и Юнг, ' Это есть в правде внутреннего человека, ... который проходит через стадии которые трансформируются [базовые металлы]... в золото, и который, затем, подвергается постепенному повышению ценности.

Теперь, когда культурные основы стали нам более понятны, мы можем вернуться к центральному изображению.

Король, как представитель правящих принципов, характерных для Западной культуры, с полным осознанием смотрит на королеву, чья традиционная женственность была подавлена со времен Классической Греции. Глядя на спокойное отношение королевы, и на ее возвышенную позицию, мы можем догадаться, что идет некое движение в сторону осознанности

Присутствие человеческих фигур отражает прогрессию от предыдущего изображения, с его статуями обнаженных детей. Также наблюдается движение от несовершенного символа *solutio* как мочи, в сторону символа *solutio* как молока девственности, *lac virginis*. Вместо сырой ртути и серы, противоположности представлены королем и королевой, как Солнце и Луна.

Как указывает Юнг,

Возвышение человеческой фигуры до короля, или божественности, с другой стороны его представление в субчеловеческой ... форме, являются признаками транссознательного характера пар противоположностей. Они не принадлежат к Эго-персоне, но наследуют ее.

Внутри главного изображения, король и королева стоят на основаниях, символизирующих их элементальную природу.

Везде, где элементы представлены как чистые Земля, Воздух, Огонь или Вода, они относятся к архетипическому уровню подсознания, который невидимо пролегает под ежедневной сознательной жизнью. Юнг ссылаясь на эту картину в своем эссе "Индивидуальный символизм сна в отношении к Алхимии". Пациент на анализе имел визуальный образ, в котором женщина в вуали открывала свое лицо. Оно сияло, как солнце. Юнг характеризовал этот образ как аналог алхимической стадии *solificatio*, как проблеск бессознательного, который он отделял от рационального просветления.

Позже в тех же самых сериях видений, пациент получил образ глобуса. Неизвестная женщина стоит на нем и молится солнцу. (Мы здесь можем видеть параллели между сном и королевой на Картинах I-4, кроме того, что на ней королева не молится солнцу. Наоборот, она с ожиданием глядит вперед на то, что король может ей предложить.) И Юнг говорит, что этот образ в видении пациента помогает нам понять его психологический контекст: глобус это скорее образ земли, на котором стоит анима, молящаяся солнцу. Анима и солнце, очевидно, различны, что указывает на факт того, что солнце представляет принцип, отличный от анимы.

Он есть персонификация бессознательного, где солнце есть символ жизни и высшей степени целостности человека (как это отражено в solificatio). Теперь солнце это античный образ, который все еще очень близок нам. Мы также знаем, что ранние Христиане имели некоторые трудности в том, чтобы отделить восходящее солнце от самого Христа. Анима предстала во сне пациенту молящейся солнцу, что говорит о том, что она принадлежит к древнему миру, и вот по какой причине: сознательный ум с его рационалистическим отношением почти не проявляет к ней интереса, и следовательно делает невозможным ее модернизацию (или точнее сказать, Христианизацию). Это практически выглядит как дифференциация интеллекта, которая началась в Христианских Средних Веках, как результат схоластического обучения, которой привел аниму к регрессу в античном мире.

Комментарий Юнга демонстрирует проблему культурного развития в Христианском мире и подчеркивает важность прочтения архетипических изображений в их культурном контексте.

Юнг продолжает говорить:

Нелишне тут упомянуть о том, что хоть пациент сознательно не имел представления обо всем этом, его бессознательное почерпнуло это из моря исторических ассоциаций, и поэтому он ведет в своем сне так, как будто он был полностью осведомлен об этом удивительный феномен в истории человеческого мышления. Фактически он бессознательный экзоплат для своей автономной психики и ее развития, точно также, как и средневековый алхимик или классический неоплатонист. Таким образом, можно сказать, что есть зерно истины в том, что история может быть легко воссоздана с помощью чего-то бессознательного также, как и из реальных текстов.

Это объясняет нам, почему мы говорим о культурном бессознательном, которое есть осознание наших культурных основ, и которое выходит на свет во снах, и которое весьма отлично и от личной жизни и от архетипического уровня бессознательного. И утверждение Юнга, процитированное выше, кажется, подтверждает это различие.

Лозунг наверху картины гласит: 'Particularia', а внизу он говорит, 'Via Universalis Particularibus Inclusis', что означает, "универсальный путь включения частного". В свете нашей работы по аналитической психологии мы можем с легкостью сказать, что Particularia представляет собой эго с его

личными связями, также как и влияния определенных аспектов культуры. И Via Universalis, Универсальный Путь, представляет путь Самости. Это может служить хорошим лозунгом для аналитической психологии, раз мы рассматриваем большую личность Самости в отношении к особенностям личности и опыта конкретного индивидуума.

Во первых мы можем путать Самость с личной идентичностью, Particularia. Это происходит неизбежно в начальной стадии лечения, когда пациент производит перенос на аналитика — и аналитик контр перенос на пациента. Опасность этого момента в том, чтобы не начать воспринимать все слишком лично. Например, человек может думать, "Ага, я встретил своего близкого человека, и мы принадлежим друг другу навсегда, или хотя бы на момент этого путешествия". И хоть контакты пациента и аналитика регламентированы, у каждого могут быть очень личные фантазии и представления об их взаимоотношениях. Но подобно алхимику, аналитик, знающий свое ремесло, понимает что это иллюзия, основанная на архетипическом базисе, и заставляющая чувствовать глубокую связь. Элементарный уровень, если так можно высказаться, предупреждает, "Нет, это универсальный опыт. И это что-то намного большее, чем то, что доступно пониманию в личном контексте".

Внутренние эмоциональные состояния или отношения аналитика могут быть отражены в выражениях лиц короля и королевы. Король выглядит грустным, возможно, взволнованным относительно ситуации в целом, в то время как королева спокойна и самоуверенна. Она протягивает свою руку в его направлении с большой уверенностью. В этой стадии анализа, аналитик в состоянии принять любые проекции и работать с ними, как и восприимчивая, женственная королева. Но другая сторона выражает сомнения: "Что мы со всем этим будем делать?" Король, наделенный обязанностью поддерживать порядок, стоит на пылающем костре, который ставит перед нами вопрос, "Не будет ли эмоциональная сила этих отношений столь горяча, что мы не сможем сохранить их?" Фактически, оба типа отношений необходимы на данной стадии, потому что никто до конца не знает как руководить процессом, который не должен восприниматься лишь как положительный. Эта очень человеческая встреча — включающая рождение личных, культурных и архетипических измерений психики — есть не coniunctio (конечное единство противоположностей) но его предвестник.

Картина I-5. Добыча Золота.

Эта картина изображает двух невысоких людей, облаченных в плащи с капюшоном (гномов или кабири), высекающих что-то из скалы. Человек слева одет в темный костюм, но обут в золотые башмаки. А тот, что справа, облачен в золотое одеяние, но обувь его черная.

Сразу над основанием круглой рамы, на центральном плане находится отраженная в воде, бронзовая восходящая луна с человеческим лицом, создавая иллюзию луны-лодки. Солнце сияет через просвет штормовых облаков, в то время, как на удалении видны темные потоки дождя, проливающиеся на землю. Вдоль хребта, слева струится дорога. Внутри самой сцены деревья и растения имеют золотую подсветку. Справа можно увидеть молодые деревья, растущие из толстых пней.

Золотая, искусно выполненная рама и ее основание контрастируют с незатейливым деревенским пейзажем. По обеим сторонам рамы на основании золотых колонн, сидят обнаженные женщины. Те, что слева, имеют руки спиралевидной формы, а те, что справа обладают спиралевидными ногами. Камеи с лицом мужчины и женщины смотрят друг на друга с колонн по бокам, чуть выше пьедестал. В треугольнике между этими колоннами и рамой обнаженные дети сидят на огнедышащих драконах. Снаружи колонн расположены фигуры наполовину женщин, наполовину чудовищ. Динамические, свободно стоящие фигуры видны над самой рамой. В центре рамы сверху расположена детская голова с крыльями по обеим сторонам. Бескрылые драконы со спиралевидными хвостами и высунутыми языками в форме виноградной лозы, смотрят наружу, вплетаясь в фигуры детей, мальчика и девочки. Слева расположен мальчик, он держит фрукт, на котором сидит красно черная птица. Девочка справа протягивает цветок другой птице.

Основание рамы отображает важную библейскую сцену из истории о Короле Артаксерксе и Королеве Эсфирь, представляющую собой новый тип отношений между двумя противоположностями. Прямо под словом “Эсфирь” пьедестал открывает вид на внутреннее помещение дворца Короля Артаксеркса, который сидит на троне, протягивая свой скипетр Королеве Эсфирь. Этот жест говорит о том, что мужественность, которая правила, теперь хочет разделить свою власть с женственностью. И хоть женственность контрастирует с властью мужественности, она также становится ее частью.

В соответствии с историей, Король Артаксеркс, который правил ста двадцати семью местностями от Индии до Эфиопии, отказался от Ва-

шти, его Королевы, после того, как она отказалась предстать перед ним в королевской короне для того, чтобы показать народам и принцам свою красоту. Он объявил на все свое королевство о том, что все женщины должны чтить своих мужей, сделав это законом в Персии и Мидии.

Затем король Артаксеркс женился на красивой еврейской деве Эсфирь, сделав ее своей Королевой.

Позже, она, рискуя своей жизнью, обратилась к Королю с просьбой отменить приказ (отданный его главным советником Хаманом), приговаривающий к смерти всех евреев его королевства. В ответ на эту просьбу Король Артаксеркс вручил ей свой скипетр, символ его власти и авторитета.

Приняв на себя правление, она не только увеличила свою собственную роль, но и сделала своего приемного отца и защитника, мудрого Мордека самым влиятельным человеком при дворе, что пошло на пользу всему еврейскому населению королевства. Эти события легли в основу древнего еврейского фестиваля Пурим, который до сих пор празднуется каждую весну. Освобождение евреев от преследования может служить метафорой признания реальной ценности кого-то или чего-то, что было ранее обесценено. Или даже хуже, что было превращено в козла отпущения.

Идею Пурима стоило бы донести более широко и в наши дни, как исторический прецедент желания партнерства мужчины и женщины в преодолении угроз их отношениям.

Аналитическая интерпретация центрального образа ясна из самой картины. Копание, которое требует усилий от сознания, есть аналог начала аналитического процесса “работы”. Копание также символизирует то, что мы подразумеваем под термином “Глубинная психология”. Чтобы пройти вглубь, нам приходится копать.

Пациент с помощью психотерапевта должен методично доставать материал из бессознательного. Это копание, в какой-то степени есть то, что Юнг называл редуktивной фазой анализа, добыча перво-причины, сделавшей жизнь пациента неправильной, и направившей ее по невротическому пути. А так же обнаружение инстинктивного желания переосмыслить их заново с помощью более зрелого эго.

Во время этой стадии, материал из бессознательного, как ценная руда, добывается с помощью усилий эго, и оценивается с позиции уважения и интереса. Это разнится с тем отношением к бессознательному, выраженным на первой картине (I-1), где эго, выраженное с помощью герба, защищает бессознательное от осознанности.

Золото или сокровище этой регрессивной стадии может быть обнаружено скорее в тонкостях поведения, чем в словах. Аналитическая работа требует терпения и выдержки, а также внимания к деталям и нюансам невербального общения, включая отношения пациента с деньгами, временем, тона его голоса, способности к зрительному контакте, позы, телесные ощущения, и так далее. В этой связи аналитик должен очень серьезно отнестись к самому процессу сбора сведений. И затем, когда данных становится достаточно, в деликатной манере комментировать его. Эта деятельность напоминает работу археолога, который крохотной кисточкой очищает древние артефакты и кости.

Образ копания говорит еще и о возможности найти закопанное сокровище, более глубокое значение или большую ценность бессознательного.

Это не просто отмазывание времени назад ради того, чтобы заявить о том, что если бы у человека была лучшая мать или отец, его жизнь была бы иной. У аналитической работы более глубокая цель — поставить регрессию на службу Самости, а не просто разрешить ей обслуживать эго. В этом смысле серьезная регрессия, которую вычленяет аналитическая работа, хоть и болезненна, но может принести награду в виде избавления от невроза.

Если вообразить сцену с Королевой Эсфирь и Королем Артаксерксом как воплощение активности бессознательного, то ее цвет и три измерения будут говорить о том, что бессознательное ощущается теперь как очень активное и реальное, возможно как результат заряженной встречи между королем и королевой на предыдущей картине. (Картина I-4).

Мы можем также думать о сцене, обозначенной словом “Эсфирь”, как о представлении об отношении, которое должно быть принято эго по отношению к тому, что будет найдено копающими мужчинами.

Юнг указывал, что

мы сталкиваемся с внутренней конфронтацией на каждой новой стадии дифференциации осознанности... с целью найти новое приемлемое объяснение этой стадии, для того, чтобы связать прошлую жизнь, все еще живущую в нас, с жизнью в настоящем, которая может ускользнуть. Если эта связь не реализуется, возникнет подобие бескорневой осознанности, с потерей прошлого, которое теперь стало “неважным”, обесцененным и не годным к переоценке. Спаситель тоже потерян, потому что спаситель или также становится незначительной вещью или происходит из этого [символизируемого, как архетипическое потерянное дитя, puer aeternus,

или ребенок-бог].... В фольклоре детский мотив возникает в облике гнома или эльфа, как персонафикация скрытых сил природы. К этой же сфере принадлежит маленький металлический человек поздней античности... который, вплоть до Средних Веков, с одной стороны жил в шахтах, а с другой стороны представлял собой алхимические металлы...

Искусно выполненная золотая рама картины, с ее драконами, детьми, женщинами и териоморфными фигурами, намекает снова и снова на ценность инстинкта, детской игривости и женственности. Птицы наверху рамы, возможно, символизируют дух, сошедший на обнаженных детей, предлагающих им фрукт и цветок.

Луна-лодка, плывущая по воде на переднем плане, кажется, наблюдает за работой гномов. Она означает определенное увлечение алхимическим процессом, и также напоминает нам о том, что осознанность это — естественное состояние.

Луна на этой картине — в чистом виде восприимчивая женственность, наблюдающая сверху и снизу за работой гномов, но не вмешивающаяся в процесс.

Юнг делает следующее наблюдение:

Кажется, будто сама природа стремится подтолкнуть сознание человека к большему расширению и ясности, и для этой цели использует его жажду металлов, особенно драгоценных, и заставляет его искать их и исследовать их свойства.

И увлеченный процессом, он обнаруживает затем, что в руднике находятся не только золотосодержащие жилы, но и кобольды (гномы, охраняющие подземные пространства), и маленькие металлические человечки, и что в свинце может быть сокрыт как смертоносный демон, так и голубь Святого Духа.

Образы копания часто появляются в процессе активного воображения, но они редки во снах. Возможно это потому, что копание символизирует осознанное включение эго, необходимое для того, чтобы вытащить бессознательное на поверхность.

В процессе моего собственного анализа с Юнгом, я (автор этой книги) представил себе что я в буквальном смысле купил кирку, и лопату, и лестницу для того чтобы поднять меня из пещеры, где я намеревался производить раскопки. Я никогда не доходил до конца в развитии этого образа, но он принес мне пользу. Он сделал ценность бессознательного более реальной.

Пример копания как метафоры может быть найден в процессе лечения женщины 50 лет, которая пришла на терапию в состоянии глубокой депрес-



Картина I-5

сии. Процесс ее терапии шел или крайне оптимистично, или крайне пессимистично.

Она фокусировалась на желаниях других и находила очень трудным обращать внимание на свою собственную жизнь за исключением случаев, когда ее наполняли какие-то экстремальные или драматические события. Это как если бы у нее был повышенный порог внимания (в части защиты от отверженности), который позволил ей устанавливать свое оптимистическое или пессимистическое состояние несмотря на наличие доказательств того, что ее ситуация не была настолько черной или белой, насколько ей это виделось.

И когда бы она ни силилась увидеть другую сторону любой ситуации, ее эмоциональное состояние и отношение изменялось. Ее жизнью руководила идеализация ей своего отца, и она жила в страхе его неодобрения. Он никогда не умел выразить самые обычные чувства. А когда он все же выражал эмоции, это носило настолько критический и унижительный характер, что она чувствовала себя недостойной его любви и одобрения.

После того как она и ее аналитик провели значительное время исследуя ее проблемы с принятием амбивалентности, особенно в переносе, она вспомнила, как помогала своему отцу, когда он

с помощью кирки и лопаты разравнивал скалистый холм рядом с их домом.

Она провела много тихих и счастливых часов, помогая ему уносить мелкие камни и играя в пыли, пока он работал. Она очень ценила эти моменты, потому что это было единственное время в ее детстве, когда она чувствовала себя по-настоящему спокойно и безопасно в его присутствии.

Идея аналитика была в том, чтобы она вызывала в памяти это воспоминание всякий раз, когда становилась беспокойной, и это помогало ей успокаиваться. Понизив уровень своего беспокойства она смогла выдерживать большую широту чувства и начала по достоинству ценить свою способность к созерцанию.

Копание стало живой метафорой для нее, и она говорила о копании поднимая на поверхность чувства, погребенные в недрах ее тела, которые она ощущала как камни в горле, груди, солнечном сплетении и желудке. Это копание стало восприниматься ей как дополнительная связь с отцом, потому что она была способна использовать решительность и рабочую этику, которой она научилась у него для того, чтобы поддержать терапевтический процесс.

В этом случае она смогла и идентифицироваться с позитивными аспектами его личности, и перенести модель его усердия на вариант работы под названием психологическое раскапывание, на которую он, очевидно, не был способен.

Картина I-6. Философское дерево

Подчеркивание роста является центральным символом этой картины, и этот рост представлен в виде дерева с золотыми корнями и подсвеченными золотом ветвями и листьями. Его плоды имеют серебристую окраску. С психологической точки зрения эта картина показывает нам рост, который исходит из тщательного труда по проработке личности, подготавливающего способ сотрудничества с бессознательным которое протирается дальше личных комплексов и проблем, тянущихся из детства. В основании дерева мы видим золотую корону. Его ствол заключен в нее, и глядя на нее мы можем понять, что это дерево философов. Такое расположение естественным образом привлекает внимание зрителя к основанию дерева и его золотым корням.

Как указывал Юнг в своем эссе “Философское дерево”,

Тайна сокрыта не в кроне, а в корнях дерева... Корни протираются в неорганическое пространство, в царство минералов. Выражаясь в психологических терминах, это будет означать

Пациентка научилась распознавать свои собственные чувства до того, как они захватывали ее, и останавливать колебания между вершинами эмоций. В переносе она развила большую способность констатировать свои собственные взгляды без оглядки на отношение терапевта, она смогла по достоинству оценить то, что ее достижения были результатом ее собственного кропотливого труда.

И хотя мы редко видим образы копания во снах, мы часто там видим образы пещер. Это часто означает обнаружение скрытой таинственной формы существования, которая выходит на поверхность после интенсивной личной проработки. Это как таинственное открытие трансперсональной психики.

Например, была женщина на анализе, подвергавшаяся глубокой критике со стороны своей матери. И она в свою очередь была критична к ее собственным детям. После долгого периода раскопок ее самонаправленных требований к достижениям и совершенству, она увидела сон, в котором она находилась в таинственной подземной пещере, где мелкие пятна света сияли как звезды. Она почувствовала новый мир в этом месте, и свободу от постоянного беспокойства по поводу ее собственных ограничений. И хотя она еще не осознала этот способ существования в ее обычной жизни, она получила ощущение возможности и реализации, которое имело более глубокое значение в жизни, чем мировые достижения.

что самость имеет свои корни в теле, в его химических элементах.

Молодой человек поднялся на седьмую планку лестницы. Число 7 вновь возвращает нас к теме инициации, которая уже фигурировала в картине I-3, где семь звезд были расположены над головой короля. Теперь инициация уже больше, чем идея или идеал. Она становится эффективным способом достигнуть высшей осознанности.

Молодой человек, стоящий на лестнице, облаченный черные с позолотой лосины и ботинки, опускает ветку в руки двух персонажей, одетых как представители духовенства. Верхняя одежда одного из них красного цвета, а подбой белого, а у другого — все наоборот. Снова и снова мы видим игру противоположностей. На этой картине она разворачивается на стадиях альbedo и рубedo.

Мужчина слева держит в руке золотую ветку без листьев, и пристально смотрит на нее, в то время как мужчина справа тянется за веткой, которую наклонил для него молодой человек, стоящий на лестнице. Двое мужчин разговаривают — и снова

здесь в фокусе идея общения и отношений между двумя людьми, которые вы наблюдали на самой первой картине.

Молодой человек, вероятнее всего он представляет собой эго, выполняет физическую работу. Он находится на службе у церковных фигур, которые символизируют наблюдающие и релаксирующие аспекты личности, также как поиск глубинного смысла. Фигура на лестнице приносит новый рост на землю. Это отношение подчеркивается скромным коттеджем на заднем плане.

По тексту *Splendor Solis*, Гермес, первый Мастер этого искусства, сказал следующее:

Вода Воздуха, которая между Небом и Землей, есть Жизнь всему. Все произошло из ее Влаги и Тепла. Это проводник между двумя противоположностями, такими как Огонь и Вода, и он льет воду на землю. Небеса открываются сами собой и выпадают Росой на землю, делая влажной и сладкой как мед. Земля расцветает и плодоносит фруктами во всем своем разнообразии, и из ее недр произрастает огромное Древо с серебристым стволом, тянущим его высоко над земной поверхностью. Много видов птиц сидит на ветвях этого дерева, они все разлетаются на Рассвете, когда голова ворона становится белой. . .

На картине мы видим ворона с белой головой, который клюет золотой плод. При прикосновении к ветви тринадцать черных и белых птиц разлетаются с дерева, что сходится с ритмом движения от нигредо к альбедо.

Две птицы немного подсвечены зеленым цветом, это намек на рост, подобный росту растения. Взмывающий вверх полет птиц символизирует движение в сторону от практической адаптации к жизни. Тут начинается поиск смысла более высокого уровня.

В другом отрывке из текста, который сопровождает это изображение, есть ссылка на эпизод в Книге 6 Вергилия Энеид.

По Вергилию, Энеид и Сильвус были ведомы двумя голубками к дереву с золотыми ветвями, которые всегда вырастали заново из тех мест, в которых были сломаны. Энеид взял золотую ветвь, которая защищала его во время его спуска в подземелье, и помогла ему вернуться обратно через Реку Кокитус (одна из пяти рек Аида) невредимым.

И в первую очередь мы здесь говорим о том, что с одной стороны изъятие ветви означает обкрадывание природы, но согласно мифу, ветвь можно добыть только тогда, когда это дозволено. Герой Эней не преодолевает силы природы или Судьбу, другими словами, человек не может действовать, если природные силы его не поддерживают.

Сивилла, предсказательница Аполлона, сказала Энею:

Сын Анхиса, сойти по пути к смерти легко; денно и ночью дверь Темного Плутона открыта для гостя.

Но послушай!

Вернуться в мир света,

Вот задача, требующая высшей борьбы.

Немногие, очень немногие, те, кого праведный Юпитер благословил,

Или имеющие неугасимую добродетель, возносящую их к звездам,

Дети Богов, удостоились этой победы.

Угрюмые леса преграждают путь, и медленно текущий,

Кокитус закручивает в свой слепой мрак.

Но если ты исполнен мечты и желания

Дважды пройти через залив Стикса, дважды ощутить мглу,

Тартара, закрывающую твои глаза,

Если это в этом безумии ты находишь удовольствие — слушай,

Что нужно сделать в первую очередь

Есть дерево, оно прячет в тени золотые ветви

На податливом стебле, покрытое множеством золотых листьев,

пожертвованных Прозерпине, Королеве Ада.

Оно прячется во тьме, в долине, не освещаемой солнцем,

Темные тени скрывают его от глаз

Никому из странников не дано

пересечь подземелье,

Но лишь тем это под силу, кто держит в руках золото, покрытое листьями,

Это особый дар Прозерпиной рукоположен,

Ее избранный дар.

Когда бы ни была сорвана,

Ветвь сияющая золотым светом,

Новая ветвь неизменно произрастает на том же месте.

Иди и ищи дерево с поднятыми глазами !

И когда ты по воле Небес найдешь его,

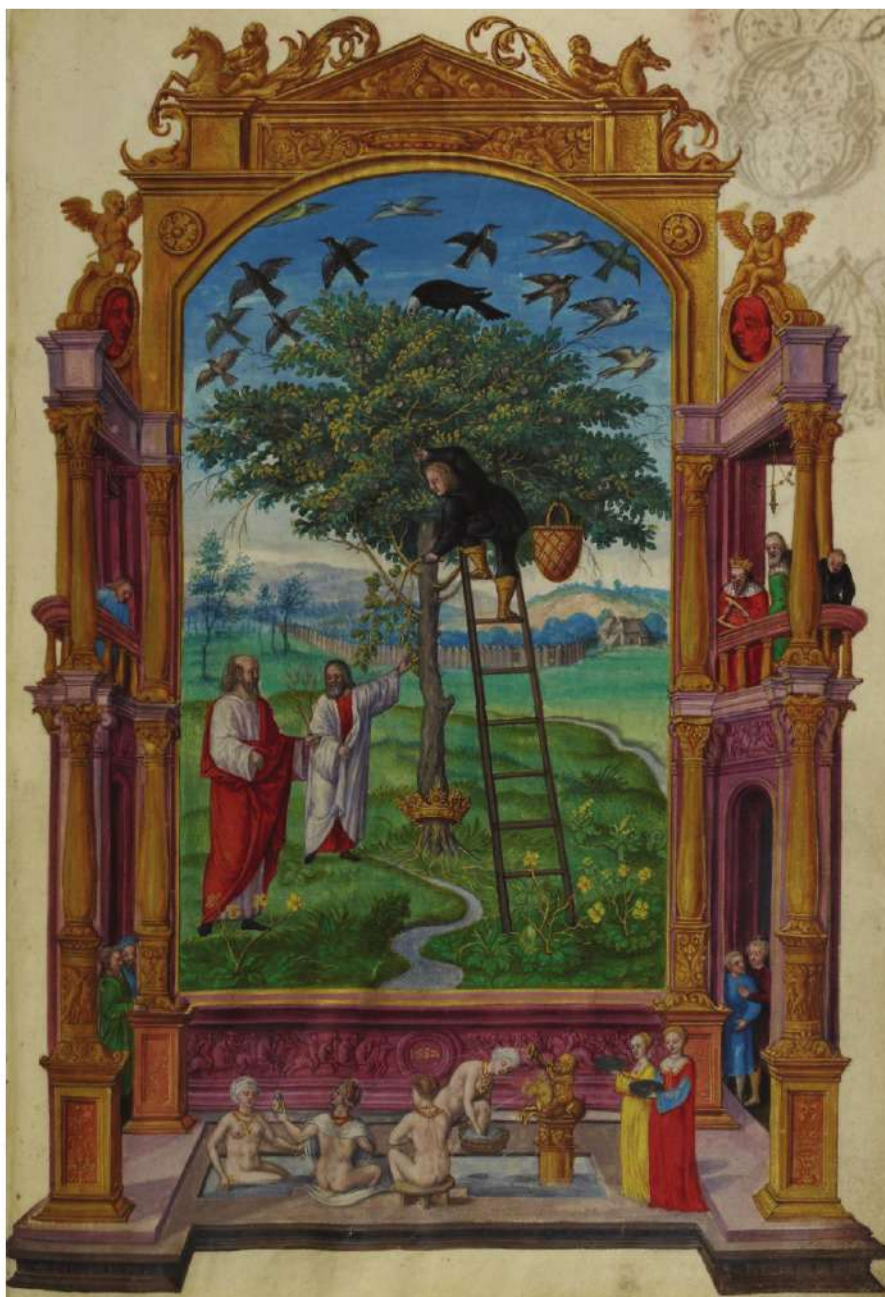
Потянись и сорви ветвь, от прикосновения древо воскликнет,

Бескозырный и желанный дар,

если Судьба благословит,

А иначе не видать тебе ни смертоносной силы, ни силы острой стали, даримой деревом.

Замечание о том, что использование сил природы требует добровольной жертвы природы непонятно для современной Западной Психики, которая сконцентрирована на создании все более совершенных орудий по укрощению и контролю природы. Однако, мы узнаем об этом из учения о магии



Картина I-6

тотема и из веры в то, что животное, убитое охотником, находится в определенных отношениях с ним, и должно захотеть быть убитым. Лишь признавая жертву животного, можно принести его в жертву. И в собирательно-охотничьих культурах мы наблюдаем определенное отношение к животным, которые предполагаются к жертве. И их духи были очень почитаемы.

И так же, как Эней перед своим спуском в Подземелье подошел к дереву, чтобы взять золотую ветвь, спускающийся будет сопровождать поднимающегося вверх по лестнице на этой картине

Splendor Solis. Это напоминает нам описания Элиаде шаманского путешествия для инициации или вверх в небо, или вниз в подземелье, или в обе стороны. Согласно Юнгу, восхождение и озарение недостаточны для психологического развития, они должны быть сопровождаемы светом осознанности на пути в мир бессознательного.

Но на этой картине происходит даже нечто большее. Если мы посмотрим рядом с основанием дерева, мы заметим поток, проистекающий, предположительно из подземного источника рядом с его золотыми корнями. Кажется, будто поток вытекает

за пределы центрального изображения и вливается в ванну, которая находится внизу, внутри структуры рамы. В ванной мы видим фонтан в виде обнаженного ребенка, едущего верхом на лошади, и трубящего в рог. Вода течет изо рта лошади и из уст декоративных лиц, украшающих основание фонтана.

На картине I-3, серебристо-золотая жидкость фонтанов истекала в природу. Тут же мы видим, что вода в ванной, выполненной весьма искусно, берется из подземного природного источника. Этот образ символизирует заживление духа Европейской психики, преодоление сепарации души от природного источника.

Юнг комментировал:

Ранние Христиане в каждом из своих описаний отказались от поклонения природе — природой не восхищались, ее не замечали, в то время как античные религии состояли сплошь и рядом из поклонения природе, особенно Митраизм. Поэтому митраисты всегда обнаруживались в прекрасных местах, рядом с ключом в лесах или в природных гротах и пещерах. Такое место есть в Провансе ... там красивый чистый источник бьет из зелени под скалистой стеной. ... Римляне ... воздвигли храм прямо рядом с этим источником. Источник всегда находился снаружи для совершения жертвенных омовений, и здесь проходили мистерии перерождения. ... Это была красивая форма поклонения, тут Христианство встретилось со своим самым грозным врагом. Естественная радость, ощущаемая человеком в природе должна была быть сразиться с Христианским духом.

Они говорили, что это дьявол искушает их естественной красотой природы, красотой плоти, и ослабляет их дух.

Источник всегда находился снаружи для совершения жертвенных омовений, и здесь проходили мистерии перерождения. ... Это была красивая форма поклонения, тут Христианство встретилось со своим самым грозным врагом. Естественная радость, ощущаемая человеком в природе должна была быть сразиться с Христианским духом.

Они говорили, что это дьявол искушает их естественной красотой природы, красотой плоти, и ослабляет их дух.

Женщины, находящиеся в ванной, наполняемой из подземного источника, означают восприимчивость к тому, что течет снизу, позволяя более эффективно переносить содержимое бессознательного в сознательную жизнь. Это похоже на трансцендентную функцию — “сотрудничество данных бессознательного с выводами сознательного ... прогрессируя в объединении противоположностей” — то, что

позволяет природе изменять человеческую жизнь. В противоположность этому, интеллектуальное признание союза противоположностей не согласовывает их, но может стать путем передачи бессознательной идеи в сознание. С другой стороны, символ может выступать как значимый образ и паттерн поведения, который объясняет то, что было пережито раньше с рациональной или с эмоциональной точки зрения.

Золотая рама вокруг картины принимает форму дворца, показанного в сечении так, как если бы это была сцена театра. И обнаженные купальщицы в основании рамы, и зрители на балконах оперы смотрят на сцену. Женщины, элегантно в своей обнаженности, носят на себе ювелирные украшения красного и золотого цвета. Одна женщина вручает колбу или перегонный куб другой женщине. Четверем купальщицам прислуживают две служанки, одетые в платья красного и желтого цветов. Здесь снова мы видим цвета, которые символизируют алхимические стадии: желтый или цитринатис, который является переходным к последней стадии, красного цвета, или иначе, рубедо.

За женщинами находится фриз (Рисунок 16), который изображает мужчин пешим и верхом на лошадях, рвущихся в центральный диск с надписью 1582, как в битву (Это дата создания картин рукописи Splendor Solis). Стремление к битве напоминает нам о нашей склонности к деструктивным поступкам в моменты, когда нам что-то угрожает, или когда что-то угрожает нашим убеждениям. И в противоположность этому мужчины внутри сцены прячутся в коробках или в балконах, смотря сверху на женщин.

Король одет в красное платье с меховым воротником и держит в руках лиру. Мужчины наблюдают за женщинами, но не вмешиваются, они созерцают, но не действуют. А женщины позволяют им видеть себя. Лира говорит нам о потенциале достижения гармонии: что может произойти, если король будет играть на лире для женщин вместо попытки руководить ими? Мы можем вообразить, что мужчины, смотрящие на женщин, жаждут этого зрелища, но будучи смущенными, стараются находиться вне из поля зрения.

В анализе, как и в жизни, есть шанс испытать на себе формы любопытства, которые вызывают смущение. Например, пациент может весьма неохотно признаться в своих фантазиях или любопытстве к личной жизни аналитика, также как рассказать о фантазиях или поведении агрессивного сексуального характера.

По похожим причинам пациента могут неохотно вспоминать сон, потому что он показывает их болезненное несоответствие принятой точке зре-



Рис. 16: Фриз Мужчины, рвущиеся в бой. Расположен позади купающихся женщин слева, Картина I-6

ния. И обычно они чувствуют большое облегчение, когда открываются, и терапевт отвечает тактично и заинтересованно. Это особенно значимо, когда у пациента был сон — перенос сексуальной природы. Такт аналитика и непредвзятость особенно важны в такие моменты.

Например, психотерапевт Ральф Гринсон (Ralph Greenson), описывал его работу с “Миссис К”, женщиной, отчаянно нуждавшейся в любви. Истоки этой жажды он отнес к материнской безответственности и отсутствию отца. Она пришла на свою первую аналитическую сессию (она состоит из предварительных бесед), и в процессе анализа сначала она использовала кушетку и рассказала свой сон:

Я прихожу на свой первый час психоанализа, но вы выглядите иначе, вы выглядите как Доктор М (рекомендующий терапевт) Вы ведете меня в маленькую комнату и просите раздеться. Я удивляюсь и спрашиваю, правда ли это то, предполагается делать классическому Фрейдисту. Вы уверяете меня, что все в порядке. Я раздеваюсь и вы начинаете меня целовать всю с ног до головы. Под конец вы “спустились вниз” по мне. Мне было приятно, но я продолжала недоумевать, правильно ли все это.

Ее ассоциации были связаны с ощущением себя недостойно; она также открылась в том, что могла получить оргазм только в результате куннилингуса, который, как она считала, был отвратителен для мужчин.

Доктор Гринсон был озадачен тем, как отреагировать на сверх сексуальное содержание сна в самый первый час психоаналитической встречи. Неправильная реакция могла заставить пациентку подумать о том, что она не должна ему подобного рассказывать, или она могла бы подумать, что ему неудобно это слушать.

Он решил сделать “реконструкцию вперед” и сказал

Вы, должно быть, было очень волновались после последнего часа, когда я, казался резким и вы задавались вопросом, действительно ли я воспри-

нимаю вас в качестве пациента. И во сне вы увидели как я использую свой рот в сексуальном смысле, как доказательство, что я действительно принимаю вас.

Доктор Гринсон интерпретировал сексуальное содержание сна как символ психических потребностей Миссис К и ее беспокойных переживаний о своей пассивности и уязвимости, смешанных с первым опытом сессии на кушетке. Его интерпретация была также способом сообщить ей о работе по анализу. Что это поиск более глубокого, высокого значимого, чего-то такого, что находится за пределами очевидного содержания.

Выдав такую интерпретацию вместо того, чтобы дать ей более подробную оценку ее сексуального опыта, фантазий и желаний, он сумел положить начало их отношениям и начать работу по построению терапевтического альянса.

Сцена на картине, тем не менее, символизирует последнюю стадию аналитической работы: перенос и контр-перенос теперь опознаны и могут быть восприняты более непосредственно. Аналитик и пациент почувствовали себя более комфортно в этой ситуации, как если бы анализ был чем-то, что должно приносить удовольствие, а не быть выдержанным.

Часто, на этой стадии работы, возникает период взаимного обмена, когда материал, добытый из бессознательного, приносит возможность для разделяемого опыта изучения и для общения на более личном уровне, чем тот, к которому мы бываем способны в нашей повседневной жизни.

На определенных ступенях и аналитик, и пациент могут чувствовать, что они делятся друг с другом интимными вещами столь душевно, сколь подчас невозможно в их самых близких личных отношениях. Либи́до активизируется в такие моменты, и может искушать обоих выйти за рамки аналитического процесса и начать контактировать физически и социально.

(Если у аналитика появляются настойчивые эротические и/или агрессивные фантазии в сторону анализируемого, наряду с искушением открыться

в процессе работы, это является для него важным предупреждением о необходимости в тщательной профессиональной консультации.) Тут должно быть взаимное понимание того, что фантазии и желания не будут воплощаться. Тогда процесс терапии сможет продвигаться вперед с большей свободой выражения, чем раньше. Разумеется открытость возможна, поскольку целью является большая осознанность и излечение.

Образ купальщиц говорит нам о том, что принцип мускулиности и королевской власти находится в состоянии временного бездействия. На сцене правит женственность, выраженная не архетипической фигурой, а через образ реальных женщин, открытых для обзора в своей наготы.

Мы можем спросить, «Как могут эти женщины чувствовать себя столь комфортно, находясь обнаженными на открытом пространстве?» Элегантность театра предполагает культурологическую ценность

их действия, ведь это лишь театр, воображаемая реальность, не реальная жизнь. Изысканность публичного принятия ванны женщинами не есть то, что стоит буквально воплощать в жизнь. Однако, благодаря творческому подходу находятся пути выражения чувств и идей, которые индивидуум обычно не привык выражать.

Аллегория золотой ветви предполагает, что пациент может находиться в процессе познания того, что изначальное разрушение определенных эго-адаптаций может вылиться в новый рост, того, что личность имеет свои корни в центре земли или в Самости, подобно дереву с золотыми ветвями.

И тут даже присутствует некоторое ожидание скрытого источника жизни, который подобно ключу, наполняющему водой ванну купальщиц, способен привнести новый свежий опыт в жизнь и культуру. Этот образ очень красиво выражает связь между первичным источником и конечной целью.

Картина I-7. Тонущий король

Седьмая картина показывает нам мужскую фигуру андрогинного типа. Это молодой принц или король, тело которого задрапировано свободным струящимся платьем, расшитым золотом, с посеребренным белым мехом. Пейзаж вокруг этого прекрасного юноши столь же прекрасен. Он наполнен стройными молодыми деревцами, золотыми цветами и листьями.

На среднем удалении от юноши расположена затопленная долина, и старый король с длинной белой бородой, борется с водой, будучи уже наполовину в нее погруженным. Она простирает свои руки и зовет на помощь.

По тексту *Splendor Solis*:

Далее они видели Короля Земли, который тонул. Они слышали его крик с мольбой в голосе: "Тот, кто спасет меня будет жить и править со мной в сиянии моего королевского трона", и ночь сокрыла под собой все.

День спустя они увидели над королем Утреннюю Звезду, и свет дня снял завесу темноты, яркий солнечный свет проходил сквозь облако разноцветными лучами, и сладко пахнувший аромат поднимался с земли, и солнце светило высоко... Король Земли был осознан и обновлен, прекрасно одет и довольно красив, поражая Солнце и Луну своей красотой.

Он коронован тремя дорогими коронами, одна из железа, другая из серебра, а третья из чистого золота.

Они видели в его правой руке скипетр с семью звездами, каждая из которых излучала золотой свет, а в его левой руке было золотое яблоко, и на нем

видела белая голубка, крылья которой были слегка частично осеребрены и частично имели золотой оттенок...

Золотое солнце, с изящным человеческим ликом, посылает свои прямые лучи позади юноши. (Рисунок 17). Слева от солнца находится сияющая утренняя звезда, также направляющая свои лучи вниз на землю. Скалистый холм за спиной юноши мог возникнуть из за раскопок или из шахты, которую мы видели на картине I-5.

Бросается в глаза контраст между золотыми лучами, исходящими из солнца и звезды, и темными лучами, которые сеют облака с неба надо тонущим королем.

Эта картина демонстрирует нам смерть Старого Короля и рождение молодого короля, 96 с иной королевской природой чем та, что была у существующей власти.

С психологической точки зрения эта картина представляет нам возможности Самости, которая подобно дереву с золотыми ветвями, способна регенерировать, и расти в новую форму существования.

Текст *Splendor Solis* объясняет это просто: разрушение одной вещи приносит рождение другой. Старый король представляет собой отжившие аспекты личности, вечный сенекс, про который мы склонны забывать до тех пор, пока не наталкиваемся на него: наше отношение к жизни, привычки, и даже наши привязанности каменеют в неподвижных позах.

Другое алхимическое изображение отражает тему смерти и перерождения в Природе. Этот образ



Картина I-7

разрушения через огонь, а не воду — это дерево в пламени в основании картины (Рисунок 18). Богатое листвою, красиво оформленное, зрелое дерево опускает свои ветви в пламя внизу.

Часто симптомы, которые чувствует пациент во время анализа, являются признаками бессознательного протеста против доминантной и жесткой позиции сознания. Люди могут начать видеть неприятные сны о потопах, накрывающих волнах, дожде

или протекании крыши. Они ощущают давление бессознательного, но не знают, что с этим делать. Аналитик может тоже начать беспокоиться о том, как бы удержать процесс на плаву.

В отличие от Старого Короля в Его аспекте сеникса, андрогинный король кажется очень молодым. Его платье тоже слишком велико, что указывает на неготовность взять на себя ответственность за королевство. Психологически, мы часто чувствуем себя

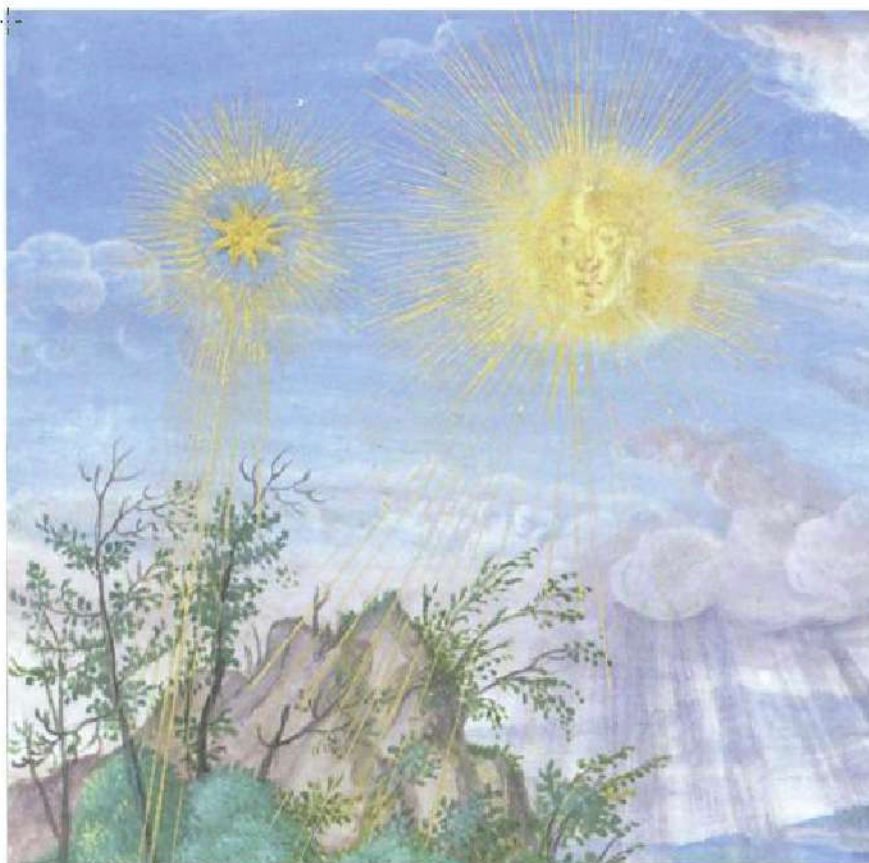


Рис. 17: Утренняя звезда и солнце. Деталь Картины I-7.

неловкими и не опытными в новых отношениях, так же как молодой король, который всякий раз рискует наступить на края своей одежды.

Новое отношение или способ существования функционирует наивно или неловко, когда человек начинает применять его в реальной жизни. Терапевту может потребоваться помочь пациенту понять, что новое отношение должно быть получено из контакта с реальностью. Если пациент не понимает, что он должен научиться заново жить в этом мире, новое отношение может быть обесценено из-за оплошностей, и оно не получит шанса на развитие.

Например, когда человек усвоил необходимость не демонстрировать отрицательные эмоции, то на практике это может сначала плохо получаться. Такая попытка может вызвать ответный огонь со стороны других людей или со стороны личного чувства неловкости по поводу выражения чувств.

Это одна из причин, по которой “практика” вырабатываемого отношения на терапевтических сеансах может быть очень полезна. Терапевт не принимает оплошности в самовыражении клиента на свой счет, а клиент учится более корректному и комфортному способу проявления своих эмоций. В этом

смысле анализ является лабораторией или даже театром импровизаций

Однако, смерть старого короля и появление нового имеет более глубокое значение, чем простая смена отношения к жизни. Эти образы символизируют трансформацию способа существования человека в этом мире, революцию личности. В такие периоды человек часто сталкивается с предчувствием смерти, и/или с беспокойством о возможности нормально функционировать в повседневной жизни.

Доминирующий способ существования кричит в ужасе и зовет на помощь, подобно старому королю, тонущему в водах бессознательного.

Тут пациент не полностью осознает Самость, сокрытую, как корни дерева, и чье существование, как это ни парадоксально, может быть понято только через внутреннее переживание смерти и перерождения. Новый способ существования, выраженный с помощью образа молодого короля, может быть являться пациенту в виде символов и персонажей во снах, или быть мельком замечен. Но это может не доверять чему то новому, и может бояться того, что не сможет выжить в процессе изменений, которые еще больше повлияют на изменения в отношениях.

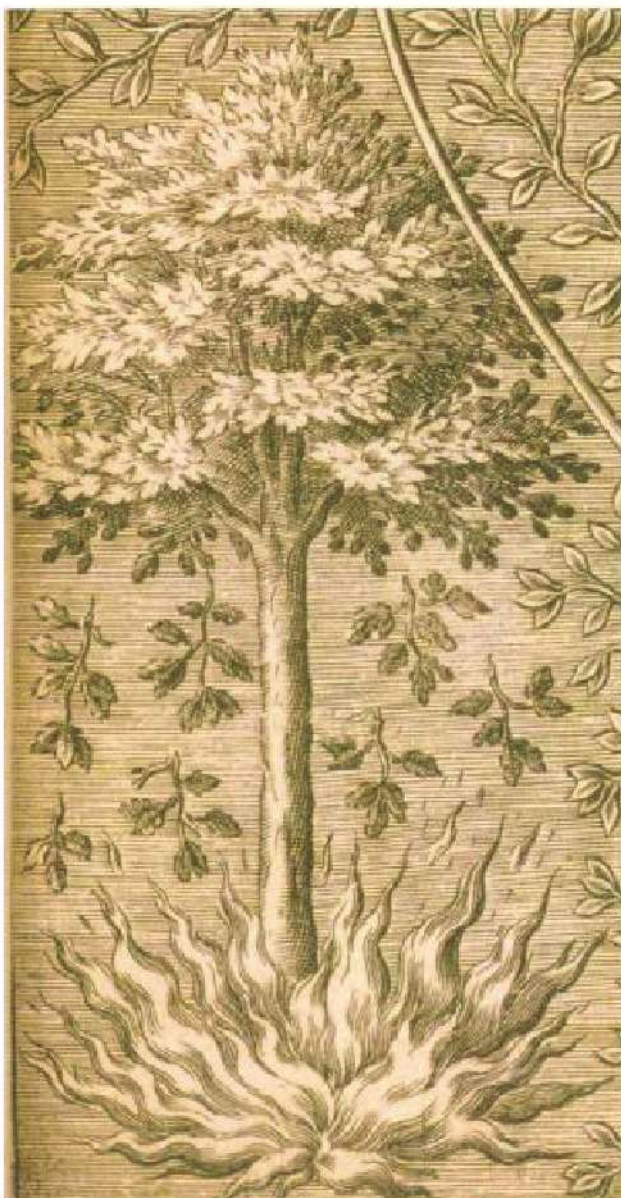


Рис. 18: Дерево, охваченное пламенем у своего основания. С титульной страницы *Le Tableau des Riches Inventions*, 1600, Paris, Guillemot, based upon a 1546 edition. (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University)

Пациент может предпочесть спасение тонущего короля, например, избегая лечения — полет в “здоровье”. Тут остается надеяться, что к этому моменту лечения будет накоплено уже достаточно опыта по преодолению беспокойных состояний, и пациент сможет все же довериться процессу. Роль аналитика критична в тот момент, когда пациенту необходимо воплотить новые этапы своего развития в жизнь. Она может исходить из той части качества присутствия аналитика в этом процессе, которое само по

себе есть способ существования, отличный такового у пациента.

Корона молодого короля имеет три яруса: железный, серебряный и золотой. Дуальный принцип мужского и женского, в том виде как представлен на Картинах I-4 образами короля и королевы, здесь становится тринитарным символом.

В “Философском дереве” Юнг связывает число три и *coniunctio triplativa*, что есть соединение земли, луны и солнца. Юнг также цитирует из ‘*Scala Philosophorum*’: Трехчастное *coniunctio*: это союз Троицы, созданный из тела духа и души, и следовательно само существо Троицы есть союз, в котором они равно вечны и едино равны. Дух, душа и тело также появляются в алхимии, символизируются лесом (тело), в котором живут олень(душа) и единорог (дух). (Рисунок 19). Этот единорог может рассматриваться также как символ творческого анимуса.

Согласно мифу, единорог, преследуемый охотниками, искал убежища у Девы Марии, что говорит нам о том, что женщина должна защищать свой внутренний дух от тех мужчин, которые хотят обладать им и использовать для своих целей. Юнгианская концепция Самости является цельным образом: дух, душа и тело — раздельные и не-отделимые.

Нижний ярус короны молодого короля выполнен из железа. Как и свинец, железо означает *prima materia*, которая нуждается в трансформации. Железо частично ассоциировалось с Землей и было связано с Греко-Римским Аресом/Марсом, с кровью, страстью, с насильственной инстинктивной природой человека. Этот аспект человеческой жизни представлен в барельефах рам предыдущих картин образами Ахиллеса и Гектора (Рисунок 12), Александра (Рисунок 13) и людьми, рвущимися в битву (Рисунок 16).

Юнг цитирует современника Парацельса:

Этот человек [Марс] есть человек, имеющий холерическую комплекцию. Этот горячий грубоватый мужчина — железо. Он зовется человеком потому, что у него есть душа, тело и дух... Этот металл, хоть и рожденный в земле, но по воле самой могущественной и высокой Полярной Звезды, называют Большим Медведем. Он ходит в самых глубоких недрах земли, и там же сокрыт.

Символизм трехъярусной короны указывает нам на то, что страсти не наказуемы (и более не подавляются), а скорее трансформированы.

Без них нет любви к жизни, нет жизненной силы, нет базиса, на котором может начаться любое развитие.

Deinceps sine cura scitote
In sylva cervum & unicornu latere.

TERTIA FIGVRA.



