

Сергей Сергеевич Аверинцев

Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии

Что, собственно, означает применительно к изучению литературы и искусства пресловутое слово «мифология»? Для вдумчивого исследователя этот вопрос давно уже перешел из категории праздных спекуляций в сферу самых что ни на есть насущных профессиональных затруднений.

«Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии

1

Что, собственно, означает применительно к изучению литературы и искусства пресловутое слово «мифология»? Для вдумчивого исследователя этот вопрос давно уже перешел из категории праздных спекуляций в сферу самых что ни на есть насущных профессиональных затруднений. Для него этот вопрос принимает весьма конкретную форму: в каких случаях он вправе (и обязан) констатировать в изучаемом им объекте, будь то литературный текст, картина, статуя, а может быть, также фортепьянная соната и т. п., присутствие того, что называется мифологией? Вопрос идет еще дальше: если мифологический элемент выявлен, как ему в своей работе учитывать это? Ведь искусствовед или литературовед, о котором мы говорим, еще на студенческой скамье должен был догадаться, что когда речь заходит о «мифологии» Кафки, дело идет о вещах как небо от земли далеких от предмета, трактуемого в книге Н. Куна «Легенды и мифы древней Греции». Его положение усложнено тем, что термин «мифология» утрачивает в наши дни необходимые всякому термину общеобязательные границы применения решительно повсюду, исключая только сферу этнографий, точнее же, ту ее область, которая занимается «примитивными», докультурными народами. Пока исследователь не покидает эту область, пока предметом его занятий остается та нерасчлененная идеологическая первоматерия, из которой еще не успели выделиться наука и словесность, история и сага, религия и право, философия и теология, — для него все ясно, и он может говорить о мифе со спокойной совестью. Мало того, ему дана привилегия ставить вопрос о специфических законах мифологического сознания, не вызывая подозрений в иррационализме. Коллеги будут с ним спорить по существу дела, но само слово «миф» споров не вызывает: здесь ему гарантировано всеобщее понимание. Ибо миф в собственном смысле слова есть миф первобытный — и никакой иной. Но — что делать! — этот, еще не выведенный из надежного тождества самому себе, миф не может вплотную заинтересовать ни литературоведа, ни искусствоведа, ибо заведомо несовместим с существованием объектов их профессионального изучения: с литературой и искусством как автономными формами человеческой активности. Первобытный тотальный миф и дифференцированное художественное творчество лишены возможности встретиться: жив первый, его цельность как раз и гарантирована тем, что искусство из него еще не вычленилось, а появление искусства само сигнализирует о распаде мифологического мира, — тут, говоря словами Гераклита, «огонь живет смертью земли». Миф, понятый этнографически, по необходимости есть «иное» для искусства, внеположен ему.

Конечно, необходимую оговорку предполагает тот общеизвестный факт, что выделение профессионального искусства из родового мифотворчества происходит не так быстро: это не мгновенный взрыв, а процесс, для древней Греции, например, занимающий не только эпоху архаики (VIII—VI вв. до н. э.), но и эпоху высокой классики (V в. до н. э.), — уже Гомер не есть первобытная мифология, но еще Софокл не есть до конца индивидуалистическая «литература». Общепонятна оговорка и для средневековья,

когда культура была включена в организм тотального культа (хотя перенос термина «миф» с первобытной идеологии на монотеистические верования христианского типа есть рискованная интеллектуальная операция, уже имплицитно расширяющая понятие мифа). Но отвлечемся от этих фактов и будем говорить исключительно о таких эпохах, когда феномен дифференцированного художественного творчества выступает во всей своей чистоте (как это имеет место в рамках новоевропейской культуры): чем может быть для такого общества миф?

Казалось бы, единственно возможным является тот ответ, который лет сто и более назад был бы само собой разумеющимся — особенно в устах человека, избежавшего соприкосновений с темными и непопулярными учениями немецких романтиков и позднего Шеллинга. Этот ответ прост: мифы «красивы», а потому для поэта или художника естественно их заимствовать и использовать. Здесь важны два момента: 1) убежденность в том, что мифология (почти всегда имеется в виду греко-римский материал) — это непременно «красиво»; 2) представление о чисто механическом «заимствовании» и «использовании» — как будто из театрального реквизита взяли нужный предмет, использовали, а затем водворили на место. Классическое новоевропейское культур-филистерство видело в мифе нечто донельзя формальное, лишённое жизненности, но как раз поэтому необычайно возвышенное и изящное; для той типической фигуры, которая имеется в виду во флюберовском «Лексиконе прописных истин», мифология — несомненная бессмыслица, но вместе с тем предмет преклонения, сюжет для оперетки (ср. «Прекрасную Елену!»), но в то же время столп и утверждение академического благородства. Эти по видимости противоречащие друг другу оценочные моменты сливаются в одном неочечном: в утверждении формалистической концепции мифа. Формальны прежде всего его границы: мифология — это сумма рассказов о «мифических существах», каковы боги, духи, демоны и герои, а потому квалификация того или иного мотива как мифологического осуществляется предельно просто: в зависимости от наличия определенных имен. Если в тексте упоминается Зевс, или Ифигения, или Демон, можно спокойно говорить о мифе. При таком подходе изучение «использования» мифологии в литературе сводится к составлению индексов, учитывающих все упоминания имен подобного рода.

Надо сразу же оговориться: концепция художественного «использования» мифологии, какой бы плоской она ни представляла в свете опыта культуры XX века, в общем, отвечает реальной практике очень продолжительной и весьма почтенной историко-культурной традиции. Эта традиция выступает в предельно четком виде уже ко времени Овидия. Овидианское отношение к мифу, оказавшее всеобъемлющее воздействие, на новоевропейскую литературу и искусство, от Ренессанса вплоть до эпигонов классицизма в XIX веке, само по себе представляет интереснейший духовный феномен. Здесь особенно важен момент высокосоциальной игры с заранее известными и «заданными» мотивами, организованными в унифицированную знаковую систему: Овидий, последовательно подвергает эстетической нивелировке самые различные слои греческой и римской мифологии, добиваясь полнейшей однородности. При этом существенно, что если по отношению к каждому отдельному мотиву допустима любая степень иронии и особенно эстетической фривольности (ибо мифология эмансипирована от всяких жизнестроительных задач), то система в целом эстетически оценивается как наделенная особой «высокостью». Это сочетание самодовольной непринужденности и условного пиетета как нельзя лучше подошло к социологическому строю

бюргерского гуманизма: начиная с позднего Возрождения, по образцу мифологии Овидия пересоздаются сферы христианского мифа, рыцарских легенд, стилизованной еще Титом Ливием античной истории — на основе всего этого материала создается однородная система «высокой» топики. Даже в церковной словесности этой эпохи христианские понятия без труда транспонируются в образную систему языческой мифологии, которая в таких случаях выступает как до предела формализованный язык: так, иезуитский поэт XVII столетия Фридрих Шпее воспевает в своих духовных пасторалях Иисуса Христа под именем Дафниса, кардиналы с кафедры именуют деву Марию «богиней» и т. п.