In Corpore est Anima & Spiritus.

Рис. 19: Олень и Единорог в Лесу : Символы Тела, Духа и Души. Lambspringk, 'Figurae et emblemata', in Musaeum hermeticum, 1625 edition. (С разрешения Нью-Йоркской Публичной Библиотеки)

Следующий ярус серебряный, он связан с Лунной и Женским началом. А верхний золотой ярус символизирует Солнце и Мужское начало. Этот символизм противоречит более точному цветовому символизму рыцарского креста на Картинах I-3, которая отсылает нас смене цветов, выражающих алхимические процессы в экспериментах алхимиков.

Металлы относятся к инстинктивной prima materia и к Женскому и Мужскому принципам, к Луне и Солнцу, которые проступают наружу тогда, когда prima materia очищена до той стадии, чтобы явить свой дух и свою душу. Здесь мы видим, что начинается попытка изменить материю изнутри, и это есть процесс внутренней трансформации. Трехъярусная корона означает эволюцию осознанности от железа к серебру, и затем в золото.

Эта трансформация представлена в виде короны потому, что на этой стадии это всего лишь озарение или некое предчувствие природы этих изменений и их ценности. Этот процесс ожидаем, и человек чувствует потенциал для развития, подлинное изменение в сознании, которое пока не достигнуто. Подобно облаченному в красное алхимику с первой картины, которому дано лишь слегка заметить отблеск золота в конце пути, но которые не знают наверняка, что именно принесет ему это путешествие.

Железо, серебро и золото короны и объединены, и разъединены одновременно. И это дает нам понять, что не только золото будет получено нами в качестве конечного результата.

Молодой король держит золотое яблоко. Возможно, это отсылка к Греческому Мифу о золотых

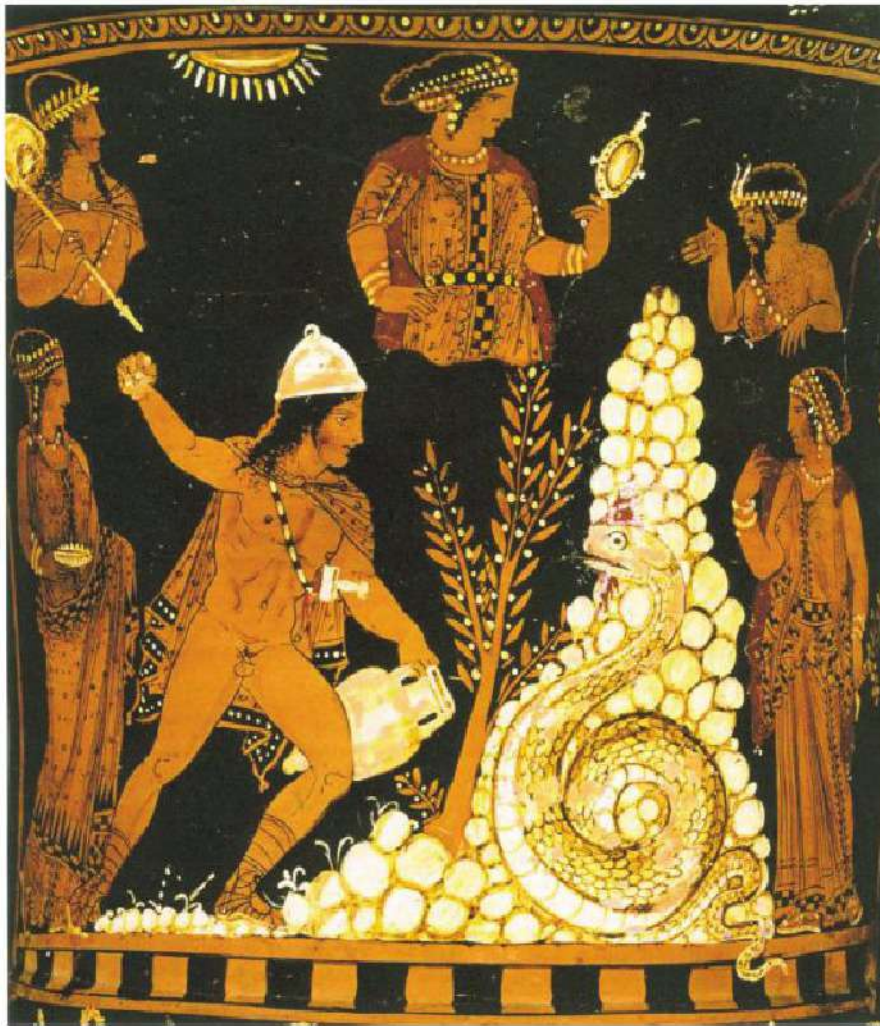


Рис. 20: Геркулес противостоит Змею Ладону, охраняющему Золотые Яблоки Гесперид. (From a Greek vase, 340 BCE, red figure calyx crater; Louvre N3157. By permission of Reunion des Musées Nationaux, France/Art Resource, NY)

яблоках Гесперид, который пережил пре-патриархальные времена. (Рисунок 20).

Джозеф Кэмпбелл описал сад, в котором росло дерево:

Огромный рогатый змей обвивает ствол дерева, и из пещеры в земле, находящейся у корней дерева, течет вода из источника с двойным выходом, а прекрасные Геспериды, семья нимф, известных в античности, как дочери, рожденные без отца космической богиней Ночью — собрались вокруг.

... и комментировал:

Сейчас абсолютно очевидно, что до насильственного вторжения позднего Бронзового и Раннего Железного Веков кочевых арийских скотоводов с севера и семитских овцеводов с юга

в старый культовые окрестности античного мира, там доминировал преимущественно органический, растительный, не героический подход к природе и потребностям жизни. И это было полностью чуждо тем, чьи Львиные сердца жаждали не спокойного возделывания земли, а битв, а также веселью и обогащению путем грабежей. В старых ранних материнских мифах и обрядах свет и темные аспекты присутствовали в сущности любой вещи, и являлись теми частями жизни, которые почитаются равно и совместно, а в поздних мужских, патриархальных мифах все, что считалось хорошим и благородным, было отнесено к новым, героическим правящим богам. Силам природы же отводилась роль тьмы, к которым добавились негативные моральные оценки.

Разумеется, в поздних версиях мифа, Геркулес, с его огромной мужской силой, настойчивостью и хитростью, становится обладателем яблок Гесперид. По некоторым версиям он дает змею снотворное, по другим он убивает его.

Сад Гесперид был в западной части земли: Небо зеленое, желтое и красное, как если бы яблоня была в полном цветении. Солнце, разрезанное горизонтом напополам, как малиновое яблоко, встречает свою смерть в западных волнах. Когда Солнце умерло, появляется Венера. Эта звезда была пожертвована Богине Любви Афродите. И яблоко было даром, с помощью которого ее жрицы заманили короля, представителя Солнца, на погибель с помощью любовных песен. Если яблоко разрезать пополам поперек, пятиконечная звезда появляется в центре каждой из частей.

Таким образом, золотые яблоки не были получены смертным, и они были символом бессмертия. Белая птица, спускающая с золотого яблока, является символом обновления духа и тела.

Другая мифологическая ассоциация с яблоками предлагает точку зрения, в которой просматривается развитие. Джоан Ходоров полагает, что яблоко и мяч есть древние игрушки Божественного Дитя, и они были использованы в ходе инициации в мистерии Диониса. 'Игры с мячом, катание мяча, подбрасывание мяча вверх и последующая ловля его, моделируют опыт потери. Всякий раз, когда красивый круглый объект покидает руки, возникает моментальный образ потери. Но игра радостная, и мяч возвращается назад. . .

Золотая рама, изображение которой, по подобию первых трех картин, двухмерное, слева шире, чем справа. На ней находятся прекрасные бабочки, клубника, птицы и цветы. В нижней части рамы расположен розоватый прямоугольник, который слегка темнее фриза, находящегося за купающимися женщинами с предыдущей картины.

С каждой стороны мы видим маленькую, квадратную сине-голубую инталию. (Рисунок 21)

Одна из них, та, что слева, изображает обнаженную женщину, сидящую рядом с сатиром на земле. Сатир опирается спиной на дерево, они поднимают свои руки в попытке защититься от удара дубинкой, который пытается нанести обнаженный мужчина. Инталия справа похожа, за исключением четвертой фигуры. Это мужчина, который пытается остановить того мужчину с дубинкой от нанесения удара двоим сидящим.

Изменение во взглядах, показанное на правой инталии, демонстрирует удаление обоюдной мужской враждебности по отношению к женскому началу, и чувство вины мужчины из за его собствен-

ных инстинктивных желаний, выраженных образом сатира.

Искупление женского начала в этом контексте есть также искупление тела и избавление от стыда за него, который был очень пропагандируем Европейской культурой и религиями.

Дискуссия между телом и душой была популярной темой средневековых текстов.

В одном хорошо известном примере сказано следующее, "Душа описывала себя как благородное создание, очерненное плотью, которую необходимо победить с помощью голода, жажды и избиения".

Символизм этой картины помогает нам понять сон работающей женщины 30 лет.

Я нахожусь одна в огромном торговом центре, хочу определить свою цель и смотрю на все цвета. Вдруг я оказываюсь в огромном общественном здании из стекла и мрамора. Оно очень импозантно, настоящий бастион мужской власти. Там произошла какая то ужасная катастрофа, и люди разбегаются, кто куда. Я пошла вниз по какой то лестнице, затем поднялась на лифте. Это то, чего бы я обычно не стала делать в условиях реальной катастрофы. Я хотела искать свою мать, и хотя разум говорил мне, что я не смогу найти ее в таком месте, она вдруг появилась слева от меня. Она была молода, подтянута и уверена, то есть такая, которой я не видела ее в реальной жизни. И она легко и естественно принимала решения, ведя меня к лифтам. Я заглянула в один, а там тонул мужчина. Вода поднималась из глубин, и было件нятно, что туда нельзя было идти.

Это была женщина, чей ум и решительность помогли ей достигнуть значимых высот в академической и профессиональной сферах. Однако она часто находилась в деперсонализированных состояниях, и ей было трудно расставлять приоритеты и определять ценности. (интровертное чувство).

Когда это чувство начало все больше утверждаться, и она стала задаваться вопросом истинной ценности ее "успеха", она испытала новую форму кризиса. Каждый из аспектов, который давал ей ощущение принадлежности, находился под угрозой.

Лифт во сне мог представлять собой иерархическую структуру, которая позволяла ей легко подниматься, так, как она это делала в своей профессиональной жизни.

Эволюционное изменение орудий труда, включая машиностроение различного рода, которое позволяет нам даже преодолеть гравитацию, завышает нашу собственную уверенность в силе мужских принципов по отношению к законам природы. Для пациентки, та легкость, с которой ее анимус принял патриархальные взгляды, привела ее к завышенной оценке своей способности делать выводы и способ-



Рис. 21: Изображения Мужчин, атакующих Женщин. С основания рамы, Картина I-7. (Harley 3469, by permission of the British Library)

ности своего эго контролировать природу, включая человеческую.

Вода, поднимающаяся в лифте показывает, что бессознательное собирается проявить себя, опора на иерархию и постановка рациональности над всем остальным теперь стала опасной. Ее беспокойство по поводу обилия цветов, которое предшествовало изменению сцены сна, символизирует потенциал для множества разнообразных эмоций, и для получения реляционного опыта (противоположного структури-

рованному, иерархическому и ориентированному на логос.) Цвета также символизируют богиню во всем разнообразии ее форм.

Появление во сне ее матери в виде молодой и полной жизни женщины, да еще и слева, похоже на персонификацию божественной спасительной благодати. (Образ искупления Женским принципом мы рассмотрим в следующей картине этой серии) Однако выход из ее дилеммы (то есть, из здания) так и не просматривается в конце сна.

Картина I-8. Эфиоп

Следующую картину часто называют “Регенерация Эфиопа”. Она показывает обнаженного мужчину, встающего из грязного потока для того, чтобы встретиться лицом к лицу с красивой бледной королевой с крыльями, покрытыми оперением белого павлина. На ней корона и шейные украшения, изготовленные из золота, и инкрустированные рубинами. Над ее головой находится серебряная шестиконечная звезда. Ее платье расшито золотом на груди. Оно пошито из светлого полотна, и дополнено длинными желтыми рукавами. Длинная белая юбка платья декорирована зелеными травяными узорами, красными и синими цветами, а накидка синяя, с золотом по краям.

Излишне длинная юбка платья королевы продолжает тему платья молодого короля с предыдущей картины, но ее крылья уже говорят о том, что грядет рассвет нового дня. Это один из примеров образов Splendor Solis, который заглядывает одновременно и назад, и вперед. Он напоминает нам о том, что каждое грядущее развитие имеет корни в том, что ему предшествовало.

Королева предлагает обнаженному мужчине рубашку, украшенную золотом по краям. А мужчина тем временем стоит на коленях в черной грязи. Прозрачный красный шлем покрывает его голову почти полностью в профиль. Его правая рука, шея и голова кроваво красного цвета, в то время, как левая рука и ее кисть — белые. Все его тело имеет золотой оттенок, что показывает нам ценность трансформации, которая сейчас происходит. Он положил свою правую руку на правое бедро так, чтобы прикрыть гениталии. Левую же руку он протягивает в сторону королевы для того, чтобы принять ее помощь. Есть ощущение, будто королева убеждает его принять ее дар обновления или регенерации.

Небо спокойно, и на нем присутствуют слоистые маленькие облака. Солнца мы здесь не видим, а свет, отраженный шлемом мужчины, говорит нам о том, что его источник находится слева над ним.

Вдали мы видим запряженную телегу, а также людей, которые пешком возвращаются в город, а также на расстоянии находится корабль, плывущий по широкой реке к морю. Золотая рама вокруг



Картина I-8

картины выполнена в виде арки, и она украшена красивыми цветами и птицами.

Никаких сцен с участием людей в нижней части рамы нет, но зато тут снова появляется олень, которого мы уже встречали на Картине I-2. На этот раз они оба мужского пола. Один олень внимает обезьяне, чьи зубы обнажены. А другой прогуливается рядом справа, и частично заходит рогами на основное изображение. Это намек на следующую стадию.

Эта картина хороший пример процесса, в котором конкретные алхимические действия облачены

в символические, и подчас, персонифицированные формы. Мужская фигура является персонифицированным образом субстанции, которые алхимики называли "Эфиоп" или "Мавр". Это черное вещество получалось при смешивании ртути с расплавленной серой.

Когда Эфиопа запекали, он источал пар (сульфид ртути), который конденсировался в сверкающий красный пигмент, известный как киноварь. Киноварь очень ценилась в рисовании, и ее глубокий красный цвет ассоциировался с кровью. До тех пор, пока алхимики не узнали, как можно конденсиро-



Рис. 22: София показывает свою Меркурианскую Природу. Из рукописи 14 века *Aurora Consurgens*. (Zentralbibliothek Zurich, MS.Rh.172, f.29v).

вать этот пар, он так и оставался лишь черным облаком. Следовательно, красный шлем на голове мужчины может символизировать факт того, что человек наконец научился вылавливать сублимированный пар из черноты. В алхимических терминах, нигредо было трансформировано в рубедо. Это одно из многих названий главной цели процессах.

Другой пример этого символизма может быть увиден в образе из манускрипта 14 века *Aurora Consurgens* (Рисунок 22).

Здесь символизм Эфиопа и искупительной женственности объединены в одной фигуре Софии, которая стоит на луне, одетая в простое белое платье. Ее зеленые распростертые крылья связывают рост духа с ростом зеленых растений, и она излучает сверкает мандорлой красного цвета. Она открывает перед своего платья, чтобы показать меч или подобный инструмент, обвитый змеями, что-то роде кадцеея Гермеса (Меркурия).

С психологической точки зрения образы Эфиопа и Софии относятся к духу или сознанию, которое проступает из отвергнутых или недооцененных аспектов личности. На этих примерах мы можем заметить, как химические операции начинают жить своей жизнью в воображении самого алхимика. Они как видения или сны, наполненные символизмом и бессознательными проекциями архетипического процесса психики.

Образ мужчины, поднимающегося из грязи, напоминает нам также описание Данте, в котором он обрисовывает грязное болото подземного мира, где находятся вечно те, кто виновен в грехе апатии, или духовного безразличия. Это люди, которые встречали жизненные сложности и вызовы со злобой или скукой, иначе говоря, они не смогли поймать драгоценный пар и закончили свое существование как свернувшаяся масса *prima materia*. Данте описывает их муки:

*Внутри этого болота, все голые и грязные —
со взором полным ярости,
бьющие друг друга руками
а также головами, грудью и спинами,
зубами, вырывающими куски мяса
... Это души, которые были повержены злобой,
... А под водой находятся другие
Другие, чьи чей вздох поднимается пузырями по
поверхности, и производит рябь, которую ты
видишь тут везде.
Погруженные в эту слизь, они говорят: "Были мы
когда-то угрюмы
и мрачны, когда дышали сладким воздухом, и жи-
ли в лучах солнца;
В себе мы породили мрачный дым апатии.
А теперь мы находимся в этой черной жиже".*

Психологически появление Эфиопа также означает признание темной стороны человеческой жизни. Это такой известный нам период анализа, когда люди начинают видеть сны, или у них появляются симптомы, указывающие на глубинные уровни, которые еще только предстоит исследовать.

На предыдущей картине мы видели, что молодой король был одет в безразмерные королевские одежды. Это намекало нам на то, что работа не завершена. В действительности он был отделен от тени. Истинная трансформация должна всегда содержать в себе то, что Юнг описывал, как "тень". "Негативная" сторона личности, сумма всех неприятных качеств своего характера, которые мы хотим скрыть, наряду с недоразвитыми функциями и содержанием личного бессознательного. Слово "функции" в этом контексте имеет особое значение.

В терминологии Юнга это означает две пары дополняющих друг друга функций эго: мысль/чувство и сенсорика/интуиция. У каждого человека одна из этих функций является доминирующей, то есть от природы она более развита. Вторая функция в паре оказывается при этом в изгнании. Например, человек который познает мир мыслью, найдет "чувство", или иначе, понимание того, что надо ценить, самым сложным для себя. Теневая сторона личности часто обнаруживается в том, что упускается недоразвитой функцией.

В этом контексте, мужчина, поднимающийся из грязи, представляет собой появление того, что никогда не развивалось, и тем самым дает огромный потенциал для роста. То есть то, что должно быть искуплено бессознательным. Это развитие является более глубоким, чем ослабление формальных доминирующих принципов и функций (представленных старым королем на предыдущей картине.)

Это можно увидеть из сна мужчины, пришедшего на анализ:

Я стоял в маленьком городе рядом с рекой, на которой мертвые тела образовывали подобие дамбы и мешали прохождению судов. Я осознал, что каждый в этом городе знает о том, что есть эти мертвые тела, но все они делают вид, что не знают. Я говорил "Мы все плывем в этой реке, и мы знаем, что тут находится смерть. Вы можете отрицать это но это создает мне неврот". И я вышел и начал двигать мертвые тела. Я брал части мертвых тел и пытался спустить их в туалет, но они не влезали туда. Во сне была мужская фигура, мой "отец". Он был молод и силен. Я хотел показать ему тела. Он не верил мне, но пошел со мной. Тела не было там где я их обнаружил, но мы пришли к месту погребения. Он был шокирован тем что произошло.

Сон-эго пациента обнаруживает ужасную проблему — и хотя все еще есть тут много сопротивления, выраженного поведением жителей города. Ужасная проблема — это реальность смерти и разложения тела. Этот мужчина, ныне очень умный, чувствительный и творческий, был чудовищно отвергаем и обижен в детстве.

Для того, чтобы выжить, он придумал себе фантастический мир и проводил большую часть своего времени в летаргических, сонных состояниях, находясь в поисках "просветления" и "озарения". Он перестал жить реальной жизнью, и вот незадолго до своего 40-летия он увидел этот сон.

В этом сне мы сначала видим, как он пытается принять регрессивное решение путем "спуска тел в унитаз". А затем появилась фигура помощника, который хоть и был полон скептицизма, но все таки последовал за пациентом. Этот "отец" был абсолютно не похож на его реального отца, и представлял собой новую и потенциально искупленную часть личности пациента, ту, что обладает новой силой и жизненной энергией, и уважает при этом его чувства.

Что-то случилось с телами, они больше уже не блокируют реку, а погребены в земле, где их распад может обеспечить скорее новый рост, чем разложение. Новое отношение к жизни, символом которого стал "отец", может помочь пациенту покинуть мир его фантазий (отрицания), и река жизни наконец сможет течь.

После аналитической сессии, в которой мужчина рассказал про этот сон, он почувствовал необходимость в каком то действии, которое даст ему прямой и немедленный опыт ощущения в себе этой новой части. Он пошел в длительный поход и нашел там небольшой ручей, чей поток был затруднен. Он начал раскапывать русло, освобождая его от песка и камней до тех пор, пока вода не потекла свободно.

И эти действия дали ему ощущение жизни и могущества. Это помогло ему зафиксировать в сознании и теле символизм сна.

Подумайте снова о предыдущем образе красивого и невинно-выглядящего короля (Картина I-7). Мы застали его в тот момент, когда белая птица откровения приземлилась на золотое яблоко в его руке. Все это выглядит слишком хорошо, чтобы быть правдой. Скорее это похоже на желаемый результат или на идеализированную возможность. А картина I-8 оказывается гораздо ближе к реальности, в которой жизнь несовершенна.

Психологические стадии развития, подобно алхимическим стадиям, черной, белой, желтой и красной, сияют сквозь грязь. Эфиоп, это фигура, которая часто появляется в алхимии, напоминая нам об основной природе тени, у которой тоже далеко не одна стадия развития.

Как заметил Юнг в "Психологии переноса": "Нужно сделать акцент на том, что в алхимии темная начальная стадия нигредо часто трактуется как продукт предыдущей операции, и следовательно, она не представляет собой абсолютного начала". Ни конца — это процесс который повторяет себя постоянно в течении всей жизни.

Алхимические цвета представленные на теле Эфиопа, значат воплощенную в теле трансформацию, а не просто изменение ментального отношения. На этой стадии сознательная личность, с её красным и белым символизмом (на голове и руках), сталкивается со своей тенью, которая естественным образом исходит из смерти старого короля или нового способа существования.

Важно понимать, что старый способ существования, включая бессознательные защиты, может быть необходим на определенных этапах развития и в определенном контексте. Однако, человек больше уже не обслуживается этим способом деятельности, которая ограничивает те аспекты личности, которые имеют потенциал быть интегрированными для получения более полных ощущений от жизни. Часто защиты могут быть очень жесткими и автоматическими. Они мешают способности человека принимать более гибкие решения.

Задача признания тени невыносима болезненна и обычно окружена стыдом. Это не та вещь, которую может потянуть эго в одиночку. Интегрирование аспектов тени личности требует помощи со стороны "духа-защитника" в форме живого символа, который выходит из глубин подсознания.

Иногда роль защиты выполняет аналитик для пациента, иногда роль такого духа-защитника может принять форму божества, такого как Гуань Инь, Тара, Авалокитешвара, или Дева Мария Бодлера.

Он символизируют собой силу, которая переносится на эго, и в Цветах Зла, он кричал "О, Господи, дай мне мужество взглянуть в лицо собственному отражению без отвращения"

На Картине I-8 Женский принцип полностью представлен как спасительная благодать, дух-хранитель, выраженный образом женщины, королевы, которая и сама является ангелом, то есть, она трансцендентальная. Она обладает властью спасения алхимического/аналитического процесса от глупости простого понимания, преобразуя его из доминирующего, в реляционный.

Крылья говорят о том, что белая птица на предыдущей картине теперь обрела форму, и воплощена в конкретном образе. В терминах Юнга, она представляет собой Женскую Самость для женщины или аниму для мужчин.

Над головой королевы находится 6-конечная звезда, образованная двумя треугольниками, один из которых указывает вверх, а другой вниз. 6-конечная звезда хороший пример символа, который выражает собой некоторый фундаментальный внутренний опыт невыразимого качества, наполненный личным и специфичным содержанием. Этот символ мы находим во многих культурах и веках.

В древнеиндийском Тантризме он означал союз Шивы и Шакти, и был связан с сердечной чакрой в Кундалини йога. В еврейской иконографии (как звезда Давида или Печать Соломона), он трактовался как мудрость. В Христианстве он представлял собой союз верхней и нижней троиц (Отец-Сын-Святой дух и Животное-Овощ-Минерал).

В алхимии треугольники были символами огня (направленный вверх) и воды (направленный вниз), таким образом 6-конечная звезда может символизировать огненную воду. В прочих контекстах она символизировала материю, Луну и Солнце, небеса и землю. Китайская Книга Перемен состоит из интерпретаций гексограмм, которые образованы двумя триграммами. Каждая из 6 линий может быть или инь, или янь, иначе говоря, представляет собой женственность/восприимчивость или мужественность/созидание.

Эта картина полезное напоминание о том отношении, которое необходимо для того, чтобы установить исцеляющие отношения с проступившей тенью, лишенные стыда, отвергания или проецирования.

Изначально, тень пациента может выйти из аналитических отношений, и спроецирована на аналитика до того, как она будет признана пациентом сознательно. Задача аналитика заключается в том, чтобы заметить тень и затем провести ее сначала резко через Мужской принцип, и сострадательно, через Женский.

Аналитик может внутренне бороться с собственными негативными реакциями, такими как ненависть, отвращение, ярость, похоть или жадность, в ответ поведение, продиктованное тeneвым переносом пациента. И если аналитик окажется неспособным проходить этот экзамен, проводимый ему частичным сознанием пациента, тень не будет вызвана наружу, и терапия будет заходить в тупик.

Картина I-9. Гермафродит

На переднем плане красивого пейзажа стоит изящная фигура гермафродита, облаченная в черную форменную одежду с отороченным золотом оранжевым воротником, поясом и застежками красно-золотых тонов. Обута фигура в черные ботинки, а на ногах у нее черные лосины. Гермафродит стоит на возвышенности, покрытой травой. Вокруг растут прекрасные деревья с золотыми цветами и тронутые золотом листьями. Ниже виднеются деревья, река, текущая в сторону моря и города. Сверху находится голубое небо, которое кажется взволнованным и покрытым облаками. Рама картины выполнена в форме арки, и она декорирована прелестными птицами, цветами и фруктами.

Фигура имеет две головы и две шеи: одна — чисто выбритый мужчина со светлыми волосами и синими глазами; другая — женщина с синими глазами, и со светлыми красноватыми волосами. Вокруг головы мужчины находится золотое гало, а женскую голову окружает серебряный нимб. Лицо мужчины находится на картине слева, его профиль наложен на заднюю часть женской головы. Здесь снова заявлена чернота Эфиопа, но уже в новом свете, выраженном с помощью облачения. Это символизирует ценность трансформированной тени.

Красное крыло с мужской стороны и белое, с пурпурным оттенком, с женской, относятся к типичному алхимическому способу выразить встречу противоположностей как *coniunctio*, известное как “красный мужчина и его белая жена”.

В левой руке гермафродит держит яйцо, и обе головы на него внимательно смотрят. В соответствии с алхимической традицией, в символическом яйце содержатся Четыре Элемента. Скорлупа представляет собой Землю, мембрана между скорлупой и белком — символ Воздуха, белок — это Вода, и Желток означает Огонь. Таким образом, яйцо это символ единства, символ того, что все Четыре Элемента находятся в гармоничных взаимоотношениях: “все элементы, соединенные с материей для того, чтобы сформировать источник совершенной природы, именно так, как требуется для этого благородного искусства”. Текст *Splendor Solis* содержит

Пациент будет чрезвычайно чувствителен к выдержке аналитика или к ее отсутствию (например, к морализаторству), а также к способности аналитика противостоять тени, и удерживать мощные энергии, продуцируемые тенью. И встречаясь с вызовом, брошенным тенью пациента, аналитик и сам обязательно столкнется со своей собственной тенью в ходе курса каждой проводимой им терапии.

некоторый дополнительный символизм этого яйца: мембрана вокруг желтка означает “легкий воздух, который потому такой теплый и нежный, потому что расположен около Огня, и отделяет его от Воды”. В центре желтка находится Пятый Элемент, или Элемент-Квинтэссенция, из которого растет цыпленок. Яйцо представляет потенциал для дальнейшего роста, и даже возникновения целостности, поскольку яйцо содержит все необходимое для того, чтобы развиваться в живое существо. И как в примере с яйцом, внутренне развитие может протекать незаметно в период созревания.

В правой руке гермафродит держит круглый щит, внешний контур которого окрашен в оранжево-золотой цвет. Внутри этого контура находится другой, сероватый, напоминающий мрамор. А за ним расположен третий контур, темного цвета, с размытыми краями.

Эти контуры содержат в себе, как в зеркале, изображение окружающего пейзажа. Символизм этого зеркала в руках гермафродита говорит о той стадии развития, при которой внутреннее и внешнее может быть уже представлено в воображении, как объединенное. Это зеркало — точное отражение действительности картины, но в уменьшенном размере. И это символизирует то, что микрокосм отражает макрокосм.

И если яйцо это микрокосм, прочувствованный внутри, это внутренний человек, то пейзаж выражает собой макрокосм, или внешний мир. Яйцо это символ Четырех Элементов в гармонии. Они находятся вместе с эмбрионом, сутью которого является загадочная способность жизни к развитию, разнообразию и воспроизводству. Адепт может теперь сознательно размышлять над этой мистической и удивительной истиной

И хотя появилась новая форма синтеза, мы должны заметить что этот союз в действительности неловкий и искусственный: одно тело разделено на две половины, с двумя головами. Этот результат есть идеалистическая модель объединения. Но тем не менее этот гермафродит есть условная попытка объединить то, что казалось не соединяемым.



Картина I-9

Фактически, картина говорит о том, что на этой стадии человек может чувствовать одновременно экстаз и смущение от осознания того, что он и на самом деле есть часть природы, часть чего-то, что выходит за рамки личной идентичности и срока жизни. Этот вид символизма в контексте анализа может совпадать с первым человеческим осознанным внутренним опытом его женской стороны — его анимы, или души. Это может также представлять

собой осознанное признание мистической части, понимание того, что человек есть скорее часть целого мира, чем нечто отдельное от него. И в конечном виде это появление чувства разрешимости проблемы, ощущения, что возможно достижение объединения.

В соответствии с этим взглядом гермафродит символизирует будущую Самость, в которой противоположности (разделенные на ранней стадии, показанной на картине I-2) могут наконец сойтись

вместе. Однако, недостаток интеграции мужского и женского во внешности гермафродита показывает нам то, что противоположности еще не претерпели фундаментального изменения.

Тогда мы должны спросить себя, что все же представляет собой гермафродит, будущую Самость или осознанное принятие эго проблемы противоположностей и возможность таких взглядов, которые исключают перекося в одну из сторон, и остаются нейтральными. По мнению М.-Л. фон Франц, образ гермафродита иллюстрирует положение “между”, или иначе говоря “застывшей” природы комплекса. Она предлагает к рассмотрению пример деревенской девушки, которая практиковала черную магию: девушка видела во сне своего деда в образе монстра-гермафродита, который проводил магические сеансы. Фон Франц интерпретировала этот образ как одновременное воплощение неразвитого сознания девушки с ее подавленными женскими страстями. Это то сочетание, которое и привело ее к пустой практике черной магии. В процессе анализа девушка видела во сне глубокую пещеру, в которой произошла смерть ее деда и чудесное рождение ребенка. После этого энергия ее жизни стала более пригодной для реального существования.

Интерпретация фон Франц подчеркивает негативные, регрессивные аспекты гермафродита. Они же были представлены и в средневековой алхимии, где гермафродит ассоциировался скорее с дьявольской, а не божественной природой.

Александр Руб перепечатал удивительные изображения “святого” гермафродита и “злого” гермафродита из рукописи 15 века *Buch der heiligen Dreifaltigkeit*.

И то, что образ гермафродита означает в отношении того, что происходит между пациентом и доктором уникально для каждого клинического случая. Обобщенно можно сказать, что всегда существует опасность, возникающая в тот момент, когда символическая реальность проявляет себя через сны или активное воображение. И когда возникает такой результат, получаемый в ходе серьезных усилий по проработке регрессивного материала и конфликтов с тенью, аналитик и пациент могут оба почувствовать облегчение от того, что наконец то вдалеке забрезжил свет трансформации. И это чувство не покидает их, даже если они оба осознают, что еще немало с чем предстоит столкнуться до того, как полученный “прообраз” интегрируется во внутреннюю и внешнюю жизнь пациента.

В такие моменты есть соблазн думать, что это и есть долгожданный конец процесса. Чего же еще ждать? Анализ оказывается успешным, и все, что мы должны делать, это просто довести детали

до ума и разойтись по сторонам. Подобным же образом, когда итог достигается на уровне микрокосма и макрокосма, пациент и аналитик могут оба начать верить в то, что фундаментальный конфликт разрешился. Им может показаться, что пациент получил внутри себя нечто, способное обеспечить постоянный и стабильный индивидуальный процесс развития. Пациент уже поборолся с неврозами или комплексами, имеет опыт столкновения с глубинным бессознательным, противостоял тени, и теперь начал интегрировать аниму или анимуса. Тем не менее, это еще не конец. И если процесс остановится здесь, пациент уйдет с раздутым чувством власти осознания. И он может продолжить решать свои проблемы по-старому потому, что в действительности он пока не способен жить той жизнью, возможность которой ему наконец открылась.

Я, автор этой книги [J.H.] уже рассказывал раньше о своем собственном сне, который, как я думаю, имеет отношение к проблеме объединения микрокосма и макрокосма:

Горные хребты (в том сне) были не теми настоящими горами (которые находились в детстве рядом с моим домом в Неваде), и вообще не были похожи ни на одни горы, которые я до этого видел, но они напоминали их каким то образом. Более того, там был значимый символический элемент, который проступал с дальней стороны каждого из хребтов: круглый объект, увенчанный вертикально стоящим орлиным пером. Всего было четыре хребта и четыре орлиных пера. Вся эта сцена, с ее симметричным расположением символов, не казалась мне ни странной, ни пугающей. Образ создавал впечатление того, что внешний мир, макрокосм, вовсе не чужд, а близок нашему собственному внутреннему видению. Этот символ объединяет внешнее и внутреннее. Этот сон не заканчивался, а нес потенциал принятия того, что должно будет позже заявить о себе в жизни. Спустя время я понял, что круглый объект символизировал чувство земной целостности, а то время как перо указывало на волшебный полет высшего сознания.

Появившись вместе они давали надежду на то, что наконец перестанут быть полярными (что было по факту), а окажутся дополняющими друг друга противоположностями, объединенными через символизм.

Этот сон, подобно согласованным элементам, представляющим собой микрокосм и макрокосм на картине, не утверждает целостности взаимодополняемости. Такая констатация целостности может быть сделана только самой жизнью, и нужны реальные события, которые позволяют осознать ее зна-

чение. Другими словами, после того как я увидел сон про четыре пера, я не знал, каким образом эти символы будут воплощаться в реальности, но они стали реальностью моей жизни.

Картина I-10. Золотая голова

Эта картина впервые показывает сюжет, происходящий полностью за пределами стен города. Также мы здесь встречаем шокирующую сцену обезглавливания и расчленения. Озлобленный мужчина с темным лицом, и растрепанными черными волосами держит огромный меч в правой руке. И хотя его голова повернута налево, кажется, будто он пристально глядит на зрителя. В своей левой руке он держит золотую человеческую голову с закрытыми глазами и со спокойным выражением лица.

Обезумевший мужчина с мечом облачен в оранжевую рубашку и лосины. Его белая туника прозрачна, сквозь нее видны очертания тела. У его ног лежит обнаженный, обезглавленный труп. И все четыре конечности его отсечены. Белый цвет мертвого тела странным образом совпадает с цветом туловища мужчины, стоящего над ним, и в разрывах конечностей видна и красная плоть, и белизна костей.

Убийца стоит на земле, покрытой зеленой травой и слегка позолоченной листвой. Рядом находится большой дворец с широким двором. Справа от меченосца расположена колонна, чье основание украшено фризом с изображением рыцарей, едущих на сражение. (Рисунок 23). Слева от него, за пределами дворца и его двора, мы видим плывущие гондолы. Вдалеке виднеются замки и прекрасные дома, подобно Венеции в эпоху ее славы.

Несколько человек гуляет по двору, некоторые облокотились на парапет набережной, и они еще не замечают происходящего. На заднем плане, ближе к центру картины, человек шагает на ступень крыльца, навстречу женщине, стоящей в дверях. Этот дверной проем расположен на первом этаже 3-этажного куполообразного здания, со статуей рыцаря на крыше.

Первое куполообразное строение в Западной Европе — это Пантеон в Риме, 27 год до н.э.

Основное значение этого куполообразного сооружения — это внутренняя жизнь. Следовательно, мужчина, восходящий на порог его двери, может представлять собой человека эпохи Ренессанса, входящего во внутреннее святилище, которое противоположно всему тому, что происходит снаружи.

Снизу основного изображения расположено два маленьких золотых барельефа (Рисунок 24). Тот, что слева, показывает нам изображение одетой женской фигуры, коротая находится в лодке. Женщина

В другом месте я, автор этой книги, вспомнил о том, что Юнг рассказал мне о подобном опережающем текущий момент сне, который ему приснился, и который он понял лишь годы спустя.

спокойно удерживает поводья от плывущей лошади, тянет лодку перед собой. Она смотрит на обнаженного Посейдона, развевающиеся одежды которого, и три его скачущие лошади пробуждают энергию ветра и моря. А на барельефе справа женщина удерживает в правой руке трезубец, а левой управляет тройкой резвых лошадей.

В классической греческой мифологии трезубец ассоциировался с Посейдоном, братом Зевса. Он считался богом вод, землетрясений и лошадей, но Роберт Грейвс считал, то все же трезубец был символом трехчастной богини, предшествующей распространению патриархата. Человек или даже русалочеловек сопровождает двух женщин. Женщина справа стоит, а та, что слева возлежит на мужчине со змеиным хвостом, и конечностями, больше напоминающими корни дерева.

Все эти образы подчеркивают то, что процесс объединения противоположностей, который мы видели на предыдущей картине, не окончателен. Гермафродит, которого так легко себе представить и идеализировать, всегда встречается с проблемой того, как на самом деле жить одновременно в качестве мужчины и женщины в одном теле.

Фактически, гермафродит показывает нам ту стадию работы, когда противоположности лишь очень близко сошлись вместе. Можно сказать, что образ гермафродита это то надуманное решение проблемы противоположностей.

И мы видим, как от одной картины к другой мы движемся от простого предвкушения объединения противоположностей к некой материализации, которая заканчивается разрушением, и возникновением нового чувства ожидания.

Снова и снова нам напоминают о том, что свежий взгляд на проблему противоположностей, приводящий к их искусственному воссоединению, может быть переоценен. Всегда существует опасность застрять на образе этого союза, но так и не воплотить трансформацию в жизнь. Эта ошибка часто происходит в анализе, особенно для интуитивных типов, которые с энтузиазмом реагируют на идею достижения цели как только она приходит в голову.

Тем не менее, некоторая констатация возможности этого союза необходима для того, чтобы уберечь человека от сомнений, страха или диссоциации.



Картина I-10

С этой точки зрения гермафродит является несовершенным, незрелым образом Самости. Во первых, должна произойти другая сепарация.

И эта картина нам показывает эту безжалостное separatio. На этой стадии разделение уже включает в себя жертвоприношение.

С помощью этой картины нам напоминают о теме жертвоприношения и обезглавливания в видении

Зосима, которое мы обсуждали во Вступлении. Тут также присутствует тема обезглавливания в том виде, в каком она присутствовала в Восточно Индийском Тантризме. Психологически попытка обработки ложной интеграции воспринимается изнутри как телесный распад или расчленение.

Пациент может страдать от физической боли, онемения, интенсивного чувства жара или холода,

или гиперчувствительности к сенсорной стимуляции. Аналитик может чувствовать схожие симптомы, и вместе с пациентом он должен прорабатывать их, отмечать любые физические изменения, которые сопровождают процесс получения и обработки психологического материала.



Рис. 23: Рыцари едут на сражение. Часть фриза с Картины I-10. (Harley 3469, by permission of the British Library)

Эта деструктивная энергия тени является основной: внутренний опыт тела и все, что он символизирует, должен быть разобран на элементы и собран заново иным способом.

В тексте *Splendor Solis* говорится:

В левой руке (убийцы) была бумага, на которой написано, “Я убил тебя, и ты мог бы получить изобильную жизнь, но я тщательно спрячу твою голову, чтобы распутницы мира не могли найти тебя, и разрушить землю, и тело я погребу так, чтобы

оно разлагаясь, росло и плодоносило бесчисленными плодами”.

Другими словами, теневая фигура спасла основную ценность, представленную золотой головой, которая означает наступление осознанности Самости, за пределами противоположностей.

Также золотая голова представляет длительность и уникальную ценность процесса, ведущего к этому моменту, которая должна быть защищена от опасности обратного скатывания в привычную или инфантильную форму адаптации (то есть, решение, обозначенное словами “распутницы мира” в цитате)

Понимание и озарение не должны быть уничтожены, даже если они не способны на этой ступени избавиться от страданий.

Клинический пример этого символизма и его целительной силы можно представить примером женщины 50 лет, которая вернулась к анализу из за семейной ссоры. Ее творческое развитие, которое расцвело во время аналитической работы, начало противоречить установке о том что ее муж и его обширная семья должны быть ее приоритетом. После того, как она вернулась к лечению, ее муж начал давить на нее из за денег, которые она тратила: он не мог понять ценность ее аналитической работы также, как не понимал причин, по которой она не может перестать рисовать картины.

Он считал ее потребность во внутренней жизни роскошью, которую паре не может себе позволить. Его скептицизм возобновил ее сомнения, и она чувствовала стыд всякий раз, когда приходила на сессии. Однако, она могла объективно видеть, что ранняя проработка вынула ее из глубокой затяжной депрессии, и изменила качество ее жизни. И ей приснилось следующее:

Я делаю фотографии пейзажей, и сначала я замечаю, кто на каждой из картин запечатлен чья то смерть. Затем я как будто бы смотрела фильм. И когда в нем грузная темноволосая женщина произнес-



Рис. 24: Мифологические сцены Морских колесниц. Основание рамы, Картина I-10. (Harley 3469, by permission of the British Library) (вспомните рыцаря с его мечом на Картине I-2).

ла свою речь, кто-то (возможно, я сама) вручила ей кровоточащую голову темноволосого мужчины. Она схватила голову, прыгнула в машину, развернулась через обочину и быстро уехала. И в тот, момент, когда она уезжала, она стала стройнее.

Этот сон относится к трудности удержания ценности ее личного психологического роста в глазах власти, коей она наделила своего мужа и его мнение. Когда она признает свою потерю либидо (мертвые тела), она начнет оживать. Большая женщина отражает ее собственное отношение к еде, как к заместителю эмоционального тепла, которое она не получала, посвятив себя заботе о других.

Картина I-11. Алхимик в Ванне.

На одиннадцатой, последней картине этой серии, мы видим двор величественного дворца. Обнаженный алхимик сидит в цилиндрической ванне, погруженный по грудь. Ванна стоит на круговой печи. Борозды между его глаз, и его покрасневшее лицо выдают страдания. Алхимик предпочел страдать в ванне личной трансформации.

Рабочий склонился на колени и интенсивно раздувает меха для того, чтобы лучше горела печь. Его рубашка цвета красного золота, а жилет черный, отороченный белым. Он носит синие лосины и белый передник. Волосы рабочего длинные и беспорядочно уложены. Рядом с плитой мы видим пару щипцы и уголь. На кусок кладки рядом с плитой, сидит перегонный куб содержащий газообразные, желтое вещество, *sublimatio*.

На заднем плане находятся две фигуры, которые стоят в коридоре, расположенном сверху. Это женщина в красных одеждах и золотом уборе, несущая колбу в руках, и бородатый мужчина, одетый в бледно пурпурную одежду. Он взирает сверху на алхимика.

На два дюйма ниже их находятся фигуры Меркурия и Юпитера (Рисунок 25). На пьедестале колонны справа расположена печать с изображением Вулкана, работающего как кузнец, в то время как обнаженная женщина с перекинутой через руку драпированной тканью, стоит и наблюдает за его работой (Рисунок 26).

Вулкан, или Гефест, кузнец, величайший шаман в Греческой мифологии. По Гомеру, Гефест пришел за помощью к Гере, когда Зевс стал угрожать ему. Зевс сбросил его со Олимпа, и тот, упав, покалечился. Он вынужден был жить отдельно от остальных богов, но он научился тому, как трансформировать базовые металлы в ценные вещи, включая прекрасную бижутерию. Он отвечает за

Мобилизация действия предполагает признание собственной ответственности за сложившуюся ситуацию, и возврат к нужному направлению.

Она соприкоснулась с мужской стороной в ее позитивном, активном аспекте, и это стало дополнять ее все-отдающий материнский идеал.

Потенциал, обозначенный этим сном, проявился позже, и затем она увидела новый сон, в котором она присоединилась к группе женщин, выполняющих акробатические этюды, одетых в цветные костюмы. В жизни она воплотила это с помощью создания своей студии и выделения времени для своего рисования.

способность создавать порядок и красоту из того, что иначе могло бы быть хаосом.

Эрих Нейман представляет эту работу в другом контексте, и дает ей следующее объяснение:

Символизм судна появляется даже на высочайшем уровне, как корабль духовной трансформации. И хотя Христианство сделало все возможное, чтобы подавить это, этот матриархальный символизм выжил. ... Дохристианская глубокая ванна означает возврат в мистическое чрево Великой Матери и ее воды жизни. Глубокая ванна... стала в Христианстве крестильной ванной трансформации, которая... есть возврат к первичному яйцу всеобщего начала.

Христианский ритуал крещения как алхимический *solutio* можно увидеть на Рисунке 27. Это мозаика с изображением Христа, крещеного Иваном Крестителем, его двоюродным братом, живущим дикой жизнью и проповедующим язычникам. Как только Христос окунулся в бурлящую воду, он благословил рыб, это предположение того, что животные тоже наделены душой. В воде снизу справа мы видим мальчика, возможно, символизирующего душу Христа. Он смотрит на трех ангелов. Крещение проходит под семикрылой звездой, символом инициации. Белая голубка на рисунке символизирует схождение Святого Духа.

Образ алхимика в ванной продолжает тему интеграции дальше: объективная психика полностью проявилась и признала себя. И это ничто иное, как трансформация целой личности.

Белая птица, которую мы видели сидевшей на золотом фрукте молодого короля (Картина I-7) тут появляется сидящей на голове обычного человека. И то, чтобы было раньше лишь желанием адепта выйти за рамки ограничений, накладываемых материальным миром, тут парадоксальным образом



Картина I-11

превратилось в воплощенное и смиренное духовное отношение.

Человек не летает, нет, он остается сидеть в большом железном сосуде, страдая и перегревая изменения. Этот алхимический символ говорит

о том, что вся работа проходившая на хтоническом, или земном уровне, выпустила белую птицу, которая взлетает — противоположность Христианской догмы о том, что духовное озарение приходит только сверху через божественное откровение. Этот под-



Рис. 25: Юпитер и Меркурий. Рама колонны на Картине I-11. (Harley 3469, by permission of the British Library)

ход показан с помощью спускающейся белой голубки на Рисунке 27. В алхимии спасение приходит не только сверху оно также наступает и снизу.



Рис. 26: Гермес. Основание колонны Картины I-11. (Harley 3469, by permission of the British Library)

Сон женщины-католички, пришедшей на анализ, иллюстрирует это открытие:

Я нахожусь на занятии по йоге.

Я не обращаю внимания на позы, вместо них, я читаю книгу.

Во время перерыва, инструктор говорит “Я хочу, чтобы ты схватила книгу, ударила ей об угол стола и сказала “Пта”. Я делаю это, и затем я вижу стол, который стоит в дальнем конце комнаты, на нем стоит деревянная коробка, которая похожа на Скинию, дом божества.

Кто-то посадил внутрь короба голубку, и открыл дверь.

Пациентка прокомментировала, что Пта это Египетский бог творения. Он создал существ из грязи одним словом.

Эта женщина была талантливым писателем, который не раскрыл свой потенциал. Ее сон демонстрирует ценность слова, которое проходит через телесный опыт. Она была захвачена рассудком, но ее учитель вмешивается, давая ей конкретные загадочные инструкции. Тем не менее, она следует им, без просьбы о разъяснении.

Голубка, Христианский символ Святого Духа, появляется только после того, как пациентка использовала книгу просто как предмет для того, чтобы издать звук, и произнесла имя древнего бога, который сотворил жизнь из грязи, то есть из *prima materia*. Это дало ей ключ к ее творческому потенциалу писателя.

Эдвард Эдингер трактовал сон молодой женщины в соответствии с этой картиной. Во сне, она находится в темном месте и чувствует внешнее давление, заставляющее ее родить. В активном воображении она продолжает свой сон и видит кричащую девочку, как на Мюнхенской литографии. Белые голуби вылетают из округленного рта.

Эдингер интерпретировал этот сон, как информирование пациентки о том, что беспокойство, которое она переживала, было частью большого процесса трансформации. И это также может быть видно во сне переносе о давлении, которое испытывала пациентка по поводу своих ожиданий от аналитика или аналитической ситуации.

Эдингер говорит о выпущенной птице как об белой душе, *anima candida*, и цитирует алхимический текст из книги Юнга “Психология и Алхимия”.

В конце этой сублимации при посредничестве духа прорастает белая душа, которая летит к небу вместе с ним. Очевидно и ясно, что это камень. Эдингер продолжает, ссылаясь на Картину I-11:



Рис. 27: Крещение Христа. Мозаика из Собора Сан Марко, Венеция, 13 век. (С разрешения Procuratoria di San Marco, Венеция)

Эта “белая душа”, часто обозначается белой птицей, которую выпускают из нагретого материала. Эта картина показывает, как готовят мужчину на водяной бане, а белая птица проступает на его голове.

Существует много параллелей, связанных с этой картиной, которые показывают дух, поднимающийся из хаоса бессознательного. Эти параллели

относятся к *in creatum*, от есть к тому, что не было создано Богом, но было создано человеком из глубины страданий. И белая душа, наконец проступившая, обогащает высшее сознание и всю его человеческую жизнь.

Это изображение личной трансформации алхимика через путешествие завершает первую серию картин.

ВТОРАЯ СЕРИЯ

Вступление

Вторая серия представляет собой семиступенчатый алхимический процесс, который стоит за трансформациями, показанными в Первой Серии. Вторая Серия открывает более широкую объективную перспективу видения и одновременно дает чувство глубокого переживания, основанного на внутреннем опыте. Каждая картина из этой серии имеет одинаковую базовую структуру: большая центральная ниша содержит перегонный куб, окруженный сценами из жизни людей, вовлеченных в разные повседневные отношения. В небе видится Греко-Римский бог или богиня, едущая на колеснице, украшенной

орнаментом, и содержащей астрологические знаки Зодиака на колесе(ах). Каждая колесница запряжена парой животных или людей.

В средневековой астрологии каждая известная на то время планета имела своего управителя, персонифицированное божество. И в средневековой алхимии каждая из семи планет ассоциировалась с определенной стадией алхимического опуса в следующем порядке: Сатурн, Юпитер, Марс, Солнце, Венера, Меркурий и Луна. Этот порядок основан на расположении планет по отношению к Земле — от дальней к ближней.



Рис. 28: Сатурн, или Хронос и Его “Дети”. Hans Beham, 1530–1540. Похожий образ можно найти на Картине II-1, но дополнительно к кубу в центре изображения. (Из Астрологии: Небесное Зеркало, Уоррен Кентон, опубликовано Thames & Hudson Ltd., London and New York, 1989)

Сцены, изображенные на картинах, опираются на средневековые гравюры и миниатюры известные как Планеты и их дети. Термин “дети” относится к людям, рожденным под астрологическим знаком, регулируемым той или иной планетой. В то время верили, что “дети” наделены чертами характера

и имеют склонность к занятиям, характерным для управляющего божества.

Наиболее искусные эстампы изображают планеты как покровителей определенных занятий, которые были распространены во время Ренессанса (Рисунок 28), и мы можем сделать вывод о том,

что эта тема была весьма популярна в Европе на протяжении семи сотен лет.

Эти картины Греко-Римских богов/планет и их человеческих детей находят свои параллели в психологии Юнга с его тезисом о том, что каждый архетип содержит и архетипическое изображение (символизируемое Греко-Римским божеством), и соответствующий паттерн поведения.

Изображение бога в небе, над людьми и их жизнью, напоминает нам о том, что говорится

в Изумрудной Скрижали Гермеса: “Что сверху, то и снизу, и что низу то и сверху”.

На Рисунке 29 мы видим иллюстрацию с издания *Mandeville's Travels*, созданного в начале века. На ней изображены астрономы, делающие измерения, в то время, пока их коллеги опускают предсказательные жезлы в землю. Этот рисунок говорит нам о связи между земной и небесной сферами.

Как написал автор *Splendor Solis*, “Все телесные вещи происходят из Земли, поддерживаются ею

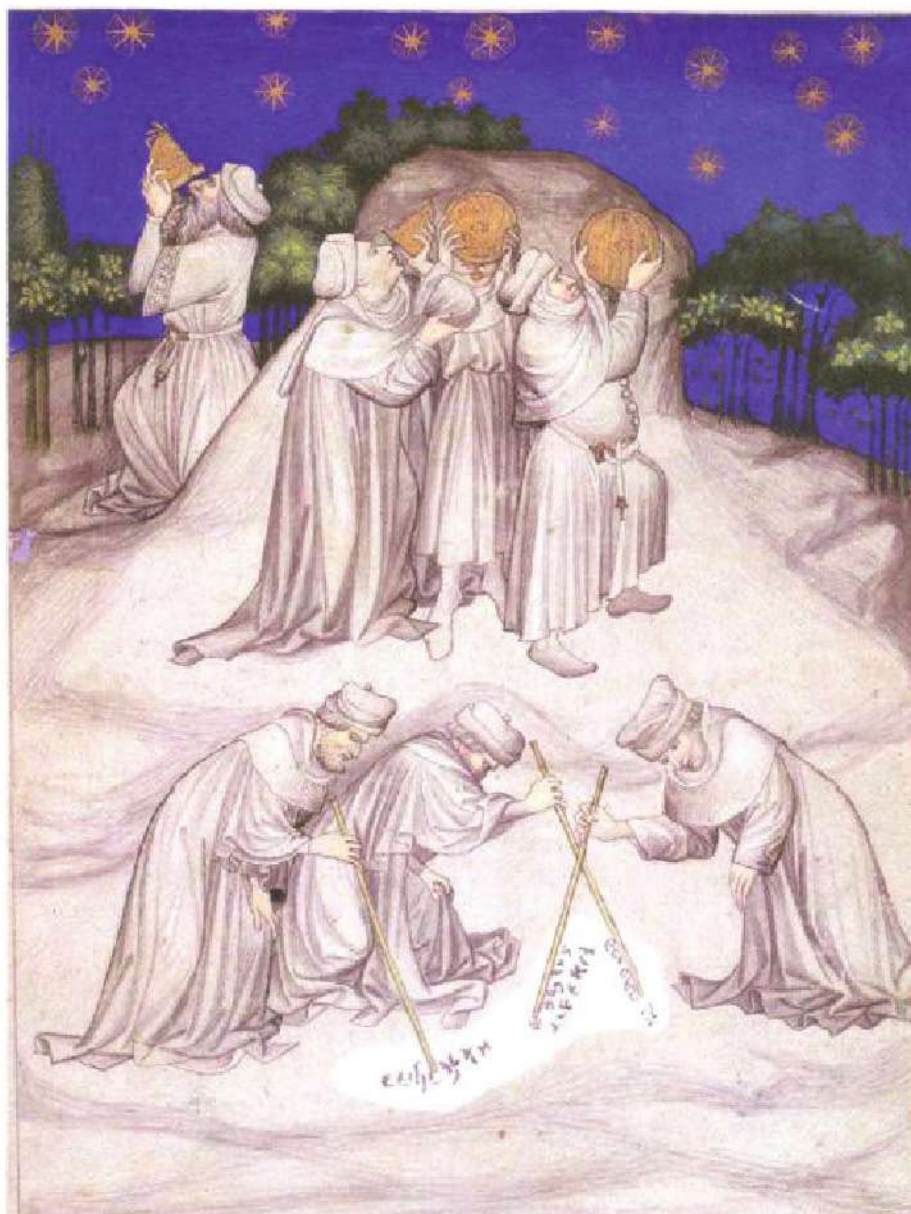


Рис. 29: Астрономы и Геоманты (John Mandeville's Travels, Bohemia, 1410–1420). Эта сцена взята из Mt. Athos в центральной Македонии, знаменитой своей красотой и древними монастырями. (Addison 24189, f.15, с разрешения Британской библиотеки).



Рис. 30: Знаки зодиака в соответствии с алхимическим опусом. (Из рукописи 14 века *Aurora Consurgens* (Zentralbibliothek Zürich, MS. Rh. 172, f. 11r)

и существуют на ней, в соответствии со Временем и влиянием Звезд и Планет”.

Другой пример алхимического мировоззрения в отношении опуса и Зодиака показан на Рисунке 30. На этой иллюстрации позднего 14 века из манускрипта *Aurora Consurgens* изображена женщина, готовая родить. Согласно автору *Aurora Consurgens*, созревание философского камня происходит девять месяцев, подобно вынашиванию человеческого плода.

Женщина держит простой астрономический инструмент для наблюдения за звездами и смотрит на луну (изначально серебряную, но теперь покрытую окисью), которая излучает свой собственный свет. (то же самое вы видели раньше на Картинах I-4). Луна ассоциировалась с волнами и водой, и отход вод до начала родов ассоциировался в алхимии с альбедо.

Кажущаяся легкость, с которой она ожидает рождения в этом случае может означать совпадение процесса по времени с соответствующим расположением планет, и потому он проходит безболезненно.

Вспомните, что в средние века и во время раннего Ренессанса люди верили, что земля находится в центре вселенной, и другие небесные тела движутся вокруг нее. (Рисунок 31). Телескоп еще не был изобретен, и единственные небесные тела,

о которых что-то знали, были теми, которые были видны невооруженным глазом.

Семью “планетами” астрологов того времени по факту были те пять планет, которые видны с земли. (Венера, Меркурий, Марс, Сатурн и Юпитер), плюс Солнце и Луна.

Каждая из пяти планет руководила двумя знаками Зодиака (на картине они изображены на колесах колесниц), тогда как Солнце и Луна управляли одним знаком. И в этом ключе и изображены все 12 знаков Зодиака в этой серии картин. Астрология разработала более сложные символы и атрибуты для того, чтобы объяснить судьбу человека. Например, каждый знак Зодиака идентифицировался с одним из полюсов разных пар противоположных качеств (антиномии).

В результате два астрологических знака, находящихся под управлением одной планеты, составляли пару с противоположными качествами — такими как мужское и женское, фиксированное/мутабельное, и они могли как конфликтовать, так и дополнять друг друга. (Таблица 1). Мы можем вспомнить то, как такие пары противоположностей символизировались человеческими образами в Первой серии картин. Например, на Картинах I-4 король ассоциировался и с мужскими качествами, и солнцем (постоянное), в то время, как короле-

ва — с женскими и с луной (мутабельное). Каждый знак Зодиака также связан был с одним из четырех базовых элементов: Земля, Вода, Огонь и Воздух.

Земля и Вода считались “пассивными”, а Огонь и Воздух — “активными”. В астрологической схеме два знака, находящихся под одной планетой, принадлежали к разным элементам, один — к пассивному, а другой — к активному. Астрология также использовалась для диагностики и лечения заболеваний. Эта практика уходит корнями как минимум во времена Гиппократов. Используя картины Splendor Solis и знание о знаке зодиака пациента, врач может классифицировать его по типу “юмора” или темперамента. Огненные знаки были холерическими (ассоциировались с желтой желчью, иррациональностью и плохим характером), воздушные считались сангвиниками (связаны с кровью, румянцем, страстью и оптимизмом), водные знаки были связаны с меланхолией (ассоциировались с черной желчью, печалью и приступами внезапной злости), а и земным знакам приписывались черты флегматиков (слизь, мокрота, ровность характера). И каждое заболевание было связано с конкретным знаком и планетой.

Юнг указывал на то, что у нас есть тенденция ощущать и концептуализировать противоположности как “или противоборствующими, находящимися в состоянии вражды, или как притягивающими друг друга в любви”. Эта серия картин показывает много типов таких отношений в парах, включая сверху/снизу, внутреннее/внешнее, образ/поведение, мужское/женское естественное/искусственное, пассивное/активное, вечное/изменчивое.

В серии изображений, которые мы будем изучать, астрологические знаки Зодиака характеризуются различными парами противоположностей появляются на колесах колесницы планетарного управителя, или иначе бога.

Части тела (микрокосм) были связаны со знаками Зодиака (макркосм) И каждое заболевание было связано с конкретным знаком и планетой. (Рисунок 32). Мы знаем, что для того, чтобы колесница поехала, колеса должны вращаться. Это красивый образ, говорящий нам о том, что на архетипическом уровне, с которого правят боги, противоположные качества могут каким то образом сотрудничать.

Движение семи планетарных управителей на их колесницах по небу говорит о том, что жизнь не просто циклична, она не лимитируется вечным обращением, представленном в виде годового обращения созвездий Зодиака.

Скорее наоборот, планетарные управители и их астрологические знаки знакомят нас с архетипиче-

ским изображением динамики движения вперед по пути трансформации.

И с этой точки зрения каждый новый оборот начинается с новой точки, а не возвращает ситуацию в исходное положение. Движение начинается prima materia, оставшейся после последнего цикла. Это представлено в различных психодуховных системах как спираль. Юнг писал в 1935:

Путь к цели на первый взгляд выглядит хаотичным и бесконечным, и лишь расплывчато подает сигналы о том, что все же ведет куда-то. Более точные знания доказали, что он движется по спиралям: ... которая в определенных обстоятельствах может появляться даже в инициатических снах. Как проявления бессознательного заставляют сны вращаться вокруг центра, приближаясь ближе к нему при увеличении амплификации в определенности и по своим масштабам. Из-за разнообразия символического материала поначалу трудно разглядеть в нем какую-то систему. Нельзя принимать как должное то, что последовательности снов являются субъектом какого-то руководящего принципа. Но, как я говорил, процесс развития при близком рассмотрении оказывается цикличным или спиралевидным. Мы можем проводить параллель между такими спиральными курсами и процессами роста растений. По факту, растительный мотив (дерево, цветок, и т.п.) часто возникает, часто повторяется в этих снах и фантазиях, и также спонтанно рисуется.

Образы Splendor Solis выходят за пределы астрологии для того чтобы показать осознание внутреннего измерения человеческого опыта, изображенного символически в виде перегонного куба и его содержимого.

Это предполагалось последней рассмотренной нами картиной (I-11), где мы видели алхимика в ванной, представляющего собой prima materia. Эта новая способность к сдерживанию, достигнутая через трансформации в Первой серии, выражена символически с помощью перегонного куба с запаянным горлом.

С астрологической точки зрения перегонный куб представляет собой сознательную, целенаправленную, сокрытую деятельность. Как отмечал Юнг, Сосуд это искусственный продукт созданный человеком, и он символизирует интеллектуальную ценность ... процедуры. Таким образом мы можем вообразить, что анализ подобен алхимии, и требует сдерживания, а не отыгрывания. В анализе мы также вовлечены в осознанное созерцание архетипических образов и соответствующих им паттернов поведения.

DATES	SIGN	PLANET RULER	ELEMENT	HUMOUR	CROSS
12/22–1/20	CAPRICORN	Saturn (p) ¹	Earth	phlegmatic	cardinal
1/21–2/19	AQUARIUS	Saturn (a)	Air	sanguine	fixed
2/20–3/20	PISCES	Jupiter (p)	Water	melancholy	mutable
3/21–4/20	ARIES	Mars (a)	Fire	choleric	cardinal
4/21–5/21	TAURUS	Venus (p)	Earth	phlegmatic	fixed
5/22–6/21	GEMINI	Mercury (a)	Air	sanguine	mutable
6/22–7/22	CANCER	Moon	Water	melancholy	cardinal
7/23–8/23	LEO	Sun	Fire	choleric	fixed
8/24–9/23	VIRGO	Mercury (p)	Earth	phlegmatic	mutable
9/24–10/23	LIBRA	Venus (a)	Air	sanguine	cardinal
10/24–11/22	SCORPIO	Mars (p)	Water	melancholy	fixed
11/23–12/21	SAGITTARIUS	Jupiter (a)	Fire	choleric	mutable

Таблица 1. Знаки Зодиака. а: активные; р: пассивные. Источник: Kenton, Astrology, p. 126.

Золотая королевская корона окольцовывает горло перегонного куба, обозначающая алхимию как “Королевское искусство”. С точки зрения психологии, корона является символом совокупности и единства, и следовательно указывает на то, что трансформация проходит под покровительством Самости. Трехмерность куба и его ниша предполагают, что процесс изменения скрыт и символичен, и между тем значим и реален. В терминах Юнга можно сказать что он доносит до сознания ощущение “реальности психе”. Значимость перегонного куба это признание способности человека проводить жизнь-как-судьбу через психологическую и духовную трансформацию.

Мы наблюдаем прогрессию в цветах перегонного куба. На первых трех картинах он черный, на четвертом — белый, на пятом черный с полосами яркого белого цвета, шестой черный с овалом из приглушенного золотого света, седьмой черный с полосами белого света и с овалом ярко золотого света. Это напоминает нам о цветовой последовательности от черного к белому (и желтому) к красному, с которой мы уже познакомились в первой серии. Если мы размышляем о том, как сосуд изменяется сквозь серию, мы можем задаться вопросом о том, что эта символика призвана передать.

Для рационального мышления символы внутри куба могут на первый взгляд не иметь никакого смысла, ни сами по себе, ни в сочетании с окружающей обстановкой. Однако средневековое сознание было поражено образами чудовищного, того, что

в наше время демонстрируется во многих научных фильмах и в фильмах ужасов. Воображаемые чудовища, взятые не из реального мира, вызывают к нашей способности к концептуальному или онтологическому мышлению.¹⁴ Они могут быть пугающими или раздражающими, но всегда будоражат и стимулируют одновременно. Их созерцание, отвергаемое рациональным умом, перемещает человека из обычного мира в область поэзии, аллегории, образа, парадокса — и внутреннего потрясения. Эти комментарии применимы к этой серии в целом: практически невозможно представить клинический материал или процесс в словах, которые могут действительно передать то, что происходит. Эта сложность напоминает веру Альберта Великого в то, что химический анализ имел физическую основу, но синтез требовал включения души.

Отношения между содержимым куба и окружающей сценой не имеют прямого соответствия, но полны динамического взаимодействия. Содержимое куба иногда дополняет, но чаще всего компенсирует поведенческие паттерны способом, схожим с тем, как по мнению Юнга, сны компенсируют осознанное отношение человека к происходящему. Динамика двигает нас от одного образа к другому так, чтобы показать способ, каким бессознательное часто улавливает развитие, которое не может быть предсказано через интроспекцию или рациональный анализ.

Как объяснял Юнг:

бессознательное не просто является придатком подсознания или свалкой сознания, но пред-

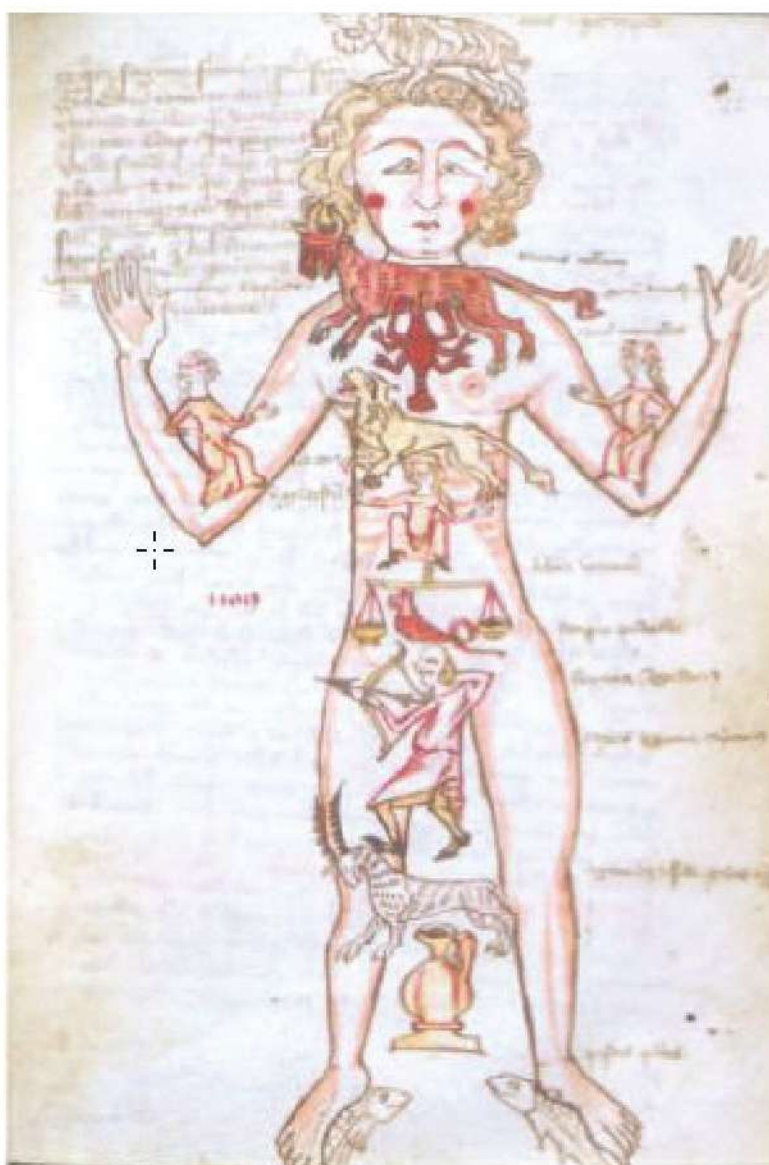


Рис. 32: Зодиакальный человек. Из немецкого манускрипта 15 века. Конкретные части тела ассоциировались с определенными знаками Зодиака, и астрологическая информация была важна при постановке диагноза и выбора метода лечения. По этой теории человеческий микрокосм связывался с макрокосмом через зодиакальные созвездия, которые также определяли смысл для человека и форму неба ночью. (Arundel MS 251, f.46, с разрешения Британской библиотеки)

ставляет собой в большой степени автономную психическую систему для компенсации смещений и aberrаций сознательного отношения. Оно выходит за пределы сознания и с помощью символов предвидит будущие сознательные процессы. Следовательно это во многом "сверхсознание"

Этот комментарий подводит нас к знакомству с образами и символизмом внутренней трансформацией, выраженными художником Splendor Solis,

к пониманию соответствия игры противоположностей процессу анализа.

Это также приглашение зрителя к тому, чтобы обнаружить новые связи и значения внутри этой богатой символикой *mundus imaginalis*. Данные образы, с их яркими цветами, вызывают ответ со стороны сознательной и бессознательной души, что всякий раз усиливает их значение, наполняя его новыми смыслами.

Картина II-1. Сердце Дракона

Сверху картины вы видим, как Сатурн или Гермес едет на колеснице, запряженной парой огнедышащих драконов. Он держит серп в правой руке, а кадуцей в левой. Серп относится к Сатурнианскому аспекту Гермеса, как Великого Жнеца, и символизирует собой Смерть и Ограничения. В жизни этот аспект ассоциируется со смирением, а также с бесплодными и бесполезными попытками, и со страданиями.

На архетипическом уровне смерть всегда ассоциировалась с перерождением, и поэтому мы видим ребенка или младенца, сидящего перед Сатурном и наблюдающего за сценой внизу. Этот аспект Гермеса, юный Меркурий, символизирует надежду на обновление. Юнг подчеркивал, что “Сатурн” это отец Меркурия, и поэтому его позднее стали называть ребенком Сатурна. Сначала может показаться странным, что Сатурн, бог страдания, может быть родителем Меркурия, юного бога, полного детского воображения и возможностей. Но с точки зрения психологии это самый ценный источник для работы.

Например, деятельная и компетентная в своей области женщина пришла на анализ после того, как увидела шокирующий сон сразу после того, как есть исполнилось 60 лет. Сон был о том, что она совершила гнусное преступление и не могла больше открыто жить в обществе. Рассказывая свою историю, она с тоской признала: “Я делаю то, что делаю, чрезвычайно хорошо, но в том нет никакой жизни”. С началом анализа она начала постоянно видеть сны, и в одном из них была женщина, ведущая лекцию с подиума, и из ее рта вылетали запеленутые младенцы. Этот сон подсказал ей оставить свой профессионально выверенный стиль и писать с теми чувствами, которые она могла бы вложить в предмет. И началась новая жизнь.

Предмет Гермеса, кадуцей, со змеями женского и мужского полов, говорят о слиянии противоположностей. Согласно мифу, кадуцей дает Гермесу способность принимать любую желаемую им форму, или прикасаясь им к другим, погружать их в сон. (Хвосты драконов, везущих колесницу, также переплетены как змеи на кадуцее.) Происхождение этого символизма, возможно, предшествовало греческой культуре, поскольку они идентичны более древнему Тантрическому символизму кундалини Йоги: центральный посох предоставляет собой тонкий канал сусумн, который восходит вдоль позвоночника к мозгу и выходит сверху черепа. И поскольку Кундалини Йога была методом воплощения духовной трансформации, этот символизм остался

удивительно устойчивым даже не смотря на то, что информация о его происхождении оказалась утерянной. Мы можем видеть теперь Рисунок 22, на котором София открывает свое тело для того, чтобы показать кадуцей, как свидетельство таинства трансформации внутри тела.

Юнг использовал символ кадуцея для того, чтобы говорить о психотерапевтическом процессе “Но правильный путь к целостности состоит, к сожалению, из объездных путей и неправильных поворотов. Это длинный, не прямой, извилистый, змее подобный путь, который объединяет противоположности способом направляющего кадуцея. Это путь лабиринта, повороты которого таят в себе много страхов”.

Драконы, везущие колесницу, представляют собой энергии Сатурна. Символизм животных ассоциируемых с богами, нисходит к древности. Например, на картинах с древнего Ближнего востока (1500 в. до н.э. Месопотамия), животное служило определением характера бога или богини, и добавлялось снизу к антропоморфной фигуре.

Психологически животные в качестве транспорта означают инстинктивную энергию, которая содержится и проецируется богом или богиней. И над ними имеют осознанный контроль. (Шаманская интерпретация предлагает другую перспективу: животное-транспорт по своему желанию везет шамана в необычные состояния для получения опыта.) Это соответствует идее о том, что Великий Жнец движется с помощью первичной энергии ужасных существ, невидимых в этом мире.

Символы на колесах повозки — астрологические знаки Козерога и Водолея. Козерог, десятый знак Зодиак, представлен в виде горного козла с рыбьим хвостом, указывающим на важность человеческой склонности падать в воды бессознательного или достигать вершин духовного развития. Эти альтернативы показывают возможность поворота вспять Колеса Бытия (подобного колесу Зодиака), бесконечного круга рождения и смерти, или выпадения из цикла страдания. Водолей, одиннадцатый знак, обнаруживает свою дуальность в разрушительной и созидательной силе воды.

Как наиболее удаленная и темная планета, Сатурн, тень Солнца, или иначе, Черное Солнце, связан с темными, холодными и влажными зимними месяцами, с борьбой за существование, но также с мудростью, которая приходит вместе с испытаниями и выдержкой. Еще интересно, что время козерога начинается с Зимнего Солнцестояния, когда день начинает удлиняться.



Картина II-1

Негативные аспекты и Козерога, и Водолея связаны с импульсивными действиями и упрямыми убеждениями, которые также ассоциируются с негативными сторонами Трикстера и сенека. В средневековых виршах дети Сатурна были:
 ... злые, сухие и старые,
 Завистливые, усталые, несчастные, холодные
 глубоко посаженные глаза, жесткая кожа,
 маленькие бороды.

Они хромые, деформированные,
 к тому же развратные
 Предательские, задумчивые, жадные, бледные,
 Они часто оказываются в тюрьме.
 Они ковыряются в грязи, копают могилы, пашня,
 В грязной, вонючей одежде они стоят.
 Обреченные умереть или жить в печали,
 проклятиях и страданиях, всегда в нужде, нико-
 гда не свободные,

таковы дети Сатурна которые вы видите.

Сцены вокруг сосуда показывают нам Сатурнианские аспекты жизни. В сцене прямо под кубом пожилой мужчина берет воду из колодца и льет ее в бочку, из которой она вытекает на землю. Это сенекс, старец. Он представляет собой отношение, которое попросту воспроизводит само себя. Привычный паттерн, который становится уже непродуктивным.

Слева мы видим двух мужчин, которые торгуются. Между ними находится женщина в голубом, с четками в руке, она опирается на палку.

Река заканчивается в точке за женщиной, там, где мужчина подает милостыню калекам-попрошайкам.

Наверху слева мы видим как похоронная процессия приближается к воротам рядом с церковью, за оградой которой копаются могилы, а справа толпа наблюдает за повешением мужчины на виселице. Заключенного избивают палкой пока он идет к холму, а сзади мужчина бьет запряженную лошадь. Женщина кормит свинью, в то время как мужчина ловит другую свинью за задние ноги для того, чтобы разделать ее. И еще одна мертвая свинья лежит за ними в корыте. В нижней правой части мужчина занимается дублением кожи животного.

Как мы видели ранее на Картинах I-7, где был изображен старый тонуший король, идея смерти первостепенна. Мужчины оплакивают смерть, но они также могут сделать из нее спектакль.

Другие сцены показывают, что мы можем оперировать лишь тем, что нам дает жизнь, без ожидания истинного счастья. И что жизнь это просто страдание сопровождающее своего рода выживание. Таким образом эта серия начинается донесением до сознания теневого аспекта жизни — и своего рода мертвое психологическое состояние, которое может привести человека к анализу.

Серый куб, запечатанный наверху, покоится на зеленом венке, внутри красно-золотой ниши с красным прямоугольником в основании.

Как только мы начинаем изучать содержимое куба, мы вступаем в парадоксальный мир алхимии. Символ в кубе — маленькое чудовище или дракон, с весами, крыльями и большими лапами. Кажется, что оно что то принимает от обнаженного мальчика, что означает работу духа молодости.

Одной рукой мальчик вливает темную субстанцию с золотыми вкраплениями в пасть дракона.

Это *prima materia*, сырой ингредиент, необходимый для начала алхимического опуса. Джозеф Камбрай предположил, что эта *prima materia* есть остаток или ил, инертное вещество, оставшееся после *sublimatio* в последнем кубе на предыдущей

картине (I-11). В этом контексте содержимое темной субстанции внутри куба на этой картине может быть рассмотрено как сознательное принятие Сатурнианского аспекта жизни. Другой рукой маленький Меркурий раздувает мехами невидимый огонь внутри дракона. Зеленый венки в основании куба подчеркивает то, что огонь находится внутри и не выходит наружу.

Фактически английское слово венки или 'wreath' пришло из Индоевропейского корня *weg*, который также корень в слове *wind* ветер, раздувать. В своем эссе "Дух Меркурия" Юнг написал что Меркурианский огонь находится в "центре земли", иначе в животе дракона, в жидкой форме.

Дэвид Виллиамс в своем исследовании о символических функциях монстров в средневековой Европейской литературе и мысли так обобщил символизм дракона:

Его форма объединяет все что природа содержит порознь, и на основе этого разделения люди построили свои системы знаний. Этот монстр одновременно есть существо водное земное огненное и воздушное, и это знак потенции и наполненности. В то же самое время дракон это мощный отрицающий знак, поскольку, объединяя четыре стороны составляющие вселенную, он отрицает различия между ними. Раздвигая границы между фундаментальными принципами существования мира, дракон стирает их идентичность и разрушает эффективность наших когнитивных схем.

Виллиамс также напоминает нам о том, что в Греческой и Римской мифологии дракон часто ассоциировался с городами, границами. (Например, Кадм, основание Фив и дракон Ладон, который охранял Золотые яблоки в саду Гесперид).

В средневековой легенде о святом Георгии и Драконе, дракон осадил город, и полный ненависти и голода требовал ежедневной человеческой жертвы. Жители города были в безопасности внутри стен города, но они не могли из него выходить. Каждый день кто-то должен был проходить через ворота и быть съеденным драконом. Святой Георгий прибывает как раз тогда, когда дракон собрался съесть дочь короля. И он покоряет дракона.

Принцесса затем ведет дракона на своем поясе. На Рисунке 33, мы видим эпизод (возможно Христианская обработка языческого мифа), в котором Святой Георгий убивает дракона, как это изображено Карпаччо в Венеции между 1502 и 1507 годами.

Во многих сказках дракон с его отношением к жизни и неутолимому голодом, охранял великое сокровище в своей пещере. В других сказках дракон крал прекрасную девушку и заточал ее в своей



Рис. 33: Святой Георгий убивает Дракона. 1502–1507, Карпаччо.

пещере. Однако, на картине II-1, большие лапы и голова указывают на то, что дракон молодой, и это символизирует возврат к началу, к естественному, но еще неразвитому инстинктивному потенциалу.

Это возвращение соответствует с иным качеством регрессивной работы, когда содержимое аналитической ситуации допускает в себя менее дифференцированные состояния. Но не нужно путать их с возвращением к опыту развития во младенчестве.

В дальнейшем, эта “регрессия” должна быть упакована и принята эго пациента, которое было закалено в процессе работы (это выражено символом куба.)

Вызов пациенту и аналитику заключается в том, чтобы заключить в себя, но не смертельно ранить при этом молодого дракона, с его угрозой помешательства и с его сильной, но ненаправленной ни в какое русло, жизненной энергией.

Внутри куба обнаженный мальчик разделяет *prima materia* на два процесса известные как *solutio* и *calcinatio*, которые часто считаются началом алхимической работы.

И поскольку меркурианский огонь находится в жидкой форме, молодой Меркурий растворяет *prima materia* и нагревает ее одновременно. Это психологическое состояние почти невозможно описать словами, но мы очень часто мы видим вдохновляющую комбинацию живительной воды и божественного огня во снах и фантазиях

Эта конфигурация также предполагает инициацию огнем и водой, архетипическое состояние, которое часто появляется в тех точках аналитической работы, когда достигается глубинный уровень всей психики. Это может случиться после долгой терапии, в которой пациент боролся с проблемами адаптации и решения проблем.

Это также может случиться в любой момент терапии, когда возврат к чему то фундаментальному является требованием со стороны психе.

Первичный опыт, символизируемый огнем и водой есть во многих культурах и эрах. В опере Моцарта Волшебная флейта, Памина и Тамино — пара, которая была разделена, хотя стремилась к объединению, должна пройти сначала через пещеру с огнем, а затем через другую пещеру с потоком воды. В этой истории герой и героиня проходят испытания вместе, при помощи волшебной флейты.

В древнем Китае Огонь и вода относились к естественным силам природы, которые могут быть деструктивными, если их не сдерживать, но могут помогать цивилизации, будучи правильно направленными.

Ученый Конфуцианец, Ксунзи (310–219 до н.э.) писал, что и огонь и вода имеют одну жизненную силу. Энергия Ци также тесно связана с дыханием, облаками и с паром.

Поздний Китайский текст (второй век до н.э.) трактовал молнию как встречу огня — ян и воды — инь. Это встреча противоположностей, которая освобождает огромную непредсказуемую энергию. Более современным примером этого энергетического момента является работа Василия Кандинского (1913) Композиция VI, именуемая Потоп.

Эта картина была написана во времена рассвета его творческой активности, когда Кандинский изучал границы между реальным и абстрактным искусством, то есть тем, что изучает что то духовное и неосознаемое. На картине мы видим шторм со всполохами молний.

Одно из исследований Композиции считает, что на этой картине отражена не только первичная тьма, но и хаотичное, динамичное внутреннее состояние.



Рис. 34: “Импровизация шестая”. Василий Кандинский. 1913

Встреча огня и воды в образе молнии также показано на рисунке одного из пациентов Юнга. И он прокомментировал это так, ‘Молния означает внезапное, неожиданное и сверхмощное изменение психического состояния’. В своем эссе “Видения Зосима” Юнг указал, что начиная с трактатов Демокрита и Комариоса, первый век н.э. до 18 века алхимия крутилась вокруг волшебной воды, aqua divina или permanens, которая выходила из ляписа или prima materia через мучения огнем. Вода была humidum radicale (радикальной влагой) которая относилась к anima media natura или anima mundi, заключенная в материю, душа камня или металла, также зовущаяся anima aquina. Эта душа была освобождена не только путем “приготовления” [Картина I-11], но также путем разделения яйца мечом, то есть путем separatio или растворения на четыре корня, или элемента. Separatio часто представлена была как расчленение человеческого тела [Картина I-10].

Эдвард Эдинггер считает, что картина II-I Splendor Solis связана с возникновением желания. Он считает, что раскрытие бессознательного в анализе показывает глубоко спящие желания эго, включая эротические. Он сравнивает это с другим алхимическим образом, Короля в Жарком Коробе. Эта графическая иллюстрация автономного ответа

в виде потения в процессе возбуждения, желания или беспокойства.

Центральное изображение в кубе символизирует примитивное либидо, но сдерживаемое, не выраженное. Это может быть сигналом к началу процесса, который имеет силу вылиться в устойчивый, но бессмысленный и бесполезный паттерн поведения.

Пациенты, которые страдают от конвульсивного расстройства, часто чувствуют себя обремененными бессмысленными, но по их мнению необходимыми заданиями, которые лишают их радости импульса и игры.

Другие люди связаны бессознательно с обязывающей персоной, но за свои труды получают лишь бесплодную награду в виде обыденного одобрения.

Часто сны показывают, как эти жизненные паттерны не справляются со своей ролью помощи индивидууму или причиняют ненужные страдания. И в виде компенсации сон часто может выдать образ исцеляющей воды или огня, или новой жизни, для того, чтобы помочь человеку перенести боль и страх.

Например, женщина на анализе увидела во сне звезду, зашедшую в ее комнату, и трансформировавшуюся в фигуру бабушки. Она предложила спящей шаманский бубен с парой палочек от детского барабана, украшенных красными летящими ленточками,

подобно огню. Бабушка сказала спящей “Не бойся. Этот огонь — твой огонь!”

Этот сон убедил женщину в том, что несколько недавних внутренних состояний, сопровождаемых сильным аффектом, имели какое-то значение, и не были просто знаками слома.

Он также иллюстрирует способ, которым психика освобождает либидо для того, чтобы пойти дальше в более полном выражении личности.

Признание Сатурнианского аспекта жизни, того, что создание и разрушение неразрывно связаны в Природе, что чья-то смерть означает чье-то рождение, все это может освободить человека от самоуспокоенности и обыденных отношений. Это может создать огромное беспокойство, но еще имеет потенциал и разбудить нечто такое, что придаст глубокий смысл в жизни и обнаружит ее цель.

К примеру, женщина 30 лет, которая была весьма подавлена и материально и эмоционально в детстве, смогла выстроить для себя комфортную и культурную взрослую жизнь. И тогда следующие слова пришли к ней во сне: ты имеешь образ жизни, но не жизнь. Она была так шокирована этим утверждением, потому что она была вынуждена признать, что это правда. И затем она начала проводить больше времени в одиночестве и в медитациях. Во время ее ранних утренних медитаций ей становилось так жарко, что она покрывалась потом, даже если комната вообще не отапливалась. В процессе аналитической работы фокус сместился с трудностей в отношениях и желания иметь ребенка к смыслу ее собственной жизни. Она почувствовала необходимость рисовать и делать глиняные картинки.

Опыт работы с материалом, который можно формировать способом, предполагающим спонтанность, стал критическим аспектом ее психологической трансформации. Она понимала, что результаты ее работы не предметы искусства, но они глубоко выражают ее личную суть.

Сам Юнг работал с песком и камнем, и он рисовал образы, которые приходили к нему во снах и из внутренних диалогов, которые он называл активным воображением. В своем эссе “Природа Психе” Юнг поведал, как он разработал этот метод.

У него сложилось впечатление, что пациенты в состоянии пробуждения имеют доступ к бессознательному, который они не в состоянии выразить словами. Начиная работать с ассоциацией или образом из сна, он просил пациента позволить развить этот образ путем диалога с фигурой из сна или используя какой-то из подходов изобразительного искусства. Он обнаружил, что это часто позволяет уменьшить давление, вызываемое бессознательным.

Юнг старался не трактовать работы раньше времени:

Я должен был сделать попытку дать лишь предварительные трактовки со множеством оговорок в духе возможно, если, но, и никогда не выходить за границы изображения, которое лежало передо мной. Я всегда тщательно заботился о том, чтобы дать возможность интерпретации каждого образа затихать в вопросе, ответ на который был найден во время практики свободного активного воображения пациента.

Спустя время Юнг был в состоянии идентифицировать основные проступающие темы:

Хаотическое воспроизводство и порядок, дуальность, противоположность света и тьмы, низа и верха, права и лева, союз противоположностей в чем-то третьем, четверичность в виде креста, квадрата, вращение (круг, сфера); и наконец центральный процесс и радиальное окружение, которое обычно сопровождает любую четверичную систему.

Он обнаружил, что эти выражения внутреннего мира пациента вели к улучшению терапевтических результатов.

Мы можем добавить, что во время этого процесса происходит нечто мистическое: свойства материального мира — глина, камень, движения тела, музыкальные звуки — кажется, что стимулируют и ведут к внутреннему миру, так что этот творческий процесс двусторонний.

Для Юнга душа и психе не абстрактные понятия, а воплощенные реальности. Как и алхимики, Юнг видел материальный мир не только как нечто, на что мы проецируем душу, но также как источник души.

Пациенты на Юнгианском анализе в наше время могут вовлекаться в активное воображение в форме танца или движения, драмы, рисунка, скульптуры, музыки или письма. Они могут работать с терапевтом по телесной практике, или изучать йогу и медитации. Многие участвуют в игре в песочнице, играют со своим терапевтом или с помощником. Такие методы позволяют развивающейся психике выразить свою глубину и сложность разными путями.

Пример картины, используемой в качестве формы активного воображения мы видим на рисунке 35. Первая картина, названная “Большой взрыв”, показывает высвобождение мощных, но неформленных энергий, таких, которые мы можем ожидать от молодого дракона с Картины II-1. На другой картине, сделанной несколько лет спустя и озаглавленной “Темная материя” появляются формы, но еще не в том виде, который возможно легко осмыслить или переварить, как это будет видно на следующей картине *Splendor Solis*.

Картина II-2. Три Птицы

Символика этой картины очень отличается от предыдущей.

Здесь преподносится ценность обычной жизни, а не воспеваются страдания и ограничения.

Стрелец, изображенный в виде Кентавра (часто с луком и стрелой), это мифологическое создание, полу-лошадь полу-человек, чья несдержанная страсть в сочетании с искусством охоты говорят о большом потенциале животной стороны человеческой природы.

Первая картина отражает шок или откровение, она полна энергии, а вторая уже несет в себе некую форму и порядок.

Человеческие дела проходят пол знаком Юпитера, короля богов, чья колесница запряжена парой павлинов. Юпитер держит две стрелы, в то время как солдат или рыцарь склоняет перед ним колени, делая преподношение. Символы на колесах состоят из двух знаков, которыми управляет Юпитер, и они идут сразу до и после тех знаков, которыми руководит Сатурн. Стрелец, который предшествует Козерогу, это активная сторона Юпитера, в то время, как Рыбы, которые следуют за Водолеем, отражает его пассивную сторону.

Положительный потенциал этого сочетания был заложен в кентавре Хироне, великом целителе из Греческого Мифа, который был поражен ядовитой стрелой, и не мог ни умереть, ни излечить себя. Он был в доме, во тьме страданий, и в отличие от других кентавров, Хирон был добрым. Он был великолепным охотником и следопытом, и использовал свою связь с природой вместе с умениями, которые он получил от Аполлона (включая игру на лире) для того, чтобы заботиться и учить молодых мужчин. Одним из его учеников был Ахиллес. Другим был знаменитый врач Асклепий, которого Хирон научил заклинаниям и знаниям о целительной силе растений и змей.

Асклепий в месте со своим помощником змеей, свернувшейся вокруг, спал в убежище и предавался снам, как части своего исцеляющего ритуала

Рыбы, представленные двумя рыбами, плывущими в разные стороны, это последний знак Зодиака. Он содержит в себе потенциал обратного течения жизненного цикла, а также движение к новому.

Рыбы ассоциируются с интуицией, восприимчивостью, беззащитностью и способностью к адаптации. Мы можем видеть обыгрывание этих характеристик в сценах, изображенных внизу картины.

Сцены вокруг центрального куба очень отличаются от того, что мы видели на картине II-1, где мы видели бедность и разрушение.

Человеческая деятельность на этой картине перекликается эхом с темой того, что люди, наделенные большей властью доброжелательны по отношению к тем, кто ниже их по положению. А те в свою очередь оказывают должное почтение. Все кажется упорядоченным и гармоничным, и убеждает нас в текучести жизни.

В сцене в нижнем левом углу Папа коронует короля. В центре, на широком помосте, за столом сидит мужчина, и просматривает большую книгу. У его ног находятся два черных сундука, а на столе стоит пара весов, расположенных в идеальном балансе, две горки золота, какая-то бумага, чернильница и перья.

Бумага в конце стола может быть образцом каллиграфии, и это говорит о том, что сидящий за столом писарь. Горки с золотом представляют важность государства или империи, и мировой власти церкви в Средние Века.

Человек, который держит сияющую рукопись (автопортрет художника) спорит с другим человеком. За ними стоит то ли мужчина, то ли женщина в отороченной мехом черной шапке и сиреневом, отделанном мехом пальто, и он указывает на черную птицу на рукаве желтого платья другого мужчины, которая, возможно, символизирует *prima materia*. Мужчина в голубом смотрит на это, в то время как мужчина в белом снял свою шляпу и преклонил колено.

Во дворе за ними мы видим двух алхимиков за работой (Рисунок 36): мужчина в золотом платье и синей шапке держит куб, в то время как рабочий, облаченный в синее одеяние, наполняет сосуд дистиллятом из большой духовки, расположенной внутри квадратной плиты.

Снова здесь мы наблюдаем гармонию, на этот раз между философствующим алхимиком и "Суфлером", ассистентом алхимика, чьей работой было поднятие рабочей температуры горения огня. Считалось, что трансмутация происходит при более высоких температурах. (Мы видели это на Картине I-II. Этот термин также использовался для того, чтобы в уничижительной манере охарактеризовать наивных алхимиков, которые считали, что могут получить обычное золото.)

Во дворе с алхимиками находятся два пса, один любопытствующий, а второй тщательно обнюхивающий землю. Историк — социолог Карло Гинзбург изучил метафору охоты и чтения следов животных:

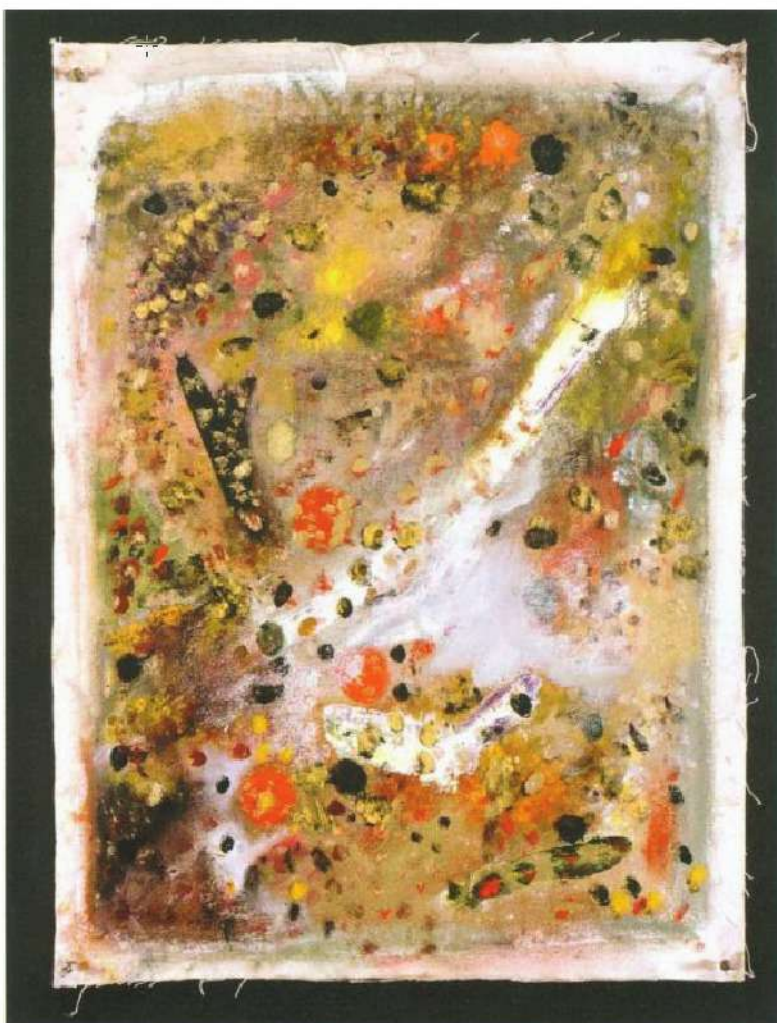
Человек был охотником на протяжении тысячи лет. В курсе бесчисленных опытов он изучил как реконструировать формы и движения своей



Картина II-2

невидимой добычи по следам на земле, сломанным веткам, экскрементам, клокам волос, перьям и запахам. Он научился вынюхивать, запоминать, интерпретировать и классифицировать даже та-

кие мелкие следы, как остатки слюны. Он научился анализировать информацию со скоростью молнии, в глубине ли леса или на прерии, где полно скрытых опасностей.



А



В

Рис. 35: Картины из активного воображения. А. 'Большой Взрыв'. В. 'Темная Материя'. (Courtesy of Penny Etnier). Картины выполнены в процессе активного воображения, которое начиналось с образа, но этот образ также мог выступить под воздействием внутреннего, неосознанного процесса в процессе создания картины.



Рис. 36: Алхимик и “суфлер” С картины II-2

Гинзбург относит способности охотника к методологии ряда дисциплин, (постановка медицинского диагноза, палеонтология, история). Он также показывает, что метод психоанализа Зигмунда Фрейда был разработан под влиянием сочинений итальянского философа 19 века Джованни Морелли, который предложил метод исследования картин на подлинность, основанный на изучении мелких не значимых деталей. Это напоминает нам о клинической важности того, что считается моментальной

аффективной реакцией, “показательной” ремаркой или жестом, или странной деталью во сне. Все это может скрывать подавленные эмоции или разрушенные связи между аффектом и его реальным содержанием.

За алхимиками находится другой человек, он уезжает прочь на лошади. На удалении, в зеленом сельском пейзаже, мы видим как едет наездник с его псами, и еще дальше, на линии горизонта просматривается замок, окруженный деревьями.



Рис. 37: Два Лебедя. Hilma af Klint (1915).

Взаимодействие и сотрудничество между человеком и животным на охоте контрастирует с соперничеством и подавлением с предыдущей картины.

Центральный куб очень темный, почти черный. Прямоугольник в основании золотой ниши повторяет тот же сине серый цвет куба, что мы видели на предыдущей картине. В верхних частях ниши находятся обнаженные люди, которые смотрят друг на друга из углов. На заднем плане ниши, за запаянным горлом сосуда, находится ребенок, который пытается управлять непослушной молодой лошадью.

В отличие от гармонии внешней сцены, убедительным символом в перегонном кубе являются три птицы разного цвета-черный, белый и красный. Черная птица находится на спине с поднятыми вверх лапами, она защищает себя. Красная и белая птица побеждают ее силой. Они не только работают вместе, такое впечатление, что они проходят одна сквозь другую, что невозможно в обычном физическом мире.

Молодой Меркурий использует меха для того, чтобы раздуть меркурианский огонь в сердце дракона. Это внутренний процесс, который становится куда более активным и мистическим. Красное и белое работают вместе против черного, что конечно, есть путь алхимической трансформации от черного к белому, а затем к красному.

Само число три является динамическим, нарушающим баланс двоих, находящихся в противоположной позиции. И это показано для сравнения на картине Hilma af Klint, где два лебедя находятся в слиянии в состоянии сильной динамики, но напряжение при этом сбалансировано. (Рисунок 37). Психологически, внешняя гармония может дать толчок для более ясной оценки внутренних факторов и конфликтов, что и показано на участке картины, где изображены алхимики и псы.

Этот феномен хорошо известен в анализе: когда анализанд получает разумную стабильность во внешней жизни, внутренняя жизнь варится свободно.



Рис. 38: Лоджии над Коронованием Короля.

Разница между первоначальным хаосом, выраженная цветом, моментально производит внутренний конфликт. Процесс, представленный птицами, говорит о внутреннем потенциале для начала стадии *separatio*. Трансформация активна, но пока еще бессознательна, хорошо сокрыта и не имеет никакого выхода на внешнюю сцену.

Пациент, находящийся на анализе, может ощущать телесное волнение или видеть сны в фрагментарной форме. Это нечто, что не может быть пока

принято сознанием или иметь полный набор символов. Однако, оно может легко привести к внешнему раздору, который может спровоцировать человеческую психику скорее вывести внутренний конфликт в действие чем позволит скрыть напряжение.

Желание вселенской власти и жажда получения желаемого часто просматривается с тот момент, когда внутренняя жизнь пациента начинает дифференцироваться, она освобождается от части приобретенных привычек и пробуждается для новых возможностей.

Это резонирует с теорией Фрейда о том, что сны отражают реализацию желания, несовместимого с внешней гармонией или привычками.

В такие моменты аналитику требуется вести сложную работу для того, чтобы провести импульс к действию, возвращая энергию обратно в анализ, иногда с “восстановительными” интерпретациями, для того чтобы оказать пациенту потенциальную деструктивность желания немедленно транслировать аффект в поведение, без попытки некоторой рефлексии.

Аналитик делает это в то же самое время, пока поддерживает творческую экспрессию внутреннего конфликта пациента и воображаемое исследование новых возможностей. Это когда творческая “треть” противопоставляется дуальности черного и белого, внешнего и внутреннего, и все вступает в игру. Постоянная задача аналитика заключается в том, чтобы научить пациента тому, что инсайт со стороны внутреннего опыта не требует немедленного воплощения в действие.

В этой связи мы можем вернуться снова к Картине I-6, где театр представлял собой воображаемое пространство, соединяя в себе вдохновение и экспрессию.

Интенсивность творческой деятельности, связанная с внутренней направленной энергией можно увидеть в письмах Германа Гессе в 1921 году во время его анализа с Юнгом (цит. по недавней биографии Юнга):

Мой психоанализ вызывает у меня много неприятностей, и Клингзор [главный герой повести, над которой он работал в то время] часто чувствует себя старым и неисправимым. Лето больше не принадлежит ему. Я буду оставаться здесь. Я начал кусать фрукт, который должен быть съеден. . . Анализ стал огнем во мне, через который я должен пройти, хоть это и очень больно. . . Уже проступили обязанности и опасности, которым я едва могу сопротивляться. . .

В другом письме он [Гессе] сравнивает методы и техники ранних монахов с теми, что используются в анализе, который “фундаментально создает ни

что иное, как внутренне пространство, в котором возможно услышать глас Божий”.

Роли наблюдения и созерцания отведена левая сторона этой картины (в деталях показанная на Рисунке 38).