Применительно к литературе и искусству, основанным на овидианском подходе к мифу, схема «заимствования» и метод выявления мифологических персонажей по индексу более или менее работают. К тому же старая методология имеет несомненное преимущество постольку, поскольку она с топорной четкостью устанавливает общепринятые и общеобязательные границы понятия мифа. Правда, вне этих границ (а потому и вне кругозора старой науки) оказывается множество явлений, без учета которых невозможно до конца осмыслить даже новоевропейскую культуру Ренессанса и барокко: таковы хотя бы «низовые» и «карнавальные» мифологемы раблезианского типа [1] не говоря уже о крайне важном для определенных эпох алхимическом мифе. И все же неблагоприятно старой схеме в полной мере выявляется прежде всего на материале литературы и искусства двух последних веков.

Становление нового подхода к мифу происходит с начала XIX столетия и притом с особой интенсивностью в Германии. Уже во второй части «Фауста» Гёте проходят образы греческих и христианско-католических, но также и протонародно-немецких мифов, каждый из которых схвачен в своей жизненной и менее всего книжной специфике, а все в совокупности складываются в некоторый новый миф, уже не «заимствуемый», но заново «творимый». Небывалое по напряженности вникание в глубинные аспекты подлинной греческой мифологии, казалось бы, погребенной под пластами овидиевского классицизма, происходит в поэзии Гёльдерлина; его поэтический язык выявляет органичайшее переживание некоторых предельно простых моделей мифа [2]. Одновременно ученые и поэты романтизма вводят в кругозор европейского читателя богатство национальных мифологий германцев и кельтов, славян и народов Востока; выясняется, что не всякая мифология так непосредственно и выпукло «образна», иконична, как заставляла предполагать структура греческого мифа, — а это наносит еще один удар по «индексному» изучению мифологических мотивов. Так, мифология Китая давала литературе и искусству не только и не столько иконические типы, сколько абстрактные первосхемы моделирования мира в числе, пространстве и времени (постепенно наука делается более чуткой к такому роду мифологии и в западной культуре). Открытая романтизмом возможность некнижного, жизненного отношения к мифологическим символам, реализуясь в обстановке расцвета реалистико-натуралистических бытописательских жанров, выливается в опыты мифологизации быта, когда первообразы мифомышления выявляются в самых прозаических контекстах. Эта линия идет от Гофмана с его относительно условной и наивной стилизацией к фантастике Гоголя («Нос»), к натуралистической символике Золя [3] — и уходит в наши дни. В этой сфере уже невозможно найти «мифологические» имена и книжные реминисценции, но архаические ходы мифомышления активно работают в заново творимой образной структуре на выявление простейших элементов

человеческого существования и придают целому глубину и перспективу.

Психологизм XIX века в своем развитии с необходимостью наталкивается на мифологические первоосновы современного сознания, что дает возможность в еще большей степени лишить миф книжной условности и заставить мир архаики и мир цивилизации активно объяснять друг друга. В художественной практике Рихарда Вагнера этот шаг был сделан еще в 40-70-х годах XIX столетия, задолго до психоаналитического теоретизирования. Какой бы вульгаризации ни подвергся вагнеровский подход к мифу в руках эпигонов, он на ряд десятилетий предвосхитил дальнейший путь — к Фрейдю и далее; виртуозная интуиция Вагнера, как она сказалась, например, в реконструкции мифологемы воды как символа первоэлемента хаотического состояния универсума (начало и конец «Кольца Нибелунга»), в мифологическом сближении ковки и коварства (образ Миме), женской любви, материнской любви, страха и огня (2-я сцена 2-го акта «Зигфрида») [4] и т. п., до сих пор поражает своей меткостью. Очевидно, что старое представление об использовании мифологических мотивов безнадежно неприложимо ко всей культуре XX века в целом. Первоэлементы эллинского мифологического мира в таких стихотворениях О. Мандельштама, как «Сестры — тяжесть и ножность» и т. п., вообще невозможно выявить при помощи «индексных» методов, а между тем эти первообразы там явственно присутствуют [5] «Бесплодная земля» Т. Элиота оказывается мифологичной не потому, что сам автор в комментарии дешифрует спрятанного там «повешенного бога», знание о котором почерпнуто из многотомного исследования Дж. Фрэзера «Золотая ветвь», но по объективной внутренней структуре произведения. Травестия иудаистского мифа, без сомнения, образует эмоциональный фон творчества Кафки, но как сделать ее предметом строгого анализа?

И еще раз: что такое миф в художественном творчестве? Эта методологическая проблема неизбежна для всякого исследователя, который попытался бы при решении конкретных проблем исходить из более или менее цельного представления о культуре. Прежде всего необходим такой критерий определения «мифологичности» мотива который, счастливо избежав пустой формальности прежних критериев, был бы столь же ясным и общеобязательным.

В чем признак мифа? При самом приблизительном описании того, как мы представляем себе миф, невозможно обойтись без таких слов, как «первоэлементы», «первообразы», «схемы», «типы», и их синонимов. Итак, мифологичны какие-то изначальные схемы представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур. Дело идет о том, чтобы возможно более адекватным образом выявить повторяющиеся схемы и систематизировать их.

Эта задача предполагает по меньшей мере Два различных пути своего решения. Во-первых, эти схемы, моделирующие человеческий мир, могут быть отнесены по ведомству философской феноменологии; таков путь Э. Кассирера. Сюда же примыкает работа структуралистов над инвентаризацией этих схем; бесспорно, например, что исследования Леви-Стросса открыли ряд возможностей, которые еще не скоро будут исчерпаны. Но мифология имеет весьма для нее существенное психологическое измерение, и в этом своем измерении она должна быть изучена именно как таковая, имманентно, а не ликвидирована как предмет через сведение к внеположным вещам (как это делал, например, ортодоксальный фрейдизм). В этом необходимость попытки Юнга — независимо от того, как приходится оценивать результаты этой попытки.

Одно из распространенных обозначений психологии Карла Густава Юнга (1875–1961), введенное им самим, — «аналитическая психология». Это название, представляющее как бы перевернутый вариант фрейдовского термина «психоанализ», хорошо выражает противоречивое отношение зависимости и отталкивания, в котором работа Юнга относится к идеям Фрейда.

Более того, противоречив и сам характер отталкивания Юнга от ортодоксального фрейдизма. Объяснять дело «завистно» Юнга к славе и интеллектуальному превосходству учителя — выход, который следует предоставить запоздалым публицистам фрейдовской «партии». История повторяется: в античной литературе были попытки мотивировать философские различия между платонизмом и аристотелизмом дурным характером Аристотеля, не ужившегося с учителем. Более серьезны указания на идеологически консервативный характер юнговского выступления с ревизией фрейдизма. Это — определенная сторона истины, которой надо отдать должное; и все же для начала следует отклонить презумпцию виновности для Юнга и попытаться добросовестно рассмотреть научно-позитивную, осмысленную сторону его разрыва с доктриной учителя.

Уже первые столкновения с Фрейдом, еще до окончательного разрыва в 1913 году, относились либо к «метафизическим» мечтаниям ученика, либо к «сексуальной теории» учителя. Запомним первый пункт, но для начала сосредоточим внимание на втором. Дело было

но только в том, что Юнг указывал на «многочисленные случаи неврозов, в которых сексуальность играла разве что служебную роль, на первом же месте стояли иные факторы, как-то: проблема сосуществования с* социальным окружением, подавленность трагическими жизненными обстоятельствами, притязание на престиж и т. п.» 1. Важнее были разногласия: в восприятии феномена «духа», культуры: «Стоило проступить в каком-нибудь человеке или художественном произведении отблеску духовности, как Фрейд ставил его под подозрение и усматривал в нем вытесненную сексуальность...