Здесь, над толпой церковных сановников за спиной короля, возвышаются две лоджии в голубой

дворцовой башне. В одной находится женщина, одинокая и задумчивая, в другой два мужчины заняты беседой.

Мы можем допустить, что фигуры в лоджиях представляют идею о том, что и созерцание, и диалог могут выйти за пределы мирского и религиозного опыта, показанного в сцене ниже.

Картина II-3. Трехглавая птица

В отличие от предыдущей сцены, изображающей богатство и власть, здесь мы имеем дело с батальной сценой, проходящей под знаком Марса. Бог войны едет в своей колеснице, запряженной двумя бегущими волками, и держит в руках щит и копье. Спереди колесницы находится свернутый змей, который символизирует готовность к битве, а также “эмоциональность и наваждение души”.

Волк, хищник и падальщик, ценится за свою энергию, злость и способность к выживанию

Еще волки демонстрируют такие качества как верность и преданность детям, что тоже очень ценится у людей: Римский миф о Ромуле и Реме, которые были выкормлены волчицей, был хорошо известен в средневековье. В алхимии волк был частично связан с Марсом, как персонификация страстей.

Волк часто был животным, связанным с инициацией. В случае Фрейда с “Человеком-волком” его пациент с своих ранних снах видел семь белых волков на дереве за окном спальни, глядящих на него.

Карло Гинзбург недавно выдвинул предположение, что это был инициативный сон, основанный на ассоциациях с русскими сказками, которые рассказывала “человеку-волку” его няня. Мы также нашли волка в Песне I Ада Данте: Когда поэт пытается совершить поспешное отступление от его схода в подземный мир, он встречает волка:

*Затем угрюмая волчица, чья худоба
казалось сжимает все тяготы мира
которые сделали несчастными столь многих,
она вкладывает такую тяжесть
В мой дух, и я теряю надежду на этом гребне.
Подобно тому, кто жаждет победы,
кто испытан поражением
Сдается мрак и плачет, и так же сделал зверь,
что заставил меня
чувствовать себя разгромленным
Она заставила меня идти обратно туда,
где солнце потеряно.*

На колесах колесницы, мы видим знаки Зодиака, которыми управляет Марс. Овен, или Баран, это первый знак зодиака, он символизирует причину

удара молнии, поднимающегося из глубинных вод Рыб, которые завершили собой предыдущий цикл.

Это ассоциируется с молнией и с весной, с потенциалом насущного. И контрастирует с 8 знаком, Скорпионом, который связан с осенним сезоном, смертью и повешенным.

В Средние Века это символизировало предательство, и использовалось для того, чтобы сослаться на Евреев, которые были превращены в козлов отпущения из-за своего отказа от Христианства в пользу своей веры. Знаки Овна и Скорпиона составляют такую пару, которая полна импульсивности, энергии, страсти и при этом несет в себе сильную волю, эмоциональный контроль и решительность. В средневековом стихотворении человеческие “дети” Марса это “Те, кто имеет дело с огнем и кровью”.

На заднем плане картины мы видим как рыцари атакуют крестьян, вооруженных лишь палками. Слева разбойники грабят крестьян. На расстоянии слева горят здания, и только за ними мы видим реку, текущую в сторону горизонта. Справа рыцари уводят овец и скот, который они украли у крестьян. И еще дальше на картине мы видим лес и скалы, напоминающие Китайский пейзаж.

Эта сцена показывает нам, как те, кто наделен лучшим оружием, может жестоко и грубо отобрать плоды чужого труда. На заднем плане справа большая группа вооруженных крестьян встречается лицом к лицу с рыцарями на лошадях, и это говорит нам о том, что некоторые люди не желают быть жертвами, и готовы противостоять агрессорам.

Ясно, что эти сцены нам показывают потерю внешней гармонии. Такое развитие событий может на первый взгляд показаться исключительно регрессивным. Однако анализ это такой процесс, который постоянно движется как вперед, так и назад.

Во время своего семинара по снам в Цюрихе в 1930, Юнг попросил студентов нарисовать диаграмму движения образов сна пациента, которого они изучали. Некоторые студенты рисовали графики линейного типа, но другие изображали круговые или спиралевидные формы для того, чтобы отобразить движение.



Картина II-3

Ни один не смог закончить свою работу каким-то определенным образом, поскольку это был паттерн движения бессознательного, но студенты смогли понять, что это был психический ответ на терапию, который движется вперед периодически сменяясь на обратное течение.

Именно поэтому этот вид терапии был затем назван "процессом". Почему же, мы можем спросить, движение прогресса регресса не просто повторяются, а часто конвульсивны, похожи на действия с картины II-1? Почему они не могут контролироваться и периодически тормозиться вторжением сознания?

Ответ заключен в том, что движение прогресса и регресса не просто повторяется.

Когда движение прогресса достигает своей вершины, оно не возвращается к начальной стадии регрессивного движения, а идет лишь настолько далеко, чтобы суметь восстановить свой импульс для движения вперед снова (*reculer pour Mieux Sauter*).

Орнамент из Греческого искусства (показанный на Рисунке 39), демонстрирует этот паттерн движения вперед-назад. После каждой регрессии новое движение вперед выступает за пределы трансформирующего центра в сердце спирали.

Клинически важно тут то, что такой процесс возврата к бессознательному является здоровой реакцией на аналитическое озарение, и его отсутствие, или спонтанное прерывание можно считать патологией, на которую нужно обратить внимание.

С другой стороны терапевты должны научиться отделять себя от многих срочных и повторяющихся требований пациентов, которые будут таким образом подсознательно тормозить процесс. Если этот аспект переноса недостаточно внимательно разобран, пациент и аналитик застрянут в *prima materia*.

Алхимические иллюстрации *Splendor Solis* показывают опасность движения только вперед, потому что оно может закончиться в итоге полной регрессией.

В этой связи изучение алхимии может обещать иное, позитивное восприятие напряжений и кажущихся противоречий в процессе анализа. Поскольку этот процесс в полной мере включает себя и терапевта, и пациента.

Мы видим драматические примеры напряжения от движения вперед в психосоматических заболеваниях, которые может происходить в ходе лечения. Парацельс сумел отразить древнюю мудрость в словах: "Дело это вместилище души, и одно должно открыть доступ к другому".

Ниша, внутри которой находится куб, украшена нарисованными цветами и квадратами зеленого, красного, черного и лазурного цветов. Прямоугольник основания красный.

Внутри сине-черного куба находится трехглавая белая птица со сложенными раскрытыми крыльями и расставленными лапами, и кажется, что она не может двигаться.

Это очень отличает этот образ от трех птиц из предыдущего куба. Цвета — черный, красный, больше не расположены внутри куба, наоборот, сам куб черный, а большое основание под ним красное.

На последнем изображении конфликт был внутренним, возникшим в результате обнаружения пациентом тени и столкновения со смертью. Пациент

обращается вовнутрь и став более зрелым, спрашивает о смысле своей жизни.

И пока внешне может наблюдаться гармония, внутри возникает путаница, и первичный хаос в бессознательном проходит через новое *separatio*, производящий внутреннюю борьбу не на жизнь, а на смерть. Каким образом, удивляемся мы, три птицы смогли трансформироваться в эту белую, занимающую ныне куб?

Дифференциация, показанная тремя птицами, может быть принятой сознанием только в виде синтезированной формы, которая понятна уму, и это новое осознанное восприятие представлено тут трехглавой белой птицей.

Дилемма, которую символизирует этот образ, является одновременно болезненной и неразрешимой. Более того, человек может быть эмоционально и физически вымотан этой внутренней борьбой. Пациент может спросить "Я ничего не делаю, почему же я так устал?"

Каждая из голов птиц повернута в своем направлении. Этот дисбаланс, выраженный с помощью тройственности, может восприниматься здесь в отношении цифры четыре, которая символизирует целостность.

Согласно Юнгу, На психологическом языке мы должны сказать, что когда бессознательная целостность становится очевидной, то есть покидает пределы бессознательного и переходит в сферу осознанности, один из четырех остается позади, крепко удерживаясь ужасом бессознательного. Таким образом создается триада, и возникает конфликт.

[Четвертый] остается в зоне темной матери, пойманный звериной жадностью бессознательного, которое не хочет ничего отпускать из своего магического круга за жертву.

Таким образом единое тело обладает возможностью целостности как как четверть, а и эта четверть остается в теле, то есть, остается в бессознательном.

Психологически, трехглавая птица может представлять собой ситуацию, когда интеллект чувствует себя разрозненным и брошенным в дестабилизирующее состояние путаницы. Вещи, которые раньше имели смысл, больше его не имеют.

Однако золотая корона над каждой из голов птиц показывает, что это все еще очень Королевское Искусство. Другими словами, оно стоит на службе у Самости, защищающей целостность. Было бы ошибкой считать, что эти три головы способны придти к одной точке зрения.

Соблазн найти интеллектуальное решения в себе несет опасность использования умных идей, толкающих на необходимость дискуссии, которая ско-



Рис. 39: Волнообразный дизайн в греческом орнаментальном искусстве. (D.N.Sherwood, based on Fig. 1, J.L.Henderson, Shadow and Self, Wilmette, IL, Chiron, 1990)

рее затемнит, чем выявит определенные проявления бессознательного.

Мы здесь имеем дело не только с самими идеями, но и с их ростом из эмбриона естественной философии. Образы алхимии показывают нам полезный сдвиг, где понятия-вместо управления психической деятельности-сами питаются от визуального источника.

При более внимательном рассмотрении птицы мы можем заметить ее длинные искривляющиеся шеи.

Эта птица скорее всего ибис, водная птица, которая ассоциируется с луной в Египетской мифологии. Когда она спит, она складывает свою голову под крыло, которое Египтяне изображали в форме сердца (тело трехглавой птицы тоже его напоминает), что символизирует мудрость.

Ибис был связан с храмовым зданием, потому что его длинный шаг измеряется локтем, и его ценили за то, что он поедает вредных насекомых. Тот, египетский бог мудрости, создатель письменности

и измерений, был представлен в виде ибиса (или человека с головой ибиса)

Он нес других богов и богинь на своих крыльях в подземный мир и исполнил роль посланника богов в Греческом Мифе Гермеса. Его культовый центр стал известен как Гермополис.

Головы птиц кажется с тревогой смотрят сквозь темное стекло куба. Птица заключена в куб, запаяна в его внутреннем пространстве, и она не может взлететь или как-то покинуть куб, и попасть в сцену за его пределами.

Может ли это представлять невыносимое внутреннее состояние, свидетельствующее о страдании из-за того, что человек воюет против человека, чтобы почувствовать свою собственную человечность и знать, что никто сам по себе не в силах отменить ненужных страданий раз и навсегда. Эта сцена также обыгрывает в памяти урон который человек пережил сам, и понимание того, что невозможно будучи человеком не причинять страданий другим.

Картина II-4. Трехглавый Дракон

В отличие от предыдущей картины, здесь вы видим сцену мирной дипломатической встречи короля со своими придворными. Вместо сцен борьбы мы видим сцены состязания. На заднем плане справа виднеется большой арочный мост через реку, который возможно является символом соединения между двумя сторонами.

В бледно зеленой с золотом карете наверху картины мы видим Сола, или персонифицированное солнечное божество, управителя этой сцены. Он одет в золотые одежды и держит в руках текст или таблицу. Считалось, что Солнце управляет "ростом" веры в земле, и в средневековом мышлении это связывалось с огнем серы, горящим внутри земли.

Золотое солнце находится прямо перед лицом Сола, который тоже излучает свет. Он держит за золотые поводья и упряжь двух серебристо-серых лошадей. Зодиакальный символ на колесе Лев —

знак, ассоциирующийся с экспрессивностью, благородством характера и творчеством.

Если мы будем считать Сола символом Самости, мы сможем заметить, что как только смятение и сумятица вторгаются в психе, тут же вспыхивают ярчайшие лучи сознания. Это может показаться чудом, но мы должны вспомнить про трехглавую птицу, про все те проблемы, которые остались в кубе. Другими словами процесс продолжается, сохраняется и не прерывается.

В контексте клинической работы эта картина может быть соотнесена с ситуацией, которая делает боль и сумятицу аналитического процесса выносимым для пациента. Мы можем думать об этом по аналогии с путешественником, который потерял ориентацию в ослепившем его шторме, и вновь обрел свой путь когда погода стала ясной и взошло солнце.



Картина II-4

В такие моменты во снах или в активном воображении могут возникать символы мандал, иногда они находят свое выражение в живописи и искусстве. На Рисунке 41 мы можем видеть подобную картину, выполненную женщиной, находящейся на анализе.

Эта форма картины нашла свое воплощение в тот момент, когда она работала над выражением своего внутреннего состояния. На ней изображе-

ны змее-подобные существа, которые устремляются к красному диску.

Мощные либидинозные силы, которые имели потенциал расходиться во все направления и создавать хаос, теперь устремлены к вновь образованному центру. Мы можем также считать этот процесс аналогом приручения дракона а не убийства его.

Вернемся к основной картине. На ней мы видим тот же куб, который стоит на нише, обрамленной



Рис. 40: "Перед лицом этого". (Courtesy of the works of Jean Schellenberg, Ph.D.) А. Пытка. В. Освобождение. С. 'Девочка младенец. D. Перед лицом этого

золотом, но теперь его внутренность темно рубиновая. Рама декорирована цветами, птицами, ягодами и стручками с семенами. Прямоугольник в основании ниши более темный, коричневатый со следами синего. Внутри куба находится трехглавый дракон, обнаживший зубы и высунувший языки.

Тело дракона желтое с сине-зелеными пятнами, большие коричневые лапы, хвост, когти и крылья указывают на то, что животное молодое. Три головы этого дракона символизируют цвета алхимического процесса, но центральная голова красная, что говорит о том, что в фокусе стадия рубедо.

Три головы этого дракона символизируют цвета алхимического процесса, но центральная голова красная, что говорит о том, что в фокусе стадия рубедо. Белая и черная головы находятся слегка ниже, при этом черная на заднем плане больше напоминает тень.

В отличие от белой птицы в предыдущем кубе, все три головы повернуты в одну сторону, направо. Это значит, что процесс снова двинулся вперед. Почему фигура в кубе дракон?

Несчастный маленький дракон с первой картины похож на жизненный процесс, который был по-



Рис. 41: Мандала со змеями. (Выполнено женщиной, находящейся на анализе)

давлен, брошен в конфликт, затем заточен, и теперь готов двигаться вперед. Этот же дракон излучает позитив, подобно Китайскому дракону, что разнится с европейским отношением к этому животному. В западной традиции дракон настолько плохой персонаж, что героям было необходимо побеждать его (Св. Георгий).

Китайские драконы, напротив, воплощают собой жизненную силу природы, которая творит сущее с нуля и на земле, а не по воле небесных богов. Если вы сравните этого дракона с трехглавой птицей, вы можете заметить насколько более реалистичен, гибок и энергичен этот образ.

Каждая из голов дракона находится в напряженном состоянии, как если бы что то хтоническое инстинктивное поднялось в психике и вошло в них. Дракон имеет крылья, которые означают, что есть духовный потенциал в либидо, который идет снизу. Таким образом, глядя на предыдущую картину, мы можем теперь сказать что белая птица была эфирным, и возможно абстрактным образом духовного совершенства, напуганного насильственными энергиями тела.

Юнг предположил, что это триадный аспект Меркурия, который часто изображался трехглавым змеем, и который был хтонической частью Христианской Троицы. В *Aurora Consurgens*, нижняя Троица описана как земля, что фон Франц интерпретировала как психическую реальность, которая имеет дело с природой материи. Следовательно, материя признает свою важность и даже поднимается до уровня божественного — что является полностью

противоположным средневековым схоластическим взглядам, по которым материя, до тех пор, пока она не приняла какую-то форму, является всего лишь потенциальной реальностью. Текст провозглашает величие женского принципа, тела и материи. Из этого мы можем видеть, что прорыв содержания бессознательного был необходим до того, как человек Средних Веков мог принять угрозу подобного состояния... для них это были компенсаторные состояния бессознательного, а и не осознанные взгляды человека той эпохи.

Юнг также ссылаясь на дохристианское происхождение этого символизма, указывая на то, что трехглавый Гермес (Меркурий) почитался в Аркадии.

На Картинах I-4 мы видели василиска, который по ряду версий имел три головы. Гермес также имел четверичную природу, по принципу три в одном. Пример этого символизма, который объединяет черты трехглавой птицы с предыдущей картины с нашим драконом есть в фронтиспise к 13 тому избранных работ Юнга (Рисунок 42).

Он взят из иллюстрированной алхимической рукописи (с. 1600) и показывает дракона с тремя птичьими головами, помеченными знаками Луны, Солнца и Меркурия. Его змеинный хвост устремлен вверх и вокруг длинных шей. Он имеет крылья павлина, голову меркурианского сенекса на своей груди и человеческие ноги в красных крылатых ботинках.

Солнце во Льве на самом веру Картины II-4 означает полноту рубедо как духовной силы.

В аналитическом контексте эта картина может представлять собой стадию, на которой конфликт и тень больше не несут в себе угрозы разрушить терапевтический процесс. И широта взгляда, которая требуется для работы на этой стадии, хорошо показана с помощью панорамы Солнца на чистом небе. Аналитик должен удерживать широкий угол зрения, который поддерживает но не управляет возникающими внутри пациента энергиями и талантами.

Для того чтобы прокомментировать процесс в кубе с этой позиции, мы обратимся к Юнгу:

Прямо перед началом процесса вы встречаете "дракона", хтонический дух, "дьявола" или как алхимики говорили "черноту" нигредо, и это вызывает страдания, длящиеся до тех пор, пока нигредо не растворится в момент, когда "заря" (аврора) будет анонсирована с помощью "хвоста павлина" (cauda pavonis) и придет новый день, альбедо'. Но в этом состоянии "белизны" человек не может почувствовать реального значения слова, это своего рода абстрактное идеальное состояние.



Рис. 42: Меркурий как Трехглавый Дракон. Изображение из Немецкого Алхимического манускрипта, с. 1600. (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University)

Для того, чтобы оживить его, нужна "кровь", должно войти то, что алхимики называют рубедо или "краснота" жизни. Только полный

опыт жизни может трансформировать это идеальное состояние альбеда в полностью реальную человеческую модель существования.

Картина II-5. Павлин

Наверху картины мы видим Венеру, облаченную в золотые одежды. Она едет в золотой повозке, запряженной двумя птицами, через пушистые голубые облака. Купидон стоит в передней части колесницы, и метится из лука куда-то вперед.

Венера несет другую стрелу в своей левой руке, а в правой она удерживает золотую нить, которая обвязана вокруг талии Купидона. Сердце, пронзенное стрелой, появляется в венке на сердце. Астрологические знаки — Телец, символ плодovitости, и Весы, символ равновесия, которыми управляет Венера, начертаны на красные колеса колесницы.

Будучи седьмым по счету знаком, Весы связаны с инициацией и с достижением духовной гармонии.

Оба этих знака ассоциируются с партнерством, доверием, продуктивностью, творчеством и эстетическим удовлетворением.

Венера и Амур(или Купидон), богиня любви и ее сын, представляют собой аллeгорию Греческого представления о любви. Пользуясь терминологией Юнга, мы можем сказать, что Принцип Эроса это не просто любовь или сексуальная привлекательность, но и подлинное родство, человеческая способность к общению исходя из чувств. Это есть суть отношений, которые являются противоположности нарциссической любви к себе.

Центральный куб расположен на большой золотой нише, поддерживаемой витиеватыми колоннами.

Прямоугольник основания ниши розовый, цвета, в котором смешиваются красный и белый.

Потолок ниши имеет круглое отверстие, что позволило бы заостренной вершине куба пройти сквозь нее, если бы не пара цепей, которые удерживают куб на месте.

Мы не можем знать наверняка, что же это означает, но оно напоминает нам о том, что "дух" есть нечто более легкое, чем воздух, и что предыдущая реакция произвела внутри куба такую субстанцию, которая могла бы поднять куб с его содержимым.

Радужность, обнаруженная в нигредо в момент, когда шел процесс, прямо перед тем, как оно сменилось на альбеда, связана с хвостом павлина. Эта стадия представляет собой начало любого реального процесса уменьшения тени с точки зрения психологии.

Когда люди полностью принимают теневую сторону своей жизни, он знают, что она обогащает их жизненный опыт, и тогда они готовы выработать но-

вый и более здоровый подход к тому, что раньше воспринималось как болезненное или проблематичное явление. Это изменение можно заметить на картине, выполненной женщиной на анализе. Она назвала ее "Девочка Мёд", имея ввиду внутренний источник обогащения, который может истекать в мир.

Цветочная корона вокруг ее головы красного цвета, и ее тело полно возможностей для того, чтобы жить своей уникальной жизнью (это показано с помощью веера из образцов цветов, который она удерживает в руках). Она изящна и весела.

На нашей картине мы видим людей, находящихся в пасторальных условиях. Они едят и пьют, читают стихи, занимаются любовью, танцуют, ездят верхом, плавают и просто беседуют друг с другом. Символы, находящиеся в кубе, и в окружающей его сцене, больше не конфликтуют. Наступил действительно поворотный момент, настоящий рассвет нового дня в психе, когда внешняя активность и внутреннее состояние пришли к гармонии, и больше не противоположны друг другу, и не компенсируют одна другую.

В результате этого процесса было выковано партнерство между открытым отношением к содержанию, выступившему из бессознательного и более осознанной жизни.

Оно нашло отражение через гармоничные отношения между мужчинами и женщинами, которые изображены в сценах вокруг центрального куба, и которые очень отличаются по энергетике от сцены встречи короля и королевы на картине I-4, где каждый не то незнаком друг с другом, не то находится в отношениях.

Комбинация из доверия и такта является тем качеством терапевта, которое имеет основное значение для процесса и создает решающие предпосылки для развития рабочих отношений и помогает ему выдерживать перенос. И это особенно важно для тех пациентов, чья способность к теплым и открытым отношениям была когда-то повреждена. Однако истинное родство достигается не на каждом анализе.

Удачливый бизнесмен пошел на анализ в середине своей жизни, потому что он никак не мог найти женщину для женитьбы, хотя он этого, как ему казалось, очень хотел.

Он создал и развил себе прекрасную социальную персону, и считался исключительным мужчи-



Картина II-5. Павлин

ной для того, чтобы пойти с ним на вечеринку. Он встречал много достойных женщин, но так и не возникало искры.

Однажды в своем сне он увидел обеденный стол, за которым все сидели парами, а он один сидел за отдельным маленьким столом, который был приставлен к большому. Когда он рассказал об этом

на анализе, он смог лишь умственно допустить свою изоляцию среди множества социальных возможностей. И отсутствие способности к взаимопониманию проявилось и в его отношении к аналитику.

С одной стороны он говорил мне, что я должен найти другого аналитика который научит меня тому, как ему помочь. Возможно он был прав. И хотя тот

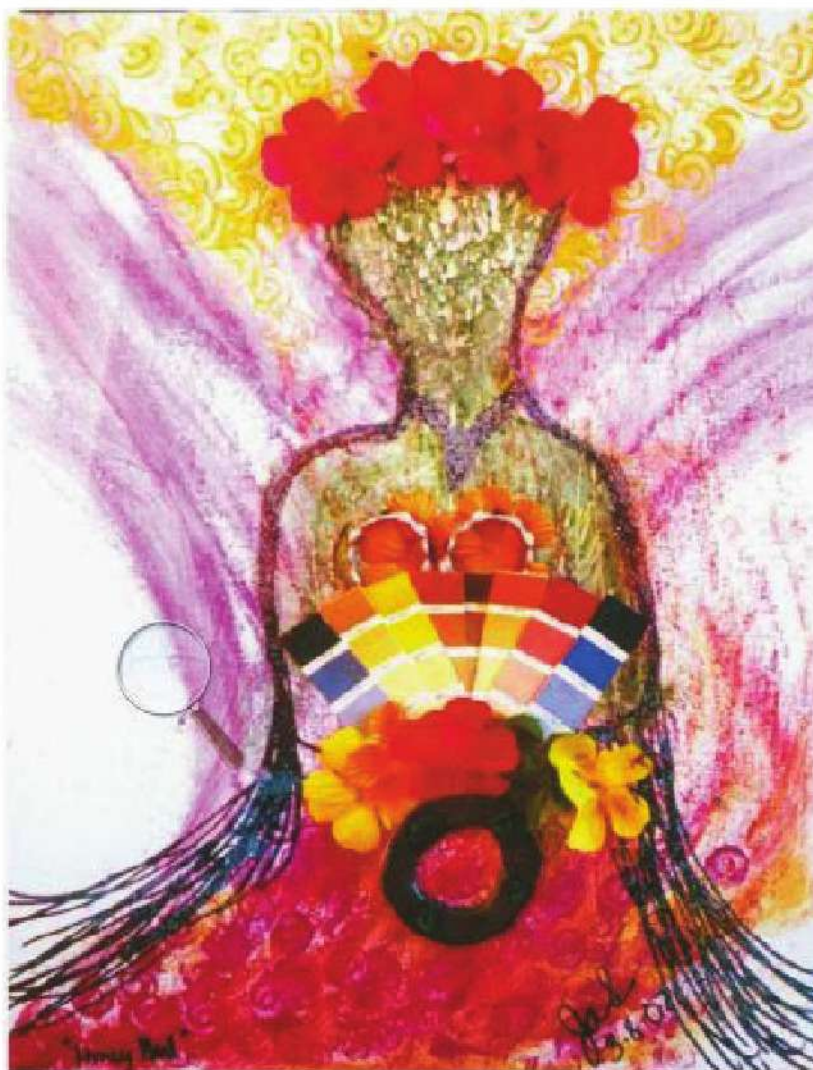


Рис. 43: “Девочка Мёд” (Courtesy of the works of Jean Schellenberg, Ph.D.)

другой аналитик предлагал ему поговорить о дискомфорте, который возникает при работе со мной, с его первым аналитиком, и о том, как, по его мнению, тот я мог бы сделать свою работу лучше, пациент не хотел или просто не могу выразить свои собственные чувства.

Всплыло много причин, объясняющих этот тупик, таких как разного рода фиксации из детства, лед его сердца так и не растаял. Ситуация была столь безнадежной, что в итоге пациент покинул анализ разочарованным в парной аналитической работе. И он так и продолжил поиск того, что его не удовлетворяет в окружающих.

Многие другие пациенты, к счастью, находят возможность развить функцию эроса в результате аналитической ситуации, преодолевая робость или стремление доминировать в социальной жизни.

И это означает не просто развить лучшие навыки общения в социуме, это дает возможность строить и развивать настоящие отношения путем уменьшения влияния личных комплексов и принятых традиций.

Очень показательны тут учения Будды, в которых он отвечал на вопросы с помощью историй, в которых умело обыгрывался человек и сложившаяся ситуация.

Потребность в эросе может также возникнуть в ситуациях, которые не так очевидно связаны с проблемами отношений. В качестве примера можно привести историю женщины, которая была одаренной пианисткой, но всякий раз боялась выхода на сцену. После периода суицидальной депрессии, она увидела себя во сне в составе развездного цирка, в котором она чувствовала поддержку со

стороны своих коллег. Эта ситуация подчеркнула для важность создания теплой семейной атмосферы даже в среде незнакомцев. Это могло быть своего рода лекарством от страха, осуществляемым с помощью Венеры таким же образом, каким она появляется на нашей картине.

Павлин изображен с развернутым хвостом. Это отражает то состояние, которое часто сопровождает

радость и энтузиазм, возникающие при появлении новых возможностей в жизни и в отношениях.

Но также этот образ иллюстрирует риск инфляции. Важно помнить, что все же тут речь идет не о новом дне, а только о рассвете, который ему предшествует. Снова и снова мы имеем дело и с трансформацией, и с процессом принятия того, что продолжает идти нам навстречу.

Картина II-6. Муза

Сцена на этой картине показывает искусства, науки и ремесла в их полном разнообразии: в городской среде мы видим музыкантов и певцов, которые поют с нот, писарей, ученых, каменщиков, астрономов, торговцев, купцов и покупателей. В основании стены под нишей находится большой квадратный камень с надписью 1582. Предположительно это даты картин.

Эта сцена из городской жизни и труда является воплощением того, что мы подразумеваем под деятельностью, оживляемой принципом Логоса. Эта деятельность включает в себя осязаемое творчество: философия, искусства, науки, требующие рационального планирования.

И акцент тут не на межличностные отношения, а на внутренний потенциал для работы, реализации задач, требующих навыков, с радостью и вдохновением, при этом подчиняя их выполнение определенной дисциплине (часто тут отсылка к патриархальной идее в Западной культуре.)

Здесь мы видим ярмарку по обмену товарами и услугами, и беспокойство за выживание не носит первостепенного значения. Улечение работой является по настоящему важным и наполняющим.

В небе наверху два петуха везут бледно голубую повозку Гермеса/Меркурия, который облачен в голубое позолоченное платье. Голову его украшает золотая шапка, распространяющая вокруг себя сияние. Он держит серп в левой руке, и сияющий золотой кадучей в правой. Яркий кадучей контрастирует с темными лучами, напоминающими лучи солнца, проходящие через фильтр облаков. Это вновь напоминает нам о символизме огня и воды, который мы встречали в начале этой серии, но в менее жесткой манере. Здесь мы видим естественный переход воды в облака через жар солнца, и естественное потемнение лучей солнца в тот момент, когда облачно. Таким образом свет и тьма являются частью естественного порядка, безо всяких когнитивных черно-белых контрастов, присущих культурной среде.

Знаки зодиака на колесах повозки являются управляемыми планетой Меркурий: Близнецы и Дева, самый последний летний месяц, изображаемый

в виде девы, держащей колос пшеницы или иногда шестиконечной звезды. Эти знаки сочетают в себе такие качества как любопытство, переменчивость, практичность и внимание к качеству — особенно в отношении общения и призвания.

В знаке близнецы пара близнецов символизирует противоположности: на картине один близнец черный а другой белый, один бессмертный, а другой смертный. Психологически мы можем считать Близнецы осознанным признанием существования противоположных тенденций, которые присутствуют в любой ситуации. Это контрастирует со стремлением признавать одну сторону, но не замечать другую.

Если мы будем думать про психе как про нечто проходящее через серии до этой точки, мы можем заметить, что она уже имела опыт столкновения с противоположностями, который Гераклид называл энантиодромией.

После этого человек не может больше надеяться на то, что одна сторона является стабильной реальностью.

Мы видим на этой картине что Гермес — посланник богов, который спускается в подземный мир, а потом поднимается в небеса, находится сверху картины как управитель, или как архетипическое воплощение человеческой активности изображенной внизу. Определенно, Гермес подходит для иллюстрации тех действий, которые изображаются на картине, поскольку они включают в себя необходимость творческой интуиции для того, чтобы привести в работу нечто новое.

Эта идея занимает центральное место в концепции герменевтики.

В самом начале этой серии (Картина II-1), Гермес предстает в наиболее неразвитой форме ребенка Меркурия, как *prima materia*, в паре со своей фиксированной Сатурианской формой. Теперь мы видим кадучей Гермеса с парой переплетенных змей, представляющих единство противоположностей, но поднятое с хтонического уровня.

Чем выше змеи поднимаются по кадучею, тем менее плотно они сплетены. Их головы оттянуты от кадучея и смотрят друг на друга. Гермес, в свою



Картина II-6

очередь, кажется созерцает двух змей и наблюдает за их взаимоотношениями.

Младенец Гермес в первоначальной картине напоминает нам о концепции первичной самости Майкла Фордама, иначе говоря, о не дифференцированной самости в потенции.

Материал Юнга показывает множество свойств инфантильных стадий... и его интерпретация quaternio как представление о *prima materia*, в которой элементы самости не интегрированы является одним из таких свойств: оно представляет дезинтеграцию самости в результате тождества субъекта

и объекта в таком же виде, а каком мы встречаем инфантильность в алхимии. . . Это разделяющие процессы, на которых Юнг делает акцент, и он показывает что они ведут к состоянию интеграции. Мой личный опыт полного анализа . . . зависит от достижения изначальной стадии целостности — первичной самости — из которой уже развивается зрелость.

В противоположность той ситуации, Гермес на этой картине напоминает нам о развитой самости, которая возникает позже из развития, которое Юнг называет индивидуализмом. Эта конечная самость есть осознание противоположностей

Возвращаясь к изображению, мы видим, что темно серый сосуд находится на золотой нише, но он отбрасывает красновато коричневую тень на интерьер, как будто внутри алхимического сосу-

да находится что-то, то отражается таким образом. Стороны ниши разрисованы большими цветами и листьями, а прямоугольная основа вновь розовая.

Внутри куба находится прекрасная королева, которая одета в прозрачный, бледно-голубой халат, застегивающийся на правом плече, и открывающий ее твердые, круглые груди, обрамленные тремя золотыми ожерельями и золотым поясом. В правой руке она несет золотой шар или фрукт, в левой — скипетр. Эти символы уже появлялись в первых сериях, на картине I-5, в которой Король вручает Эстер свой скипетр, и на картине I-7, где молодой король держит скипетр и золотой фрукт.

Королева стоит а желтой субстанции или на свете, из которого показывается профиль мужчины. Этот сюжет напоминает нам о Картинах I-10, где золотая голова была отделена от тела.

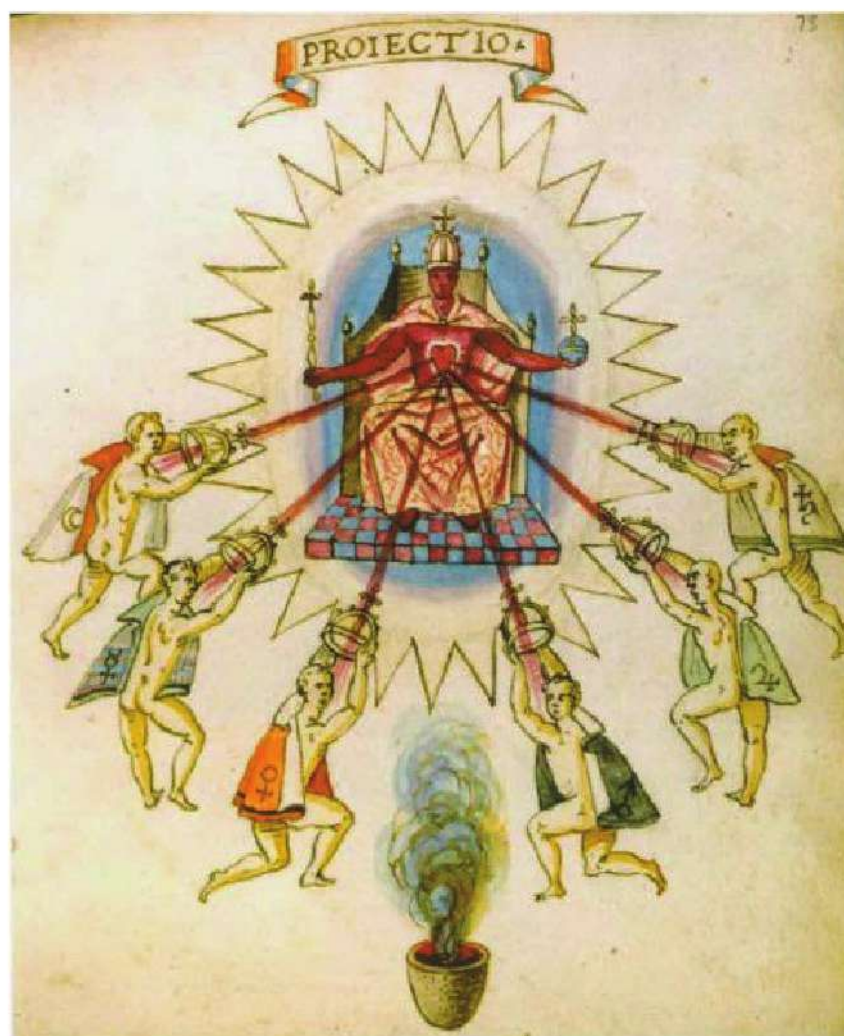


Рис. 44: Проекция Тинктуры из сердца Короля на Базовые Металлы (MS Ferguson 208, f. 73r. By permission of the Department of Special Collections, Glasgow University Library)

Профиль в кубе соотносится к индивидууму, чьи ментальные способности и умения теперь на службе у Женского принципа родства, а не являются источником власти или доминирования.

Желтый цвет может также относиться к транзитной стадии алхимического процесса, именуемой *citrinatis*, и расположенной между альбедо и рубедо. (Эта стадия не подчеркивалась алхимиками 15 и 16 веков.) Автор *of Auropa Consurgens* (13 век) провел следующую ассоциацию между этим желто-красным транзитом и рассветом: Рассвет [*auropa*] это срединный путь между ночью и днем, светящийся оттенками красного и желтого...

Комментарий М.-Л. фон Франц:

Психологически этот символ рассвета относится к состоянию, в котором растет осознание светимости бессознательного. Это не концентрированный свет солнца, а рассеянное свечение на горизонте, то есть, на пороге сознания. Анимато это "женский" свет бессознательного, приносящий гнозис, свет или реализацию самости, посланником которой она является.

Королева в кубке окружена аурой из внутреннего желтого и внешнего голубого света. Синий цвет иногда использовался чтобы проиллюстрировать квинтэссенцию, пятую стадию, идущую за рубедо. Парацельс ссылался на символизм сапфира из Каббалы в связи с синей квинтэссенцией. Процесс на этой стадии, именуемый "проекцией", использует тинктуру, или философский камень для того, чтобы преобразовать пары обычных металлов в золото.

Картина II-7. Новое солнце как Внутренний Свет

За заключительной картине этой серии мы видим фигуру в колбе, принадлежащую молодому королю. Он облачен в красное и желтое одеяние, символизирующее конец процесса, который проходил все стадии — от черного к белому, от белого к желтому, и от желтого к красному.

Мускулистый торс короля проступает сквозь его тонкое одеяние, его сильные руки и ноги обнажены. В правой руке он держит золотой скипетр, возможно с пятиконечной звездой на вершине. В левой руке он держит золотой венок. Мужчина окружен золотой аурой, источающей свет.

Прямоугольная ниша, расположенная за кубом глубокого красно-коричневого цвета, подернута золотом и обрамлена золотыми колоннами, украшенными красными и синими цветами.

В центра каждой из колонн расположена декоративная мандала, выполненная из прямоугольного красного или синего драгоценного камня с полусферой вдоль каждого края. Все это содержится

На рисунке 44, мы видим иллюстрацию 17 века тинктуры в сердце короля, проецирующую лучи на металлы, трансформируя их. Психологически мы можем считать это тем эффектом, который производит поистине развитый человек на остальных. И красивая королева в кубке соотносится с Творческой Женственностью. В частности, она может персонифицировать "музу" у творцов, которые могут чувствовать связь с ней как очень личные взаимоотношения. Она может также служить символом для любого, кто находится в процессе создания чего-нибудь, что имеет ценность.

Жизненная сила проявляется в человеке, который живет в отношениях любви с женскими качествами благодати, терпения, мудрости и творчества. Когда эти темы проступают на анализе, пациент может искать начать более подходящее для него призвание, или чувствовать необходимость смены одной творческой деятельности на другую.

Сцена на этой картине показывает людей в городских условиях. Они заняты практическими и эстетически экспрессивными задачами, вовлекающими их в жизнь друг друга, и напоминающими нам о том, что выбор профессии может быть сделан как самой личностью, так и быть обусловлен социокультурными аспектами.

Можно сказать, что культура состоит из исторического объединения многих форм Логоса, которые выражают собой Эроса эпохи, и следовательно целые периоды характеризуются конкретным настроением, так называемым духом времени.

в круге большего размера с жемчужинами по краям. Птица стоит на верхней жемчужине каждой из мандал: с правой мандалы птица смотрит в сторону птицы на противоположной стороне. А та в свою очередь прячет глаза за поднятым крылом. Большой прямоугольник в основании ниши красного цвета.

И нам хотелось бы думать, что наконец Мужской принцип восторжествовал, и это выражено с помощью прекрасного солнце-подобного свечения. Но картина говорит о другом. На самом деле на ней нет солнца. Планета управитель картины Луна. Этот молодой король находится под знаком луны, и он стоит на выпуклой поверхности золотой растущей луны. И становится ясно, что он вовсе не чистый символ Мужского принципа, а скорее символ Мужского принципа, закаленного Женским.

И хотя планета управитель тут Луна, взаимопроникновение противоположностей находится в работе — и Луна и ее повозка сияющего золотого света (цвета солнца), а не серебряного, обычно принятого

для иллюстрации Луны. За Луной расположены бледные фиолетовые, слегка позолоченные облака. Ее повозка движима двумя девами, одетыми в струящиеся бледные оранжевые платья.

Образ дев говорит о том, что в кульминационной стадии процесса инстинкты (изображенные в виде животных, запряженных в колесницы на других картинах), превращаются в людей. Девы смотрят слева направо, тогда как взгляд Луны сфокусирован на золотом перевернутом серповидном месяце, который она держит в правой руке.

Луна управляет знаком Рака, и мы видим его изображение в серебристо-серых тонах на золотом колесе повозки. Рак ассоциируется с Домом, с его теплом и поддержкой, и в соответствии с Орфическим представлением, он представляет собой порог души. Кульминация работы содержит два полюса противоположностей, Солнце и Луну.

Царственный образ в кубе, воплощенный в образе человека, выражает полноту рубедо, и красный цвет говорит об окончании процесса. Для того, чтобы понять значимость, читателю стоит мысленно вернуться в Картину I-4, где произошла первоначальная встреча Короля и Королевы, для того чтобы сравнить те образы с молодыми Королем и Королевой в последних двух кубах этой серии картин.

Символы на этой картине могут рассматриваться как попытка решить загадку, поставленную перед нами в начале Первого Трактата: Философский камень произведен силами Зеленеющей и Растущей природы. Наше Искусство адаптирует и готовит Материю и таким образом берет на себя функции Природы. И с помощью Мудрости обеспечивает подходящий процесс.

Искусство не берется производить Золото и Серебро заново, и оно не в состоянии наделить материю ее первоначальными свойствами... Искусство идет другим путем, и с другими, отличными от Природы, намерениями. И по этой причине Искусство может произвести экстраординарные вещи из таких источников, которые сама Природа не в силах сотворить...

С этой точки зрения Природа служит Искусству источником Материи, а Искусство служит Природе инструментом. и хотя ранее упомянутый нами Философский Камень может быть получен лишь с помощью Искусства, свою форму он берет из Природы. И всё в живой природе, кроме человеческой души, всё растущее, живущее или металлическое, возникает в бытие внутренними силами материи. Другими словами, высшее сознание есть нечто, исходящее из природы, но невозможное для сотворения с помощью сил одной Природы.

Эдвард Эдинггер ссылаясь на этот отрывок из Splendor Solis, говорит следующее:

Это глубокая мысль. С одной стороны опус идет против Природы, но с другой стороны алхимик дает ей возможность создать то, что она сама не в силах сотворить. И хотя порог осознанности приходит со стороны природы — внутри несознательного психе — эго нуждается в полной реализации этого природного потенциала. И эта задача требует от индивидуума участия в процессе создания осознанности.

Отрывок из работы Эриха Неймана можно отнести со стадией работы, которая изображена на последней картине этой серии:

То, что на примитивной стадии воспринималось узами бессознательного, теперь возвращается на более высоком уровне, как возможность символической реализации смысла жизни, которую проживают в полной мере". И далее он добавляет "И теперь внешнее видение мира со стороны экстраверта и внутреннее видение интроверта превращаются в видение третьего типа..."

И это справедливо для эмпирического уровня.

Инициация, являющаяся фактором нормально-го психологического развития молодых людей, движется от первичного источника через опыт, ассоциируемый с Великой Матерью, Великим Отцом и с Группой, с которой молодой человек себя идентифицирует. Это открытие может заявлять о себе с помощью образа Духа-Хранителя, например, того, что Американские Индейцы называют Зрительным поиском на церемонии, когда молодой человек должен пробыть один на природе несколько дней без еды и воды, молясь, чтобы ему хватило сил выдержать испытание и душой, и телом.

Эта инициация служила тому, чтобы перестроить паттерны зависимости юноши от родителей и родственников и укротить юношескую инфляцию. Молодой человек мог в процессе этой церемонии получить видения, которые считались следованием за Зрительным поиском в сакральное пространство. Это представляет собой вариант третьего типа видения, о котором говорит Нейманн, и которое в данном случае представлено робким уровнем юношеского самопознания.

Символизмом полноценного жизненного опыта можно считать изображения Кундалини Йоги (Рисунок 45). Вертикальное движение змея Кундалини, поднимающегося из его корневой чакры, и проходящего через семь областей психофизической энергии из промежности к короне головы, и затем спускающегося обратно к своему источнику.



Картина II-7

Семичастная схема говорит нам о схожести визуализации Кундалини со ступенями развития алхимического опуса, который мы только что наблюдали, и который является движением вверх-вниз по психо-духовной лестнице. Для неподготовленных людей алхимия или йога могут быть чистой отравой, формой ignis fatuus, или иллюзией. Ибо сами по

себе они не являются психологическими методами, и их образы не должны быть бездумно перенесены на незрелую почву в аналитической психологии. Но тем, кто уже вовлечен в глубокую проработку, они могут дать многое.

Возвращаясь к образам Картины II-7, мы можем спросить о паттерне поведения, ассоциируемого

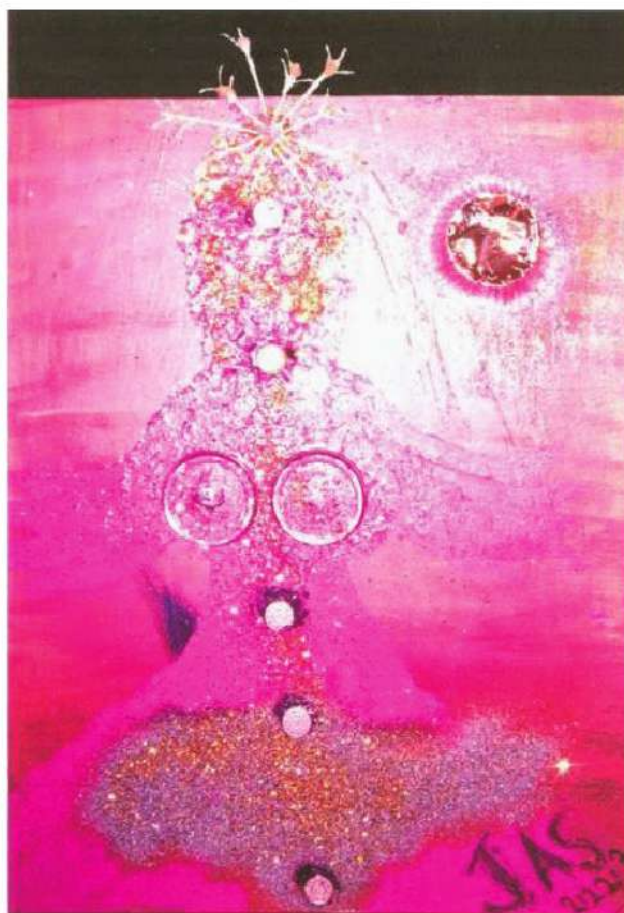


Рис. 45: Чакры. А. Психические центры (Кундалини) Медь с золотом. Южная Индия, 18 век (Частная коллекция. Взято из А. Mookerjee, *Kundalini: The Arousal of the Inner Energy*, Thames & Hudson Ltd., London, 1982). В. 'Открытие чакр.' (Courtesy of the works of Jean Schellenberg, Ph.D.)

с символической экспрессией Мужского принципа, укрощенного Женским. Нам тут показаны образы охоты, стрельбы, рыбалки, женщин, которые стирают что-то. Лодка плывет вниз по реке в сторону моря, и движима она ветром, раздувающим паруса. Колесо мельницы вращается силами речной воды. Мы видим множество птиц в небе, а также уток и лебедей внизу.

Если мы снова посмотрим на первую картину этой серии, то можем подумать о том, что там "Природа эксплуатируется. Эта заключительная картина иллюстрирует использование Природы, но с почтением, и человеческая деятельность не вос-

принимается, как насильственная. Люди осознают себя частью природы, и они пытаются жить сбалансировано. Это похоже на то, что Китайцы называют жизнью в Дао, предполагающей возможность гармоничного существования природы и человеческого начала.

Сны современных людей, бывающих на анализе, часто говорят о дилемме. Они пытаются понять, как можно сохранить окружающую среду от эксплуатации в век технологического прогресса. Это пример растущего движения, исходящего из бессознательного, устремленного в сторону смягчения культурного тренда.

Процесс во Второй Серии

Любая попытка подведения итога должна исходить из мысли о том, что сам процесс невозможно постигнуть с помощью слов, его можно лишь прожить. Мы начали с неразвитого психологического состо-

яния, характеризуемого недостатком осознанности. Состояния, наполненного комплексами, которые делают эго непродуктивным. Для того, чтобы выйти из программы конвульсивного повторения, теневые

аспекты такого поведения и сопровождающие его ментальные установки должны перейти в область осознанного.

Это стимулирует возрождение ранее неактивных или подавленных инстинктивных энергий, в лице дракона (Картина II-1).

Сон женщины, находящейся на анализе ярким образом описывает эту стадию:

Я вхожу в пещеру рядом с океаном и вижу свою мать, которая сидит на диване, покрытом желатином. Морские микроорганизмы множатся в геле, и я начинаю отодвигать его от нее. Неожиданно я вдруг оказываюсь стоящей в чистом пруду без воды. Там же находится странное существо. Я вижу, как оно втягивает в себя людей сверху. Это существо необычное, состоящее из множества движущихся внутренних органов, мозга и больших острых зубов. И оно находится в постоянном движении. Я говорю "Это похоже на Харибда".

Мать, сидящая на диване это персонифицированный женский образ, который пациентка вывела из идентификации со своей матерью. Желатин на коже матери говорит о том, что эта персона разъедена.

Морские организмы напоминают о способности живых клеток находиться в самостоятельном взаимодействии с окружающей средой и друг с другом. Мы часто видим такое у одноклеточных животных, образующих колонии, которые действуют как единый большой организм.

Как только пациентка начинает отодвигать гель от матери, она обнаруживает себя в чистом пруду со странным существом внутри него: трансформация не может быть закончена так же просто как спа процедура.

В чистом пруду находится тератома, монстр, который представляет собой неразвитые аспекты пациентки, а именно ее агрессию, проницательность, выраженную образом зубов, и ее интеллектуальные способности, представленные в образе мозга. Конечно у нее есть страх того, что она может стать этим примитивным существом, затаенная внутри бессознательного и в грязь.

Проявление тени в сознании периодически вызывает протест против организованной иерархической или односторонней психологической адаптации, показанной на картине II-2).

Так же самая женщина видела сон о том, что тень пробивается сквозь ее персону, как и было предсказано более ранним сном.

Я нахожусь в кровати, время уже к ночи. Нет солнца. Тени опустились. Я встаю и иду к зеркалу ванной комнаты. Я подвожу свое левое веко с помощью серого карандаша, но не просто

подвожу, а соединяю его с бровью. Я замечаю, что вся левая сторона моего лица становится серой от тени. Я пытаюсь умыть лицо, тру его полотенцем, но это не помогает. Тогда я решаю что мне все равно, что мой муж увидит это и начнет задавать вопросы.

Во сне муж является не столько человеком, сколько теми ценностями, которые женщина разделяет со своим мужем, и которые она подвергает изучению.

Психика анализанда может пытаться разрешить эти внутренние конфликты с помощью возврата к прежней модели функционирования эго (например, использовать насильственные действия, показанные на картине II-3 или с помощью интеллекта подвести теоретическую базу под защиту против соматической активности). Пациент и терапевт могут столкнуться лицом к лицу со страхом грязи и парализующей путаницы (показано с помощью трехголовой белой птицы в кубе на картине II-3), отличным по сути своей с изначальным сопротивлением бессознательному.