Я заметил ему, что если продумать логически его гипотезу до конца, это будет уничижающим приговором над культурой. Культура окажется пустым фарсом, болезненным результатом вытесненной сексуальности, — Ну да, — подтвердил он, — так оно и есть. Это проклятие судьбы, против которого мы бессильны» [6]. Конечно, Фрейд был волен отбросить подобные апелляции к чувству как научно бессмысленные. Но ведь для Юнга дело шло не только об оценке, но и о понимании. Главный позитивный резон юнговской критики Фрейда может быть сформулирован так: предложенная классическим фрейдизмом модель духовной жизни всецело держится на одном весьма сомнительном методологическом допущении — будто все более высокие и сложные формы бытия непременно должны быть без остатка редуцированы к некоему простейшему началу и тем самым «разоблачены» в качестве иллюзии. Характерную методологическую параллель фрейдизму представляет вульгарный социологизм (в избитой шиллеровской формуле о «любви и голоде», господствующих над миром, фрейдизм взял первую половину, вульгарный социологизм — вторую). Все подобные умонастроения апеллируют к тому — по видимости непререкаемому — факту, что биологические элементы человеческого существования предшествуют мировоззрен-

ческим и потому якобы более реальны, чем последние. На деле человек, поскольку он есть человек, то есть существо социальное, по необходимости есть также, говоря словами Э. Кассирера, «символическое животное», потребности которого в символическом моделировании своего мира не уступит по своей сущности, настоятельности, ежеминутности любой из биологических потребностей. Еще никто не видел человека, способного съесть кусок хлеба или удовлетворить сексуальное желание, не вводя этого акта в сплетение хотя бы сколь угодно элементарных символических цепочек. Но если это так, не нужно искать для внутреннего человеческого универсума того абсолютного вещественного центра, которого мы не ищем для универсума космического, — иначе говоря, последнего «значения», которое само не может обозначать чего-то другого. На деле различные стороны человеческого бытия могут вааимно «обозначать» друг друга таким образом, что нельзя сказать, какой из двух полюсов А и Б является обозначающим, а какой подразумеваемым: в конечном же счете «имеется в виду» не какой-то один из этих двух полюсов, но факт их соотношенности. Это весьма наглядно выявилось, между прочим, в контроверзе между Фрейдом и Адлером (на которую ссылался и Юнг): последний, как известно, предложил альтернативную модель, где на место фрейдовской «сексуальности» под всю сумму мыслимой символики подставлялась «воля к власти». Мы можем с некоторым упрощением изобразить суть дела так: если существует простейшая словесная мифологема «овладеть женщиной», то, по Фрейду, мы обязаны сделать из ее наличности вывод, что всякое «овладеть» всегда подразумевает «женщину» (но почему-то ни в коем случае не наоборот!), а по Адлеру — что под «женщиной» всегда кроется стремление «овладеть», утвердить себя (но опять-таки без обратной связи). Правомерность и необязательность обоих толкований лишний раз показывает, что весь смысл ходового словосочетания — именно в регистрации взаимообратимой связи идей, как эта последняя сложилась в итоге социальной эволюции человечества. Юнгу не стоило большого труда показать, что как раз сексуальные мотивы наделены в человеческой психике сложнейшим символическим значением и этому значению — а не чисто биологическим факторам — обязаны своим распространением. В частности, выплывание в мифах, художественных произведениях, снах и фантазиях современных пациентов и т. п. особенно интересовавшего фрейдистов мотива инцеста происходит не просто оттого, что сексуальная энергия тех или иных индивидов оказалась в результате детских впечатлений направленной на их ближайших родственников [7] идея кровосмешения исторически оказалась связанной с представлением об изначальном и потому «священном» состоянии мира, о божественной экстраординарности. Инцест — это символ нарушения социальной меры, в силу которого личность недозволенным образом мыслит себя сочленом сверхчеловеческого мира богов (поздний Юнг назовет этот случай «Inflation» [8]). Во фрейдовской интерпретации мифа об Эдипе нужно все поменять местами, чтобы добиться правильного смысла: Эдип не потому претерпевает свою судьбу, оказываясь носителем экстраординарного значения (разгадка загадки сфинкса) и экстраординарной власти 3, что его неудержимо влекло к реализации «эдипова комплекса», но напротив; в убийстве отца и соитии с матерью мифомышленные в соответствии со своими имманентными законами обретает символ для характеристики его «выходящего из нормы» бытия. Юнг в конце жизни так подводил итоги своих поправок к Фрейду: «Распространенная ошибка — полагать, будто я не вижу значения сексуальности. Напротив, она играет в моей психологии существен-

ную роль, а именно, как важное — хотя и не единственное — выражение психической целостности. Но моя главная установка состояла в том, чтобы исследовать и объяснить ее духовную сторону и ее нуминозный [9] смысл, которые выходят за пределы ее значения для индивида и ее биологической функции» [10].

Теперь, через полвека после столкновения Юнга со своим учителем, юнговская критика «сексуальной теории» Фрейда интересна уже не по связи со своим объектом. Полемика с фрейдовским пан-сексуализмом давно перестала быть актуальным делом; уже сам Фрейд оказался вынужденным безгранично расширить рамки понятия «сексуального», одновременно лишая его почти всякой конкретности. Но по сие время не перестает быть актуальной методологическая проблема соотношения формы и содержания (означающего и подразумеваемого) в структуре символа; и здесь гибкость позиции Юнга, сумевшего схватить диалектику живого мифа, в котором знак и означающее на наших глазах способны меняться местами, может вызвать достаточно позитивный интерес и у исследователя, не разделяющего мистико-метафизических уклонов швейцарского психолога. Внутренняя необходимость для науки XX века более динамично подойти к психологии символа, нежели это делалось в прошлом столетии, засвидетельствована мыслителями совершенно иного склада, чем Юнг. Целесообразно вспомнить слова Э. Кассирера: «Миф нельзя сводить к определенным застывшим, статичным элементам: | мы должны стараться понять его в его подвижности и гибкости» [11].

Мы сознательно начали с наиболее разумных аспектов юнговской позиции; во всяком умственном построении естественно прежде всего искать его смысл, ибо лишь исходя из этого смысла можно подвергнуть адекватной критике то, что лежит вне этого смысла. Однако в юнговской полемике с Фрейдом, как и во всем мире его мышления, бьет в глаза смешение здравых научных установок с причудливыми и внутренне необязательными философскими формулировками, современного — с архаичным. Колоритная архаичность формулировок Юнга обусловлена прежде всего тем, что в борьбе против механистико-рационалистической традиции XIX века — против «Бюхнера и Молешотта», с которыми он ассоциировал Фрейда, — он систематически апеллировал от вчерашнего дня философии к ее позавчерашнему дню: к наследию ранней немецкой романтики,

В деле *Jung contra Freud* воспроизводятся ходы мысли, у романтических мыслителей работавшие против рационализма французских просветителей. Собственно говоря, влияние романтизма неотделимо и от позитивных достижений Юнга, — как же, ведь именно романтики в борьбе против рассудочного аллегоризма отточили понятие символа как органической многозначности. Здесь уместно вспомнить Шеллинга, говорившего о «бесконечности бессознательности», которой живет и подлинное произведение искусства, и подлинный миф: любое произведение искусства, «словно автору было присуще бесконечное количество замыслов, допускает бесконечное количество толкований, причем никогда нельзя сказать, вложена ли эта бесконечность самим художником или раскрывается в произведении, как таковом» [12]. Еще одна цитата из Шеллинга: «Чары... всей мифологии объясняются, между прочим, и тем, что они допускают и аллегорическое значение как возможность; в самом деле, аллегоризировать можно решительно все. На этом основана бесконечность смысла в греческой мифологии» [13]. Эти формулировки без малейшего насилия накладываются на контроверзу между Фрейдом и Юнгом: если для первого образы фантазии суть однозначная

аллегория полового влечения, то для второго в этих образах заложена бесконечность взаимообратимых символических сцеплений. Но вместе с интуитивной чуткостью к жизни символа Юнг вынес из романтической выучки и другие мировоззренческие традиции, и прежде всего откровенное недоверие к логике, иррационализм, приобретающий временами особенно агрессивные и отталкивающие черты под влиянием эпигонов романтизма типа Эдуарда Гартмана [14]. Правда, практический опыт психиатра не позволял Юнгу до конца забывать, что в реальности — реальности психиатрических больных — выступает как радикальная альтернатива разума; это отделяло его от безответственных Dozenten des Unbewussten (выражение Т. Манна) типа Л. Клагеса, инвективы которого против «духа — противника души» вызывали со стороны Юнга довольно выразительную критику. Но духовный авантюризм романтиков, их бросающая вызов элементарной научности тяга к мифотворческим экспериментам — весь этот опасный комплекс нашел у Юнга полную реализацию. Не следует забывать, что Фрейд в споре со своим учеником представал как озабоченный хранитель традиций позитивистского рационализма. Юнг сообщает о таком красочном диалоге: «Я хорошо помню, как Фрейд сказал мне: «Мой дорогой Юнг, обещайте мне никогда не отказываться от сексуальной теории. Это самое важное. Поймите, из этого нужно сделать догму, несокрушимое заграждение». У него было лицо папаша, который берет с сына обещание по воскресеньям посещать церковь. С некоторым изумлением я спросил его: «Заграждение — а против чего?» На что он ответил: «Против черного потока грязи», — здесь он на минуту заколебался, а затем продолжил: «Против оккультизма» [15]. Конечно, паническое поведение Фрейда и его неосторожные слова о «догме» давали Юнгу возможность сохранить выигранный статус и не без основания заметить, что сама «сексуальная теория была столь же «оккультной», то есть бездоказательной, всего лишь возможной гипотезой, как и любые спекулятивные концепции» [16]. И все же контраст между позитивизмом Фрейда, искавшего в любой форме мистики лишь материал для психоаналитических «разоблачений», между его грубовато-недвусмысленным атеизмом [17] — и готовностью Юнга к далеко заходящей игре с архаикой мифомышления, к тому, чтобы «стать на точку зрения» последней, достаточно разителен. Рядом с наукой XIX века фрейдизм может показаться интеллектуальной авантюрой; рядом с учением Юнга он оказывается топорным, но честным рационализмом в соседстве с комбинацией глубокомысленных двусмысленностей. Переписка Фрейда и Юнга (в частности, цитированное выше письмо Фрейда от 16 апреля 1909 года) свидетельствует, что до тех пор, пока их разрыв не состоялся, ученик играл роль искусителя, подстрекавшего наставника к рискованной и сомнительной постановке вопросов, на что последний отвечал: «Но я снова надеваю на нос отцовские очки и увещаю дорогого сына сохранять спокойную голову»...

3

Систематически излагать философские и психологические воззрения Юнга — задача трудная и до конца едва ли разрешимая. Все его мышление проникнуто принципиальной несистематичностью, сказывающейся уже на уровне стилистики: ничего общего со стройным продвижением к цели от одного предположения к другому — фразы и абзацы как бы паратактически поставлены рядом друг с другом без внутреннего подчинения и соподчинения. Единственный в своем роде факт: у Юнга, прославленного и притом крайне плодовитого ученого, нет, собственно, ни одной крупной рабо-

ты в настоящем смысле этого слова; его большие книги — это циклы расположенных под общим переплетом этюдов без необходимой связи друг с другом, опять-таки просто «поставленных рядом». Его изложение всегда оставляет возможности для различных и взаимоисключающих выводов, его формулировки по большей части наделены колеблющимся, многосмысленным значением. От связного изложения своей доктрины он неизменно уклонялся и в конце, концов предоставил это дело еще при жизни своей ученице Иоланде Якоби [18] оставляя в ситуации «ограниченной ответственности» за то, что из этого выйдет.

Из практического опыта Юнг вынес одно убеждение, решающим образом определившее все его дальнейшие конструкции. Это убеждение состоит в следующем: существуют определенные мотивы и комбинации понятия, наделенные свойством «вездесущности» («Ubiquist»), — они с непостижимым постоянством выявляются не только в мифах и верованиях самых различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, но и в сновидениях или бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией. Существенно и то, что эти мотивы по видимости совершенно «фантастичны», «произвольны», то есть не детерминированы логикой внешнего мира; объяснить эти повсеместно распространенные символические сцепления повсеместными же условиями человеческой жизни нет никакой возможности. Остается искать порождающие их закономерности в самой человеческой психике. Поэтому Юнг предположил, что бессознательное вновь и вновь продуцирует некоторые, схемы, априорно формирующие, представления человека. Эти схемы он назвал «архетипами». Важно, понять, что речь идет именно о схемах, а никак не о настоящих образах: «Архетипы имеют не содержательную, но исключительно формальную характеристику, да и ту лишь в весьма ограниченном виде. Содержательную характеристику первообраз получает лишь тогда, когда он проникает в сознание и при этом наполняется материалом сознательного опыта. Напротив, его форму можно... сравнить с системой осей какого-нибудь кристалла, которая до известной степени преформирует образование кристалла в маточном растворе, сама не обладая вещественным существованием... Архетип сам по себе есть пустой, формальный элемент, не что иное, как способность преформирования, данная возможность оформлять представления» [19]. По при всей своей формальности, бессодержательности, крайней обобщенности архетипические фигуры имеют свойство «по мере того, как они становятся более отчетливыми, сопровождаться необычайно оживленными эмоциональными тонами... они, способны впечатлять, внушать, увлекать» [20].

Эту констатацию лежащей в архетипах силы внушения важно иметь в виду при изучении юнговской интерпретации искусства и механизма его восприятия. Всякое эффективное внушение осуществляется через архетипы; поэтому художник — и это роднит его, по Юнгу, с пророком и другими аналогичными психологическими типами — это прежде всего человек, отличающийся незаурядной чуткостью к архетипическим формам и особо точно их реализующий. Важно и другое. Психическая энергия, которую сосредоточивает в себе архетип, не меньше любой физической энергии нейтральна относительно всех определений добра и зла: архетип сам по себе не морален и не имморален, не прекрасен и не безобразен, не осмыслен и не враждебен смыслу, но в нем заложены открытые возможности для предельных проявлений добра и зла. Поэтому архетипический характер внушения решительно ничего не говорит о доброка-

чественности или злокачественности самого внушения: архетипично творчество Гёте, но также и пошлейшие детективы, на архетипах основана власть над умами великих учителей человечества, но также и безответственных демагогов — вообще всякого «внушающего», каким бы ни было содержание этого внушения. Мало того, архетип амбивалентен даже с точки зрения биологических критериев: он выработан психофизическим организмом человека как «орган», гарантирующий равновесие психики, и до поры до времени действительно спасает индивида в угрожаемых состояниях; но в то же время затопление сознания архетипическими материалами явная примета невроза или психоза. Архетипичность — эпитет, начисто лишенный всякого оценочного содержания [21]. Осознание этого возвышает Юнга над обычным для романтической традиции оценочным идеализированием мифа и вообще бессознательного (ср. фразу Э. Гартмана об «изумительном бессознательном, которое грезит и молится, пока мы зарабатываем на прожитие»). Здесь опять-таки психиатрический опыт Юнга принуждал его к менее сентиментальному и более конкретному взгляду на вещи.