Сон той же самой женщины на анализе иллюстрирует страх хаоса, который возникает тогда, когда старый порядок начинает переиначиваться:

Не ясно то ли день, то ли ночь. Мой передний двор стал размером в два раза большим, чем есть на самом деле, и он был весь покрыт растениями. Я выхожу наружу и вижу две цветущие лозы, расположенные рядом, но не близко. Я говорю "Наверное я должна установить арку и позволить им сплестись". Мужчина средних лет, который говорит и выглядит так, будто он родом из эпохи прошлого или позапрошлого века, подходит, смотрит на растения и дает комментарий.

Внезапно, сцена меняется, и я превращаюсь в зрителя. Мы находимся во эпохе Марии Антуанетты, и молодая женщина бежит, как будто спасается от преследования. Молодой человек хватает ее и поднимает ее на дилижанс до того, как толпа настигает. Мужчина на коне верхом скачет через город и перепрыгивает через стены. Он держит сумку с золотыми монетами и кричит: "Видел ли кто-нибудь короля? Видел ли кто-нибудь королеву? Где король? Где королева?" Толпа преследует маленькую коричнево белую свинью.

Голос рассказчика повествует: Это были времена, когда люди были настолько голодны, что были готовы разорвать и съесть животное живьем." И хотя я не вижу этого, я знаю, что толпа разорвала поросенка.

Сон начался с лиминальной стадии: "То ли день, то ли ночь": Она почувствовала рост и экс-

пансию вокруг, выраженные размерами двора и растениями. Она решает создать арку для того, чтобы позволить двум разрозненным цветущим лозам сплестись, и расти вместе.

Арка может придать форму процессу роста и может означать портал в новый способ существования. Но противоположностям не так то просто объединиться: мужчина из прошлого века приходит, и возникает пугающая сцена Французской революции и обезумевшей толпы.

Роль пациентки во сне наблюдательная, не активная. Ее это во сне не идентифицируется ни с одним из персонажей сна. Это то же состояние конфликтующих стремлений, которое мы видим в образе трехглавой белой птицы в кубе.

Одно стремление является желанием быть спасенной незнакомцем.

Голодная толпа представляет собой инстинкты, подавляемые от проявлений, и теперь несущие угрозу выхода из под контроля. Разрывание поросенка говорит о Дионисийском безумии. Человек с золотыми монетами (обычное а не философское золото) представляет собой ее желание гарантировать себе возвращение к прежнему устройству жизни.

И хотя процесс анализа подвергается опасности на каждой из стадий, работа может быть особенно сомнительной на этой ступени. Это справедливо особенно в том случае когда имеются неосознанные коллизии между терапевтом и пациентом, и пациент начинает избегать долгого, тяжелого и болезненного труда по переработке регрессивного материала, включая агрессивные или эротические аспекты тень, выходящие на поверхность.

Неудача на этой ступени может выглядеть как ментальная нестабильность (включая извержение негативного переноса психопатических пропорций, тяжелая депрессия, убежденный возврат к старому стилю существования, "полет в здоровье" или переход к незрелому идеалистическому решению, сопровождаемому инфляцией, которое не может быть реально воплощено в жизнь).

Последний случай является распространенной проблемой в аналитической работе. И очень важным является необходимость подвинуть пациента к критическому отношению к своим паттернам поведения, не оставляя его пребывать в чрезмерно оптимистичном состоянии относительно кажущегося окончания работы. Очень важно дать ему понять, что несмотря на присутствие зачатков нового развития, требуется еще немало времени для того, чтобы их прочувствовать и интегрировать в жизнь.

Если пациент и аналитик окажутся способными продолжить работу, возможно всякий раз как бы начиная заново, пока процесс не двинется вперед —

старый односторонний способ функционирования уступит место новому, тому, что признает партнерский, а не иерархический способ организации психе.

Один из способов понять эту стадию анализа может опираться на Юнгианскую концепцию комплекса: один полюс комплекса может вполне быть осознан, в то время, как его другой, теневой аспект продолжает действовать бессознательно. Осознание подавленного полюса комплекса может вызывать вначале смятение и эмоциональную боль. Но если человек сможет справиться с этим во время работы, он придет к более гармоничному и богатому способу существования.

Это было проиллюстрировано с помощью образов деятельности, изображенных на картине II-4, где мы видим партнерские сотрудничающие взаимоотношения между обычными людьми и властью имущими. Король слушает советников обсуждает с ними дела, не ждет их безусловного послушания и не заставляет действовать по своему. Мы можем думать тут о том, что эго и Самость у нас тоже выступают в отношении по данному типу. И в свою очередь это помогает проступить эросу, как новой форме отношений, ощущаемых внутренне и демонстрируемых другим людям (Картина II-5).

Мы можем видеть это на терапии, когда работа становится более совместным мероприятием. Это возникает в тот момент, когда пациент избавляется от родительских комплексов и их переноса.

В дальнейшем эрос в переносе принимает более зрелую форму, создавая наполняя рабочий альянс пациента и аналитика формой символической дружбы. Бессознательное становится доступным для анализа (освобождается либидо от переноса) и оно становится полноценным источником творческого вдохновения (Картина II-6).

И снова сон той же пациентки:

Я иду по проезжей части, облаченная в голубую с пурпуром юбку и тунику. Кругом темно. Я вижу бирючины на другой части дороги и внезапно я вижу их отдельные желто зеленые листья. И эти листья единственное, что видно в этой тьме. Я вижу отблески луны, полной на три четверти, и это повторяется два или три раза. Я чувствую себя хорошо и немного таинственно, есть ощущение некой религиозности.

Возвращаясь к нашему обсуждению картины II-6, мы можем сказать что пациентка видит отблески бессознательного, представляемого во сне как лунный свет. Желто зеленые листья напоминают нам золото расцветки на листьях из образов Splendor Solis. Эти листья видны во тьме, говоря о lumen naturae.

Растения во сне — это бирючины, они часто используются для изгороди. Мы видим что растения эти не растут в своей природной среде, а используются человеком для его целей.

Изгородь создает видимую границу, защищая личное пространство. Даже само название растения на английском звучащее как 'privet', происходит от староанглийского 'privat', формы слова 'private', означающего личный. Пациентка никак не могла объяснить почему Луна в ее сне была полна на три четверти, и она не знала, что это может означать с точки зрения астрологии.

В нашем обсуждении Картины П-3, мы ссылались на этот момент как на попытку ясного ума раскрыть свой полный потенциал. Там это было представлено образом полной луны. Подразумевается, что $4/4=1$ последует за $3/4$ естественным образом.

На этой стадии пациент больше уже не привязан к своей заикленности на привычных аспектах поведения, которые были показаны на первой картине, и хочет, чтобы аналитик помог ему решить проблемы и пройти сквозь комплексы. Когда творческие энергии бессознательного оказываются освобожденными от личных комплексов, то в идеале они могут быть освобождены от любой невротической основы или навязанного социального подхода.

На последней картине молодой король держит скипетр, означающий скорее обезличенную власть, чем личный комплекс власти. Это представление о форме существования, в которой индивидуум может посредничать — а также являться предметом — для большей власти Самости и ее организующей функции. Сам король является субъектом того, что символизирует собой скипетр. Он не претендует на то, что его личность обладает той же властью, что и Гермес с первой картины, бог, который воплощает собой алхимическую работу. Он держит свой скипетр, кадуцей, символизирующий динамическую игру противоположностей, полный потенциал бессознательного или коллективного бессознательного. На последней картине золотой скипетр держит не бог, а человек, хоть и идеализированный.

Другое изображение — воплощение большей мудрости Самости, показано на Рисунке 46, выполненном женщиной на анализе.

В течение продолжительного эта женщина боролась с тем, с чем не могла справиться. И никакая работа на анализе или отдельная духовная практика не помогали ей. Она часто находила некое облегчение через творческое самовыражение, но и тут она была заблокирована, поскольку постоянно чувствовала физическом уровне мучительные, болезненные энергии.

Наконец она осознала, что она вынуждена испытывать чувства глубокого внутреннего напряжения без понимания того, что их вызывает. В два года она выполнила этот рисунок без реального осознания того, что именно она делала, и почему образы на нем имеют именно такую форму. Прошло еще 10 лет, и когда она снова посмотрела на свой рисунок, она назвала его "Рождение Символа" Человеческая фигура была ее внутренней сущностью, находящейся в стадии первичного, растенеобразного роста.

Она чувствовала себя открытой примитивному неизвестному влиянию некоего процесса, который входил в ее тело снизу, проходил через канал, который разделялся и затем сходил с снова ниже внутреннего солнца, расположенного в ее сердечной чакре. А затем поднимался вверх через ее черно-белую полосатую голову, чтобы распуститься золотым фонтаном из ее короны. Ей казалось, что красные пятна на руках были не ранами, а вратами для того, чтобы впустить жизнь или дух. Там также есть движение с лева на права, от трех рыб, появившихся на картине слева к черно-красной движущейся спирали справа.

После того, как женщина сделала эту картину, символизирующую ее внутренние процессы, она много лет не чувствовала в себе потребности в рисовании. То есть эта картина зафиксировала то состояние, в котором она долгое время прожила.

Ее мудрость связана с природой, и остается такой даже не смотря на то, что женщина стала собой в большей степени. Созидательная гармония с естественным миром, изображенная на последней картине рукописи, имеет отношение к форме человеческого существования, которое выходит за рамки любой культурной среды.

Подобно Юнгианской психологии оно напоминает квест, который проходится с религиозным или даже духовным чувством открывающегося мистицизма, и ведущий к источнику.

И хоть мы и не должны минимизировать важность изучения культурных особенностей, поскольку они имеют формирующее влияние, Юнгианский метод корректирует те изменения, которые типичным образом диктуются таким паттерном сам по себе.

На Юнгианском анализе пациент продуцирует материал, в то время как аналитик использует свои знания и способности для интерпретации этого материала. Это отличается от практики шаманизма, которые также принимают активную роль в излечении пациента, который при этом сам находится в пассивной роли. Однако мы должны помнить, что шаманы работают внутри культурного контекста,



Рис. 46: Рождение символа. (Рисунок выполненный женщиной на анализе).

с космологией, которую разделяет пациент. И поэтому его психика активно вовлекается в процесс излечения. Для современных людей шаман персонифицирует способность контактировать с целебной силой Другого Мира (или, бессознательного), и поэтому иногда мы говорим об «архетипе шамана».

На Юнгианском анализе пациент принимает участие в интерпретации и в расшифровке символов, которые он сам же и приносит на анализ.

Это тоже отличает эту практику от классического Фрейдистского психоанализа, когда аналитик старается оставаться нейтральным наблюдателем за пациентом, за переносом его неврозов, и затем делает выводы основываясь на теории Фрейда. Иными словами действует в рамках заданной системы. И если пациент оказывается несогласным с интерпретацией аналитика, это считается проявлением сопротивления и включением его защиты.

В то же время Юнгианская психология часто называется архетипической, наша работа также более глубокая и личностная.

Наши клинические методы не должны путаться с чистым интеллектуальным анализом или мифологическим или культурологическим подходом для того, чтобы усилить образы или переработать сны пациента.

В процессе приема аналитик слушает пациента, взаимодействует с ним а также помогает раскрыть его внутренние мысли, эмоции и образы, а также помогает прислушаться к телесным ощущениям, ко-

торые неосознанно сопровождают процесс работы. Одним из вызовов в работе аналитика является тот факт, что аналитик всегда может услышать или узнать то, что будет противоречить его знаниям и опыту.

Юнг писал:

Поскольку аналитическая работа неизбежно приводит к фундаментальной дискуссии между «я» и «Ты» и «Ты» и «я» на плоскости, лишенной всех человеческих отговорок, то весьма вероятно, в самом деле то почти наверняка, что не только пациент, но врач, придут к ситуации влезания под кожу своего собеседника. Никто не может взаимодействовать с огнем или ядом без того, чтобы хоть чуть-чуть быть им затронутым. И истинный врач не пытается избежать это части своей работы, а находится в самой ее гуще.

Параллель между Юнгианским анализом и алхимией отражает подход, который у Юнга наделен более широкой перспективой, чем современные релятивистские, интерперсональные или зависимые взгляды на анализ, и объединяет в себе разные аспекты этих теорий.

В дополнение к рассмотрению качества эмоционального опыта взаимодействия между аналитиком и пациентом, Юнгианский подход включает в рассмотрение и внутренние миры обоих участников. Правда, то, что наполняет жизнь аналитика, включается в работу только, если действительно терапевтически обусловлено.

В Юнгианском анализе рассматриваются влияния, идущие и извне. Такие как диспозиционные, архетипические и культурные моменты, присутствующие в психологии индивидуума. И сама работа является не только анализом прошлого, но и синтезом будущего.

В конечном итоге мы должны постоянно напоминать себе, что как бы хорошо мы не проанализировали пациентов на предмет их личностных расстройств, и как бы ни помогли им освободиться от болезненных влияний родительских комплексов, остается неизвестный источник психического состояния, где может быть заперта первичная Самость. Процесс, проиллюстрированный в этой серии никогда не может быть закончен, и работа должна продолжаться постоянно.

К концу жизни Юнг писал:

Для нас представление идеи самости в понятном зрительном образе чистая форма входа в обряд, в котором присутствует пропедевтическое действие и ожидание его реализации. Существование чувства внутренней безопасности доказывает, что продукт будет достаточно стабилен для того, чтобы выдерживать раздража-

ющие или вмешивающиеся влияния среды. Адепт вынужден снова и снова помещать себя в неприятные обстоятельства или наталкиваться на техническую ошибку, или внезапно будет происходить что-то дьявольское, что будет заставлять начинать все снова и снова с самого начала. Любой, кто представит свое чувство внутренней безопасности с аналогичными психическими опытами, будет иметь подобный опыт.

И не раз и не два все, что было построено, рассыпется на мелкие кусочки под воздействием реальности, и это не должно останавливать индивидуума от попытки начать все сначала. Всякий раз ему нужно с исследовательским интересом изучать темные места своей психики.

И так же, как lapis Philosophorum, с его чудесными свойствами никогда не будет создан, также и психическая целостность никогда не будет достигнута эмпирическим путем. И всегда мы будем начинать этот процесс сначала.

С древних времен адепт знал, что он столкнется с 'res simplex', и современный человек понимает, что все гениальное просто. Но простые вещи всегда являются самыми сложными.

ТРЕТЬЯ СЕРИЯ

Вступление

Перед тем как продолжить рассказ о третьей серии картин, мы хотим пояснить, почему Splendor Solis использует разные серии картин для того, чтобы проиллюстрировать алхимический процесс.

Символизм Первой Серии был подобен алхимии Средних Веков в Европе, когда некоторые алхимики действительно полагали, что собираются изготавливать золото. Образность этих картин серии относилась к опыту алхимиков в лаборатории, например, наблюдение за изменением цвета и использование процессов, таких как дистилляция или отверждение. Сначала это делалось без какого либо понимания, что туда что-то добавляется из психе через использование образа или символа.

Средневековые алхимики могут показаться наивными в том случае, если мы не сможем признать существование современной мифологии, окружающей науку и технологии в 21 веке. Ученые часто убеждены в их объективности, и сбрасывают со счетов собственные философские, психологические и духовные проекции. И тот факт, что научные теории происходят не только из наблюдений, но и являются плодом и воображения, и вдохновения. В экспериментальной психологии все вопросы и наблюдения тоже находятся под влиянием духа времени.

Возможно, отношение в Первой серии напоминает нам наше клиническое обучение: мы учимся быть осознанными и внимательными в процессе воспоминаний пациента, и делаем записи, которые включают в себя качества аффекта и их экспрессию, а также наши внутренние реакции и ассоциации во время сессии.

Рукопись Splendor Solis принадлежит к алхимии позднего средневековья-раннего Ренессанса, и поэтому даже на базовом уровне Первой серии, образы манускрипта также включают в себя элементы истинной цели алхимика — узнать что-то о своей собственной материальности и собственной природе. В этой связи данный символизм имеет отношение к внутреннему опыту трансформации, которая происходит в то же самое время, как идет работа с материалами в лаборатории.

Вторая серия похожа на философскую алхимию, которая берет свое начало в 16 веке и приходит к закату в 17 веке. Лабораторные методы алхимиков уже усовершенствованы и больше уже напоминают подход современной химии. Философская алхимия отделилась от остальных алхимических лабораторий и от тех, кто еще активно участвуют в попытке изменить неблагородные металлы в зо-

лото. Поскольку алхимия стала более философской, и следовательно более умозрительной, игра ее идей была отделена от воплощенного мистического опыта и от естественного наблюдения за материей.

Однако, в Splendor Solis мы видим, что философия этой алхимии может быть оценена только тогда, когда она основана на реальном жизненном опыте (что показано с помощью колб и их содержимого, и сцен из жизни человека, на фоне которых эти колбы расположены.) Эта мысль является верной и с позиции Юнгианского взгляда на психоанализ.

Глядя на Вторую Серию, кажется, что она была создана через трансформации, которые были пройдены в первой. И уже возникла почва для того чтобы тот опыт был осознан психологически и систематизирован через использование астрологической символики.

Астрология это система знаний, призванная объяснить различия в человеческой природе и в разных исторических периодах.

Когда вы имеете дело с силами элементов — как это было показано в Первой Серии — вы не знаете, что будет дальше, но когда вы начинаете действовать на уровне большей осознанности, паттерны начинают проступать и события могут быть ожидаемы. Это развитие соотносится с поздними стадиями анализа, когда анализанд начинает сам

понимать свой собственный материал и начинает быть менее зависим от аналитика. Во Второй Серии и сами символы трансформируются внутри алхимического куба! Астрологические знаки и схожие с ними паттерны поведения находят свое отражение в повседневной жизни и являются областью клинической работы.

Игра образов и идей между содержимым куба и окружающими его сценами находит параллель с проблемой внутреннего метания аналитика между двумя методами анализа: символическим и клиническим. Все больше и больше мы видим ошибку этой дихотомии, в то время как делаем и то, и другое одновременно.

Вы не можете работать только каким то одним методом, и с помощью него одного судить о необходимости развития психической осознанности индивидуума.

Заключительная серия состоит всего из четырех картин. С психологической точки зрения целый алхимический процесс теперь представлен образами, отражающими определенные фундаментальные состояния.

Внутренние и внешние миры становятся единым, но иным образом. Это происходит так, что оба мира ощущаются более полно и создают более широкую и более объективную перспективу.

Картина III-1. Темное Солнце

Наиболее удивительная черта этой картины это образ солнца с человеческим лицом, которые видны ниже уровня горизонта, как будто просматриваемые через землю. Его золотые лучи заполняют небо и также идут через землю к пейзажу на заднем плане.

Над горизонтом солнце черное, и его сияющие золотые лучи проступают из тьмы.

Присутствие одновременно тьмы и света на этом пейзаже напоминает описание поэтом Робертом Пински Песни IV Ада Данте:

... путешествие, которое собирает свет через спуск во мрак, дорога знания которая проникает все дальше, и кажется уводит от света, который то возникает снова, то исчезает опять...

Золотая рама картины заполнена цветами и животными, включая улиток, гусениц, бабочек, птиц и лягушку. На заднем плане мы видим изящные растения, которые растут по краям сухого ручья, но на другой стороне стоит и пень, пустая ветвь которого наклонена к ручью. Другие мертвые деревья стоят слева, и у подножья их стелется зеленый травяной ковер. В середине картины мы видим вдали ряды

из высоких и широких зеленых деревьев. И весь зеленый пейзаж картины подернут золотом.

На горизонте расположен город, его дома слегка подкрашены розоватым светом солнца. Бледно голубое небо покрыто множеством розовых облаков. Темные мертвые деревья на переднем плане, пострадавшие то ли от засухи, то ли от огня, похожи на чувство опустошения. Также это нам напоминает о разрушительной силе анализа, которая может возникнуть в случае его недоработки или переизбытка интеллектуального подхода.

В "Психологии Переноса" Юнг сравнивает феномен потери души среди так называемых примитивных народов с потерей либидо в неврозах. Поворот во внутрь часто предшествует новому осознанному отношению или перемене в личности. Во время инкубационного периода такой перемены часто отмечается потеря доступной энергии, поскольку новое развитие черпает энергию из бессознательного.

Следовательно, эта картина может отражать как стадию инкубационного периода или депрессии, сигнализирующую о необходимости перемен. Свет солнца исчезает в земле, в материю, представляющую своего рода интеллект, сокрытый в глубине



Картина III-1

того, что мы привыкли называть бессознательным. Можно сказать, что либидо перестало проявлять активность в жизни, скрыв свой потенциал в глубине.

На этой картине молодые деревья произрастают из корней мертвого дерева, новая жизнь питается лучами солнца, проходящими через землю и воду.

Нас подготовили к восприятию значения этого образа, показав растворение сознательного в бессоз-

нательном на Картине I-7, где старый король тонул под темнеющим небом, а солнце и утренняя звезда озаряли молодого красивого короля.

Картина III-1 тоже изображает фундаментальную неотделимость процесса смерти от процесса обновления в природе. Это же распространяется и на человеческую природу. Но тут это показано более основательно, чем на картине I-7.

Человеческие черты на лице солнца говорят об осознанности, которая впитала в себя реальность как внутреннюю правду. Растительный символизм говорит об исцелении или трансформации на очень базовом, клеточном уровне, поддерживаемом светом внутреннего солнца. В голову приходит ассоциация с вегетативным уровнем нервной системы, психомоторные реакции которой возникают неосознанно.

Отсутствие на картине людей и животных намекает на то, что инстинктивные и умственные проявления не могут полностью принадлежать к области действия и воли. Этот новый рост кажется даже похожим на иной вид растения, предполагая жизнь на новом базисе. С этим новым подходом просветление приходит не только снаружи и сверху, но и из внутренней тьмы (*lumen naturae*).

Образ этой картины воплощает яркий, но временный момент, в котором осознанность достигает

баланса и находится одновременно и сверху, и снизу. Из этой ситуации возможен выход как в виде скатывания обратно в бессознательное, так и поднятие в сторону большей осознанности.

Или может возникнуть новая жизнь, текущая по своим правилам.

Мари Джо Спенсер заметила, что есть нечто непреодолимо притягивающее в этом образе темного солнца, смотрящего через ландшафт, на котором нет никаких признаков человеческого существования. Она предположила, что это создает ощущение пребывания за пределами условностей человеческого мира, и даже за пределами существования элементов.

Возможно это чувство такого присутствия, которое говорит о способности человека воздерживаться как от бессознательно воспроизводимых действий, так и от волевого метода решения проблем.

Картина III-2. Дети за игрой

Вторая картина открывает вид на просторный интерьер, согреваемый большой изразцовой печью. Свет струится через окна. Мы видим женщину, облаченную в одеяние базовых цветов алхимического опуса: красное платье с черным воротником и белый головной убор. Она сидит на скамье, держит на коленях ребенка, а рядом стоит голый младенец, который держится за ее юбку. Рядом с ее ногами расположена купель, а справа от нее в углу сидит белый кот и греется у печи.

Старший ребенок, одетый в синее, помогает маленькому обнаженному ребенку залезть на стул у окна. Около них стоит черная птица, похожая на Европейскую ворону (символ *prima materia*)

Крылья ее слегка приподняты, и кажется, будто она только прилетела или собирается взлетать. Двое детей вовлечены в параллельную игру: обнаженный ребенок едет на игрушечной лошадке и держит вертушку на палочке, в то время как ребенок в синем одеянии и в черной кепке, тоже играет с вертушкой.

На переднем плане, похожем на отдельное пространство, группа детей вовлечена в совместную игру: они сделали повозку из подушки, и везут на ней маленького обнаженного ребенка. (Сцена напоминает на повозки богов на предыдущей серии картин). Ребенок в желтом, едущий на игрушечной лошадке, протягивает руку к ребенку на подушке, которого со спины поддерживает ребенок в синем.

Золотая рама вокруг основного изображения украшена цветами, ягодами, бабочками, птицами и насекомыми. Перспектива картины ведет взор в сторону дверного прохода, над которым находятся два куба, наполненных желтой жидкостью.

Желтое вещество в кубе это цитринатис, цвет переходного состояния, и текст поясняет, что основные цвета черный, белый и красный, а между ними появляется много других цветов, например, желтый после чистейшего белого, и он виден до того, как появится первая краснота. Следовательно это совершенный цвет.

Возникает вопрос — почему на этой картине куба два?

Мы полагаем, что цифра два обозначает нечто, что только что дошло до осознания.

Дверной проем открывает взору темное пространство, которое не просматривается полностью насквозь. Там видно лишь женщину или девушку, которая удерживает двумя руками какую-то чашу. Психологически дверной проем может восприниматься как путь к бессознательному, а женщина — образом анимы.

На этой картине изображена мать со своей семьей. Мы знаем из современных исследований, что базовая уверенность и доверие в жизни происходят из хороших отношений с фигурой матери в раннем возрасте.

На анализе мы пробуем апеллировать к этой потребности в доверии или диагностировать проблемы с ней и через тип отношений, которые выводят наружу творческую интроверсию.

Текст *Splendor Solis* констатирует: "К чему это Искусство по сравнению с игрой детей, которые когда играют, выворачивают то, что было внизу, наверх". Дети играют, потому что они не могут иначе, игра это часть их натуры. Нужно играть, не



Картина III-2

задумываясь о том, чтобы с помощью игры что либо достичь. Игра только ради игры.

Мы знаем из терапевтической работы с детьми, что игра учит формировать намерение, учит решать проблемы или оттачивать навыки эго. Дети нуж-

даются в игре для нормального психологического развития, а взрослые — для того, чтобы продолжать свой психологический рост. Часто люди страдающие от разочарований в жизни, с трудом могут удержаться от того, чтобы отказаться от своей

жизненной программы, нацеленной на достижение результата. Им необходимо следовать совету с этой картины: “Просто начните играть или позвольте игре как-то проявиться в вашем воображении” (Но, конечно, временами способность играть настолько утеряна, что восстановить ее можно лишь с помощью долгой терапевтической работы).

Иными словами мы должны рассматривать эту картину как предложение осознать важность игры для трансформации, и мы можем даже взглянуть на эту комнату на картине, как на воплощение концепции “транзитного состояния” по Винникоту. Это та часть жизни человека, которую мы не можем игнорировать, промежуточная область опыта,

в которой внутреннее содержание и внешняя жизнь вносят свой вклад в иллюзию. Та часть состояния, которая находится между субъективным восприятием и объективной реальностью.

На картине мы видим десять детей — это тоже не случайно — это Пифагорейский Тетрактус, символ единства, обозначающий полноту опыта проживания. Мы должны также полностью отдаваться творческому процессу, всем своим существом, как дети отдаются игре.

В алхимии *multiplicatio*, которое может возникать только когда процесс алхимической трансформации успешно завершен, когда он проходит через множество числа.

Картина III-3. Прачки

Эта картина показывает нам хорошо известный алхимический символ — стирающих женщин. Река течет через зелень деревенской местности. Откуда она течет и куда движется неизвестно.

В нижней левой стороне картины, вода греется в золотом котле, который окружают черные сосуды, вероятно, предназначенные для того, чтобы носить воду из реки. Справа от котла стирает белую ткань простоволосая женщина, одетая в черное, белое и синее одеяние. Она стоит босиком перед столом с пустым тазом.

Другие тазы и бочки разных размеров находятся рядом. Черная ткань или одежда висит на самой широкой из бочек, а узкая бочка лежит на боку.

Две женщины в синих головных уборах стоят перед столом и выбивают белье колотушками. Одна из женщин одета в платье черного, белого, красного и синего цветов, а другая — золотого и белого. За ними находится женщины в красном. Она склонилась над потоком реки и что-то там полоскает.

Слева от нее женщина поднимает белую ткань из таза и кладет ее в ряды, чтобы сушить. Другая женщина идет к ней, держа таз с чем-то на голове. Ткань разложена на траве по обоим сторонам реки. Две женщины, одетые в красно-белое платье, растягивают между собой ткань, собираясь положить ее на траву. Если посмотреть через реку направо, то можно заметить еще женщину с золотым головным убором, одетую в красное платье. Она сидит на траве и держит края ткани.

Двое мужчин тоже являются частью сцены. Одного мы видим через крытые деревянные ворота, он стоит во дворе перед большим домом или мельницей. Другой находится на правом берегу реки, прямо напротив женщин, растягивающих ткань. Кажется, будто он что то льет на ткань, лежащую на траве.

На заднем плане мы видим две дороги, которые ведут к двум большим куполообразным зданиям с синей крышей и шпилями. На расстоянии в центре расположены ворота, встроенные в стену, с арочным проемом. А еще дальше находится гора, вершина которой устремляется на встречу позолоченным облакам. Золотая рама украшена листьями, различными цветами, птицами (включая сову) и бабочкой.

Вам может показаться, что это чисто обывательская ситуация. Как будто весь опус, алхимическая трансмутация металлов в золото и появление белой птицы — низведено до уровня прачек. Женщины скажут “Мы делаем это постоянно, много много раз”, и конечно, это имеет прямое отношение к нашей работе аналитиков.

Мы знаем, какое бесконечное число раз мы вынуждены решать одни и те же проблемы. Люди говорят “о, я наконец понял это” Но разовое понимание недостаточно, и это просто способ прохождения через этот процесс. Когда вы что то поняли, это кажется вам не поражением, а естественным результатом.

Ежедневные жизненные привычки имеют свойство сохраняться. И в случае возникновения беспокойства мы получаем совет вернуться к привычным своим повседневным обязанностям. “Продолжайте делать то, что необходимо, оставайтесь чистыми и делайте свои домашние дела” Когда это объяснение символа прачек было предложено фон Франц, она пояснила “о нет, это очень мистическая картина, а вовсе не обывательская. Стирание белья и вывешивание его на солнце символизирует очищение, сочетание процессов *solutio* и *solificatio*”.

Позднее в своих лекциях по алхимии фон Франц прокомментировала:

В алхимической литературе говорится о том, что усилие и беспокойство возникает на



Картина III-3

стадии перехода нигредо в альбедро. Эта ступень считается трудной, но после нее все становится легче. Нигредо — чернота, ужасная депрессия и стадия растворения — должна быть компенсирована тяжелой работой алхимика, и эта

работа, помимо всего прочего, заключается в постоянной стирке. Следовательно сама работа прачек часто упоминается в тексте... и:

[инстинкты в своей раздражающей форме] prima materia должна быть постоянно промывае-

ма и очищается. . . . Здесь считается, что это надо проделать 9 раз. В других местах — 15. А некоторые утверждают, что на это потребуется 10 лет. Это действительно очень долгий процесс, иногда бесконечно возвращающий к решению одной и той же проблемы с разных аспектов.

Вот почему в алхимических текстах часто говорят о том, что эта ступень может длиться не только долго, но и постоянно повторяться — как если бы мы бесконечно спотыкались об один и тот же комплекс, который остается не проработанным, и потому нуждается в постоянном пересмотре.

Разложенные на траве ткани говорят о других алхимических процессах — дистилляции и сублимации. Вода из земли поднимается в воздух под воздействием дневного тепла и затем, ночной прохладой конденсируется обратно на поверхность земли в виде росы.

Цитата из алхимического текста: “Собери Росу мая месяца чистой белой льняной тканью, разложенной на Траве” В своем комментарии к Аугога Consurgens, фон Франц упоминает, что роса должна быть собрана до рассвета, когда земля является “вдовой без мужа”.

Алхимия покинула пределы лаборатории и нашла свое воплощение в повседневной мирской суете. Многие духовные дисциплины используют метод осознанного повторения, по принципу Дзен “Руби

дрова, носи воду”. Делая эту работу осознанно, с большим смыслом, человек принимает участие в волшебном процессе трансформации Природы.

Это означает, что “наше золото/философский камень, или иная цель работы обнаруживается снова и снова и пере осмысливается с самого начала.

Этот камень знаком всем людям, и молодым и старым, он существует и в деревнях, и в городах, и в любой вещи, сотворенной Богом. Но он также и презираем всеми. Богатые и бедные сталкиваются с ним каждый день. Он брошен на улицу горничными. Дети играют с ним. Никто не считает его наградой, хоть он является наиболее прекрасной и ценной вещью на земле, наряду с человеческой душой, и настолько силен, что способен низвергать королей и принцев. Тем не менее он считается самой злой и ужасной вещью из всех земных явлений.

Мы часто хотим волшебным образом быстро и безболезненно проскочить стадию нигредо в погоне за эйфорией. Но это не тот процесс, который нашел свое отражение в Splendor Solis. Образ прачек говорит: “Работай с природой чтобы сделать это”. Не требуется никаких специальных навыков или особых способностей для его прохождения. И он не оставляет шансов на инфляцию.

Возможно поэтому процесс этот выражен с помощью образов простых работающих женщин, делающих свое дело без какого либо особого почета или общественного признания их заслуг.

Картина III-4. Конец путешествия

На последней картине Splendor Solis солнце сияет над тихим ландшафтом, с чернеющими стволами мертвых деревьев и изящной листвой на переднем плане. Ручей течет в сторону большого города, окруженного стеной, наполненного множеством зданий со шпилями. Так же, в передней части картины мы видим скромный дом, спрятанный среди деревьев.

Так же, как и на первой картине этой серии (III-1), солнце наделено чертами человеческого лица, с контурными щеками, сведенными бровями и глазами, смотрящими слегка налево и вверх, как если бы оно искало что-то за пределами картины.

Это выражение лица похоже на изображение греческого лекаря из мифов Асклепия: его взгляд часто изображен направленным вперед, вдаль, без четкого фокуса на чем либо.

Это дает ощущение глубины внутренних эмоций, и возможно, даже говорит о страдании. Асклепий не наделен Олимпийским спокойствием. Он

как будто ощущает в себе страдания людей, которые призван успокоить. Солнечные лучи не освещают город, который находится так близко. И его нижние лучи не просматриваются ниже уровня горизонта, как на картине III-1. Этот образ внутреннего солнца говорит нам о том, что состояние большей осознанности не появляется в результате радости или озарения.

В последней серии картин мы не видим никаких королевских символов — ни королей, ни королев, ни символов власти или престижа. Эти картины были выполнены во время Ренессанса в 16 веке, когда народы находились под властью королей, и умы людей были захвачены принципом царства. Алхимия же настаивала на признании Женского Принципа и земных ценностей, что само по себе считалось еретическим и довольно опасным для власти. Но алхимия говорила о том, что было действительно необходимо людям в те времена. Эти четыре последних картины показывают нам, что и начало,

и конечная цель лишь внешне похожи на завершение. Победный символизм, который был так важен в первых двух сериях, тут приглушен, и нас остав-

ляют наедине с миром тихой образности, в которой обычная жизнь имеет значение и глубину.



Картина III-4

Эдвард Эдингер ЖИВАЯ ДУША

Введение

Эта книга представляет собой попытку графической демонстрации подлинного существования живой души, основываясь на серии из 104 картин, написанных за пять лет юнгианского анализа, который продлился вдвое больше.

Найдется лишь только горстка опубликованных историй болезни, иллюстрирующих уникальный подход Юнга к человеческой душе², что вполне объяснимо, поскольку сам Юнг писал:

Попытки описать природу процесса индивидуации, пользуясь материалами случаев из практики, представляют сложную и неблагоприятную задачу. Поскольку в одном случае стремится к доминированию один аспект, а в следующем случае — другой аспект, один случай начинается раньше, а другой — позже, а психическое состояние безгранично видоизменяется, лишь та или другая версия или фаза процесса может быть продемонстрирована в любом отдельно взятом примере³.

Тем не менее, необходимость накопления подобных данных по отдельным практическим случаям существует, коль широким кругам специалистов следует, пусть и запоздало, осознать огромный вклад Юнга в психиатрию и психотерапию.

Сжатое изложение десятилетних аналитических усилий в последовательное целое без некоей связки представляется невыполнимой задачей. К счастью, в данной книге роль связующей нити играет ряд живописных картин, которые касаются всех главных тем анализа, составляя замечательную запись аналитического опыта, от высот до глубин, от адского до небесного. Личные данные пациента, хорошо изученные в курсе полной терапии анализа, ради краткости и профессиональных соображений

в данном исследовании рассматриваются весьма бегло. Такой подход соответствует моему убеждению, что в любом случае архетипический аспект материала представляет намного больший общий интерес. В данной работе я представляю историю болезни в свете юнгианского анализа. От читателя потребуются элементарные знания юнгианской психологии.

Серия картин демонстрирует истинность утверждения Юнга что “в психе происходит процесс, который преследует свою собственную цель, независимо от внешних факторов”⁴. Однако этот процесс не прямолинеен.

Путь к цели сначала кажется хаотическим и бесконечным и лишь постепенно появляются знаки того, что он ведет в нужном направлении. Этот путь не прям, а, скорее, цикличен. Более точное знание показывает, что он идет по спирали: мотивы сна всегда возвращаются после некоторых интервалов к определенным формам, чьи характеристики определены центром. . . Развитие этих символов является почти равнозначным лечебному процессу. Центр или цель обозначают спасение в собственном смысле слова. . . Мне представляется несомненным, что эти процессы связаны с архетипами, создающими религию⁵.

Пациент — художник умный, образованный, очень трудолюбивый, не состоящий в браке человек, обладающий выдающимся талантом — начал анализ в возрасте 36 лет. Его главная жалоба состояла в том, что, несмотря на успешную карьеру в искусстве, он потерял ощущение смысла своей жизни и был на грани отчаяния. Мне хочется тепло его поблагодарить за согласие издать данный материал как уникальный вклад в глубинную психологию.

²Приведу примеры: Г. Бейнс, “Мифология души”, Г. Адлер, “Живой символ”, К.Г. Юнг, “Семинар по анализу сновидений”, “The Visions Seminars”, а также серию анализа сновидений в “Психологии и Алхимии”.

³К.Г. Юнг, *Mysterium Conjunctions*, CW 14, par. 792.

⁴К.Г. Юнг, *Психология и Алхимия*, CW 12, par. 4.

⁵Там же, par. 34f.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 1.

Голова Христа на сцене Метрополитен-Опера

Описание: (из сновидения)⁶ Этот образ возник из первого сновидения в начале процесса анализа. Голова Христа находится на сцене. Обстановка напоминает декорации к опере «Сила судьбы» Верди. Сопрано берет высокую ноту на вершине скалы. Голова погружена под воду; возможно, она отвалилась от большой статуи. Д-р Эдингер и я стоим сбоку на авансцене и вместе смотрим эту мистерию.

Комментарий: Самое первое сновидение склонно иметь особенную важность. Зачастую оно включает в символическую скорлупу основной вопрос, вокруг которого будет вращаться весь анализ. На этой первой картине мы видим гигантскую надличностную сущность, низвергшуюся в личный театральный мир пациента. Ее размеры обозначают коллективное, архетипическое измерение. Падшая голова Христа представляет коллапс христианского мифа, нашего падшего божества. Таким образом, проблема пациента становится в параллель с нашей коллективной проблемой. Мы потеряли наш коллективное вместилище религиозных ценностей, и теперь каждый отдельный человек обязан найти свою собственную уникальную связь с божественным (*нуминозным*)⁷. Данный серьезный вопрос, возникший в жизни пациента, требует внимания. Сопрано возвещает событие в великолепно-театральной манере; фигуры доктора и пациента на земле искренне на него реагируют. Вот работа «силы судьбы». Вода намекает на то, что коллапс традиционного образа бога сопровождается прорывом плотины, угрожающим затопить эго. Картина иллюстрирует утверждение Юнга о том, что в наше время существует

настроение вселенского разрушения и обновления, поставившее свой отпечаток на наш век.

*Это настроение чувствуется повсюду: в политике, социуме и философии. Мы живем в то самое время, которое древние греки называли *kaïros* — подходящий момент — для «метаморфозы богов» основополагающих принципов и символов⁸.*



ИЗОБРАЖЕНИЕ 2.

Ковер с выцветшим медальоном

Описание: (из сновидения) Темно-синий ковер с медальоном в форме красного креста в центре. Золотая кайма сверху и снизу. Во сне я увидел этот ковер в универсальном магазине. «Босс» предупреждает меня о том, что следует соблюдать осторожность с красным центром, ведь это только лишь чернила, а не стойкая краска. В некоторых местах картины краски поблекшие.

Комментарий: Ковер показывает основу бытия, служа покровом и связью с землей. Будучи продуктом человеческого труда, он отсылает нас к старательно приобретенному приспособлению к действительности. Благодаря красному кресту в центре, этот ковер также является и мандалой, указывая на то, что он представляет всю целостность (*totality*) пациента, достигнутую на настоящий момент⁹. Выцветший центр указывает на процесс расстройств или растворения психического центра, соответствуя упавшей статуе на рисунке 1. Такое изображение представляет повод для беспокойства. При растворении центра можно ожидать потопа из подсознательного, перспективы, также подсказанной и на рисунке 1.

⁶Если не указано иначе, описания составлены из слов пациента.

⁷Более подробно эта идея изложена в Эдингер, «Сотворение сознания», pp. 9ff.

⁸К. Г. Юнг, «Ненайденная Самость», CW 10, pag. 585.

⁹См. К. Г. Юнг, «О символизме мандалы» CW 9i, pag. 627ff.

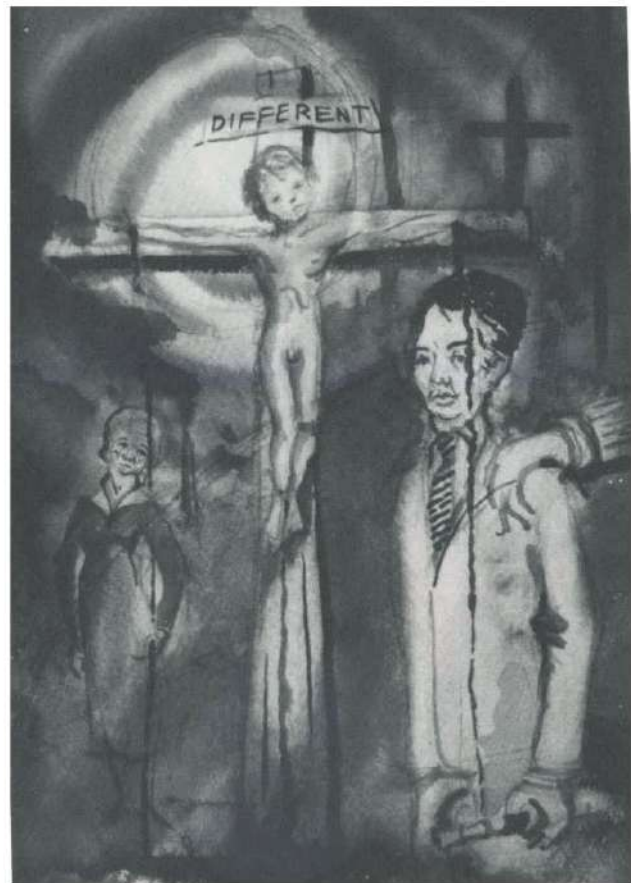


ИЗОБРАЖЕНИЕ 3. Королева

Описание: (из сновидения) Голубые тона, королева в длинном бальном платье и тиаре держит скипетр. Королева ассоциируется с моей матерью, а в целом — с явлением ледяной грандиозности, недостижимой и холодной. Во сне она предстает персонажем кинофильма.

Комментарий: Холодный, царственный, подобный Артемиде аспект архетипа матери безоговорочно подходит к ее образу. Данный аспект женственности является отстраненным и недостижимым (вспомним о судьбе Актеона). В своих руках она держит фаллическую функцию правления (скипетр), и ей приходится угождать. Находясь подле нее, маскулинный принцип является подчиненным. Кибеле, древней сирийской богине, служили евнухи, называемые *Galli*, в безумии посвящения кастрирующие сами себя и швыряющие отсеченные гениталии на колени богине. Женщина, попадающая под этот аспект архетипа, обращается со своим ребенком, как с придатком самой себя и как с орудием свое собственного удовлетворения. Врожденным религиозным инстинктом ребенка является служение трансперсональной ценности, что склоняет его ублажать тщеславие матери¹⁰.

¹⁰Относительно матриархальной психологии см. Эрих Нойман, "Происхождение и история сознания", р. 39ff.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 4. Распятое другое дитя

Описание: (из активного воображения) Основные цвета — голубой, лавандовый и белый, с красной кровью, струйками стекающей с ребенка. Я — в нижнем правом углу, в белом костюме, с полосатым галстуком, только что закончил приколачивать дитя гвоздями. Чья-то рука на плече приободряет меня. Слева стоит моя бабушка (со стороны отца), представляя фигуру скорбящей матери у распятия. Рисуя эту сцену, я был глубоко тронут.

Комментарий: Суть индивидуации состоит в сознательном дистанцировании отдельной личности от ее первоначального отождествления с коллективной душой. Однако это ребенка нуждается в адекватном опыте принадлежности к группе как основе для более позднего отделения. В ранние годы идентификация с окружающими подобна нахождению в матке, и преждевременные роды грозят опасностью. В данном случае чувствительный и артистичный ребенок страдал от язвительных насмешек отца за то, что был "слабаком" и отличался от других мальчиков, что вызвало отделение (*separatio*) от коллектива раньше срока. Отличия, его священная уникальность, превратились в ядро травматического

комплекса. Этот комплекс искажает образ распятия, в своем естественном состоянии представляющее высочайший символ индивидуации¹¹. Идею отличия необходимо вырвать из лап комплекса. Подобие и отличие составляют пару противоположностей, которым суждено объединиться. По словам Платона: "В силу того что единое обладает отличием от другого, по этой же самой причине каждое из них подобно каждому, ибо каждое от каждого отлично"¹². Иначе говоря, как один человек реализует свою уникальность, так же он и объединяется с другими в реализации их уникальности¹³.



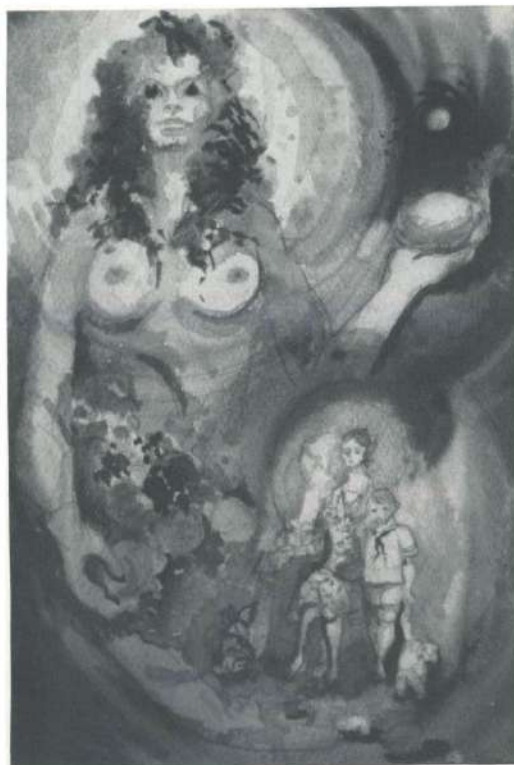
ИЗОБРАЖЕНИЕ 5.

Ребенок, спасенный от жертвоприношения

Описание: (из активного воображения) На картине в верхнем левом углу — я сам, спасающий ребенка от принесения в жертву на алтаре человеком в белом костюме под статуей великой матери. Позади него видно фаллическое изваяние. Свет в области жертвоприношения полыхает, словно камин, и я убегаю в солнечный свет. Ситуация безнадежна. Я создал эту картину как своего рода

противоядие или активный ответ на распятие ребенка. Сцена оставляет ощущение несправедливости и ужаса от принесения в жертву детей.

Комментарий: Эго действует по собственному наитию. Данное изображение — очень благоприятный прогностический признак. Внутренний ребенок спасен от негативного образа отца, который принес бы его в жертву обожествленному фаллосу и Великой Матери. Подобно Ифигении или Исааку (Бытие, 22), дитя предназначалось в жертву примитивному божеству¹⁴. Картина иллюстрирует фаллическую (мачистскую) маскулинность под эгидой Великой Матери, т.е., на службе естества, а не духа. Вызволение ребенка разделяет изображение на две контрастирующие половины, соответствующие первоначальному акту творения, отделению света от тьмы¹⁵.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 6. Защита и любовь — Ве-

ликая Мать — Моя мать у туалетного столика — Я на полу

Описание: Попытка прикоснуться к райскому миру моего детства. Туалетный столик моей матери

¹¹Христос оказался на стороне разделения, сказав: "Не мир я принес, но меч" (от Матфея, 10:34). По мнению Василида Гностика, "Необходимо, чтобы разнообразные orders of сотворенных предметов, спутанных воедино, должно быть разделено Иисусом посредством сепарации... Иисус, следовательно, принес первые плоды различения разных порядков тварных вещей." (Ипполит Римский, "Опровержение всех ересей", гл. 7, глава 15.)

¹²Платон, "Парменид" 148.

¹³См. Э. Эдингер, "Эго и Архетип", р. 157ff.

¹⁴См. Э. Эдингер, "Сотворение сознания", р. 96ff..

¹⁵Э. Эдингер, "Анатомия психики", гл. 7, "Separatio".

(ее окружает подобие нимба мадонны) и изящный мир косметики и женственности. Я в матросском костюмчике, играю с плюшевым мишкой. На полу стоит пасхальная корзинка, окруженная разукрашенными яйцами. Детская память хранит счастливый момент посещения Белого Дома (Вашингтон, округ Колумбия) и участие в игре с пасхальными яйцами на южной лужайке. Над всем этим возвышается сама Великая мать в образе Цереры, олицетворяющая плоды и вино, рост и питание, в большей степени окутанная солнечным светом, нежели дымными сумерками внизу справа. Пасхальные яйца наводят на мысль о добрых старых временах, поре

раннего детства, уже навеки испорченной смертью и жестокостью.

Комментарий: За спасением ребенка следует возвращение в счастливый невинный мир детства — движение к отправной точке с целью обновления. Акцентирование пасхальных яиц предполагает “возвращение к яйцу” или возрождение. После распятия в страстную пятницу наступает обещание Пасхи и соединение с трансцендентальным центром (Белый Дом). Двойная природа детства выражена ясно. Созидающая личность должна поддерживать контакт с царством Деметры-Цереры, поскольку именно от нее и сходят “плоды” творчества.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 7.

Бунгало в моем родном городе и огромный дом на заднем плане — Цветущие деревья

Описание: (из сновидения) В левом нижнем углу изображено бунгало, весьма скромный мещанский дом. За ним стоит дом побольше, и его можно не рассмотреть с первого взгляда. Самая важная черта бунгало — его непритязательность. На противоположной стороне улицы находится построенный еще до Гражданской войны дом в неоклассическом южном стиле, прекрасный и старинный. В этой картине поражают деревья, в полном весеннем цвету, предположительно фруктовые или декоративные. Возникает ощущение “как необычно это обычное место — если перестать на него смотреть”. Образ нисхождения на землю, чтобы отыскать нечто ценное.

Комментарий: Большой дом позади маленького и скромного является аллюзией на Самость

(Greater Personality)¹⁶, стоящую позади эго. Тема картины продолжает образ райской защиты доброй Матери-Природы и представляет нуминозный опыт естественности, исцеляющую встречу с изначальным источником бытия человека. Подобное находится в ранних записях Юнга:

Я лежу в детской коляске в тени дерева. Стоит чудесный, теплый летний день, небо голубое, и золотистый солнечный свет проникает сквозь зеленую листву. Верх коляски поднят. Я только что начал ощущать красоту этого дня, и мне неопишимо хорошо. Я вижу, как солнце просвечивает сквозь листья деревьев и цветущие кустарники. Все совершенно удивительно, ярко, великолепно¹⁷.

¹⁶Синоним Самости. См. К. Г. Юнг, “О возрождении” (“Concerning Rebirth”) CW 9i, par. 235ff.

¹⁷К. Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, р. 6.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 8.