Архетип формален, он есть форма, феноменологическая структура. Пользуясь архаической философской терминологией, Юнг любил говорить, что в противоположность Фрейдю, искавшему только *causae efficientes*, то есть спрятанную за процессом каузальности в обычном смысле этого слова, и Адлеру, ставившему вопрос о *causae finales* — о целенаправленности психических процессов, сам он впервые обратил внимание на *causae formales*, то есть на имманентные формообразующие закономерности. Аристотелианско-платоническая терминология довольно адекватно передает суть дела: действительно, архетипы Юнга — это как бы Платоновы идеи, из божественного сознания перемещенные в бессознательное человека, — и при этом, разумеется, утратившие свой ценностный ореол [22].

В качестве вместилища («душевного пространства») для архетипов Юнг постулировал особо глубокий уровень бессознательного, выходящий за пределы психической личности, — «коллективное бессознательное». У коллективного бессознательного в свою очередь несколько уровней: непосредственно под персональным бессознательным, состоящим (по Фрейдю) из материалов неосознанного или вытесненного из сознания личного опыта, начинаются слои группового бессознательного: бессознательное семьи или другого микросоциума, затем бессознательное более крупных социальных групп вплоть до нации и группы наций, объединенных общим прошлым (например, Европы) [23], далее идет общечеловеческое коллективное бессознательное. На еще больших глубинах лежат материалы, общие для человеческого бессознательного с животным миром: они уже не принадлежат к психическому миру в точном значении этого слова, и для этой — уже внечеловеческой — сферы Юнг ввел термин «психоидное».

Коллективное бессознательное — центральное понятие психологии Юнга. Тем характернее для той атмосферы двусмысленной многозначности, в которой живет юнговское учение, что истолкование этого понятия оставлено открытым. Прежде всего не вполне! ясно, что прибавляет понятие коллективного бессознательного к понятию архетипов; слова «вместилище» и «пространство» применительно к психическому миру остаются простой метафорой (даже такое необходимое слово, как «уровни», не свободно от налета пространственной метафоричности). Что касается самих архетипов, то это понятие можно истолковать как развитие давно известного понятия инстинкта (инстинкт, проецированный на сознание и в нем становящийся представле-

нием, стало быть, приобретающий сверх динамических еще и структурно-формальные аспекты). Сам Юнг как будто бы уполномочивает нас на такое понижение, связывая феномен коллективного бессознательного с биологическим механизмом наследственности (ср. современное понятие «генетического кода»). Была и другая возможность, которую Юнг спорадически использовал, — соотнести этот феномен с социальным аспектом психологии; такая тенденция стимулировалась в его мышлении сильным влиянием Леви-Брюля. При таком понимании идея коллективного бессознательного лишена всякого мистического характера и довольно близка к понятию «социального бессознательного» у неофрейдистов типа Фромма. Поскольку нет сомнения, что в филогенетическом процессе социальность человека предшествовала окончательному становлению его сознания, более чем естественно предположить, что он есть ζῷον φύσει πολιτικόν («животное, по природе своей общественное») уже на досознательных уровнях своей психики.

Однако в концепции коллективного бессознательного лежат и совсем иные возможности. Из научной рабочей гипотезы она легко может обернуться модернизированной формой философского мифа в стиле Веданты. Платона или Шопенгауэра: тогда эквивалентами коллективного бессознательного окажутся «брахман», «мировая душа» или «мировая воля» — обозначения внеличной духовной субстанции, иллюзорным эпифеноменом которой предстает индивидуальное человеческое самосознание (сам Юнг пользуется таким сравнением: психика человека — гриб, коллективное бессознательное — грибница). В азарте исконно романтического «*placet experiri*» Юнг не отказывается от далеко заходящей игры с такими возможностями, что в свою очередь открывает дверь для допущений, стоящих на грани оккультизма (коллективное бессознательное как кладовая всечеловеческого знания, как канал непосредственного психического общения, даже как место загробного существования душ и т. п. — продолжение линии, намеченной «Опытом о духовидении» Шопенгауэра); этому способствует и введенное Юнгом рискованное понятие «акаузальной синхронистической зависимости» [24]. Более конструктивны, но все же достаточно сомнительны попытки Юнга использовать понятие коллективного бессознательного для конструирования строго монистической модели мира, в которой психика через уровни бессознательного «без малейшего разрыва непосредственно переходит в вещное бытие [25]. Естественно-онтологические экскурсы Юнга крайне характерны для экспансионизма аналитической психологии, постоянно ищущей выходы ко всем прочим сферам знания и не чуждой притязаний на роль науки наук, восседающей в центре их круга наподобие Философии и Теологии со средневековых аллегорий [26]. Так или иначе, однако, не в этих экскурсах лежит сила гипотезы Юнга, привлекающая к последней таких властителей умов современного Запада, как А. Тойнби, Г. Рид и недавно умерший Л. Тиллих. Тем менее существенны спекулятивно-мистические элементы юнговского философствования, никак не вытекающие из гипотезы об архетипах как таковой и являющиеся ее произвольным домысливанием. Рациональная критика психологии Юнга должна с полной четкостью различать в ней три слоя, без полной обязательности соединенные между собой: 1) конкретные научные наблюдения; 2) не до конца доказанные, но убедительные рабочие гипотезы; 3) иррационалистическую спекуляцию.

Как бы ни интерпретировать, однако, понятие коллективного бессознательного, очевидно, что оно имплицитно подразумевает дальнейшее углубление намеченного уже Фрейдом плюралистического понимания индивидуального психического мира. Если Фрейд

вычленил в массе психических явлений уровни «Оно», «Я» и «Сверх-Я», то Юнгу понадобились новые персонажи для той драмы, которая разыгрывается на границах личности и коллективного бессознательного, Есть несколько «фигур», которые, по Юнгу, репрезентируют перед нами вневечные бездны, стоя как бы на пороге этих бездн: каждая из этих фигур сама имеет черты подчиненного «Я». Так, все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отвергнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное, складываются в фигуру «Тени» — анти-«Я», некоего дьявола психического микрокосма. «Тень — это... та скрытая, вытесненная, по большей части неполноценная и преступная личность, которая своими последними ветвями достигает мира звериных предков и таким образом охватывает весь исторический аспект бессознательного» [27]. Другие пограничные лики коллективного бессознательного — «Анима» и «Анимус». «Анима» — это образ женщины (не какой-то определенной женщины, но «женщины вообще» [28]) в бессознательной психике мужчины; формой для нее служит сочетание архетипических черт и инфантильного представления о матери, а материалом — женские черты, изначально наличные в его «Я» но по мере полового созревания и кристаллизации личности оттесненные в бессознательное. В женском бессознательном «Аниме» соответствует «Анимус». «Тень», «Анима» и «Анимус» могут восприниматься как дифференциация фрейдовского «Оно». Напротив, сфера «Сверх-Я» для Юнга утрачивает всякое единство, — и здесь нельзя не видеть антагонистического противоречия между стилем мышления учителя и ученика. Мировоззрение Фрейда без остатка социологизирует всю ту часть человеческой психики, которая необъяснима из чисто биологических инстинктов: с его точки зрения, все, что побуждает человека к самообузданию и самопреодолению, есть насильственное внушение со стороны общества. Коль скоро это так, нет оснований усматривать принципиальное различие между интимнейшим устремлением личности к совершенству и вульгарной робостью перед «начальством», перед общественным мнением: то и другое поддается объединению в понятие «Сверх-Я». Юнг, напротив, различает две душевные инстанции: «Маска» (Persona) и «Самость» (das Selbst). Структурно фрейдовскому «Сверх-Я» соответствует «Маска»: она также «представляет средостение между сознательным «Я» и объектами внешнего мира» [29]. Но «Маска» — это пустое, бессодержательное средоточие только социального, что для романтика Юнга предстает как угроза для человеческой сущности: «Есть опасность стать тождественным своей Маске, скажем, когда профессор отождествляет себя со своей кафедрой или тенор — со своим голосом... Маска есть то, что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека» [30]. Параллелизм между понятием «Маски» у Юнга и такими категориями современной мысли, как хайдеггеровское «Man», бьет в глаза. Чтобы договорить за Юнга и назвать вещи своими именами: «Маска» — это продукт не просто социального бытия, но социального отчуждения. Напротив, все аксиологические функции «Сверх-Я» Юнг передает «Самости» — непосредственно ощущаемому личностью императиву целостности. Если «Маска» — это то, «что человек, по сути дела, не есть», то «Самость» как бы в большей степени «Я», чем само «Я». По этому поводу можно было бы вспомнить глубокомысленные слова древнегреческого поэта-моралиста Пиндара: «Стань тем, что ты есть!» О специфике и о противоречиях юнговской концепции «Самости» нам еще придется говорить ниже, в связи с выяснением границ намеченной у Юнга аксиологии.

Все вышесказанное косвенно соотносится с проблемой художественного. Все выше сказанное косвенно соотносится с проблемой творчества: о чем бы ни говорил Юнг — о невротических симптомах или об алхимических символах, о верованиях дикарей или о догматах церкви, — его неизменно занимали внутренние законы образотворческой способности человека, что уже явственно смыкается с конкретным изучением искусства и литературы. Но Юнгу достаточно часто приходилось говорить и непосредственно о психологии художника или об «архетипической» структуре тех или иных художественных произведений; некоторые феномены литературы («Фауст» Гёте, музыкальные драмы Рихарда Вагнера, «Улисс» Джойса) занимали его всю жизнь, и замечания, касающиеся их, рассеяны по самым различным книгам и статьям психолога.

Если юнговская психология весьма интенсивно искала контакт с художественным творчеством, то и последнее платило ей взаностью. Поэт-символист Вячеслав Иванов, например, внутренне готовленный к рецепции юнгианства всем своим воспитанием ухе традиций немецкой романтики, по-видимому, попадает в его круг уже в 1917 году: сонет Иванова «Порог сознания» [31], написанный в Москве 13 декабря этого года, в 1930 году получил посвящение Эмилию Метнеру, брату композитора Н. Метнера и правоверному юнгианцу, благодаря чему соотносительность стихотворения с миром «аналитической психологии» оказалась еще более недвусмысленно фиксированной. В этом мире московскому мистагогу из знаменитой «башни» было легко ориентироваться; его статья «Анимус и Анима», опубликованная в журнале «Согора» в 1934–1935 годах, о том свидетельствует. После нее читателя не удивит стихотворение из «Римского дневника» Вячеслава Иванова (1944) «Понесшая под сердцем плод...», где поэт играет с идеями Ранка, пропущенными через юнгианское переосмысление. Юнговскому коллективному бессознательному довелось однажды благодаря Иванову быть воспетым и русских стихах:

Нисходят в душу лики чуждых сил
И говорят послушными устами.
Так вещими зашелестит листьями
Вселенской жизни древо, Игдразил [32].
Одетое всечувственной листвою,
Одно и все во всех — в тебе, во мне,—
Оно растет, еще дремля в зерне,
Корнями в ночь и в небеса главою...

Другое стихотворение из «Римского дневника» («Ты на пути к воротам Дамаска...») дешифрует новозаветную историю обращения Савла (апостола Павла) как процесс кризисной индивидуации, то есть становления истинного «Я» через встречу неистинной «Persona» (псевдо-«Я») с архетипом «Самости» [33].

В связи с юнговской психологией может быть названо и другое имя, пожалуй, более значительное, чем имя Вячеслава Иванова: имя немецки-швейцарского романиста и поэта, лауреата Нобелевской премии Германа Гессе (1877–1962). Уже роман Гессе «Демьян», знаменующий собой перелом в творчестве писателя (написан в 1917 году), рисует в тонах «глубинной психологии» путь «индивидуации», то есть продвижения к целостной личности через встречу со своим бессознательным. Особенно инте-

ресно то, что присущее учению Юнга понимание индивидуальной душевной жизни как некоей внутренней драмы со множеством персонажей («Я», «Анима», «Самость», «Маска», «Тень» — как бы перечень действующих лиц!) осмысливается у Гессе как принцип поэтики, переводится в теоретиков литературное измерение. Приводим характерную авторскую декларацию из романа Гессе «Степной Волк» (1927): «...В действительности никакое Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир, звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, наследственных черт и возможностей... Обман основан на простом перенесении. Телесно любой человек есть единство, душевно — никоим образом. Также и литературное творчество, даже самое утонченное, по традиции неизменно оперирует с мнимо целостными, мнимо обладающими единством личностями. В существовавшей доселе словесности специалисты и знатоки превыше всего ценят драму, и не без основания, ибо она предоставляет (или могла бы предоставить) наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества, — если бы только этому не противоречила грубая видимость, обманным образом внушающая нам, будто коль скоро каждое отдельное действующее лицо драмы сидит в своем неоспоримо единократном, едином, замкнутом теле, то оно являет собой единство. Поэтому наивная эстетика выше всего ставит так называемую драму характеров, в которой каждая фигура с полной наглядностью и обособленностью выступает как единство. Лишь мало-помалу в отдельных умах брезжит догадка, что все это, может статься, есть всего лишь дешевая эстетика видимости, что мы впадаем в ошибку, когда применяем к нашим драматургам великолепные, но для нас не родные, а всего-навсего перенятые нами понятия о красоте классической древности, которая, как всегда исходя из зримого тела, и измыслила, собственно, эту фикцию Я, действующего лица...». Любопытно, что в качестве примера того случая, когда персонажей пьесы необходимо рассматривать «не как отдельные существа, но как части, как стороны, как различные аспекты некоего высшего единства», Гессе приводит именно «Фауста», который и Юнгу представлялся особенно благодарным материалом для проверки своих догадок: «...Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на «Фауста», увидит Фауста, Мефисто, Вагнер и всех прочих как единство, как сверх-лицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным через притчу нечто от подлинной сути души...» Отметим, что о «высшем единстве» Гессе говорит как о весьма серьезной реальности: как в этико-психологической плоскости единство личности ни у Юнга, ни тем более у такого моралиста, как Гессе, отнюдь не исчезает, а только из само собой разумеющейся данности превращается в жизненную задачу [34], — так и в плоскости поэтики императив цельности и замкнутого равенства самому себе не отменяется, но предъясняется не «характеру», а иным структурам в рамках произведения. Автор «Степного Волка» — романа, который, по авторитетному суждению Томаса Манна, «в своей экспериментальной отваге не уступает «Улиссу» и «Фальшивомонетчикам» [35] (причем выражается эта «отвага» по преимуществу в только что описанной концепции личности), — более явственно, чем Джойс или Жид, связан с традиционным гуманизмом. Кем бы ни был Гессе — «пессимистом он не был», как справедливо отмечает немецкий исследователь его творчества: все написанное им проникнуто верой в серьезность задач, поставленных человеку, и «Степной Волк» не составляет исключений. Как заметил сам автор, в одном позднем (1941) эссе вернувшись к своей книге, «история Степного Волка рисует болезнь, но не такую, которая ведет к смерти, не конец, но