Темное геометрическое небо с двумя радугами

Описание: (из сновидения) Я стою возле дома на морском берегу и смотрю поверх линии береговых скал на воду внизу. Дневной свет угасает, меня поражают облака геометрической формы. На небе появляется двойная радуга, но я не зову друзей вый-

ти из дома и посмотреть. Это чудо, как я считаю, они оценить не смогут.

Комментарий: Земной рай остался в прошлом, появляются потрясающие, но жутковатые небеса. Пока это было привязано к материнскому земному принципу, существовало омрачение отцовского, духовного принципа. Облако как символ *нуминозного* здесь появляется впервые. Облака геометрической формы справа — чудеса, которых не бывает в природе. Они наводят на мысль об измеряющем, упорядочивающем аспекте Логоса. Радуги напоминают о Ное, потопе и обещании Яхве не устраивать потоп снова. Кроме того, радуги представляют алхимическое “цветовое множество” (*omnes colores*), которое предвещает появление Самости. Поскольку радуг две, можно предположить появление противоположностей, покончивших с райским бытием. Картина показывает первоначальное переживание *нуминозного*, хотя бы подготовительное и неполное, что обозначено тем фактом, что компаньоны сновидящего (затененные фигуры) не принимают никакого участия в происходящем.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 9. Обычный человек слева; моя мать у могилы моего отца справа

Описание: (из активного воображения) Обычный человек слева написан в бежевых тонах, а моя мать справа — в голубых тонах. Фигура, изображающая меня, очень мала. В отдалении виднеются руины и трещины в земле. Обычный человек — из тех людей, кто живет в маленьких домиках в моем родном городе. По мнению моей матери, быть “обычным” было хуже некуда. Развалины относятся к повторяющейся теме крушения Великолепного Мира (Grand World). *Комментарий:* Разделенная

на две части картина означает, что появление спиритуального Логоса на изображении 8 вновь привело к разделению (*separatio*). Как следствие, великолепный, снобистский мир матери подвергается растворению и благотворная земная “обычность” проталкивает себе путь слева. Также предполагается начало образования здоровой независимой маскулинности, противопоставленной (*vis-a-vis*) матери. Отец персонажа пал жертвой матриархальной души, но травмирующие последствия этого события уже начинают исправляться.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 10. Мальчик на пьедестале — Наполеон, отраженный в зеркале — Око божье — Красный человек в застенке, Христос является, чтобы его освободить

Описание: Слева стоит Мальчик (Пьер), это я, на пьедестале, с шаром в руках. В левой руке он держит веревку, привязанную к большому воздушному шару. У мальчика есть кобура с пистолетом, пенис отсутствует. Пьедестал окружен каскадом из роз и других цветов — своего рода Эдем. На заднем плане видна театральная драпировка. В большой раме слева предположительно находится отражение обнаженного Мальчика, увеличенное и покрытое одеждой. Это образ Наполеона, носящего красный галстук. Оттопыренный гульфик Наполеона наводит на мысль об очень крупном пенисе. Обе фигуры написаны чистым белым цветом. Эта изящная группа контрастирует с темной стороной справа. Краснокожий мужчина с негроидными чертами молит об освобождении из заточения. Это мрачное место, где стоят мусорные баки и бегают крысы. От тюремной камеры вверх ведет лестница, где стоит Христос, пришедший спасти мужчину либо принесший ему утешение. Есть надежда. В центре, в сиянии, изображено око Божье, наблюдающее за всей сценой. Мальчик на пьедестале правит силой и не может снизойти: дабы он мог быть вверху, красный мужчина должен быть принижен.

Комментарий: Изображение представляет общий вид души пациента в терминах эго, тени и Самости. Незрелое эго, возводящее себя на пьедестал, видит свое грандиозное наполеоновское отражение в зеркале, символе отражающего сознания. С ним контрастирует примитивная, перегруженная энергией тень, заключенная в темницу

бессознательного. Сияние Самости обозначено оком Божьим и солнцеподобным светом. Появление этого важного образа означает, что это было замечено взглядом объективной души¹⁸. В настоящий момент анима отсутствует, но ее связующую функцию берет на себя фигура Христа, представляющего личный аспект самости и спасающего презируемые и отвергаемые части души.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 11. Мальчик с воздушным шаром летит к солнцу-пиле

Описание: (из активного воображения) Продолжение темы мальчика (Пьер) изображения 10, темы Фазтона и Икара. Воздушный шар разорвется, если подлетит к вращающемуся зубчатому диску,

¹⁸Э. Эдингер, "Сотворение сознания", р. 41ff.

а если мальчик упадет, он будет пронзен торчащим из земли церковным шпилем. Глаза мальчика завязаны красным галстуком из предыдущей картины. Тема наполнения и пробной попытки сойти с пьедестала.

Комментарий: На картине показан взлет вверх, сублимация (*sublimatio*), которая представляет, с одной стороны, освобождение от неподвижности предыдущего изображения, а с другой стороны разрушительное столкновение с надличностной реальностью¹⁹. Солнце, похожее на диск циркулярной пилы, является образом Логоса как громадной сокрушительной силы, протыкающей надутые устрем-

ленные вверх притязания. Красный галстук соотносится с садомазохистским опытом в роли жертвы. Если человек теряет связь с подобающим способом самоутверждения, он пытается утвердиться посредством угодливого служения другим и остается привязанным к полярности “палач-жертва” принципа власти. Когда подобная психология жертвы рационализируется щедростью или христианской благотворительностью, она порождает самодовольство, которое может существовать лишь избегая столкновения с подлинным Разумом (*Ratio*). Можно ожидать, что далее последует картина падения (что и происходит на изображении 15).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 12. Древо Жизни — Четверичность — Солнце с пенисом — Луна с вагиной

Описание: Картина появилась из активного воображения на тему сна о дереве, в котором я изучал символизм деревьев. Д-р Э. сказал, что дерево должно расти столь же глубоко вниз, сколь и высоко вверх. Слева фигура неукорененного человека улетает, стремясь к смерти. В верхней правой части солнце с пенисом диагонально светит на луну внизу слева. В левом верхнем углу видна “искра”, подобная пламени над головой ребенка на изображении 13. Внизу справа нарисован большой красный желудь и фигура в белом, представляющая укорененного человека. Картина является попыткой визуализировать и сделать реальной большой объем теорий, прочитанных после сна о дереве, особенно материал из эссе Юнга “Философское древо”²⁰.

Комментарий: Как будто готовясь к скорому стремительному наступлению тьмы, эта картина представляет первое ясное выражение Самости, централизованный, четырехчастный символ цельности, выстроенный вокруг центрального образа дерева. Изображение 10 показывает движение вниз, дабы спасти заточенную тень, а изображение 11 — движение вверх, к небесному Логосу. Путь вверх, сублимация (*sublimatio*), приносит возвышенное видение, ясность духа, широкие перспективы, но без тела, веса или мощи повлиять на то, что видишь. Путь вниз, коагуляция (*coagulatio*), приносит вес, материю и эффективное действие в реальности²¹. В изображении объединены противоположные движения вокруг дерева в центре, которое растет и вверх, и вниз.

¹⁹См. Э. Эдингер, “Анатомия психики”, гл. 5, “Sublimatio.”

²⁰К. Г. Юнг, “Философское Древо” CW 13, часть 304ff.

²¹Э. Эдингер, “Анатомия психики”, гл. 4 и 5, “Sublimatio” и “Coagulatio”.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 13. Дитя-искра

Описание: Эго принимает свет от божественного ребенка. Театральный человек восходит к своей смерти по огромной лестнице. Над рекой встает рассвет. Мост, соединяющий одну сторону с другой. Унитаз, в котором содержится бесценная жемчужина. Огромные трещины открываются в земле.

Комментарий: Эта картина изображает наиболее глубокий образ из всей серии. Она говорит о том, что космическое дитя-искра посетило эго и тем самым установило связь с надличностным сознанием. *Это возвышающее событие.* Это тот самый опыт, который выбрал Юнг, чтобы увековечить его на камне в Боллингене с фигурой Телесфора (Telesphoros) в центре (изображение 13а). Надпись по-гречески означает следующее:

“Время — ребенок, играет ребенку подобно, играет подобно актерам; время — царство детей. Се Телесфор, что странствует во тьме вселенской и вспыхивает звездой из глубин. Ему ведом путь через врата Гелиосовы, через пределы, где обитают боги сна”²².

Полное воздействие этого изображения стало длинным путем от сознательной реализации в момент создания картины. Тем не менее, событие случилось и было записано. Его эффект последует.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 14. Перерезание пуповины — Анима в пещере — Парящее зимнее дерево *Описание:* (из активного воображения) Эго, я, отсекает два umbilical cords от двух больших картин, одна из которых — мадонна (вверху слева), а рядом — знаменитая оперная дива, подобная Марии Каллас. Внизу две женщины (реальные женщины), земные и от-



ИЗОБРАЖЕНИЕ 13а. Камень в Боллингене, из: Э. Эдингер “Эго и Архетип”, изображение 52.

нюдь не гламурные, уходят прочь. Справа частично сформированная фигура анимы поживает в зимней спячке. Дерево, без корней, парит в воздухе. Внизу по центру видна могила моего отца.

Комментарий: Новое сознание, вышедшее из космического дитя-искры, теперь начинает действовать. Эго воздействует на само себя, подобно ре-

²²К. Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, стр. 227.



Изображение 14.

жущей силе солнца, нарисованного ранее в виде циркулярной пилы. Вместо того, чтобы быть жертвой архетипического Логоса, он становится его добровольным орудием. Безраздельная приверженность живописным работам предполагает инфантильную привязанность к образам, т.е., внешности и притворству. Внешность не может стать заменой реальности, которая требует привязанности к земле. Этот факт обозначен деревом без корней. Зародыш анимы, напротив, тщательно укоренен, словно плод в матке Земли, что говорит о том, что отсекание искусственных привязанностей дает рост подлинным привязанностям. Могила отца является напоминанием значительного отцовского комплекса, с которым еще придется столкнуться.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 15. *Один из сих братьев Моих меньших*²³

Комментарий: В заглавие поставлена строка из следующего отрывка Евангелия от Матфея (25:35–40):

...ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне... истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне.

На изображении 10 Христос готовится спуститься в подземную темницу, чтобы спасти тень. На этой картине нисхождение завершено.

²³Изображение не может быть воспроизведено. Оно составляет личную тайну, публичный показ которой может вызвать непонимание. Содержание картины родилось из опыта глубочайшего унижения, на ней представлен Христос, обнаруженный в темном месте в сомнительной ситуации.

²⁴Микеланджело, "Данте", пер. А. Эфроса

²⁵Картина (здесь она не воспроизводится), написанная в активном воображении, относится к той же категории, что и изображение 15. Пациент нарисовал своих отца и мать и себя в образе святого семейства: Иосифа, Марии и Иисуса.

*Спустившись с неба, в тленной плоти, он
Увидел ад, обитель искупленья,
И жив предстал для божья лицемерья,
И нам поведал всё, чем умудрён*²⁴.

Здесь высочайшее и низжайшее, свет и тьма сходятся в искупительном союзе. Эго должно пройти тот же самый путь вниз, чтобы стать свидетелем события. Для написания такой картины понадобилась недюжинная смелость, а сам факт ее создания стал благоприятным прогностическим признаком.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 15а. *Путешествие по морю ночи — Иосиф в темнице — Христос в гробнице — Иона во чреве кита — ("Библия для бедных", Biblia pauperum, 1471 г.), из К. Г. Юнг, "Психология и Алхимия", CW 12, изображение 170.*

Святое семейство²⁵

Комментарий: Картина показывает эго, идентифицированное с младенцем-Христом в "святом семействе" его собственных родителей. Так как оно сопровождается достаточной осознанностью, проти-

вопоставление священного архетипического образа личному травматическому опыту является исцеляющим, а не опустошающим. Миф о Христе на грани совершенно нового понимания. Юнг пишет: *Как правило, основная идея новой религии вытекает из символизма предшествующей. Например, основной идеей новой религии в христианскую эпоху могло стать присутствие Христа в каждом,*

*Христос как всего лишь проекция всей полной человеческой мистерии, а поскольку мы принимаем в себя проекцию Христа, то каждый из нас — Христос... Теперь мы видим, что каждый должен стать ответственным взрослым, каждый должен прожить свою жизнь на свой лад, не подражая никому... Теперь каждый — Христос, а поскольку он Христос, его приносят в жертву*²⁶.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 17. Три змеи

Описание: (из сновидения) Три змеи прорывают себе путь из стены, чтоб напасть на меня. Я ошеломлен, затем перепуган, а в конце концов могу бежать. Змеи связаны с Гитлером.

Комментарий: Насилие является традиционным табу, как показано на изображениях 15 и 16, а также опасным событием. Оно сводит вместе противоположности, которые обычно держатся на безопасном расстоянии. Союз противоположностей рискован, поскольку он делает добро и зло относительными. Это может привести к моральной катастрофе незрелого эго. Хотя трансперсональные противоположности, Христос и Сатана, объединяются в парадоксальности Самости, было бы фатально определять их друг через друга. Эта картина является напоминанием о реальности зла, «ужасном искушении властью»²⁷. Как пишет Юнг, «ужасающее восприятие реальности зла привело бы к столь же многочисленным обращениям [в другую веру], как и переживание добра»²⁸.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 18. Тень обезьяны

Описание: Я вздремнул, и эта фигура разбудила меня, похлопала по плечу, и сказала: «Я — твоя тень».

Комментарий: Предыдущая картина представляет архетипическую тень в ее рептильном аспекте, а эта — архетипическую тень в ее приматном, че-

²⁶ К. Г. Юнг, *The Visions Seminars*, vol. 2, p. 301f.

²⁷ A. Jaffe, ed., *Jung Letters*, vol. 2, p. 316.

²⁸ К. Г. Юнг, «Психология и алхимия», CW 12, pag. 19.

ловекоподобном аспекте. Теплокровная млекопитающая обезьяна более близка к человеческой душе, нежели рептилия. Вопрос о раппорте со змеей уже не ставится, поскольку достигнута физическая связь

с более высшими обезьянами. Как если бы встреча эго с рептильным уровнем души инициировала эволюционный толчок. Часть примордиальной души все еще в процессе очеловечивания.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 19.

Слепое эго на ходулях — Футболист и нацист

Описание: (из активного воображения) Попытка изобразить дутое эго в действительно скверной ситуации, сродни шагу вслепую в опасное море, подгоняемый двумя brutальными “героями”. Вновь появляется красный цвет.

Комментарий: Картина показывает недостаточную связь эго с принципом власти. Мотив власти выводится из Самости и составляет инстинкт самосохранения. Когда раздутое эго идентифицируется с Самостью, незрелое эго играет роль жертвы и диссоциируется с побуждением к власти, и тогда принцип власти демонизируется. “Героизм”, требуемый для того, чтобы жить по-человечески, сознательно не интегрирован и может проявиться только в деградировавшей форме через вспышки примитивной жестокости.

Жертва Дьявола²⁹

Комментарий: Картина относится к специфическому эпизоду одержимости принципом власти. Задевшая за живое реплика знакомого породила усиливающиеся нападки. За этим последовал навязчивый образ вторжения сатанинской силы. Исключенный, диссоциированный демонический принцип

власти возвращается в состояние одержимости, которое насилует эго.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 21.

Мой брат чуть было не утонул

Описание: (осмысление действительного происшествия) Я нащупываю путь к травме, случившейся зимой 1942–1943 гг., когда мне было восемь лет. На мое попечение оставили годовалого братика, и по моему недосмотру он свалился в пруд и почти захлебнулся. Мать проклинает меня. Фигуры наверху — Каин и Авель.

Комментарий: Первый акт братоубийства — часть архетипического основания эго. Тема враждующих братьев (Ромул и Рем, Иаков и Исав и т.п.) относится к отделению эго от тени на ранних стадиях его развития. Этот внутриспсихический конфликт также может проиграться вовне в форме соперничества сиблингов. Хотя отделение и подавление тени является прежде всего необходимым событием, это также и преступление против природы, порождающее чувство вины. После интеграции тени фоновые процессы вины достигают сознания, и человек становится обязан нести бремя “первородного греха”, неотделимое от сознательного существования.

²⁹ Эта картина тоже не может быть показана. На ней пациента убивают садистским способом



ИЗОБРАЖЕНИЕ 22. Канарейка под колпаком

Описание: (из сновидения) Я вижу во сне, как хулиганы окружили клетку, где сидит канарейка с колпаком на голове. Я очень беспокоюсь за эту птичку. Хулиганы вокруг клетки хором распевают: “колпак — хорош, колпак — хорош”. А я знаю, что он вовсе не хорош.

Комментарий: Здесь безымянный дух ограничивается трижды. Прежде всего, он оказывается запертым в клетке. Во-вторых, он под колпаком. Он не может видеть, его песня обрывается. В-третьих, колпак на клетке усиливается моральным провозглашением, что он хорош. Двусмысленность противоположностей ясно выражается в рифмовке (в оригинале рифмуются слова hood и good — ОМ): хулиганы провозглашают, что колпак — “хороший”. Умеренное принуждение и дисциплина необходимы для спонтанной души и могут считаться благом, если применяются надлежащим образом на определенных стадиях развития. Примененные беспорядочно, они становятся злом, так как угрожают разрушить радость, спонтанность и творческое воображение. Весьма кстати эго входит в круг и выносит собственное сознательное нравственное суждение. Юнг пишет:

Знание того, что есть добро, не дается априори; оно требует различающего сознания... Не существует такой вещи как “добро” в общем смысле, поскольку нечто определенно доброе в другом случае может оказаться определенно злым³⁰.

³⁰ К. Г. Юнг, Письма, т. 2, стр. 314.



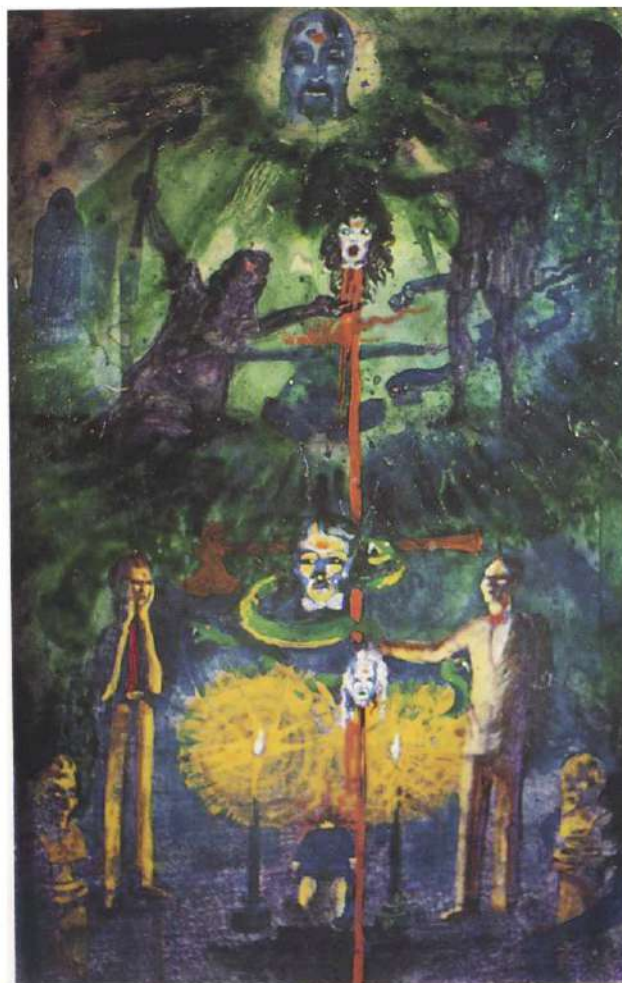
ИЗОБРАЖЕНИЕ 23. Колокола

Описание: (из сновидения) Я защищаю юного художника (фигура в центре картины, с кистями) от громил, ускользающих прочь словно волки. В этой точке солнце торжественно клонится к закату, а колокола на колокольне поблизости начинают звонить. Языки колоколов — дети. Очень, очень радостно. Громилы — нечто, противостоящее искусству и творчеству.

Комментарий: Канарейка избавилась от колпака и “хулиганы” разбежались прочь. Дети-колокола празднуют это событие благовестом. Эта трансформация следует за прозрением в предыдущем изображении и, что наиболее важно, сознательным решением отбросить груз эго ради жизни. Хотя картина отличается почти экстаической красотой, работа ни в коем случае не окончена. Более грандиозная задача все еще ждет. Закат солнца представляет агонизирующую красоту умирающего дня, предваряющую “путешествие по ночному морю”, дальнейший спуск в бессознательное.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 24. Орест, драма отмищения

Описание: (из активного воображения) Внизу показана личная часть картины, а сверху — архетипическая. Мой брат держит голову нашей матери, а я (слева) ужасаюсь произошедшему. Наш отец доминирует над образом в нижней части изображения, как Агамемнон господствует над всей картиной сверху. Это месть за умерщвленного отца. Электра, в тени, побуждает Ореста. Общий смысл изображения — тщетность и ужас от такой позиции.



Комментарий: Бог Аполлон приказал Оресту отомстить за убийство его отца Агамемнона его матерью Клитемнестрой. Совершив матереубийство, Орест был доведен до грани безумия карающими Фуриями. Он был спасен от наказания Афиной, которая мягким убеждением превратила мстительных Фурий в благих Эвменид³¹. Афина держит сторону сознательного эго против кровожадности бессознательного, и семейное проклятие разрушается с появлением нового уровня сознания. Пациент идентифицировал себя с мифом об Оресте: его отец совершил самоубийство, в котором он винил мать. Он стал неосознанно одержим жадной мести Ореста. Изображение переносит эти факты в сознание. Эго противостоит “тщетности, ужасу”, и Фурии, в какой-то мере, преобразуются.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 25. Человек-дерево

Описание: (из активного воображения) Во сне у меня возникла мысль дать растение всем моим добрым друзьям. Это напомнило Д-ру Э. об идее

“человека-дерева”, о том, насколько все разные. В нарисованной картине я пытаюсь нащупать путь к этой идее. Растение или дерево по центру — это я. Ребенок слева от меня — моя племянница. Св. Франциск Ассизский смотрит на нас сверху. Эта картина связана с более ранним сном о дереве (см. изображение 12).

Комментарий: По мнению Юнга, образ дерева чаще всего обозначает

рост, жизнь, раскрытие формы в физическом и духовном смысле, развитие, рост снизу вверх и сверху вниз, материнский аспект (защита, укрытие, питающие плоды, источник жизни, прочность, постоянство, укорененность, но также и привязанность к месту), старость, личность и, в конечном итоге, смерть и возрождение... Есть очень древняя, поистине примитивная идея, что дерево в действительности представляет жизнь человека; к примеру, судьбы ребенка и дерева, посаженного при его рождении, становятся идентичны. “Следовательно, дерево представляет образ и отражение нашего состояния”³².

Дерево символизирует индивидуацию как активный органический процесс. Можно сказать, что мандала представляет Самость в поперечном срезе, а дерево показывает ее разрезанной вдоль.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 26. Происшествие в летнем лагере — Д-р. Эдингер как Самость

Описание: Я стою слева, демонстрирую нарисованную мной картину в летнем лагере. В левой части изображения виден убегающий воспитатель, а я — попался. Меня отыскивали мать и отец. Они перепуганы. Я чувствую ужас и стыд. У д-ра Э вокруг головы сияние. Я пытаюсь нащупать путь

³¹Эсхил, “Орестея”.

³²К. Г. Юнг, “Философское Дерево” CW 13, pag. 350.

в проекцию Самости как акцептор, прощающую Самость, которую я проецирую на д-ра Э., которую я так живо ощутил после просмотра изображений 15 и 20 вместе с ним. Над фигурой д-ра Э. висит картина Рембранта "Голова Христа", а с противоположной стороны надо мной видно "Золотое Руно" Братьев Брукс. За окном виднеется Центральный Парк и крест, что наводит на мысль о том, что спасение ближе, чем я думаю.

Комментарий: Это сложное изображение представляет состояние аналитической связи в момент создания. Картина показывает исследование травмы детства. Мальчик испытал сексуальные приставания со стороны своего воспитателя, и родители потребовали от него доказательств. Сверху изображен архетипическая подоплека процесса психотерапии. Над фигурой пациента виднеется "Золотое Руно", логотип магазина одежды Brooks Brothers, представляющая ценности персоны, но также и намекающая на героическое приключение. Над аналитиком помещена фигура Христа, обозначающая природу

архетипического переноса, а именно, проекцию позитивного, благотворного аспекта Самости. Сцена детской травмы венчается крестом, присутствие которого имеет то же значение, что и в изображении 4, *Распятое другое дитя*. Травматические опыты эго, при их верном осмыслении, становятся проявлениями архетипической драмы страстей, через которую примордиальная душа ищет трансформации. По учению манихеев, Иисус является олицетворением всего света, рассеянного во тьме материи, страдающей формой Изначального Человека (Primal Man). Эта фигура называется Иисус страждущий (Jesus patibilis), кто "повешен на каждом дереве", "подается на каждом дискоке", "каждый день рождается, страдает и умирает". Он растворен во всем творении. . . И в то же время благодаря активному аспекту своей природы он горный мировой разум (Nous), который, спускаясь с высоты, освобождает эту плененную субстанцию снова и снова, пока конец света не заберет его, т.е., самого себя) из физического рассеяния³³.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 27. Ночь топора

Описание: Мой отец выбирается из погребца, проломив дверь топором. Мать старается прикрыться мной, а я — своего рода пассивная и добровольная жертва. Портрет матери моего отца смотрит на эту сцену сверху (прекрасная, ангелоподобная дама). Менады следуют за моим отцом из погре-

ба. Отец пьян, мать тоже пьяна. На столе стоит изображение той сцены, что должна была быть: "миленькие" пасхальные яйца и любящая семья. В верхнем углу виден темный человек, выглядящий очень милостивым. Я не знаю, откуда он взялся, но он что-то вроде ангела-хранителя.

³³Hans Jonas, *The Gnostic Religion*, p. 229.

Комментарий: Позитивный аспект архетипа отца приносит свой шлейф негативного. В другом травмирующем событии детства пьяный отец угрожал зарубить мать топором после ссоры, когда она отказала ему в близости. На изображении, как и в первоначальном событии, пациент используется как щит для своей матери против психотической ярости отвергнутой похоти. Он оказывается втянут в бурный конфликт противоположностей и должен постараться их примирить. Изображение представляет непрерывный бессознательный психический факт, состояние хронической внутренней запуганности, которое можно изменить, лишь сделав его осознанным. В психозе архетипические энергии врываются в мир, не смятаясь действующим эго. Отец здесь воплощает гнев примитивного бога. Данная тема переходит в следующее изображение.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 28. Ослепление

Описание: Это — самый честный кусок экспрессивной работы, который я когда-либо сделал. Он точно выражает ту ярость, боль, отчаяние, что я чувствовал. Бог вырывает мои глаза. Человек на

скале — граф Глостер из *Короля Лира*, спотыкаясь и нащупывая путь палкой, он направляется к краю обрыва на скалах Дувра думая, что будет идти до самой смерти. Мне кажется, это очень точное изображение образа божьего (*imago Dei*), порожденное ночью топора!

Комментарий: В течение некоторого времени пациент страдал от серьезной прогрессирующей потери зрения из-за дегенеративного заболевания сетчатки. Это вызвало накапливающуюся тревогу, кульминация которой показана на картине. Единственное адекватное развитие этой мрачной темы — испытание Иова, представленное, к примеру, на гравюре Блейка (изображение 28а). Сатана изливает чашу бедствий на Иова. Четыре стрелы в правой руке Сатаны означают, что Иов пронзен четверичностью, т.е., полнота Самости обретает плоть через испытания Иова. В пьесе Шекспира фигура графа Глочестера параллельна королю Лире. Физическая слепота Глочестера соответствует психологической слепоте Лира. Оба подвергаются ужасающим испытаниям в процессе приближения к осознанию. Как пишет Джеймс Кирш (James Kirsch):

Лир — король не потому, что он правит страной; суть его жизни — царственная... Его царственность должна утверждаться как внутренняя правда. Следовательно, его собственная Самость объединяет невероятные страдания, чтобы воплотить его человечность до предела... и выделить из человечности его королевскую квинтэссенцию³⁴.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 28а.

Сатана изливает бедствия на Иова

Из: Уильям Блейк "Иллюстрации к Книге Иова". Воспроизведено в: Edinger, Encounter with the Self, p. 28.

³⁴James Kirsch, Shakespeare's Royal Self, p. 253.

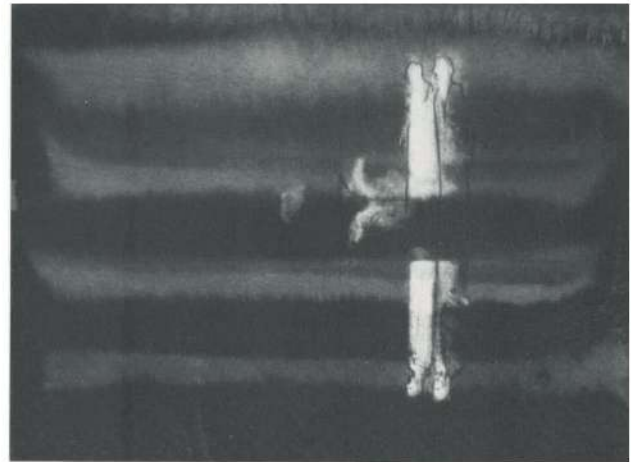


ИЗОБРАЖЕНИЕ 29.

Самооскопление в угоду матери

Описание: (из активного воображения) Розовое сияние вокруг фигуры матери исходит из снов о материнских образах. Она может показаться “королевой”, судя по тому, что она носит корону. Фигуры в четырех углах соотносятся с формированием примитивной тени: негр, обезьяна, нацист и змея.

Комментарий: Шок от встречи с жестоким Богом вызвал регрессию к матери. Подобно евнухам-жрецам культа древней ближневосточной Великой Матери, окруженная сияющим нимбом фигурка предлагает дар своей мужественности Богине. Мужественность, лишенная места в сознании, возникает вновь в негативной форме в бессознательном и угрожает хрупкой сфере розового света. Святость “праведности”, обозначенная нимбом, уравновешивается грозным скоплением темной мужской силы в бессознательном. Тем не менее, опасность смягчается четверичной структурой изображения, что показывает собирание Самости воедино и способность Самости функционировать как сосуд активированных противоположностей.

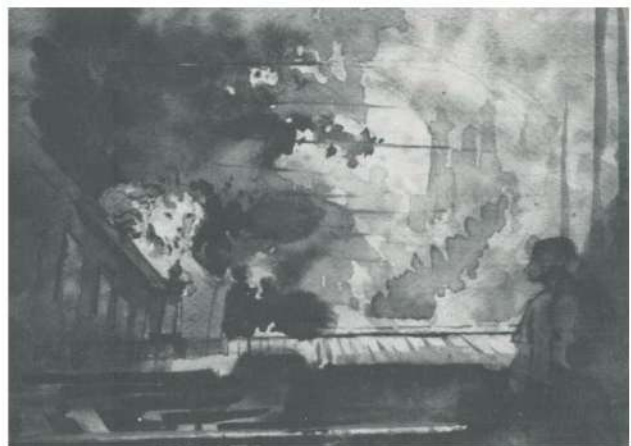


ИЗОБРАЖЕНИЕ 30.

Пара в моторной лодке, отраженная в воде

Описание: (из сновидения) Я, одетый в смокинг, стою на носу лодки. Женщина в белом платье — моя анима. Мы движемся в направлении света, в мирном и радостном настроении. Во сне я знаю, что ей хочется, чтобы я нарисовал эту картину.

Комментарий: За болезненным инсайтом предыдущего изображения следует мягкий “отраженный” образ. Самостоятельная душа (моторная лодка), стремящаяся к сознанию (свету), выходит на сцену. Также появляется и взрослая анима, спустя 15 месяцев после ее первого зародышевого проявления в изображении 14. Как будто самопознание, извлеченное в изображении 29, принесло отделение анимы от Великой Матери. Теперь анима может выполнять свою истинную функцию связи эго с бессознательным без риска инфантильной регрессии.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 31. Лев на сцене

Описание: (из сновидения) Сцена — как из “Жизель” или другого романтического балета или оперы XIX века. Х, великий режиссер, знает, что...

нужно сделать с громадным львом, появляющимся на сцене. Однако Х пропадает, а я остаюсь в одиночестве и страхе. Лев обнюхивает меня, и это хорошо. Общее чувство — реальность льва, противопоставленная иллюзии идеализированно романтической постановки. Х не знает, что делать. Он убегает. Х был реципиентом проекции власти.

Комментарий: Лев “представляет царя в териоморфной форме, т.е. на стадии бессознательного”³⁵. Будучи представителем солнца или царственного принципа на животном уровне, лев обозначает появление в сознании внутренней психической власти. Это подтверждается и тем, что приход льва совпадает с уходом великого режиссера, т.е., одновременно с удалением проекции власти. В алхимии

лев... является синонимом Меркурия, или, более точно, стадии его трансформации. Он теплкровная форма пожирающего хищного монстра, ранее появляющегося в форме дракона. Обычно форма льва обозначает смерть и иногда расчленение дракона³⁶.

В балете “Жизель” принц, чья возлюбленная покончила с собой, увлекается танцем с ее призраком почти что до смерти, пока не слышит церковные колокола, развеивающие адские чары. Отец пациента совершил самоубийство, что и вывело искушение подобным действием из могилы. Появление льва в декорациях “Жизели” означает, что соблазнительной жажде смерти противостоит мощное, маскулинное желание жизни.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 32.

Следуя за Лаурой из трясины отчаяния

Описание: (из сновидения) Я следую за моей знакомой по имени Лаура, одаренной женщиной, которая знает дорогу. Я неуклюже бреду по грязи, следовать за Лаурой значит выбраться. Она решительна и властна, она стоит на твердой почве, где растут зеленые деревья и трава.

Комментарий: Тема внутренней власти появляется вновь в направляющей, властной аниме. Трясина отчаяния упоминается в отрывке из “Пути пилигрима” Буньяна. Странник, оставив свой дом в Граде Разрушения, держит путь к спасению в Небесном Граде. По дороге он попадает в трясины отчаяния, где фигура, названная Помощь, протягивает ему руку. Автор задается вопросом:

Я решил подойти к тому, кто его вытащил, и спросил его: “Скажите мне, почему на этом пути, который ведет из города Разрушение в Тесные Врата, это место не исправлено, ведь другого пути нет, а бедные путешественники всегда здесь подвержены опасности?”

Он отвечал мне: “Эту грязную топь исправить нельзя. Это провал, куда стекают нечистоты с пеной, иначе сказать, в духовном смысле — понимание и сознание греховности; поэтому место называется Топь Уныния. Когда грешник пробуждается от онемевшего его греха и познает истину, после некоторого времени им вдруг овладевают страх, сомнения и недоверие и эти тяжелые чувства все собрались в одно место и испортили почву земли, по которой идет путь”³⁷.

³⁵ К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 405.

³⁶ Там же, par. 404

³⁷ Джон Буньян, “Путешествие пилигрима”, стр. 14.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 33. Играющие в канаве

Описание: (из сновидения) Р. и я, двое маленьких детей, играем в канаве, в то время как В., требовательная и кастрирующая женщина, возвышается над нами, словно Великая Мать. Этот сон предсказал конец отношений с Р. через несколько месяцев.

Комментарий: Пациент впал в собственническо-зависимые отношения с Р., младшим по возрасту. Активируя в начале его собственные энергии юности и способность веселиться, теперь отношения исчерпали свою цель. В этом изображении бессознательное предоставляет бескомпромиссный редуktивный анализ отношений и приносит внезапное понимание их принижения и неуместности на данном уровне развития.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 34. Волшебная флейта

Описание: (из сновидения) Я отправляюсь в причудливый и неприступный многоквартирный дом с помощью чудесной флейты, которая играет защищающую музыку из сцены испытания в "Волшебной флейте" Моцарта. Я не отступаю. На мне

синие джинсы и белая футболка, обычные, обезличенные. Дом ощущается как большой мир, мир матери. Над ним развевается флаг, багряный, словно красная густая кровь. Привратник напоминает дракона, которого нужно миновать.

Комментарий: Данная картина представляет опыт инициации, аналогичный тому, что происходит в опере Моцарта *“Волшебная флейта”*, сложной символической драме. Памина, дочь Царицы Ночи, похищена представляющим злодеем Сарастро, на самом деле светлым жрецом Изиы. Таминю получает приказ спасти девушку. Также он получает волшебную флейту, оберегающую своего владельца от всех опасностей. Памина найдена и спасена. Таминю узнает, что Сарастро не злодей, а человек высоких идеалов, добродетели и истины. Ему говорят, что причиной похищения стало разыгрывание мистерии, которая однажды будет понята. Затем Таминю и Памину подвергают инициатическим испытаниям. Появляется Царица Ночи и требует от своей дочери убить Сарастро. Памина отказывается, и Царица Ночи изливает свою ярость в величественной арии, *“В моей груди пылает жажда мести”*. На заключительной фазе инициации от любовников требуется пройти через два смертоносных препятствия: пещеру огня и пещеру воды, что им удастся под защитой волшебной флейты. Хотя в действительности фигурируют только две пещеры, либретто говорит о четырехступенчатой инициации.

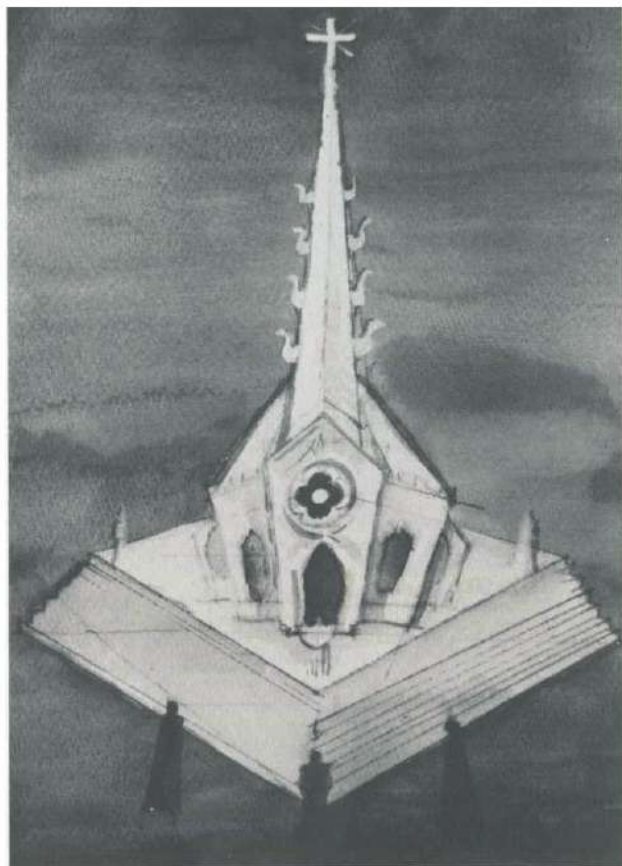
*Кто этот трудный
и опасный путь проходит,
Идет сквозь воздух, землю, пламя, воду,
Кто так отважно ужас смерти одолел,
Познает тот блаженство на земле.
Высоким чувством одухотворен,
Он будет в таинство Изиы посвящен.
(акт II, сцена 8)*

Опера завершается соединением (*coniunctio*) Таминю и Памины, посвященных поклонению Изиде³⁸.

Опера Моцарта является важной символической проработкой мифа о Деметре и Персефоне. Дочь Царицы Ночи оказывается похищенной маскулинным духовным принципом, дабы трансформировать ее примордиальную матриархальную душу (*psyche*). Посредником в этом процессе выступает человеческое эго, крадущее у природы сознание и независимость. Волшебная флейта символизирует аспект Самости.

Если можно сравнивать музыку с чувствами, она выразит подлинное ощущение верности целостности, а не ценности персоны (*persona*). Драма повествует о преображении Царицы Ночи в Изиу через столкновение с маскулинным духовным принципом.

Это процесс сублимации (*sublimatio*) описывается высказыванием, что инициат *“взойдет с земли на небеса.”*



ИЗОБРАЖЕНИЕ 35. Церковь на зиккурате

Описание: (из сновидения) Образ белого собора с зиккуратом в основании. Есть ощущение чего-то происходящего внутри храма, очищающего и синтезирующего. Снаружи находятся четыре человека, по одному на каждом углу, а три человека стоят перед зиккуратом. Д-р. Э назвал этот рисунок мандалой.

Комментарий: За инициацией предыдущей картины следует образ-мандала цельности. Именно церковь обозначает процесс построения религиозного отношения. Белизна и вертикальность указывают на подчеркнутое измерение маскулинного духа, уравнивающего прежний перевес матриархальной души (*psyche*). Нечто *“очищающее и синтезирующее”* предполагает прояснение и объединение. Символизм тройки и четверки характерен для образов целостности³⁹.

³⁸См. превосходную статью Ноймана *“Волшебная флейта”* в *Quadrant* (зима 1978), p.5ff.

³⁹К. Г. Юнг, *“Психология и алхимия”*, CIV 12, par. 31ff.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 36.

Смерть моего отца — Разлуки 1917, 1960

Описание: (составлено из реальных событий) Слева мой отец отдает честь своему отцу, который отправляется на фронт первой мировой войны в 1917 г. В машине — тело моего отца, покончившего с собой, отравившись выхлопными газами. Его нашел отряд бойскаутов. Я медлил с созданием этого изображения, не желая предстать перед этой сценой.

Комментарий: Картина связана с изображением 34, благодаря присутствию флага. В изображении 34 пациент отважно вошел в пещеру инициации; а теперь мы видим, с чем он там столкнулся. Это травматический комплекс самоубийства отца, также связанный с отцом отца тем фактом, что последний также покинул свою семью. Он не вернулся с фронта к своей семье, развелся с женой и оставил сына воспитываться среди женщин. На полях картины есть надпись: "Жестокие отцы порождают жестоких сыновей, которые порождают жестоких сыновей. Кепи времен первой мировой войны = бойскаут = персону в форме цвета хаки = автомобиль цвета хаки = смерть подле тени отца".

данности, а она смеется. Должно быть, я ухожу пораненным. После этого я встречаю революционера.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 37.

Юбка — Заколот булавкой

Описание: (из сновидения) Я хочу уйти через черный ход из сомнительного кафе, однако возвращаюсь и выхожу через парадную дверь. Чернокожая хозяйка заведения надевает на меня красивую запахивающуюся джинсовую юбку, на которой нарисована чайка. Потом хозяйка колет меня в грудь слева огромной булавкой. Я вздрагиваю от нежиз-

Комментарий: Изображение представляет обряд выхода (*rite de sortie*) при пересечении порога. Бессознательное наконец-то проникло "под кожу" пациента. Он был укушен или получил прививку. В то же время он получил особую одежду, украшенную образом чайки. Юбка соответствует покрывалу Ино. В моменты психического смятения помогающие силы зачастую собираются в бессознательном. В пятой песне "Одиссеи" Гомера герою угрожает

опасность сгнуться в бушующем море. Одиссея спасает своим советом морская богиня Ино или Левкофея, появившаяся «с моря нырком легкокрылым»:

*Скинувши эту одежду,
свой плот уступи произволу
Ветров и, бросившись в волны,
руками работая смело,
Вплавь до земли феакиян достигни:
там встретишь спасенье.
Дам покрывало тебе чудотворное;
им ты оденешь
Грудь, и тогда не страшился ни бед,
ни в волнах потопленья.
Но, лишь окончишь свой путь
и к земле прикоснешься рукою,
Сняв покрывало, немедля его
в многоводное море
Брось от земли далеко
и, глаза отведя, удалися⁴⁰.*

“Бессмертное” покрывало Ино представляет архетипическое понимание затруднений, которые рассматриваются с точки зрения вечности (*sub specie aeternitatis*) и спасение приходит от упадка духа, причиненного самообвинениями.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 38. Смерть Ноя

Описание: (составлено из сновидения и действительного события) Ной (юный сын моих друзей) умер в прошлом году. Его смерть была одним из двух или трех наиболее глубоко прочувствованных

моментов в моей жизни. Ной лежит на больничной койке в палате интенсивной терапии, позади видны индикаторы системы жизнеобеспечения — словно огоньки рождественской елки. Во сне, последовавшем за этой смертью, я видел, как индикаторы превратились в елочную гирлянду. Двое скорбящих у кровати — родители Ноя, а на заднем плане по одну сторону стою я, а по другую — еще один друг.

Комментарий: В этом удивительном изображении душераздирающему моменту смерти ребенка противопоставляется радостной рождественской елкой, увенчанной звездой (см. также изображения 65 и 72). Это глубокое выражение архетипической темы смерти и возрождения. Согласно алхимическому тексту, “Смерть — зачатие философского камня”⁴¹. Юнг пишет:

Блестящие шары на рождественской елке обозначают... не менее чем небесные тела, Солнце, Луну и звезды. Рождественская ель представляет мировое древо. Однако как недвусмысленно показано в алхимическом символизме [изображение 38а], это также и символ трансформации, символ процесса самореализации... [Этот] символизм составляет проецированное представление процесса индивидуации⁴².



ИЗОБРАЖЕНИЕ 38а. Алхимическое Древо

из: К. Г. Юнг, Психология и Алхимия, CW 12, изображение 188.

⁴⁰ Гомер, “Одиссея”, 5-338ff, перевод В. Жуковского

⁴¹ К. Г. Юнг, “Психология переноса” CW 16, pag. 473.

⁴² Wm. McGuire, Jung Speaking, p. 356f



ИЗОБРАЖЕНИЕ 39.

Злобный тощий старикашка

Описание: Какие чувства я испытываю к своему отцу, чудовищу, готовому швырнуть меня в яму с ужасными зелеными змеями (изображение 17). Отца поддерживает грозное мстительное божество. Лицо клоуна в глыбе льда — маска персоны, которую полагается носить в этой ситуации.

Комментарий: Изображение показывает еще одну грань отцовского комплекса и служит эмоциональной разрядкой, абреакцией, выражающей негодование, долгое время тлеющее, но так полностью и не признанное. Жар этой реакции начинает плавать замороженную во льду улыбку.

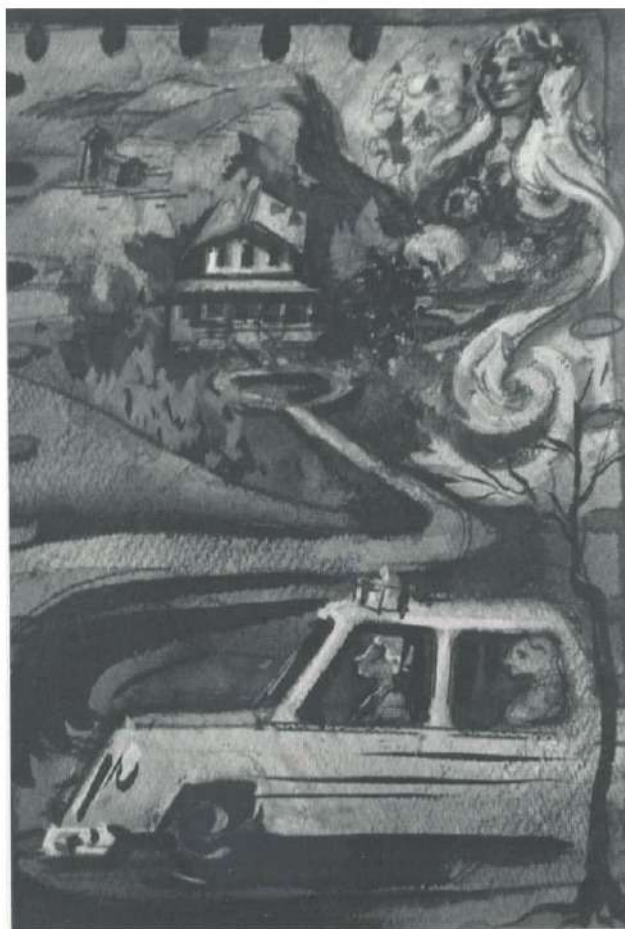


ИЗОБРАЖЕНИЕ 40. Путь вверх и путь вниз

Описание: (из активного воображения) Я пытаюсь визуализировать подъем эго в плане карьеры, идя вверх по лестнице и спускаясь вниз разбитым в пух и прах, возвращаясь обратно на землю. Подъем оборачивается спуском. Путь вниз ведет к выходу и продолжению. Вспомните барочную лестницу в левой части изображения 13. Огни карнавала уступают свету дня.

Комментарий: Это изображение представляет поставленные бок о бок контрасты: наверх и вниз, успех и провал, тьма и свет, солнце и луна, что и есть предвестник Самости, объединяющей противоположности. По словам Гераклита, "путь вверх и путь вниз — один и тот же путь"⁴³ Согласно Изумрудной Скрижали Гермеса, философский камень "восходит от земли к небу и снова нисходит на землю, воспринимая силу как высших, так и низших областей мира".

⁴³John Burnet, *Early Greek Philosophy*, p. 138.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 41. Такси и Деметра

Описание: (из сновидения) Симпатичная женщина-таксист везет меня в деревню, в свой дом, украшенный пышными пшеничными гирляндами вокруг двери. В пути мы много смеемся. Таксистка говорит, что она любит выпить и добавляет: “Знаю про себя, что смотреть не на что... но дома меня ждет красивая дочка, она вся моя жизнь”. Над этой сценой парит образ Деметры.

Комментарий: Женщина за рулем такси — Деметра, на что указывают пшеничные колосья, украшающие входную дверь. Ее дочь — Персефона. Аллюзия на алкоголь, “хлебный дух” (*spiritus frumenti*) — одна из многих отсылок к Дионису. По критской версии мифа, матерью Диониса была либо Персефона, либо Деметра⁴⁴. Это соответствует происхождению алкоголя из зерна как мистического духа хлеба. Дионис — сын земли, порожденный Природой (ферментацией) с помощью человеческого искусства. Такой символизм аналогичен алхимическому, где сын макрокосма (*filius macrocosmi*) рождается из первичной материи (*prima materia*) посредством искусства алхимика.

⁴⁴C. Kerényi, *Dionysos*, p. III.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 42. Жить, умереть

Описание: (из сновидения) Кораблекрушение в ночи. Гамлет погружается в пучину моря, не делая ни малейшей попытки спастись, со словом: “умереть”. Я, напротив, бешено пытаюсь выплыть, вскарабкиваясь на бревно. Я намерен “жить”. Чувствую, для меня этот образ очень важен, принимая во внимание историю с самоубийством.

Комментарий: Как и Ореста, Гамлета преследует отцовский комплекс, призывающий его отомстить за гибель отца, т.е., прожить незавершенную отцовскую жизнь, а не свою собственную. Неспособность разрешить этот комплекс заставляет его метаться между жадой убийства и самоубийства, насилия и отчаяния. Фигура Гамлета на картине, как и анима Гамлета Офелия, сходит с ума и тонет. Однако эго разотождествляется с комплексом и выбирает “жить”.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 43. Магический младенец — Равноправие для женщин

Описание: (из сновидения) Я вижу в колыбели новорожденного всего недели от роду, но замечательно развитого и приветливо улыбающегося мне! Мне приходит на ум младенец Гермес, и я помещаю его образ с кадуцеем в руке наверху. В соседней комнате висит плакат “Равные права для женщин”. Я сижу с двумя красными фаллическими предметами в руках и начинаю сосать один из них.

Комментарий: Картина показывает рождение “чудесного дитя” как символа Самости⁴⁵. Классическим примером такого архетипа является младенец Гермес, зачатый Майей от Зевса:

*Сын родился у богини,
— ловкач изворотливый, дока,
Хитрый пролаз, быкокрад,
сновидений вожатый, разбойник,
В двери подглядчик, ночной соглядатай,
которому вскоре
Много преславных деяний
явить меж богов предстояло.
После того как из недр материнских*

*он вышел бессмертных,
В люльке священной своей
лишь недолго Гермес оставался:
Вылез и в путь припустился
на розыск коров Аполлона,
Через порог перешедши
пещеры со сводом высоким⁴⁶.*

На этой картине новорожденный Гермес сидит как маленький Будда, а в соседней комнате эго по-сасывает фаллическую соску-пустышку (см. также изображение 43а). Рождение божественного дитя включает творческую регрессию к инфантильной душе. Постер служит напоминанием, что хотя по своему содержанию новорожденный принадлежит к царству мужского духа с герметическими и буддийскими намеками, нельзя сбрасывать со счетов контрастирующий женский принцип.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 43а. Рождение Вишну
Из E. Neumann, The Origins and History of Consciousness, фронтиспис.