обратное этому: выздоровление» [36]. Пафос мучительной борьбы за выздоровление, за построение недостроенного «Я» противостоит как благодушным иллюзиям наличности искомого, так и нигилизму: распада морального субъекта, при котором не с кого было бы требовать ответа, в конечной перспективе книги нет. Равным образом и на собственно эстетическом уровне, который представлялся Гессе символом и зеркалом морально-жизненного, проза этого писателя никоим образом не приходит к хаосу. Как было сказано выше, если скрепа целостности вынута из «персонажа», это не означает, что она не перенесена в какой-то иной слой произведения. Специально «Степного Волка» Гессе стремился строить «как сонату».

Стало быть, некоторые стороны намеченной Юнгом концепции душевных структур в принципе поддаются и такой — эстетически и морально конструктивной — экспликации. Вообще говоря, связь Гессе с Юнгом никоим образом нельзя описывать слишком однозначно: писатель был способен на весьма критическое отношение к идеям психолога, и притом специально к заключенным в них антигуманистическим возможностям [37]. Разумеется, история литературы имела бы странный вид, если бы писатели и впрямь, как это представляется некоторым литературоведам, пассивно и послушно «облекали в образы» истинные и ложные тезисы, получившие рождение вне их творчества! Психология может быть для литературы (и для писательского осмысления собственной работы, для авторской рефлексии) только трамплином, только напоминанием чего-то, что писатель уже знает, хотя еще не вполне сознает. И соответственно с этим нас интересуют тезисы Юнга не только «сами по себе», но и в том переосмыслении, которое они получали, попав в контекст творческой работы писателя. Можно сказать, пожалуй, что в творчестве Гессе эти тезисы претерпели некоторое «просветление»: если в мышлении самого Юнга баланс гуманистического и антигуманного постоянно колеблется (стоит односторонне выпятить дифирамбы иррациональной «жизненности», чтобы получить обскурантизм, и, соответственно, перенести акцент на идеал индивидуации, чтобы получить гуманизм), то у Гессе нравственно-конструктивные возможности получают недвусмысленный перевес. Но справедливости ради следует сказать, что в научных находках Юнга (не в его метафизических интенциях) эти конструктивные возможности все же присутствовали.

Мы только что произвели несколько странное, но необходимо вызываемое существом дела разграничение в оценке «самого Юнга» и отдельных его идей. Это разграничение весьма характерно для практического подхода к Юнгу Томаса Манна. То, что мы упоминаем его в связи с Юнгом, может показаться неожиданным, ибо сам Манн всегда называл в качестве своего психоаналитического наставника Фрейда и никогда — Юнга. Дело в том, что в отличие от Гессе, чисто лично связанного с окружением Юнга (с Б.-Й. Лангом, пациентом которого Гессе долго был и которого он вывел под именем Лонгуса в повести «Паломничество в страну Востока»), Манн в персональной плоскости избегал контактов с цюрихским психологом [38] и, сохраняя «верность» Фрейду, любил относить за счет Фрейда (или, что почти то же самое, за счет психоанализа «вообще») свои рецепции юнговских находок. Юнг был для него главным образом «умным, но несколько неблагоприятным отпрыском» [39] фрейдизма. Иногда писатель, напротив, соотносил воспринятые им идеи Юнга не с именем учителя, а с именами учеников психолога — прежде всего К. Керенье, регулярного консультанта Манна по вопросам истории мифа и по классической филологии, и отчасти Г. Циммера [40].

Тем показательнее факт интеллектуальной встречи Т. Манна с гипотезами Юнга — факт, предстающий перед нами безусловно очищенным от любых случайных и необязательных моментов личного влияния [41]. Следует говорить именно о встрече, а не о простом воздействии, ибо к осознанному оперированию с архетипическими материалами Манн шел с того времени, когда взгляды Юнга еще не вполне сложились и, во всяком случае, не были известны за пределами узкого кружка. Мало того, в одном отношении писателю удалось опередить психолога и успеть художественно реализовать находки, которые Юнгу пришлось задним числом осмыслить научно: речь идет о проникновении в суть алхимического мифа, как оно было осуществлено — в контексте совершенно иных литературных и философских задач — в романе «Волшебная гора» [42]. Но когда Томас Манн, окончив работу над «Волшебной горой», перешел к произведению, в центре которого стоит проблема архетипического, — к своей библейской тетралогии «Иосиф и его братья», трактующей о становлении человеческого «Я» [43], — он уже был знаком с постановкой вопроса у Юнга. Вот как сам Манн объяснял тему своей тетралогии: «...В типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, — это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы» [44]. Эта фраза — едва ли не лучшее из возможных кратчайших изложений концепции архетипа, Специфическая литературная структура тетралогии, проявляющаяся уже на уровне языка (синтез различных исторических пластов лексики, игра со скрытыми цитатами), но мысли Манна, реализует обретенное человеком XX века восприятие прошедшего как чего-то, что не только «было» до нас, но и «есть» в нас — в присутствии нам наследия коллективного бессознательного. Произведение Манна, по его же словам, «пытается объединить в себе очень многое и заимствует свои мотивы, рассыпанные в нем намеки, смысловые отзвуки и параллели, а также и самое звучание своего языка из самых разных сфер», ибо «представляет... все человеческое как нечто единое» [45]. Сама по себе работа писателя над рассказом Книги Бытия, построенная на привлечении всех мыслимых мифологических ассоциаций (например, свадьба Иосифа окрашена в тона элевсинского мифа), крайне напоминает юнговский метод «амплификации» (по этому методу содержание сновидения высветляется посредством целенаправленного ассоциирования, углубляющего и расширяющего первоначальный «сюжет»). Очевидно, что и «амплификация» Юнга, и оперирование Манна с мифом немислимо вне доверия к сущностному единству общечеловеческого бессознательного; притом антирасистские возможности этой концепции, у самого Юнга двусмысленно сочетающиеся с иными тенденциями, у Манна эксплицированы до конца.

Подобное же устранение наличной у Юнга двойственности происходит у Манна и применительно к соотношению между личностью и анонимной стихией бессознательного. Само это соотношение, составляющее центральную тему романов об Иосифе, продумано всецело в юнговских понятиях: «...Немаловажная сторона индивидуальности этих людей еще находится в плену нерасчлененности коллективного бытия, свойственном мифу» [46]. Однако Манн куда решительнее и однозначнее, чем Юнг, переносит акцент на индивидуацию, на самостояние личности перед лицом бессознательного. Его герой, разумный Иосиф, ценой тяжелых испытаний обретает сознательное отношение к архетипической структуре своей жизни, так что не он служит своим

мифологическим первообразами, но они — ему. Стоящая перед человеком задача, как она мыслится Манну, состоит в том, чтобы соединить чуткость к святыням всечеловеческого предания и внутреннюю высвобожденность из их бессознательной массы. «Данный в предании образец выходит из бездны, лежащей долу, и есть то, что нас связует», — таковы слова Иосифа в разговоре с фараоном, обобщающие содержание его опыта и содержание тетралогии в целом, — «но Я от Бога и принадлежит духу, который свободен. Жизнь тогда нравственно упорядочена (gesittet), когда она наполняет связующие образцы бездны божьей свободой Я, и нет человеческой упорядоченности ни без одного, ни без другого» [47].