⁴⁵См. К. Г. Юнг, “Психология архетипа детства” CW 9i, pag. 259ff.

⁴⁶Гесиод, “Гомеровский гимн к Гермесу”



ИЗОБРАЖЕНИЕ 44. Лотос и маслина

Описание: (из сновидения) Образ черной маслины, плавающей в белом лотосе, с окруженной радужным сиянием. Маслина считается центром для медитации. В целом, образ обладает буддийскими качествами.

Комментарий: За Самостью как “чудесное дитя” теперь следует Самость как точка и центр медитации. Согласно авторам-алхимикам, круг с точкой в центре обозначает солнце и золото. Юнг пишет:

Самая совершенная форма — круглая, поскольку она сотворена по образу точки. Солнце — круглое, и огонь — круглый, поскольку он состоит из “огненных капель” Демокрита. Бог самого себя огородил сферой света. “Бог — это интеллибельная сфера, центр которой находится повсюду, а окружность — нигде”. Точка символизирует свет и огонь, а также Божество, поскольку свет есть “образ Божий” или “пример Божества”. Этот сотворенный по образу точки сферический свет является также “сияющим или светящимся телом”, которое обитает в сердце человека⁴⁷.

⁴⁷ К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 41.

⁴⁸ Ален Даниелу, “Индусский политеизм”, стр. 156.

⁴⁹ Там же, стр. 235.

В индуистском мифе “лотос, цветок, раскрывающийся во всей своей славе из бесформенной бесконечности причинно-следственных вод, представляет вселенную”⁴⁸. Согласно космическому мифу о смерти и возрождении, “После разрушения вселенной Вишну засыпает, плавая в водах причины и следствия. При возникновении нового творения Брахма является на лотосе, имеющем форму земли и произрастающем из пупка Вишну. Вот почему Брахма зовется... Лотосорожденным”⁴⁹.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 44а.

Амида — метафизический Будда, сидящий на лотосе



ИЗОБРАЖЕНИЕ 45. В Лимбе

Описание: (из активного воображения) Ощущение пребывания в лимбе, все мосты за спиной сожжены. Я нахожусь на другой стороне, но в заброшенной пустоши, безлюдной, серой, под затянутым облаками небом, без пути, без дороги. На полях приписка: Самоубийство не выход. Дружба — иллюзия. Успех — ни цель, ни удовольствие. Труд бесполезен. Воля божья слепа. "И служат тем, кто лишь стоит и ждет" (Мильтон).

Комментарий: Предыдущее изображение дает беглый взгляд на Самость (Greater Personality), но подобная встреча всегда ранит эго. Бог ведет человека в пустыню и там говорит с ним. (Оссия 2:14) И милость обретается в пустыне (Иеремия 31:2), однако первоначальный толчок сокрушает волю эго и оставляет его с чувством беспомощности. "Опыт Самости — всегда поражение эго"⁵⁰. "Расширение сознательного вначале кажется потрясением и тьмой, но затем расширением человека до целостного человека"⁵¹.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 45а.

Алхимик, медитирующий в состоянии нигредо

Из К. Г. Юнг, Психология и Алхимия, CW 12, изображение 137.

⁵⁰К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 778.

⁵¹Там же, par. 209.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 46. Ущелье в Альпах

Описание: (из сновидения) Образ весьма опасного полета на вертолете через узкое альпийское ущелье — в нисходящих и восходящих потоках, среди нагромождения скал, через очень и очень узкую трещину, чтобы пилот мог добраться до долины, “хорошего места”. Беспокойство и опасения оборачиваются радостью, когда пилот благополучно долетает до места.

Комментарий: Мозаичное изображение показывает узкий, опасный проход между противоположностями. “Потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их”. (От Матфея 7:14) Классическим примером служат сдвигающиеся скалы, между которыми приходится пройти Ясону и аргонавтам в походе за Золотым Руном. Вначале они послали голубя, чтобы проверить возможность прохода. Этот голубь соотносится с голубями, пролетающими мимо сдвигающихся скал, когда они приносят Зевсу амброзию с земли⁵². Идея состоит в том, что проход между противоположностями связывает личную душу (землю) с архетипичной душой (небеса).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 47. Пробуждение в борделе

Описание: (из сновидения) Я спускаюсь в подвал борделя, убегая от безжалостного мужчины. Там я обнаруживаю покрытую синяками, избитую молодую женщину, которая, тем не менее, отличается ослепительной красотой. Я целую ее, и она пробуждается. В мгновение ока я проникаюсь состраданием к ней, к себе, к пафосу человеческого состояния. Жестокий хозяин заведения стоит наверху лестницы.

Комментарий: Этот образ выражает основную идею анализа — нисхождение в бессознательное ради спасения плененной души. Существует множество примеров — сказка “Спящая красавица”, история Орфея и Эвридики, а также, наиболее глубокий гностический миф о Софии, уловленной в темные объятия материи⁵³. В сочинении *Pistis Sophia* мы читаем о том, что София взглянула с высоты своего света на мир тьмы и увидела в нем свет, который показался ей частью горного небесного света. Однако тот свет исходил от бунтующей сущности, названной “Дерзкий” (“Self-willed”). София соблазнилась и сошла в Места Хаоса и приблизилась к Силе света с ликом львиным, дабы пожрать ее. Но окружили ее все вещественные исхождения сего Дерзкого. И великая Сила света с ликом львиным пожрала Силы света в Софии... и ее вещество бросили в Хаос... Пистис София вскричала весьма, весьма, она вскричала Свету светов, который от начала узрела... “Спаси меня, Свете, ибо злые мысли вошли в меня”⁵⁴.

⁵²Jack Lindsay, *The Clashing Rocks*, p. 8, 35ff.

⁵³Один из эпитетов Софии — Sophia Prounikos, София-блудница. *Pistis Sophia*: “Душа однажды обратилась к материи, полюбила ее и, сгорая желанием испытать плотские наслаждения, более уже не захотела отделяться от нее. Так родился мир”. (цитируется по К. Г. Юнг, “Эон”, CW 9ii, par. 307n)

⁵⁴*Pistis Sophia*, стр. 36f.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 48. *Смерть моего кота Отто*

Описание: (из действительного события) Картина порвана на куски (свидетельство аффекта). Кот выпал из окна, пролетел пять этажей и разбился насмерть. Он слегка меня укусил, играючи, а я погнался за ним с газетой. Кот бросился к окну и либо прыгнул, либо сорвался. Это было ужасно. У меня потеют ладони, даже когда я это пишу. Чудовище во мне грубо и жестоко обошлось с бессловесной анимой (оговорка) — с животным. (В оригинале игра слов: anima — animal. — ОМ) За несколько недель до этого я получил во сне предупреждение, что я буду мучить кота.

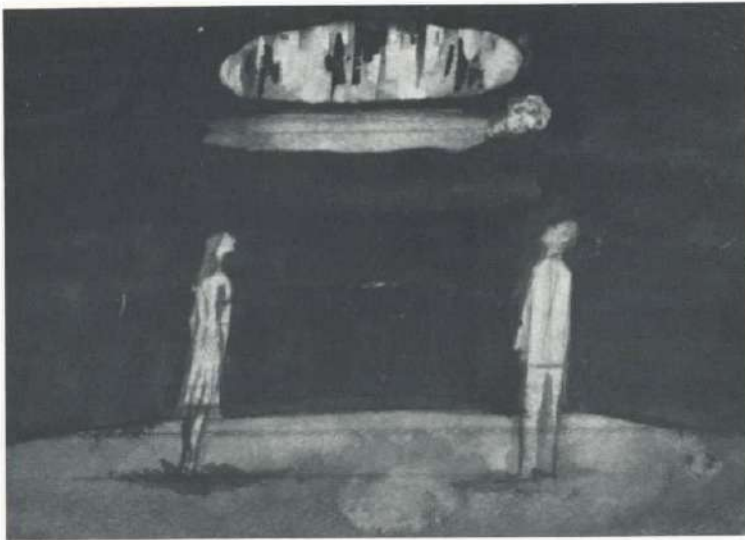
Комментарий: Изображение показывает действительное событие, случившееся несколькими годами раньше и вызвавшее глубочайшее раскаяние. Эта картина — один из многих примеров проявления психологической храбрости перед лицом тени. Подобная неустрашимая честность способствует освобождению анимы.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 49. *Плачущая обезьяна*

Описание: Образ, явившийся мне спустя несколько часов после смерти матери. Обезьяна выглядит совершенно несчастной, в крайне степени горя. Ее глаза красны от плача, слезы текут ручьем. Пометка на полях: "Зверь, лишенный разума, скучал бы дольше!" ("Гамлет", акт I, сцена 2, перевод М. Лозинского)

Комментарий: Это изображение, вытекающее из предыдущего, означает, что амбивалентное отношение к коту подобно амбивалентной привязанности к матери. Оба они теперь мертвы, и, как чувствует пациент, частично вследствие его дурного обращения с ними. Осознанное признание этого горького факта приносит раскаяние и пробуждение спящей анимы, прорывающейся сквозь брутальную оболочку, наложенную ее тюремщиком, и теперь способную *чувствовать*.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 50.

Моя мать летает — Круглое зеркало в небе

Описание: (из сновидения) Мужчина и женщина наблюдают, как моя мать медленно пролетает над их головами, одетая в дурацкое одеяние выпускника колледжа на вручении дипломов. Она исполнена спокойствия и скользит в воздухе медленно, словно аэростат. Над ней видно огромное круглое зеркало. Утверждение: "Смысл жизни в том, что я отражаю тебя, а ты отражаешь меня."

Комментарий: После смерти близкого родственника пациента зачастую преследуют необычные сны — что и случилось с пациентом после смерти его матери. В таких случаях кажется, что открывается брешь между личной и архетипической душой, между временем и вечностью. Нередки синхронистические события, а сны дают шанс бросить взгляд на "иной мир". Данный сон именно таков: в нем утверждается, что смерть матери оказалась "вручением диплома об окончании", он изображает душу матери, воспаряющую к небесам в своей окончательной *sublimatto* (изображение 50а). В предыдущем сне объявлялось, что "ее грехи были отпущены", а иными ловами ее душа "спасена".

Зеркало представляет символ коллективного сознания. Круглое зеркало в небе несомненно является образом Самости. Эго и Самость отражают друг друга. Они делают друг друга осознанными⁵⁵. Юнг считал, что "Насколько мы в состоянии сегодня понять, единственный смысл человеческого существования состоит в том, чтобы зажечь свет во тьме примитивного бытия. Пожалуй, можно предположить, что бессознательное имеет над нами такую власть, какую имеет над ним наше сознание"⁵⁶.

⁵⁵См. Э. Эдингер, "Сотворение сознания", Чап. 2.

⁵⁶К. Г. Юнг, "Воспоминания, сновидения, размышления", стр. 326.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 50а.

Вознесение девственницы

Из Часослова Екатерины Клевской, изображение 15.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 51.

Могила моих родителей — Освобождение

Описание: (из активного воображения)

Я стою справа, протягивая руку над могилой родителей, чтобы поздороваться с Р. Это попытка изобразить мои качества, которые символизирует Р — авторитет, честность, искренность — подавленные в моих отношениях с родителями. Ныне они оба мертвы. Можно выпустить все подавленное наружу, приветствовать его, почитать его. Солнечный свет

на картине — такой же, как волшеббно прорвавшийся луч среди хмурых зимних небес, как только мать похоронили.

Комментарий: Картина выражает освобождение, часто происходящее после буквальной или психологической смерти родителей. Бессознательная часть психики, связанная с проекцией на родителей, теперь может сознательно реализоваться. Внутренняя фигура R, его молодого друга, интегрируется в процесс. Эта фигура несет некоторые аспекты божественного дитя-искры на изображении 13, что показано пламенем над его головой.



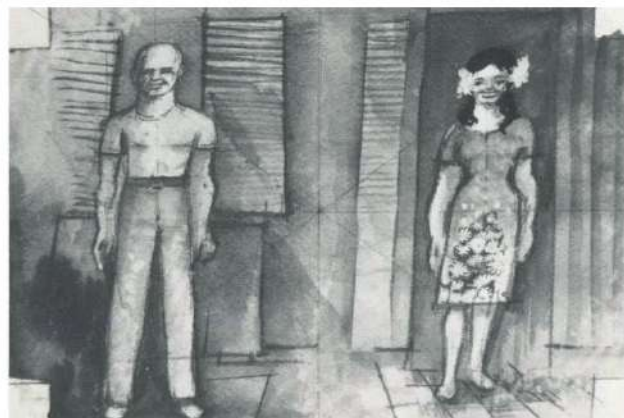
ИЗОБРАЖЕНИЕ 52.

Могилы моих родителей — Освобождение тени и анимы

Описание: (из активного воображения) Из могилы отца поднимается положительная тень, а из могилы матери — анима, положительная. На мне темная флотская шинель, которую я носил на похоронах матери. Вновь появляется тема яркого солнечного света вслед за похоронами.

Комментарий: Это еще одно изображение, касающееся высвобождения содержимого бессознательного. Смерть родителей, после ассимиляции, запускает процесс возмужания индивида. Умерший отец уже не может быть носителем взрослой мужественности для еще незрелого сына. Сын должен стать мужчиной. Аналогичным образом, после своей смерти мать не может быть носителем женственной формы бытия. Сын должен достигнуть

связи с анимой, что означает созревание внутренней женственности.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 53. Обычный человек и Алиса в платье с маргаритками

Описание: (из сновидения) Мой старый друг — тот самый “обычный человек”, появившийся на изображении 9. Он часто выступает как антидот к чему-то высокому. Алиса — яркая молодая женщина, моя знакомая. Здесь она выступает как “Флора”, сияющая и привлекательная фигура анимы. Маргаритки — одни из моих любимых цветов, они обычные, но красивые.

Комментарий: Тень и анима, освобожденные из могил родителей, теперь занимают самостоятельные положения. Эта картина аналогично изображению 9, созданному двумя с половиной годами ранее. Сравнение двух картин открывает имевшее место развитие. Две основные перемены: (1) фигуры больше не занимают отдельные помещения и (2) анима заняла место матери. У последней фигуры имеется как личный, так и надличностный аспект. Она представляет как конкретное известное лицо, так и Флору, богиню цветов. Флора кисти Боттичелли показана на изображении 53а.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 53а.

Боттичелли: Флора (Деталь “Весны”). Галерея Уффици, Флоренция.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 54. Тигровые лилии для Бога

Описание: (образ из сновидения) Яркое сияние солнца ассоциируется с моментом прорыва света сквозь тучи после похорон моей матери. Я поднимаюсь на небеса с огромным букетом тигровых лилий, по все видимости, преподношу их Богу. Я полон радости. Также у меня есть ассоциация с мессой Баха си-минор, “Чаю воскресения мертвых” (*Et exspecto resurrectionem*) (звук медных духовых в блестящем до-мажоре). Радостный образ связан со смертью моих родителей. Перед смертью мать сказала мне: “Я чувствую себя намного лучше”. Я связываю это со сновидением д-ра Юнга о его жене, похорошевшей после смерти⁵⁷.

Комментарий: Картина изображает экстатический момент реакции пациента на смерть его матери. Есть сходство с изображением 11. Хотя настроение и отношение двух картин полностью различны, тем не менее, в обоих присутствует тема инфляции. За подъемом на такую высоту должно последовать падение. Как будто бы пациент, идентифицировавшийся с матерью, участвует в ее финальном вознесении на небеса. Если он принимает в этом участие, то он участвует и в ее смерти.

⁵⁷К. Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, стр. 296.

⁵⁸К. Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, стр. 314.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 55.

Моя собственная смерть

Описание: (из сновидения) Я слева, вытянувшись в позе трупа. Я умер на столе, стоящем справа. Старик, боящийся умереть, вошел в комнату со своей семьей. Здесь же находится доктор, готовый помочь. Атмосфера в целом спокойная и умиротворяющая. Эта смерть не создает проблем, это все равно что заснуть. Оттенки белого, серого и черного, цвета отсутствуют.

Комментарий: Эта картина дополняет изображение 54, а вместе они выражают тему смерти и воскресения. Смерть, внутренняя или внешняя, одновременно и трагедия, и триумф. Юнг описывает реакцию на смерть своей матери такими словами:

Я сразу же выехал домой. Всю ночь в поезде мне не давало покоя тяжелое чувство, но где-то в глубине души я не испытывал скорби по очень странной причине: в ушах у меня постоянно звучала танцевальная музыка, смех и крики, будто где-то праздновали свадьбу. Этот резкий контраст с тем тяжелым чувством, которое оставил сон, не давал мне целиком погрузиться в печаль. Причем всякий раз, стоило лишь мне забыться, как я вдруг обнаруживал, что вокруг меня звучит какая-то радостная мелодия. И эта череда контрастных состояний казалась мне бесконечной. Такой парадокс можно объяснить, если предположить, что в одном случае смерть видится нам с точки зрения эго, в другом — с точки зрения души. В первом случае она выглядит катастрофой, некоей жестокой и безжалостной силой, отнимающей у человека жизнь... Но на другой взгляд, смерть есть радостное событие, как некая свадьба, misterium coniunctionis. Душа словно обретает свою недостающую половину, достигая полноты⁵⁸.

А Апостол Павел говорит следующее: ... *плоть и кровь не могут наследовать Царствия Божия, и тление не наследует нетления. Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит, и мертвые воскреснут нетленными, а мы изменимся. Ибо тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему облечься в бессмертие.* (I послание к Коринфянам. 15:50-53.)



ИЗОБРАЖЕНИЕ 56. Церковь и две луны

Описание: (из сновидения) Канун Рождества, земля покрыта снегом. Церковь изображена как симпатичная деревенская церквушка, протестантская. Я нахожусь внутри, пою гимны среди других прихожан. Когда я выглядываю в окно, я вижу на небе две луны. Я восклицаю и показываю их прихожанам, но никто не обращает внимания. Они не прерывают старинный ритуал, распевают гимны, не ведая о новом чуде.

Комментарий: Пациент осознает, что его опыт бессознательного отчуждает его от остальных. Ему очень одиноко. В частности, этот крайне важный опыт невозможно избежать. Индивидуация ломает ограничения бессознательного в коллективной личности, т.е., происходит мистическое участие (*participation mystique*). Личность уже не определяется ограничениями какой-либо отдельной церкви, партии или группы. Юнг установил символическое уравнение *Ecclesia = Luna* (Церковь = Луна), ссылаясь на связь церкви и луна, определенную Блаженным Августином⁵⁹. Почему же лун две? Я считаю, что это относится к двум церквям, внешней и внутренней. Пациент начинает понимать, что он принадлежит ко второй церкви, духовной (*Ecclesia Spiritualis*). Ральф Уолдо Эмерсон, также будучи приверженцем этой внутренней церкви, пишет следующее: *Простодушные люди считают, что от-*

*вергать распространенные стандарты означает отрицать все стандарты и впадать в прямой антиномизм; и безрассудный сенсуалист прикрывается именем философии, чтобы облагородить преступления. Но существует закон сознания. Вот две исповедальни, в одной либо в другой вам нужно получить отпущение грехов. Вы можете выполнять свой долг, очищаясь в прямом или в переносном, отраженном смысле. Поразмышляйте, удовлетворительны ли ваши отношения с отцом, матерью, кузеном, соседом, городом, кошкой и собакой — может ли кто-либо из них вас упрекнуть. Но также я могу пренебречь рефлексивным стандартом и отпустить свои долги сам себе. У меня имеются собственные строгие требования и прекрасный круг ответственности, я отказываюсь называть долгами многие обязанности. Но если я могу погасить долги, я могу и обойтись без обыденного кодекса. Если кто-то полагает, что этот закон слаб, позвольте ему однажды проявить свою заповедь*⁶⁰.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 57. Дитя

Описание: (из активного воображения) Ребенок сидит на руках матери, причем довольно примитивный матери. Он изображен в сиянии и золоте, а вокруг него подобие змеи, кусающей свой хвост — красная змея из сновидения Гермеса — фаллос (из-

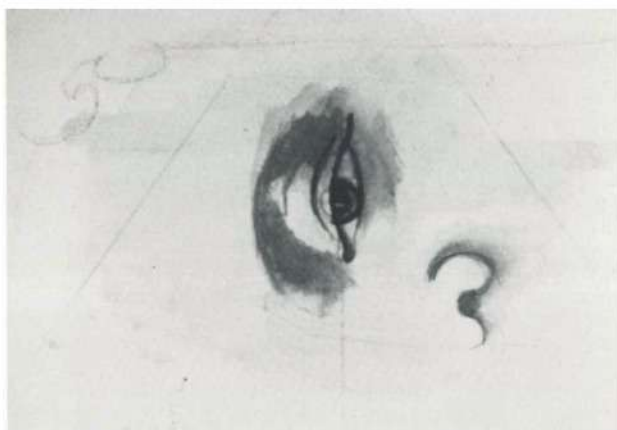
⁵⁹К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 20.

⁶⁰Emerson, "Self Reliance," *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, p. 161.

бражение 43). Над ним видно “Око Бога”, а слева — “звезда”. В одном и том же образе заключена непроглядная ночь и рассвет. Рассвет показан внизу, в водовороте, где тонет корабль. Я нахожусь в воде и смотрю на дитя, ища спасения. На берегу стоит башня. Это своего рода подведение итогов, картина, в которой сводятся образы бессознательного, суммируя события. На полях имеется цитата из Юнга: “‘Ребенок’ отделяет себя от действий, указывающих на наступление тьмы”⁶¹.

Комментарий: Картина представляет вторую версию Космического Дитя (см. изображение 13), прекрасный образ Самости — космическое дитя, покоящееся на руках космической матери. Образ соответствует алхимическому сыну макрокосма (*filius macrocosmi*), сыну горнего мира, порожденному смертью эго, которая происходит внизу изображения. По словам Юнга, “Пациент должен остаться в одиночестве, коль ему нужно найти то, что его поддерживает, когда он больше не может поддерживать сам себя. Лишь это опыт способен дать ему нерушимое основание”⁶². В стихотворении Гельдерлина:

*Там, где опасность,
Растет спасительная сила*⁶³.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 58. Око Бога — Будда

Описание: (Образ из сновидения) Огромный голубой глаз с восточным разрезом плывущий в воздухе, громадный, в облаке, явился мне во сне в период стресса из-за беспокойства насчет окончания передачи зависимости д-ру Э. Мне очень нравится эта работа, и я стараюсь держать ее поблизости. Она напоминает мне о другом виденном мной изображении, названном “Око милосердия” (изображение 58а), которое поразило меня, поскольку ситуа-

ция не выглядела слишком благой. Я чувствовал себя замерзшим и изгнанным.

Комментарий: Тема “ока” повторяется. Изображение соотносится с глубочайшим опытом “быть замеченным” Самостью. Зачастую образ Ока Бога вызывает ужас ожидания “страшного суда”. В данном случае он является успокаивающим, знаком космического проводника⁶⁴. “Око милосердия”, воспроизведенное на изображении 58а (из книги Joseph Campbell, *The Mythic Image*, Figure 265), было выгравировано на индейском каменном диске (датируется 1200–1600 н.э.), найденном в Маундвилле, Алабама. На камне видна рука с глазом на ладони, окруженная двумя сплетенными гремучими змеями. По поводу этого образа Кэмпбелл пишет:

*Если прибегнуть к толкованию в восточных понятиях, то можно было бы сказать, что знак в центре означает “рассеивающее страх положение” (абхайя-мудра), какое принимает рука бодхисаттвы, когда он демонстрирует размещенное на его ладони сострадательно Око Милосердия, вглядывающееся в зрелище горестей этого мира. . . тот факт, что око размещено в самом центре композиции, подсказал бы нам, что сострадание (качество бодхисаттвы) является главной оберегающей и движущей силой вселенной, превосходящей и преодолевающей ее страдания*⁶⁵.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 58а. Глаз на ладони — гравировка на каменном диске. Из Дж. Кэмпбелл, Мифический образ, илл. 265.

⁶¹К. Г. Юнг, “Психология архетипа детства”, CW 9i, pag. 284.

⁶²К. Г. Юнг, *Psychology and Alchemy*, CW 12, pag. 32.

⁶³Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch. — авторский перевод из Гельдерлин, “Патмос”, стихотворения и отрывки, стр. 462.

⁶⁴См. Э. Эдингер, “Сотворение сознания”, стр. 42ff.

⁶⁵Дж. Кэмпбелл, “Мифический образ”, стр. 290.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 59.

Обложка книги — Отрубленная голова

Описание: (из сновидения) Я нарисовал обложку для романа, написанного моим другом Полом, и издатель ее одобрил. На картине изображена женщина, поднимающаяся вверх по лестнице с отрубленной мужской головой зеленого цвета в руках. Кажется, другой рукой она показывает “вперед”. Отрубленная голова связана с темой Ореста (изображение 24). Женщина может быть Клитемнестрой с головой Агамемнона или Юдифью с головой Олоферна или Саломеей.

Комментарий: Образ обезглавливания представляет отделение разума от тела, духа от природы. Если этот образ появляется в процессе индивидуации, ему следует давать аналогичное толкование. В символах алхимии отделение головы от тела представляет умственный союз (*unio mentalis*), необходимое разделение (*separatio*) перед окончательным объединением (*coniunctio*). Юнг пишет:

Обезглавливание имеет символическое значение, как отделение “понимания” от “великих страданий и печали”, которым природа подвергается

ет душу. Это есть освобождение “cogitatio”, которое расположено в голове, освобождение души из “пут природы”. Его цель... состоит в “победе unio mentalis над телом”⁶⁶.



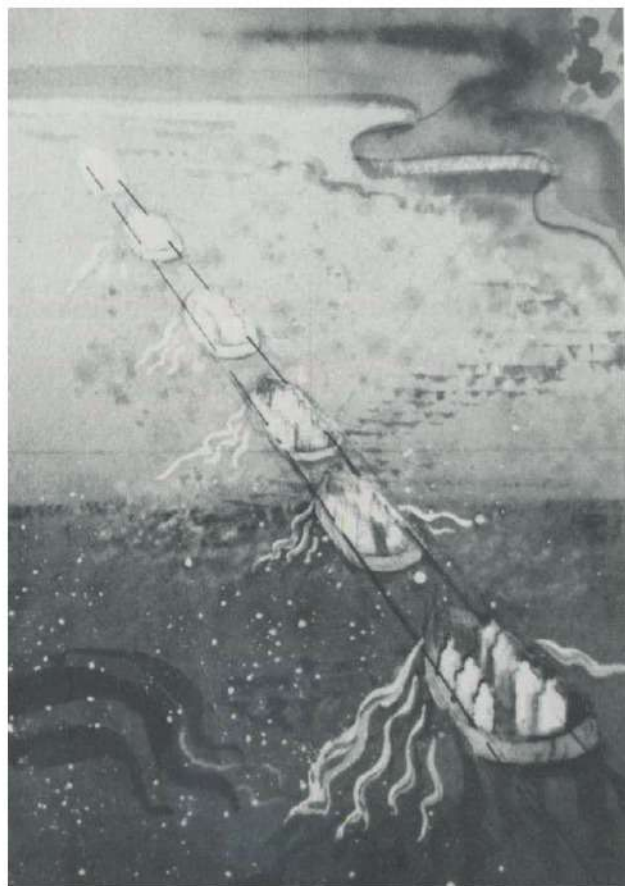
ИЗОБРАЖЕНИЕ 60. Женщина-свинья

Описание: (из сновидения) Женщина-свинья являет собой воплощенный эгоизм, не оставляющий места ни для кого. На картине она перегораживает собой лестницу, ведущую к прачечной самообслуживания, так, что я не могу пройти мимо нее. Она держит два больших пакета с покупками. Д-р Э. прокомментировал, что ее голова кажется окруженной ореолом. Женщина представляет тот тип личности, что вызывает во мне яростную жажду убивать, толкаться и пихаться.

Комментарий: Изображение лишенного разума “тела” дополняет предыдущее, в котором показана отделенная от тела “голова”. Оно пришло из реального события, повторившегося затем в сновидении. Реакция ярости является характеристикой проекции. Женщина олицетворяет собственное бессознательное “свиноподобие” пациента и его заикленность на себе, что требует признания и инте-

⁶⁶К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 730.

грации. Если предыдущая картина подразумевает первую стадию *coniunctio* (ментальный союз), то эта соотносится со второй стадией, единению тела и разума⁶⁷.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 61.

Я лечу над водой — Парадный строй лодок идет к берегу

Описание: (из сновидения) Процессия королевских барок доставляет короля на берег. Лодки связаны двумя параллельными канатами, они плывут сами собой, без каких-либо видимых средств движения. Я лечу над ними высоко в небе и достигаю суши, с некоторыми затруднениями, в конце сна. Мне удается добраться до земли, когда я проговариваю: “Я в руках Господа”. Персонажи на барках одеты в белое, довольно архетипичные, готические, средневековые, вневременные фигуры.

Комментарий: Вновь появляется образ самодвигающегося перемещения (см. изображение 30), относящийся к автономной психике. (“Дух дышит, где хочет”. От Иоанна, 3:8) На этой картине архетипическое, т.е. атемпоральное, содержание “приземляется” в сознании. Это происходит одновременно с приземлением эго, которое допускается на зем-

лю, только когда оно принимает религиозное мироощущение. Появление религиозности становится и причиной, и следствием двух приземлений. Эго может обрести почву, лишь поняв свою зависимость от надличностного фактора в своем существовании. Архетипическая реальность, представленная барками, способна войти в сознание, только когда эго достигает религиозности, мироощущения, которое следует за тем фактом, что архетипическое содержание достигло сознания.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 62.

Беременная в красном платье и рыжеволосая

Описание: (образы из сновидений) Кроткая женщина в красном платье на последних сроках беременности погружена в себя. Ее противопоставляется жизнерадостная, экстравертная, рыжеволосая женщина, бросакая и полная энергии, артистка или карьеристка. Она носит синее платье. Перед нами пара противоположностей. Края картины, где красный переходит в синий и пурпурный по центру, послужили экспериментом синтеза чувств, представленных двумя женщинами.

Комментарий: Это изображение выражает процесс дифференциации в аниме или проявление противоположностей на уровне анимы. Противоположности фокусируются и появляются в бессознательном, но все же еще не достигают уровня реализации сознательного эго. Беременность интровертной фигуры означает, что внимание к внутренней жизни подобно процессу вынашивания ребенка. Эта идея переходит в следующее изображение.

⁶⁷ К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW, 14, par. 679.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 63. Семя

Описание: (из активного воображения) Картина была написана после гадания на И-Цзин, где выпала гексаграмма 3, "Начальная трудность", одним из символов которой служит семя, прорастающее сквозь почву. Я написал ее в попытке нащупать путь вглубь этого образа. Цвета расплывчаты, оттенки охры и умбры в китайском стиле. Маленькое семечко прокладывает себе дорогу в правой части работы. Небо затянуто дождевыми тучами.

Комментарий: I Я не помню точно вопрос, заданный оракулу, наверное, это было что-то вроде: Почему я должен терпеть столько боли и невзгод? В комментарии к гексаграмме 3 говорится:

Времени роста предшествуют трудности, напоминающие первое рождение. Однако эти трудности возникают из сокровенной глубины всех существ, борющихся ради обретения формы. Гром и дождь наполняют воздух. Но хаос очищается... Гроза приносит облегчение напряжения, и все существа вновь дышат свободно.

Совершенный муж обязан организовать проникновение изначального, подобно распутыванию клубка шелковых ниток и увязывания их в мотки.

Чтобы отыскать место в бесконечности бытия, требуется способность и разделять, и объединять⁶⁸.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 64. Пламя — Прометей

Описание: (из сновидения) Я вижу В. Р., писателя, перед камином, в котором горит очень яркий огонь. Я заморожен этой сценой. Я чувствую себя Прометеем, ощущаю творческую силу и "авторство" по отношению к этому пламени. Незадолго до этого я читал "Прометея прикованного" Эсхила.

Комментарий: Открытие, позволившее использовать огонь, явилось, вероятно, наиболее важным отдельным событием в истории развития нашего вида. Огонь немедленно даровал примитивному человеку власть над тьмой ночного леса. Приручение огня заложило корни всех технологий, дало эго власть манипулировать природой. В этой картине огонь также символизирует творческие силы и "власть". Божественное, созидающее пламя, похищенное у Зевса, передает эго власть, наделяя его правом существовать как самостоятельный центр бытия. Пациент в своем индивидуальном развитии проходит те же стадии эволюции, что и коллективная душа расы. Онтогенез обобщенно повторяет филогенез.

⁶⁸Г. Бейнс, "И-Цзин", стр. 16f.



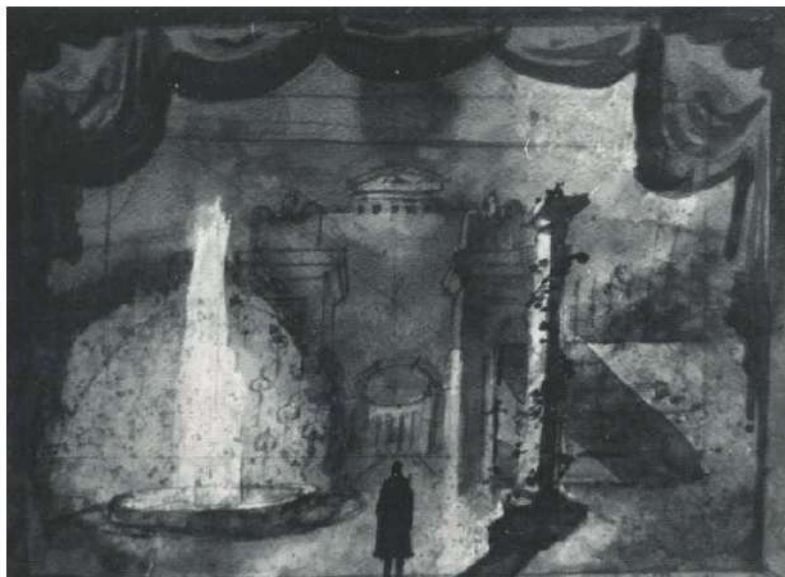
ИЗОБРАЖЕНИЕ 65.

Рождественская елка, растущая из мусорного ведра

Описание: (из сновидения)

В моей квартире стоит красивая рождественская елка, растущая в том месте, где обычно собирается мусор. Дерево окружено приятным сиянием, что дает мне идею о том, что нечто замечательное может получиться из отбросов, как в Вифлееме.

Комментарий: Еще одно изображение рождественской елки (см. также изображения 38 и 72). В алхимическом символизме формирование философского камня начинается в грязи, в куче навоза или уличных отбросов. Подобно страждущему слуге Яхве, он “презрен и умален пред людьми”. (Исайя, 53:3) Он — “камень, который отвергли строители” (от Луки, 20:17), ибо из Назарета может ли быть что доброе? (от Иоанна, 1:46) Психологически эта тема соотносится с тем фактом, что путь к Самости лежит через тень, низшую, отвергаемую часть души. Рождение Христа в яслях служит примером, иллюстрирующим эту же самую идею.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 66.

Сценическая декорация в виде мемориала

Описание: (из сновидения)

Я вижу театральную декорацию, которая должна представлять воинское кладбище. Справа стоит колонна, посвященная Дионису, обвитая плющом. Слева гейзером бьет фонтан, окруженный пшеницей. Это место посвящено Деметре. Важную деталь освещения представляет то, что сцена освещена двумя источниками света, слева и справа. Я получаю напоминание о кладбище, где похоронены мои отец и мать. Вид декорации заставляет меня вспомнить об изображении 1.

Комментарий: Картина представляет театр как место, посвященное служению Деметре и Дионису. Театр выполняет или должен выполнять священную функцию, а пациент нуждался в религиозности. Колонна является реминисценцией древнеегипетского столба *Джед*, который представлял воскресшего Озириса (изображение 66а). Мифы об Озирисе и Дионисе переклика-

ются: каждый подвергся расчленению и воскрес, и таким образом оба они символизируют возрожденную, вечную жизнь, прорастающую из смерти. Два источника света соотносятся с двумя лунами изображения 56 и обозначают два центра сознания, эго и Самость.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 66а.

Столб Джед Озириса, из Budge, Osiris, p. 6.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 67. Пол в храме Диониса

Описание: (из сновидения) “Дело жизни и смерти — восстановить храм Диониса” — так было сказано мне во сне. Храм погребен под помойкой. Мы снимали кинофильм в этом месте. Я пнул какой-то мусор, увидел под ним слово “Дионис” и понял, что это за место. Картина отличается текстурой с прикрепленными кусочками мусора, тряпками и жестяными крышками. Преобладает красный цвет, разбрызганный поверх грязи.

Комментарий: В изображении продолжается тема Диониса, важной чертой которой является связь этого бога с происхождением древнегреческой драматургии и искусства. Ядро жизни пациента составляет искусство, а сон, из которого появилась картина, утверждает, что восстановление древнего религиозного чувства к искусству является вопросом жизни и смерти. Ортега-и-Гассет пишет: “Не следует забывать, что в Афинах трагедия выступала как религиозная церемония, разыгрываемая не столько на подмостках, сколько в душах зрителей. Сцена и публика вовлекались в атмосферу высочайшей поэзии: в религию”⁶⁹. “Если трагедия афинянам приходилась не по нраву, они говорили: *Ouden proston Dionyson* — ‘Это не имеет отношения к Дионису’⁷⁰”. По словам Ницше,

единственный действительно реальный Дионис является во множественности образов, под маской борющегося героя, как бы запутанный в сети индивидуальной воли. И как только этот являющийся бог начинает говорить и действовать, он получает сходство с заблуждающимся, стремящимся, страдающим индивидом... герой сцены есть сам страдающий Дионис мистерий,

тот на себе испытывающий страдания индивидуации бог... при этом намекается, что это раздробление, представляющее дионисическое страдание по существу, подобно превращению в воздух, воду, землю и огонь, что, следовательно, мы должны рассматривать состояние индивидуации как источник и первооснову всякого страдания⁷¹.

Следовательно, драма, должным образом понятая, изображает злоключения воплощенного Бога и оправдывает страдания человека необходимостью его трансформации.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 68. Дом бабушки опорочен

Описание: (из сновидения) Фигура слева, темный человек, похищает маленького мальчика, чтобы использовать его сексуально. Я наблюдаю. Общая сцена предположительно прекрасного райского места в доме бабушки оказывается оскверненной и опороченной. В правой стороне картины мать — старая ведьма — мучает своего маленького сына. Я встаю на защиту мальчика.

⁶⁹Цитируется по: С. Kerényi, *Dionysos*, p. 315.

⁷⁰Там же, стр. 329.

⁷¹Ф. Ницше, “Рождение трагедии”, стр. 73.

Комментарий: Любимая бабушка, мать отца, ныне должна быть рассмотрена в ее негативном аспекте. На картине ее потакание изображено порождающим две разновидности растления детей. Лучше всего это можно понять как представление природы внутренних родительских образов (imagos), которые эксплуатируют и истязают внутреннего ребенка. Изображение являет благоприятный знак, что эго защищает ребенка и старается отделиться от фигур родителей.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 69.

Добровольное испытание девятилетнего мальчика, отбрасывающего тень

Описание: Попытка визуализировать суд над скверным девятилетним мальчиком. Справа изображена пара негативных родителей. В картине я попытался встретиться лицом к лицу с моими внутренними обвинителями и предоставить слово каждому. Я до сих пор нервничаю, оказавшись поблизости от здания суда или полицейского.

Комментарий: В возрасте девяти лет пациент пережил безвредный сексуальный опыт с девочкой того же возраста. Родители девочки грубо обвинили мальчика в присутствии директора школы, от чего он испытал глубочайшее унижение⁷². Психологическое развитие требует, чтобы противоположности были разорваны в клочья. Разделение Духа и Природы абсолютно необходимо в эволюции сознательного. В послании Апостола Павла к Римлянам говорится: «но я не иначе узнал грех, как посредством закона, ибо я не понимал бы и пожелания, если бы закон не говорил: *не пожелай*.» (к Римлянам, 7:7) Однако это событие из детства, как и весь послуживший ему фоном психологический климат, было незрелым и излишне травматическим применением «закона», так и не смягченного человеческим чувством. Пришла пора интегрировать этот опыт.

⁷²Пациент сообщил мне, что хотя дух происшествия передан точно, само оно было комбинацией двух событий. Одно включало историю с соседской девочкой; в другой раз пациент был обвинен в «похотливости» директором школы за «умничанье с сексуальным подтекстом» в адрес девочки из его класса.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 70. Прекрасный восход солнца

Описание: (из сновидения) Я ощущал этот сон как завет, своего рода сон-«радугу». Все должно было пойти на лад, занимался новый день. Приписка на полях: «Ветвь оливы символизирует примирение Бога с человеком».

Комментарий: Ветвь оливы, принесенная голубом Ноем на ковчег, стала свидетельством отступления потопа. (Бытие 8:11) Аналогичным образом, изображение восхода солнца предполагает, что *nekyia*, путешествие по морю ночи, завершилось успехом, даже если для полной сознательной реализации потребуется еще некоторое время. С психологической точки зрения «примирение Бога с человеком» означает установление живой, взаимодействующей связи между эго и бессознательным. Такое желательное положение дел наступает весьма постепенно в контексте переноса. Критическим событием в курсе анализа явилось понимание пациентом того факта, что он по-настоящему *доверял* аналитику. Он едва смог поверить в это, однако это было так. Как я это видел, мое уважение к материалу его бессознательного заставило последнее доверять мне, и это доверие постепенно просочилось в сознание. Пациент выразил это такими словами: «Я доверяю д-ру Эдингеру. Д-р Эдингер доверяет бессознательному. Вот почему и я доверяю бессознательному».

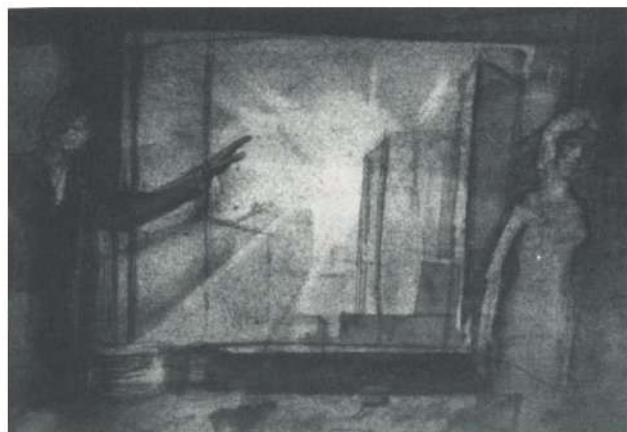
ИЗОБРАЖЕНИЕ 71.

Закат из квартиры в Ист-Сайде

Описание: (из сновидения) Главный смысл этого образа из сна состоит в том, что я единственный среди компании, кто видит в окне красивый закат, хотя я показываю на него.

Комментарий: Предыдущее изображение восхода солнца и данная картина заката составляют пару, два аспекта одного и того же события. Закат виден из квартиры состоятельных светских друзей,

тех, кто разжег в пациенте желание мирового успеха и вознаграждения персоны за счет бытия собственной самости. Это отношение символизируется клонящимся к закату солнцем.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 72.

Я помогаю больному подняться на ноги

Описание: (из активного воображения) Я помогаю больному мужчине. (Я все еще выздоравливаю от гепатита.) Это картина помощи “меньшему” мне. В верхнем левом углу помещен мой собственный образ как молодого и сильного человека — здорового меня. Он знать не желает о болях и невзгодах пожилого возраста. Рождественская елка переходит в эту тему из других изображений. На плече у меня сидит мой (новый) кот, часто помогающий мне писать картины или записывать сны.

Комментарий: Изображение напоминает о словах Христа: “так как вы сделали это одному из сих братьев моих меньших, то сделали мне” (от Матфея 25:40). Как и в предыдущих изображениях рождественской елки (38 и 65), где дерево появлялось из

неожиданного источника, так и здесь сверкающая елка, украшенная рождественской звездой, появляется, когда эго протягивает руку помощи слабой и нуждающейся тени. Подлинное принятие самости во всей ее немощности, чего достичь гораздо сложнее, чем можно подумать, фокусирует Самость (Христа).

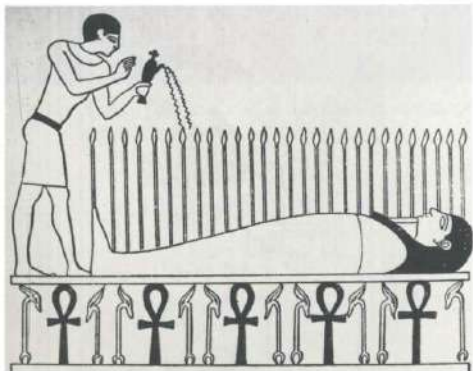


ИЗОБРАЖЕНИЕ 73. Сад и кладбище

Описание: (из сновидения) Во сне я вижу сад. На первом плане — деревянное почерневшее крыльцо уютного старого дома. Цветочные клумбы в саду мягко сменяются могильными камнями. Над всей этой картиной виден навес дрожащих, движущихся листьев.

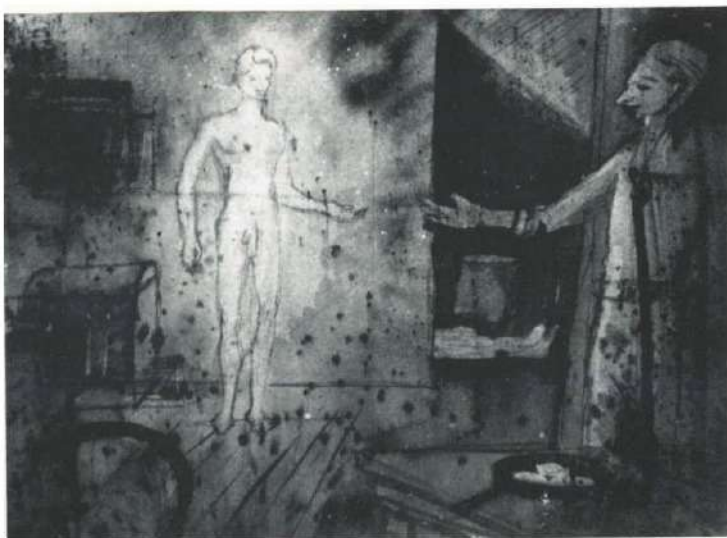


Комментарий: Данное изображение несет качество “смерти и возрождения”. Я понимаю, что это образ вечной жизни архетипичной души, которая появляется в поле зрения в момент смерти или релятивизации эго. Картина рассказывает о состоянии над противоположностями, о трансцендентной точке зрения, которая способна примирить категории рождения и смерти в большем целом (изображение 73а). Удобный старинный дом напоминает об обещании Христа: “В доме Отца Моего обителей много... Я иду приготовить место вам” (от Иоанна, 14:2).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 73а.

Пшеница, прорастающая из мертвого Озириса
из Budge, Osiris, p. 58.

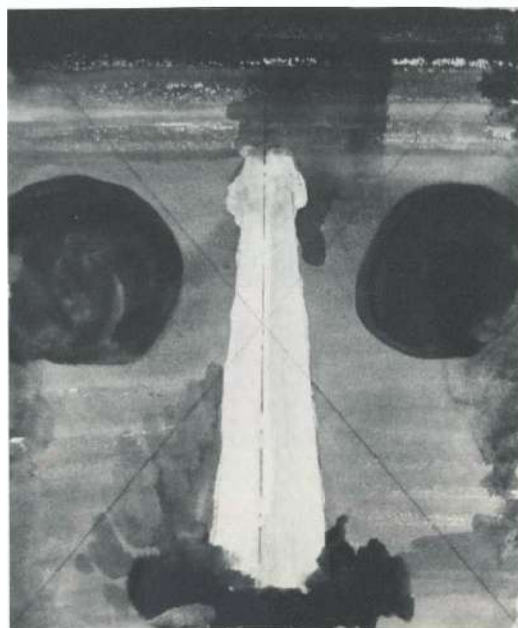


ИЗОБРАЖЕНИЕ 74. *Писатель воскресает и вновь живет — Старик умирает*

Описание: (из сновидения) Глубокий старик умирает в задней комнате захудалой антикварной лавки. Пришло его время. Одновременно труп молодого мужчины (В. Р., моего друга и писателя) воскресает и встает, сияя, с большой ручкой в руках. Я впечатлен. На сковороде поджарены три яйца.

Комментарий: Эта картина продолжает ту же тему, что повторялась в каждом изображении, на-

чиная с 70, а именно, восход, возрождение света. В. Р., писатель, представляет собой прометеевского светоносца (изображение 64), держащего в руке фаллический инструмент творчества и созидания, что служит аллюзией на рождение внутреннего *авторитета*. Яичница из трех яиц, “солнечной стороной вверх”, наводит на мысль о тройном “пойманном” восходе, готовом быть ассимилированным.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 75. *Розовый фаллос с двумя шарами*

Описание: (из сновидения) В моем сне это было нарисовано на стене.

Комментарий: Лучше всего понять этот образ как священную икону, аналогичную индуистскому лингаму (изображение 75а). Фаллический символизм в мифологии ассоциируется с Гермесом, Паном, Дионисом, Аттисом, Озирисом, Шивой и другими божествами. Бессознательные образы такого рода, особенно принимающие абстрактную форму, как в данном случае, указывают, скорее, на нуминозную архетипическую энергию, нежели на личную сексуальность, хотя и последнюю нельзя исключать. Джордж Элдер, историк религий, пишет:

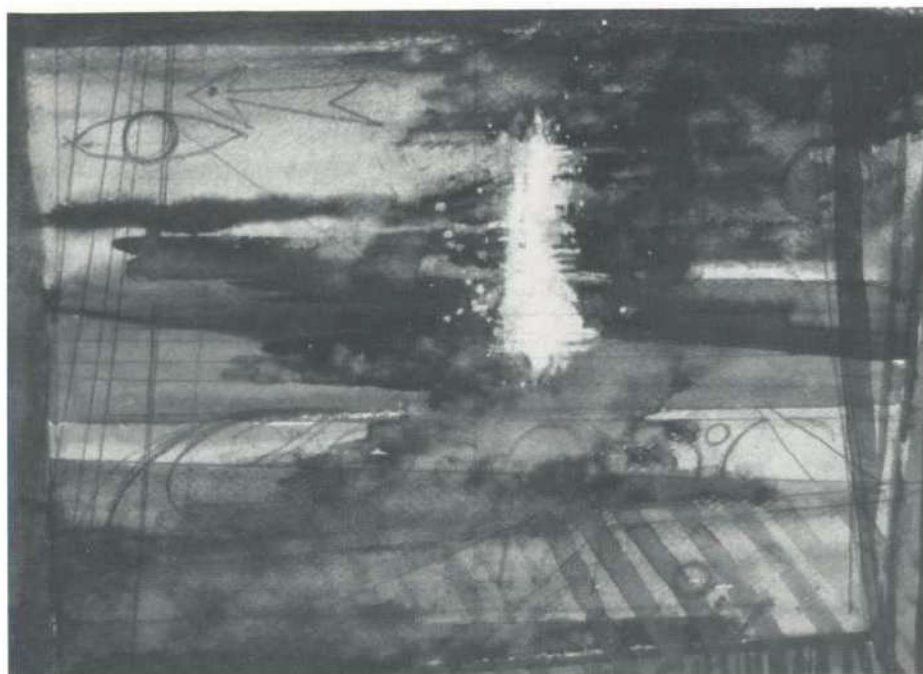
Подобно всем религиозным символам, фаллос указывает на таинство божественной реальности, которую иным образом постичь просто невозможно. Однако в данном случае кажется, что тайной окружен сам символ. Нам известно, к примеру, что фаллос играл важную роль в древнегреческих мистериях, участники кото-

рых, однако, хранили ритуальные тайны и не разглашали их. Даже современные индусы-шиваиты, открыто поклоняющиеся вертикальному закругленному на конце цилиндру, называемому лингам ("фаллос" — санскр.), не всегда знают о том, что предстают перед образом полового органа⁷³.

Дабы защитить религиозное значение эротических образов, буквальная сексуальная отсылка часто отрицается — в качестве примера можно привести "духовное" толкование *Песни песней*. С открытием двух уровней бессознательного, персоны и архетипа, отпала необходимость в подходе "или-или".



ИЗОБРАЖЕНИЕ 75а. Святилище Лингама из Zimmer, *The Art of Indian Asia*, plate 289.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 76. Гостиница вдалеке

Описание: (из сновидения) Вдалеке я вижу гостиницу, она светится огнями. Ночь, в которой я оказался, очень, очень темная. Но по крайней мере, есть некое место, куда я могу направиться. Я нахожусь в крайне враждебном пригороде, несмотря на то, что место выглядит достаточно невинно. Я так и не закончил эту картину. Это было неправильно. Гостиница получилась слишком большой и слишком близко расположенной. До нее должно было быть пятьдесят или сто миль. Я связываю эту работу с Небес-

ным Градом из книги Джорджа Буньяна *Путь пилигрима*.

Комментарий: Изображение заключает тему направляющего света и приюта в конце путешествия. Важная черта символизма такого рода в том, что он доводит до эго убеждение в том, что в жизни есть цель, даже если ее точная природа остается загадкой. Неразбериха с расстоянием предполагает, что цель несколько отличается от ожиданий пациента. Фактически он укрыл в себе обычное ошибочное представление, что раз он привел себя в порядок, то боли и конфликтов больше не будет.

⁷³ Джордж Элдер, "Фаллос", в "Энциклопедии религии".



ИЗОБРАЖЕНИЕ 77. Темница Сиддхартхи

Описание: (из сновидения) Во сне я направлялся в тюрьму, называемую Темница Сиддхартхи. Я понял значение этого сна так, что я не должен начинать запланированное путешествие, а сделать наоборот: “отправиться в тюрьму” моей задней комнаты и моей интровертности. В романе *Сиддхартха* Германа Гессе рассказывается о человеке, возможно имеющем сходство с изображенным в правом верхнем квадрате, погруженного в себя и прислушивающегося к реке (бессознательному). В нижнем правом квадрате показан переход метро, а в нижнем левом — лестница, ведущая вверх в тюрьму, очень похожую на мою заднюю комнату. Я добровольно иду в тюрьму, как Король Лир. “Пойдем с тобой в тюрьму... Судить о тайной сущности вещей” (*Король Лир*, акт V, сцена 3, перевод Щепкиной-Куперник)

Комментарий: Сиддхартха — имя Будды, “достигшего цели”. Изображение продолжает тему цели, показывая ее в ином свете. Рабство и заточение являются образами, выражающими один из аспектов опыта Самости для эго. Апостол Павел, например, называет себя “рабом Иисуса Христа” (Послание к Филиппийцам, 1:1). Самость ставит перед нами то, что мы *есть*, не более и не менее, срывая с нас бесчисленные приятные фикции. Эго больше не может делать то, что *оно* хочет и больше не может укрывать лживые иллюзии о себе самом. Для подавляющего большинства людей подобный опыт окажется столь же нестерпимым, что и одиночное заключение.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 78. Ореол света

Описание: (из сновидения) В моем сне д-р Э. видел мерцающий ореол света, плывущий во тьме. Он ощутил волнение и даже благоговейный трепет. Он сказал, что данное сновидение означает нечто, имеющее огромное значение, что случится со мной в будущем. Мне это показалось предзнаменованием видения облака (изображение 100). Также картина имеет черты трансперсональной звезды (изображение 99).

Комментарий: Из процесса анализа, персонифицированное аналитиком, появляется видение света, сияющего во тьме бессознательного (от Иоанна, 1:5). Объявление об этом видении и его значении равносильно благовещению: “Дух Святой найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим” (от Луки, 1:35). Этот сон приснился в сочельник, обозначая связь бессознательного с годичным циклом. Дело не в следовании бессознательного за религиозным календарем, а скорее в том, что религиозный календарь выводится из бессознательного.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 79.

Джоан в зеленом шелковом платье

Описание: (из сновидения) Джоан — актриса, в высшей степени экстраверт, воплощенная анима. В одном из сновидений она «истратила весь воздух». Она в родстве с женщиной-свиньей (изображение 60), грубой, наглой, громкоголосой бабой-кастраторшей. Во сне что-то было не в порядке с ее платьем: вырез имел не те пропорции, и его нужно было изменить.

Комментарий: Это сновидение пришлось на самую середину самоуничижительного настроения негативной анимы, в котором пациент ощущал неудачу анализа. Это был своего рода «внезапный подъем воды» в бессознательном, последовавший за весьма позитивным предыдущим изображением. Платье похоже на то, которое носила мать. Таким образом, изображение демонстрирует настроение, вызванное анимой, подстрекаемой материнским комплексом. Что-то не так с отношением к этому расположению духа; пропорции искажены и должны быть исправлены.

⁷⁴Г. Бейнс, «И-Цзин», стр. 76.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 80.

Отец Дэмиен и колония прокаженных

Описание: (из активного воображения) Картина появилась после просмотра телепрограммы об отце Дэмиене, священнике, работавшем с радостью среди больных проказой и благодарившего Бога за то, что Он даровал проказу и ему. Колония прокаженных напоминает концлагерь. Замученный ребенок, «другой» (изображение 4), получает освобождение или утешение. Желтый флаг служит знаком лепрозория. Данная тема связана с другими изображениями концлагеря и тюрьмы (77 и 96).

Комментарий: Пациент выдал сильную эмоциональную реакцию на поразившую его телепередачу об отце Дэмиене. Реакция показывает, что у него имелся «комплекс прокаженного». Он идентифицировал себя с презренными прокаженными, и тот факт, что некто, особенно «отец», смог принять его, показался почти невероятным. Опыт с собственным отцом был в сильной мере ответственным за этот комплекс. Пациенту требовалось то, что И-Цзин называет «исправлением испорченного отцом»⁷⁴. Это способен сделать другой отец.

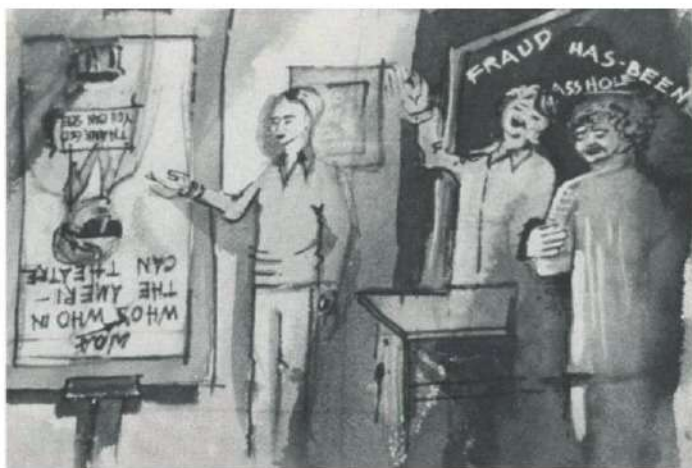
ИЗОБРАЖЕНИЕ 81.

Ощущение надувательства

Описание: (из активного воображения) Я читаю лекцию о перевернутой вверх ногами картине. Аудитория насмехается надо мной как над обманщиком, «бывшим», конченным человеком, за мое слабеющее зрение. Картина, о которой идет речь — моя работа, написанная мной как слепым. Желтый свитер заставляет вспомнить о лепрозории.

Комментарий: Изображение показывает действительное событие, когда пациент поймал себя на том, что рассказывает группе о картине, держа ее вверх ногами. Эта ошибка причинила ему глубо-

кое унижение, он стыдился своего ухудшающегося зрения и делал все возможное, чтобы скрыть этот недостаток от остальных. Насмешники на картине представляют внутренние фигуры, сведенные вместе притворством, они будут продолжать существовать, пока эго не перестанет “подделываться” и притязать на то, чем оно не является. Тема насмешек представляет аспект процесса индивидуации. Это суровое испытание, выжигающее все притворство и оставляющее только твердую как скалу реальность (изображение 81a).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 81a. Осмеяние Христа из Часослова Екатерины Клевской, изображение 19.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 82. Смерть моей матери

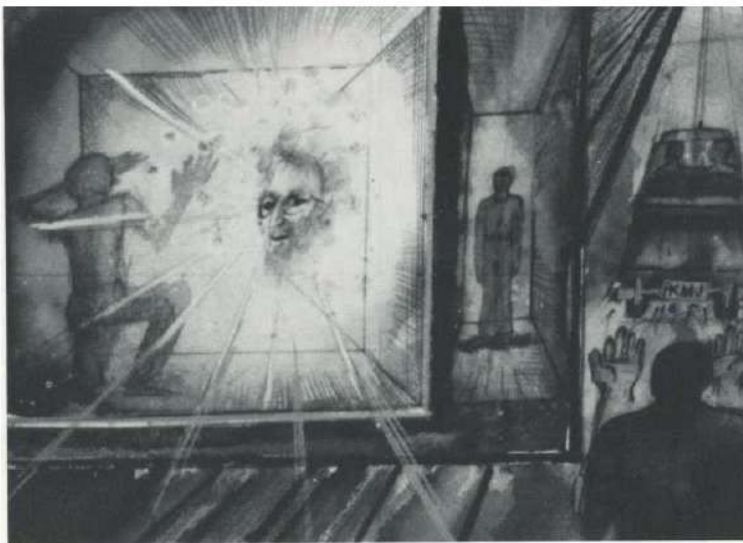
Описание: “Портрет травмы”, написание которого я откладывал. Чувства переданы очень точно. Пустая холодная больница в рождественскую ночь, часы, темнота за окном, палата реанимации — почти как картина смерти Ноя (изображение 38), ощущение себя маленьким мальчиком. На полях имеется надпись: “мальчик-сирота”.

Комментарий: Образ “сироты” является частью процесса индивидуации. Проецированная версия родительского архетипа должна умереть, прежде чем он будет пережит как *внутренняя* реальность. Философский камень имел название “сирота”⁷⁵. На одной из граней камня, установленного в Боллингене, Юнг вырезал надпись на латыни (изречения “более или менее точно процитированных выдержек из алхимических трактатов”):

*Я сирота, я одинок; и все же меня можно найти где угодно. Я один, но противопоставлен сам себе. Я юн и стар одновременно. Я не знал ни отца, ни матери, потому что то ли был извлечен из глубины, как рыба, то ли упал с небес, как белый камень. Я странствую по лесам и горам, но скрыт в самых глубинах человеческой души. Я смертен для любого, но меня не затрагивает ход времени*⁷⁶.

⁷⁵К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 13.

⁷⁶К. Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, стр. 227.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 83. Вакуум

Описание: (из активного воображения) Справа R уезжает от меня в красной машине с откидным верхом, со своим новым другом. Я в центре картины, в вакууме. Слева виден призрак отца Дэмиена. Картина написана в честь идеи, что вакуум необходим, чтобы позволить другому качеству войти, что я "получил компенсацию" за свою потерю. Изображение связано с Темницей Сиддхартхи (77).

Комментарий: Изображение продолжает опыт сиротства. Прекращение отношений с R вызвало чувства, схожие с теми, что последовали за смертью матери. Состояние сиротства усилилось. Растворение привязанностей, основанных на бессознательной зависимости, необходимо для полноты развития. Встреча с искупителем с положительным

архетипом отца (отец Дэмиен) может произойти лишь при условии очищения достаточного психического "пространства", чтобы дать ему место для проявления.

*Когда уходят полубоги,
Приходят боги⁷⁷.*

ИЗОБРАЖЕНИЕ 84.

Младенец-черт и младенец-святой

Описание: (из активного воображения) Попытка добраться до корней самого основания тени. Младенец-дьявол брошен в унитаз. Хороший мальчик показан как не отбрасывающий тени святой, любимец отца. Свет должен наводить на мысль о представлении, действе, начале персоны. Свет похож на огни рампы.

Комментарий: Изображение показывает то, что в большей или меньшей степени случается в раннем периоде развития каждого ребенка, а именно, разделение тени и персоны. Несмотря на то, что это разделение активируется социальными факторами, его основным паттерном остается интрпсихический архетип. Дьявольское поведение представляет и причину, и следствие межличностного неприятия. Аналогичным образом, угодливое соответствие ожиданиям общества является и естественной склонностью, и последствиями наград, дарованных за такое поведение. Классический пример данного паттерна выражен Каином и Авелем, одним принятым Богом и другим отвергнутым. Интересно, что принятый "хороший" погибает молодым, в то время как отвергнутый проживает долгую жизнь, заплатив за это клеймом воплощенного зла.



⁷⁷Ralph Waldo Emerson, "Give All to Love."



ИЗОБРАЖЕНИЕ 85.

Спасение ребенка за кулисами; Действие на сцене

Описание: (из активного воображения) Картина должна изобразить “синдром спектакля”. На сцене представлена тюрьма с вооруженным пистолетом нацистом. За сценой, в затененном пространстве виден другой ребенок в мусорном ящике (как в туалете), и отец Дэмиен помогает ему выбраться. Это взрослая версия предыдущего изображения.

Комментарий: Изображение говорит само за себя. Тот факт, что спасение происходит за кулисами (в бессознательном), означает, что вся диссоциированная структура находится на грани распада. Появление столь ясной картины синдрома спектакля обозначает его скорый конец.

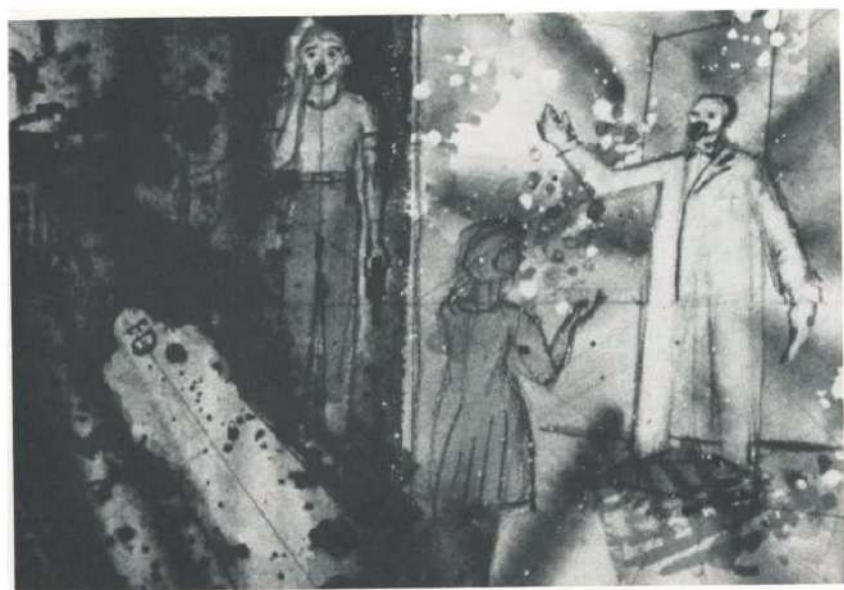
ИЗОБРАЖЕНИЕ 86.

Смерть Паваротти, воскрешение Паваротти

Описание: (из сновидения) Во сне я по необъяснимым причинам застрелил Паваротти, и он упал мертвым (слева). Затем он воскрес (справа): в белом костюме, поющий, полный цвета и радости. Он собирается жениться.

Комментарий: Пациент привел следующую ассоциацию со знаменитым тенором Лучано Паваротти: *Прекрасный, открытый, солнечный певец... сила природы, столь великая, столь добрая, столь знаменитая. Мне постоянно приходит на ум Орфей. Как могли Фурии устоять перед его голосом?... В Паваротти есть что-то детское. Он не “взрослый”. Удовольствие и радость. Именно! Основное качество Паваротти — радость жить... Паваротти тоже дионисиец.*

Фигура Паваротти — современное воплощение Диониса-Орфея. Он освобождает их паттерн смерти и возрождения, символизирующий процесс трансформации либидо. Путем развития самопознания, жаждущий не обновленный духовно человек подвергается умерщвлению и рождает вновь из целостности. Образ всех цветов (*omnes colores*) сопровождает возрождение и еще появится в дальнейших изображениях. Белый костюм воскрешения соответствует тем, “которые пришли от великой скорби; они омыли одежды свои и убелили одежды свои Кровию Агнца” (Откровение, 7:14). Брак соотносится с *coniunctio*.





ИЗОБРАЖЕНИЕ 87.

Утопление кота и унитаза в бесконечность

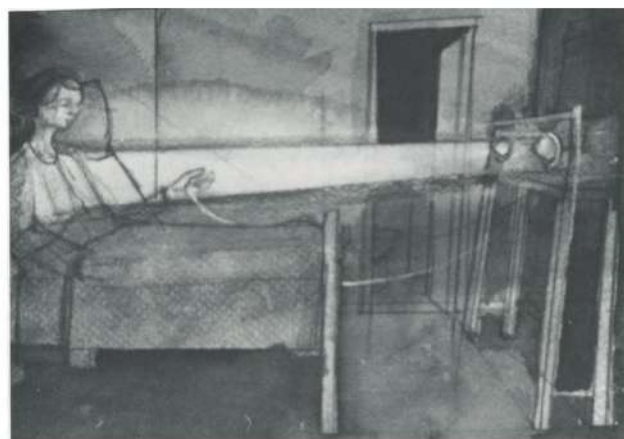
Описание: Утопив кота (слева), мальчик должен угодить отцу, стать хорошим, обойдясь с драгоценным для него существом, как с дерьмом. В другой руке мальчик держит звезду, которую он тоже отшвырнет прочь. На заднем плане виден "Иисус из воскресной школы", сентиментальный, но также и "звездный" плакат — награда хорошему ученику. Голубой унитаз справа возник из сна, в котором я видел говно, падающее вниз в бесконечность. В глубине унитаза видна звезда, что связывает этот образ с изображением 13. Звезда в пространстве может быть обращена как вниз, так и вверх. Два кота по бокам — мои коты, очень много значащие для меня и приносящие столько удовольствия и радости в жизни.

Комментарий: Изображение продолжает тему смерти и воскрешения. Кот, представляющий естественный инстинкт и "радость жизни", умерщвляется в персональной жизни и возрождается в трансперсональной. Так же умирает и звезда и возрождается из своих глубин. Звезда представлялась важным символом Парацельсу, доктрину которого Юнг изложил следующими словами:

Точка ближе всего к природе света, а свет есть "simulacrum Dei". Как твердь была создана посреди вод ("mediam inter supra et infra coelestes aquas naturam habebit"), так и в человеке есть некое lucidum corpus [светлое, или прозрачное, тело], а именно humidum radicale, протекающее из области наднебесных вод... "Corpus lucens" — это астральное тело, "твердь", или "звезда", в человеке⁷⁸.

⁷⁸К. Г. Юнг, "Paracelsus as a Spiritual Phenomenon," CW 13, par. 188.

Не только животная часть человека, но также и его "небесная" часть должны быть утрачены, чтобы быть вновь обретенными на новом уровне. По словам Апостола Павла: "Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении; сеется в унижении, восстает в славе; сеется в немощи, восстает в силе; сеется тело душевное, восстает тело духовное." (I Послание к Коринфянам, 15:42–44)



ИЗОБРАЖЕНИЕ 88.

Я помогаю себе вылечиться от рака

Описание: (из сновидения) Это очень важная для меня картина. Во сне я лежал на больничной койке, управляя машиной, которая излечивала мой рак. Я был подключен к машине шнуром. Это устройство имело два конуса, испускавшие свет из трех основных цветов, дозу которых я контролировал. Больничная палата кажется еще одним воплощением Темницы Сиддхартхи (изображение 77).

Комментарий: Картина показывает исцеляющее воздействие активного воображения, к которому пациент с недавних пор стал относиться крайне серьезно⁷⁹. Именно активное воображение окончательно его вылечило. Рак представляет жизненную энергию, непрожитую жизнь, диссоциированную с единым паттерном организма как целостности. Это необузданная, предательская, хаотически размножающаяся жизнь, дионисийская энергия, отделенная и отключенная от центрального управления. Активное воображение выстраивает мост к такой отколовшейся части энергии, дает сознанию доступ к иррациональному, чтобы войти в эго. Два конуса машины означают, что процесс лечения включает выделение противоположностей.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 89. Искупление старого "хлама", новый хлам — Рассвет

Описание: (из активного воображения) Я помню, как ветераны, возвращающиеся из Вьетнама, швыряли свои медали в мусорную урну у подножия Капитолия — это было очень трогательно. Что значат эти награды? В мусорной корзине лежат отзывы обо мне в прессе, университетские награды, строчки обо мне в *Кто есть кто*. Из той же самой корзины с хламом выбирается искупленный ребенок, а внутри остаются "плоды" служения коллективному и отрицания самого себя. Занимается заря нового дня.

Комментарий: Это изображение представляет *enantiodromia* (*enantio* — противоположность, *dromos* — движение). То, что ранее отвергалось, теперь ценится, а прежние ценности отменяются. Маятник качается между противоположностями, но равновесие еще не достигнуто. Пациент столь высоко ценил общественное одобрение, что должен был испытать его обесценивание, прежде чем противопоставление внутреннего и внешнего, индивидуального и коллективного будет сбалансировано.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 90. Дикость

Описание: (из сновидения) Мне приснился забор, раскрашенный всеми возможными цветами. Поблизости оказался негр-ребенок, и мне подумалось: "Теперь я знаю, что такое дикость". Я связываю его с чернокожим мужчиной, однажды встреченным на фабрике упаковки краски. Его кожа была очень черной и потной, с пятнами краски всех цветов радуги — поразительное зрелище на ярком летнем солнце.

Комментарий: Это образ дионисийских глубин души, жизненной энергии, как все цвета радуги в диком разбрызганном разнообразии. Хаотический аспект этого образа под контролем, так как краски появляются на заборе, ограничивающей структуре. Тема всех цветов (*omnes colores*), часто символизируемая павлином (изображение 90a), важна для алхимии. Юнг пишет⁸⁰:

"Omnes colores" часто упоминаются в текстах как показатель чего-то вроде совокупности. Все они объединяются в albedo, которое для многих алхимиков является вершиной работы. Первая ее часть завершена, когда различные компоненты, отделенные от хаоса massa confusa, вновь соединяются вместе в состоянии albedo и "все становятся одним". В нравственном смысле это означает, что первоначальное состояние психической разобщенности, внутренний хаос конфликтующих душ-частей, которых Оригену нравится сравнивать со стадами животных, превращается в "vir unus", объединенного человека. Стало быть, поедание павлиньего мяса является эквивалентом соединения многих цветов (или,

⁷⁹Описание этого процесса см. в Jung, *Mysterium Conjunctionis*, CW 14, par. 706.

⁸⁰К. Г. Юнг, *Mysterium Conjunctionis*, CW 14, par. 388.

с психологической точки зрения, противоположных чувств-ценностей) в один белый цвет.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 90а. Павлин в сосуде из *Trismosin, Splendor Solis*, 1582.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 91. Детство, опера на чердаке; Сегодня, большой театр

Описание: (активное воображение) Слева я, мальчик, играю на чердаке с моделью финаль-

ной сцены *Валькирии* Вагнера — скала, на которой лежит погруженная в сон Брунгильда, начинает окружаться огнем. На фонографе проигрывается старая пластинка. Чердак полон брошенных волшебных вещей, книг, пластинок, многого другого. Я один и очень счастлив. Справа показано настоящее. Я в пижаме, пишу картину в своей задней комнате вместе с любимым котом, который для меня вроде домашнего духа. Ему нравится быть поблизости, когда ко мне приходит муза или когда я творю. Я рисую Мартина Лютера Кинга и его жену, в красном платье на последних сроках беременности — образы, которые пришли ко мне из важного сна. Через квадратное окно комнаты (моего *теменоса*) льется радужный свет (см. изображение 88). Мне кажется, существует параллель между тем, что я делал в юности и тем, чем занимаюсь сейчас. На стене висит семейная реликвия — изображение Линкольна, что имеет отношение к сну о Мартине Лютере Кинге.

Комментарий: Эта картина связывает фантазийную детскую игру с активным воображением, практикуемым взрослым. Индивид часто отмечен с детства как некто, кто должен пройти до конца процесс индивидуации. Эта судьба открывается посредством содержания и качества детской творческой фантазии, обычно реализуемой в одиночестве и под секретом. Превосходный пример составляют детские фантазии Юнга⁸¹.

Как говорится в одной алхимической книге, «существует слишком мало стволов деревьев, к которым можно было бы привить черенки этой науки. Ее тайны можно сообщить только адептам и тем, кто с колыбели посвятил свою жизнь служению у ее алтаря»⁸². Игра на чердаке показывает аниму (Брунгильду), покорившуюся сонным чарам, от которых она очнется 25 лет спустя с помощью анализа. Омрачающие детство «тучи славы» должны рассеяться и исчезнуть, «сливаясь с днем обыденным и ясным»⁸³. «Утреннее знание» следует заменить «вечерним знанием»⁸⁴. Однако, как утверждает Юнг, приходит день, «в который человек возвращается к Богу и снова восприимлет свет *cognitio matutina* (утреннего знания). Этот день не знает вечера»⁸⁵.

⁸¹К. Г. Юнг, «Воспоминания, сновидения, размышления», стр. 80f.

⁸²См. Э. Эдингер, «Эго и Архетип», стр. 294f.

⁸³Вордсворт.

⁸⁴К. Г. Юнг, «Дух Меркурий», CW 13, par. 301.

⁸⁵Там же.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 92.

Прощаю Бетти; Не прощаю отца

Описание: Слева — сцена из сна, в котором знакомая девушка по имени Бетти попросила меня помочь ей встать. Я немедленно согласился помочь и помог. Важной ассоциацией с образом Бетти явилась недавняя смерть ее отца. Справа изображен тот факт, что я все еще не могу простить отца. Цвета холодные и темные, выражающие отрицание и ледяную холодность. Когда мать сказала мне: “Знаешь, я сделала все, что смогла”, я поверил ей, и это стало огромным облегчением. На картине показано, что на самом деле с отцом все не так.

Комментарий: Как и на изображении 47, анима получает помощь от эго (Брунгильда пробуждается), что соответствует прощению матери. Однако простить отца все еще не получается. Подлинное прощение не может происходить по волевому усилию, оно приходит лишь при условии полной ассимиляции травматического комплекса. До того горечь и обиды отравляют колодец человеческих чувств.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 93.

Зеркало-трельяж — Меня душат

Описание: (частично из сновидения) Слева — мой отец, отраженный в створке зеркала, холодный и бесчувственный, сбоку от него видна фигура ку-клукс-клановца, олицетворения белого расизма и смерти. Справа — чернокожий мужчина, на стороне которого присутствуют цвета, Дионис, жизнь. Я в центре, чернокожий угрожает задушить меня из-за спины.

Комментарий: Картина “отражает” проблему обиды на отца, поставленную в предыдущем изображении, написав которую, пациент попытался свыкнуться с обидой, путем продолжительного диалога



с отцом в своем активном воображении. Диалог составлял “рефлективный” процесс, жизненно необходимый, поскольку неассимилированные негативные реакции пациента грозили “удушить” его. Результатом явилось обретение пациентом чувств к своему отцу и тем самым достижение нового уровня принятия уязвимой человеческой реальности последнего. В конечном итоге противоположности данного изображения — черное и белое, жизнь и смерть — уравниваются.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 94.

Черный Дионис освобождает меня из тюрьмы-сцены — Пентей мертв (обезглавлен, расчленен)

Описание: На заднем плане видна пещера-гробница Христа, запирающий вход камень отодвинут, начинается восхитительный день. Это своего рода «картина желаний», синтезирующая темы чернокожего человека, белого расиста (Пентей), театра (представление) как тюрьмы. Картина показывает освобождение из ситуации, изображенной на предыдущей работе. Величественное желтое небо отсылает к «Тигровым лилиям для Бога» (изображение 54).

Комментарий: Образ, появившийся из пьесы *Вакханки* Эврипида. Пентей, царь Фив, питающий враждебность к Дионису и его обрядам, заточил в темницу странника, который оказался самим Дионисом. Бог освободился и в отместку завлек Пентея на путь менад в экстазе. Менады заметили Пентея и в божественном безумии отрубили ему голову и разрубили на части. Таким образом, противник Диониса испытал на себе судьбу бога — расчленение. Дионис представляет надличностный динамизм души, растворяющий границы эго (*solutio*) и преобразующий личность во благо или во зло. Он олицетворяет спонтанность и вдохновение, идущие из бессознательного и приносящие творческие силы

или безумие. Этот динамизм особенно важен для художника как источник вдохновения, но также представляет и одну из величайших опасностей. Юнг пишет:

Поскольку вы говорите, что эти творческие силы находятся во мне... вы вызываете инфляцию, так как человек не обладает творческими силами, он одержим ими... Если вы знаете себя как творческого человека и получаете от этого удовольствие, впоследствии вы будете распяты, потому что любой, идентифицированный с Богом, будет растерзан. Античный отец церкви, епископ Синезий, сказал, что spiritus phantasticus, наш творческий дух, способен проникнуть через глубины или высоты вселенной как Бог или как великий демон, но затем он должен будет также подвергнуться божественному наказанию, которое станет расчленением Диониса или распятием Христа на кресте⁸⁶.

Однако пациент не ассоциировался со своим творчеством и даже в какой-то степени потерял с ним контакт. Его творчество было заточено в тюрьму, подобно внутреннему Пентею. Теперь он свободен.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 95.

Представление для д-ра Эдингера

Описание: Я устраиваю представление из всех моих снов и картин ради одобрения д-ра Э. Д-р Э. горячо аплодирует. А я сижу за тюремной решеткой. На стене в потрескавшихся стеклянных рамках висят портреты моего отца и Х (тираническая властная фигура), людей, которым приходилось угождать в прошлом. Поверх головы д-ра Э. — портрет К.Г. Юнга. Вынести такую картину на свет было нелегко. Чувство спектакля получает новую маску: поступать хорошо по плохой причине.

Комментарий: На картине представлена теневая сторона перехода, в то время как его позитивная часть показана на изображении 26. Анализ, про-

⁸⁶К.Г. Юнг, «Заратустра» Ницше, т. 1, стр. 57f.

водимый в тюрьме, отсылает к Темнице Сиддхартхи (изображение 77). Пока Самость проецируется, человек остается заключенным персоны, выполняющей проекцию. Пациент не смог бы проделать такую работу самостоятельно, но ему немедленно требовалось состояние способности выполнить ее для аналитика. По мере развития сцены делать что-либо для аналитика стало неприятной, а в конечном итоге неприемлемой вещью.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 96.

Бог лагеря смерти — Новый Бог

Описание: Слева показана старая ситуация: я несу огромный камень, избиваю себя плеткой, улыбаюсь вооруженному пистолетом попу в концлагере. Грозный Бог смотрит сверху вниз пристально и сурово. Дым из печей поднимается черным облаком. На земле слова: *Arbeit macht Frei* (Работа делает свободным) — девиз лагерей смерти, относящийся к моему «синдрому прилежания». Справа я кладу глыбу на землю и ухожу из лагеря. Я могу оказаться в лучшем месте, где созидания больше. Используются вторичные цвета: оранжевый, пурпурный и сине-зеленый — теневые оттенки, довольно грубые, но смотрятся они хорошо. Это цвета чернокожего человека. Лик Бога — больше не мертвый белый пуританский, это черный лик мужчины, играющего весьма важную роль в творческом потенциале. Правую сторону картины можно назвать изображением желаний. Левая же — я знаю, что это реальность.

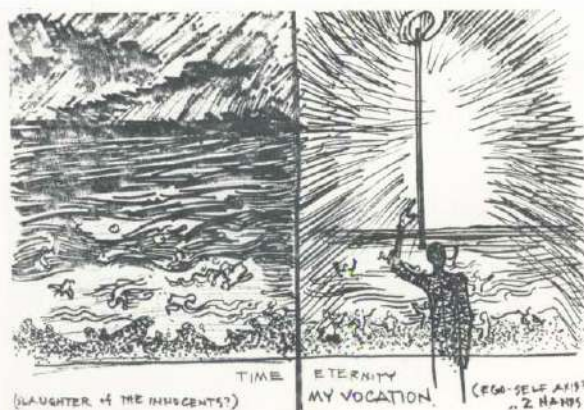
Комментарий: Изображение показывает две стороны Самости бок о бок, но еще не интегрированные. Индивидуация имеет два аспекта: одновременно она длиннейший путь (*longissima via*), тяжелейшее бремя, темнейшая ночь, но также и детская невинная игра (*ludus puerorum*) на солнышке. Объединить такие противоположности — крайне сложная задача. Юнг пишет:

⁸⁷ К. Г. Юнг, *Mysterium Coniunctionis*, CW 14, par. 206.

Последовательность событий — это прелюдия, которую надо вытерпеть для того, чтобы обрести более глубокое знание их одновременности, ибо это несравненно более сложная проблема. Опять же, мысль, что добро и зло — это находящиеся вне нас духовные силы, и что человек оказался в гуще борьбы между ними, вынести гораздо легче, чем осознание того, что противоположности являются настолько неистребимыми и обязательными условиями всей психической жизни, что жизнь уже сама по себе является виной⁸⁷.

В более позднем изображении сновидения, не вошедшем в данную серию, та же самая тема появляется вновь. Пациенту приснилась отталкивающая сцена на пляже (изображение 96a): сотни новорожденных младенцев, предположительно мертвых, разбросанных в штормящем прибое. Каким-то образом он знал или ему приказали не отворачиваться, но «досмотреть сон до конца». Затем все волшебным образом изменилось: к восторгу пациента маленькие мертвецы оказались живыми и весело играющими в воде под просветлевшим небом. Изумленный, он спросил сам себя:

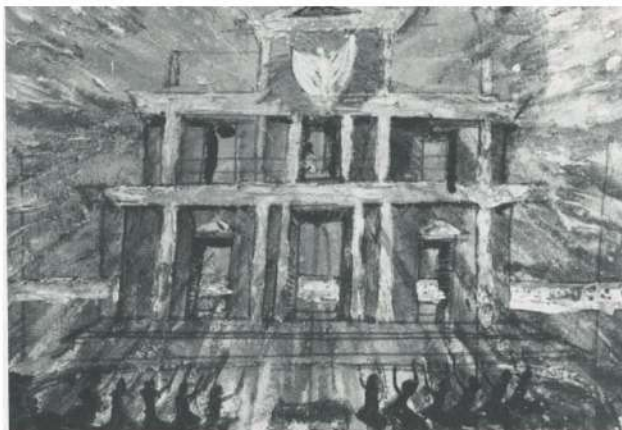
Я ли это сделал? Или это произошло от того, что я «досмотрел сон»? Неужели я играю какую-то важную роль, влияющую на судьбы множества людей? Когда я задался такими вопросами, небо прояснилось еще больше, сияние, сверкание, свет заполнили всю атмосферу, и появился очень длинный деревянный шест, устремленный вверх... Я ухватился за него одной рукой, чтобы держать вертикально, и у меня появилось ощущение другой руки, удерживающей шест на небесах... Я глубоко погрузился в мистирию, зная, что я причастился некоторому аспекту божественного.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 96a.

Сон: мертвые дети, счастливые играющие дети

Храбрость, проявленная при сознательной встрече лицом к лицу с противоположностями, объединила их, позволила выйти за их пределы и установить связь между небом и землей, ось эго и самости⁸⁸.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 97.

Восстановление храма Диониса

Описание: (из активного воображения) Эта картина стала ответом на другую работу, написанную несколько лет тому назад (изображение 67). В том сновидении я услышал слова: "Храм Диониса должно восстановить". В этот раз я понял, что пришло время нащупать путь к Дионису. Женщины внизу простираются в конечной действии *Вакханок* Эврипида, Дионис стоит на самом вершине сценического сооружения (*skene*). На заднем плане виднеется море. Образ частично навеян силой Диониса, описанной Ницше и дополняет вопрос: "Каковы мои отношения с моим искусством?"

Комментарий: Изображение доводит символизм Диониса до кульминационной точки в серии работ, обозначая достижение религиозности, еще не полностью осознанной, но уже отмеченной бессознательным как событие. Приведем цитату из Ницше:

Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню "К Радости" Бетховена в картину и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть "миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе", то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — сво-

*бодный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и "дерзкой модой". Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, сплоченным со своим ближним, но единым с ним, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его ещё развеваются перед таинственным Первоединым.*⁸⁹



ИЗОБРАЖЕНИЕ 98.

Д-р Эдингер в лодке — Я в лодке — Океанский лайнер — Путешествие по ночному морю

Описание: Попытка изобразить чувства, возникающие в почти полном одиночестве посреди ночного моря при встрече с проплывающим мимо великолепным и мощным "коллективным" лайнером. Д-р Э. — мой единственный компаньон. Он указывает на одинокую звезду, которой я должен следовать. Воды опасны, в них плавают мины, а также подводные лодки. Картина появилась как заклинание в попытке оттолкнуться от состояния зависимости от д-ра Э. и самостоятельно последовать за путеводной звездой. Это своего рода ответ на работу, изображающую представление (95).

Комментарий: Изображение говорит само за себя. Океанский лайнер связывается с *Титаником* и "Кораблем дураков" (изображение 98а).

⁸⁸См. Э. Эдингер, "Эго и Архетип", стр. 37ff.

⁸⁹Ф. Ницше, "Рождение трагедии", стр. 37.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 98а.

Босх: Корабль дураков. Лувр, Париж



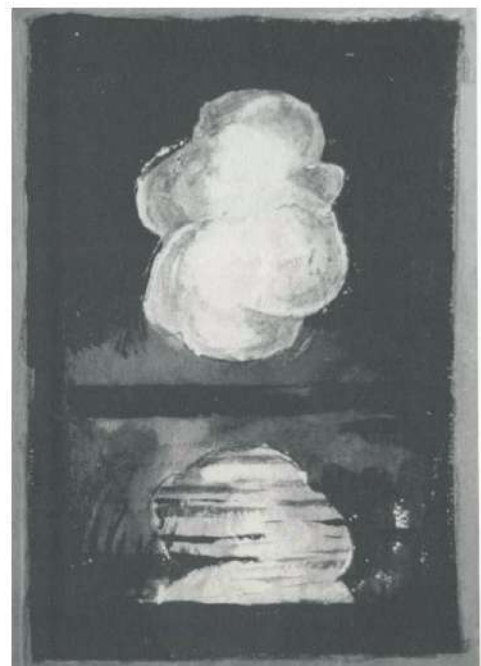
ИЗОБРАЖЕНИЕ 99.

Один в ночном море — Звезда

Описание: Следующая работа в последовательности, продолжение предыдущей картины. Я оттолкнулся от д-ра Э., и лайнер исчез. Теперь звезда в высшей степени важна.

Комментарий: Звезда — мощный образ надличностного, индивидуальной судьбы и идентичности. В античные времена считалось, что на небесах рождает новая звезда каждый раз, как только на земле появляется новая жизнь; примером служит Вифлеемская звезда, возвестившая рождение Христа. Данный образ использует Вордсворт:

*Рожденье наше — только лишь забвенье;
 Душа, что нам дана на срок земной,
 До своего на свете пробужденья
 Живет в обители иной;
 Но не в крошечной темноте,
 Не в первозданной наготе,
 А в ореоле славы мы идем
 Из мест святых, где был наш дом!*⁹⁰



ИЗОБРАЖЕНИЕ 100. Светящееся облако

Описание: (из сновидения) Мне приснилось светящееся облако в ночном небе, отраженное в пруду в Ист-Хэмптоне. Облако символизирует новый направляющий принцип. Сломанный дорожный знак "Ист-Хэмптон" указывает на старый направляющий принцип. Картина представляет другую версию звезды, увиденной из лодки в ночном море (изображения 98 и 99).

Комментарий: Облако — классический образ нуминозного. Греки представляли Зевса восседающим на облаке. В пути израильтян по пустыне "Господь шел перед ними днем в столпе облачном, показывая им путь, а ночью в столпе огненном, света им" (Исход, 13:21). На горе Синай Яхве явился Моисею в облаке. "Покрыло облако гору. И сла-

⁹⁰У. Вордсворт, "Ода: Наеки бессмертия в воспоминаниях раннего детства." (перевод Григория Кружкова)

ва Господня осенила гору Синай; и покрывало ее облако шесть дней, а в седьмой день воззвал Господь к Моисею из среды облака.” (Исход, 24:15-16) Когда Ковчег Завета был помещен в построенный Соломоном Храм, “облако наполнило дом Господень... слава Господня наполнила дом Господень” (3-я Царств, 8:10). Дева Мария при Благовещении изображалась окутанной в облако (от Луки, 1:35). Преображение Господне ознаменовалось следующим событием: “облако светлое осенило их; и се, глас из облака глаголющий” (от Матфея, 17:5). И наконец, в *Откровении Иоанна Богослова* об апокалиптическом пришествии Христа говорится: “И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп” (Откровение, 14:14).



ИЗОБРАЖЕНИЕ 100а.

Бог в облаке направляет алхимика
из К. Г. Юнг, *Психология и Алхимия*, рис. 136.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 101.

Не удалось угодить д-ру Эдингеру

Описание: (выражение настроения) Я выхожу с сеанса анализа, окутанный взрывом черноты. Картина разорвана по диагонали. В ходе сеанса д-р Э. остался мной недоволен или у меня было такое впечатление, и я почувствовал себя маленьким заброшенным ребенком. Тьма сошла на меня, словно солнечное затмение. Все это сподвигло меня на диалог о зависимости с д-ром Э. в активном воображении. Я буквально выплеснул из себя столько всего спрятанного. Д-р Э. прокомментировал: “Вот теперь вы и вправду за это взялись”. Тему (среди прочего) можно описать как освобождение от переноса зависимости. Этот опыт переживался как рецидив. Хороший мальчик сделал все правильно — какую же благодарность он получит?

⁹¹К. Г. Юнг, “Семинар по анализу сновидений”, стр. 358.



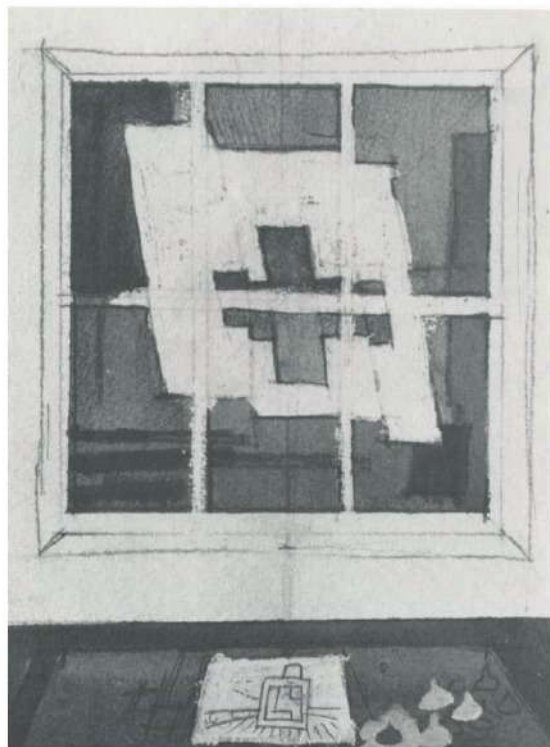
Комментарий: За этим изображением последовал длинный диалог в активном воображении, в котором в адрес аналитика было высказано множество накопленных жалоб и обид. Результат диалога способствовал уменьшению проекции авторитета на аналитика. Слабости и ограничения последнего стали приемлемыми в той мере, в которой пациент смог установить сознательную связь со своим собственным *внутренним* авторитетом.

ИЗОБРАЖЕНИЕ 102. *Флаг с красным крестом в окне*

Описание: (из сновидения) Во сне я работал, сидя за столом, что ассоциировалось с запланированной поездкой в отпуск. Сон оставил ощущение, что я должен остаться здесь и поработать над внутренней жизнью. Флаг был магическим образом, гораздо более реальным и привлекательным, нежели отпуск. Я почувствовал, что он сродни облаку. В нижнем правом углу нарисованы шоколадные “поцелуйчики” Херши, как немедленно полученное вознаграждение.

Комментарий: В своих работах Юнг писал о кресте как об основном элементе мандалы, символа целостности и центра души. В частности: “Символу креста присуща исключительная универсальность, непреходящая таинственная сила, ее можно

назвать психической, она снова и снова выражается в изначальных психических фактах в человеке”⁹¹.



Да, вероятно, одним из первоначальных озарений человека было то, что верной формой для выражения источника маны будет крест. Платон говорит в *Тимее*, что когда демиург создал мир, он разделил его на четыре части, а затем снова сшил их, четыре шва образуют форму креста. Здесь происхождение мира связано со знаком креста, изначальным актом дарения жизни. Пифагор, предшествовавший Платону, говорил, что основное число — это четыре, *tetraktys*, которое почиталось пифагорейцами как мистическая сущность. В Египте Восемь было священным собранием богов, *Огдоадой*. Здесь за происхождением мира наблюдают восемь обезьян и четыре лягушки. У Гора, восходящего солнца, четыре сына. Четверку можно найти в легенде о рае, где из Эдема, источника жизни, вытекают четыре реки. Так что поскольку четыре — это одно из примитивных чисел, которые первыми геометрически визуализировали в доисторическую эпоху, когда еще не был открыт абстрактный счет, люди, вероятно, видел крест в форме четверки. Эта фигура напоминает об обычных крестах: $\cdot\cdot$ и $\cdot\cdot\cdot$. Так что число четыре и крест, вероятно, тождественны⁹².

⁹² Там же, стр. 363.

⁹³ Возможно ссылка на круг в квадрате и, разумеется, крест. К.Г. Юнг, “Воспоминания, сновидения, размышления”, стр. 335f.

В начале анализа (изображение 2) красный крест выглядел выцветшим и растворенным. Теперь он возвращается, обозначая восстановление и обновление центра и целостности души.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 103. “Квадратная” мандала как Самость и эго внутри Самости

Описание: (из сновидения) Мне приснилась эта форма в виде мандалы вместе с наставлением: “Не усложняй”. Я хотел зарисовать тему эго, отделяемого от Самости, но в то же время содержащегося в Самости.

Комментарий: Юнг пишет:

... богообраз — это всегда проекция внутреннего ощущения какого-то великого противостояния. Затем этот опыт получает наглядное воплощение в предметах, порождающих подобную ассоциацию, а сами предметы с тех пор сохраняют свое нуминозное значение или, точнее, отличаются большей долей нуминозности. В таком случае воображение полностью освобождается от всего конкретного и пытается уловить образ невидимого, того, что стоит по ту сторону вещей. Я имею в виду простейшие, базисные формы мандалы — круг и простейшее умозрительное разделение круга: это квадрат⁹³.

Фигура аналитика часто выступает как мощный противоположный объект, “от которого внутренний опыт получает начальный импульс”. Иными словами, аналитик представляет проекцию божественного образа. Появление форм мандалы, как на картине, способствует освобождению от “конкретики объекта”, т.е., переноса.



ИЗОБРАЖЕНИЕ 104.

Самость очищается и обновляет кровь

Описание: (из сновидения) Самость изображена как волшебное облако. В него поступает дурная кровь (внизу слева направо), а обратно выходит обновленная красная кровь (слева). Это показано как стеклянный шар — в настоящий момент в вакууме. Наверху эго пылает пламя — новая жизнь.

Примечание: Весь сон сопровождается последним быстрым музыкальным движением из 40-й симфонии Моцарта — стремительным, радостным, энергичным. Я был соединен с чем-то нехорошим, с чем-то напоминающим о смерти. Я загрязнился, и моя кровь оказалась повреждена. И многие другие люди пострадали точно таким же образом. Я был выбран для эксперимента — интенсивной, весьма концентрированной серии переливаний крови и промываний, что могло занять и три часа, и три дня. Это должна была быть крупная хирургическая операция на грани жизни и смерти, как операция на открытом сердце, и выполнить ее должен был Герберт фон

Караян (дирижер оркестра). Я просыпаюсь после "операции". Она прошла успешно! Кровь течет снова, кровь полностью очистилась. И это еще не все: крови стало больше, она теперь лучшего качества, нежели при моем рождении. Я потрясен! Произошло что-то большее, чем операция. Я знаю, что эта операция не только спасла мне жизнь, но и была именно той нужной операцией для спасения других смертельно больных людей, страдающих заболеваниями крови. В какой-то мере я выступил их искупителем⁹⁴. Эта новость повергла меня в радостный трепет.

Комментарий: Сон истолковывается следующим образом: Данный сон содержит изложение всего анализа в весьма необычной манере. За данным изображением последовали другие и должно было пройти несколько лет, прежде чем все полное значение последних картин достигло сознания, однако это последнее изображение сна позволяет установить, что операция прошла успешно, поскольку эго достигло живой связи с Самостью.

⁹⁴Индивидуальные психические достижения имеют коллективные последствия. См. Э. Эдингер, "Сотворение сознания", стр. 23ff.

Оглавление

Иоланда Якоби. ОБРАЗНОЕ ЦАРСТВО ДУШИ	3
Предисловие	3
Прямые и обходные пути к самому себе	3
Образы, рожденные бессознательным	17
I. ВВЕДЕНИЕ	17
Образы	17
Бессознательные образы и искусство	19
Как относиться к сновидению	20
Образ и психическая энергия	22
II. МЕТОДИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО	26
Значение используемого материала	27
Отношение образа к пространству	31
Пропорции	34
Степень интеграции	37
Движение	40
Перспектива	42
Цвета	43
Число	47
Изобразительные элементы	50
Индивидуальное и коллективное значение	52
Пример толкования	55
Серии изображений	58
Что побуждает к рисованию?	63
Цветные творения бессознательной души	67
Найти себя в дебрях гомосексуализма	78
Живопись страдающих навязчивыми состояниями	93
Религиозная тематика в живописи душевнобольных	104
Художественная терапия	128
Примечания	147
 Джозеф Хендерсон и Диана Шервуд. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСИХЭ (Алхимический символизм Splendor Solis)	 151
Вступление. Алхимия и современная глубинная психология	151
Древние корни алхимии	153
Алхимия в классической Греции и постклассической Александрии	156
Исламская Алхимия	158
Алхимия в Европе — Средние века и эпоха Ренессанса	160
Парацельс и природа души	163
Харли Splendor Solis	166
Автор в историческом контексте	167
ПЕРВАЯ СЕРИЯ	171
Картина I-1. Больное Солнце и Здоровое Солнце	171
Картина I-2. Отправляясь в Путешествие	176
Картина I-3. Внутренний запрос	178
Картина I-4. Король и Королева	182
Картина I-5. Добыча Золота	192

Картина I-6. Философское дерево	195
Картина I-7. Тонущий король	200
Картина I-8. Эфиоп	207
Картина I-9. Гермафродит	212
Картина I-10. Золотая голова	215
Картина I-11. Алхимик в Ванне.	218
ВТОРАЯ СЕРИЯ	221
Вступление	221
Картина II-1. Сердце Дракона	228
Картина II-2. Три Птицы	234
Картина II-3. Трехглавая птица	240
Картина II-4. Трехглавый Дракон	243
Картина II-5. Павлин	248
Картина II-6. Муза	251
Картина II-7. Новое солнце как Внутренний Свет	254
Процесс во Второй Серии	257
ТРЕТЬЯ СЕРИЯ	262
Вступление	262
Картина III-1. Темное Солнце	263
Картина III-2. Дети за игрой	265
Картина III-3. Прачки	267
Картина III-4. Конец путешествия	269

Эдвард Эдингер. ЖИВАЯ ДУША

271