Архетипы человечества должны быть познаны, и притом с двойной целью: чтобы их культивировать и чтобы лишить их злой силы. Перед лицом природного человеческого позиция оказывается еданием благоговения и настороженности.

Мы привели несколько примеров, показывающих, с какой неизбежностью умы XX столетия сталкиваются с проблемой архетипичности. Вопрос: что делать с находками Юнга? — тождествен иному, более широкому: что делать с суммой итогов немецкой романтики? Или даже так: что делать с историей, если она неожиданно оказалась соотнесенной с нашей жизнью не через цепочку каузального опосредования, но непосредственно?

Эта человеческая проблематика оказалась отраженной, как в зеркале, в проблематике литературного развития. Перед лицом творчества Джойса и Йитса, Т. Манна и Гессе, Хлебникова и Мандельштама уже нет нужды объяснять, что такое новое отношение к архетипам, — достаточно показать. И литература и искусство получили новые возможности, которые, конечно, как всегда оказываются и новыми опасностями; в этом — побудительная причина их встреч с «глубинной психологией». Дело идет именно о встречах, о разговоре на равных началах, ибо даже Вячеслав Иванов [48], даже Гессе, не говоря уже о Томасе Манне, не сидели у ног Юнга в позе поучающихся, но через столкновение собственной мысли с результатами его работы искали осознания своей — независимо от психоанализа сложившейся — творческой ситуации. Иное отношение литературы к вне ее находящемуся интеллектуальному стимулу было бы неестественным.

5

Мы рассмотрели на нескольких примерах диалог между юнговской психологией и литературным творчеством. Теперь нам осталось выяснить ее отношение к литературоведению и искусствоведению, к эстетике и теории искусства.

Постоянным фоном для конкретной критики по адресу предрасположенном Юнгом модели искусства должно служить одно общее соображение. Речь идет о внутренней неизбежности и в то же время глубочайшей сомнительности всякого психологизма в истолковании культуры. Ясно, что какой бы предмет, внеположный психике как таковой, ни подлежал изучению, первое условие чистоты этого предмета — как раз исключение «психологизма». Но к числу прописных истин относится и тот факт, что первым инструментом для познания и построения нашего, человеческого мира является все же «душа», и у нас нет иного шанса гносеологически дистанцироваться от нее, чем возможно более полно с ней считаться. Для того чтобы освободиться от мифа, необходимо этот миф расчленить. Только не следует делать познание «души» центром познания «мира», — что опять-таки не так просто регламентировать, коль

скоро мир един и процесс познания тоже един.

Любопытно, что как раз к концу первой четверти нашего столетия, когда, казалось бы, повсюду — от гуссерлианского философствования до отдаленнейших областей духовной жизни — знаменем был строжайший антипсихологизм, разразились оргии психоаналитической экспансии во все дисциплины «наук о духе». Можно подумать, что обе крайности имеют свойство провоцировать друг друга. Впрочем, заметил же как-то Т. Адорно, что «в психоанализе ложно все, кроме его крайностей» [49]. Почтенна несколько старомодная позиция К. Ясперса, для которого любая форма психоанализа (юнговская едва ли не больше, чем фрейдовская) невыносима как интеллектуальное варварство, как посягательство на примат высокой и строгой наставницы — философии [50]; но такие возражения звучат достаточно бессильно. Критика должна ближе держаться существа дела.

Для начала очевидно, что всякому, кто пожелал бы дедуцировать этику, социологию и т. п. из чистой психологии, необходимо считаться с одним условием игры: он не найдет и не может найти подлинных критериев оценки. У Юнга, чуждающегося эпатажирующей позиции Фрейда (которая у последней была своеобразной формой самозащиты против аксиологической проблемы, — «а, вы не хотите выслушивать горькие истины, вам нужны высокие материи...»), это особенно наглядно. Интереснее всего то, что он понимал это сам: поэтому универсализм его учения был заранее обречен на бесконечные внутренние противоречия. Юнг показал так подробно, как, может быть, никто другой, что врач, оставаясь только врачом, не может указать ни индивиду, ни тем более обществу путь «спасение», ибо подлинное психическое здоровье для человека, как существа сверханималистического, невозможно без упорядоченности мировоззренческих установок. [51] Собственно говоря, юнговский идеал психоаналитика как духовного руководителя весьма походит на архаический тип старца-исповедника или «гуру»; но если средневековый старец имел в своем распоряжении твердые понятия о добре, о зле, одностойной человеке цели, то Юнг оказывался перед проблемой, энергично сформулированной Ставрогиным Достоевского: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в бога, надо, бога...» Чувствовал ли Юнг Собственную границу? Безусловно, — ведь он очень много раз повторяет, что его работу психотерапевта может довести до конца только сам пациент, обретя мировоззренческую ориентацию. Но рядом с такими заявлениями стоят нападки на все, что идет от «рассудка», а не от непосредственных данностей «души». Любопытно, что последняя тенденция едва ли не отчетливее всего сказывается в выпадах Юнга против христианского морализма. Христианство, которое столько критиковали с позиций рационализма, для Юнга непереносимо своей рассудочностью и твердостью своих нравственных оценок: если для христианства, согласно знаменитому 1-му стиху Евангелия от Иоанна, «в начале был Логос», то по Юнгу — «в начале было алогическое...». Именно антимировоззренческий уклон цюрихского психолога создает атмосферу двусмысленности, о которой мы уже говорили и которая — может быть, против его воли — проникает во все его высказывания об актуальных проблемах (а на такие высказывания он был щедр). Любопытно, что интерпретаторы приписывают ему диаметрально противоположные «измы», причем не всегда сами в этом повинны. Понятно, что мышление Юнга, как мышление всякого подлинного «мыслителя», многопланово, но дело в том, что соотношение между планами — их иерархия — остается принципиально не выясненным.

И все же логика панисихологизма принуждала Юнга к тому, чтобы искать некоторые аксиологические величины в самих данностях психологии. В центре ценностных конструкций Юнга оказывается введенное им понятие «Самости» (das Selbst). «Самость» — это центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности, им языке общечеловеческой символики выражаемый фигурами круга, квадрата, креста, символами возрождения (архетип младенца и т. п.), в общем же, использующий для своей манифестации едва ли не все остальные архетипы, группирующиеся вокруг него. До тех пор пока «Самость» описывается в соотношении с феноменологией мифа, ее описание вполне убедительно и недоумений не вызывает. Но для Юнга она есть объективная реальность, служащая основой не только для всех мифологий мира, но и для его собственных научных конструкций. Вот как он ее определяет:

«Самость есть величина, относящаяся к сознательному Я, как целое к части. Она охватывает не только сознательную, но и бессознательную психику [52] и потому есть как бы личность, которая, между прочим, есть и мы.» [53]

«Самость есть не только центр, но и тот объем, который включает в себя сознание и бессознательное; она есть центр этой целостности, как Я есть центр сознания». [54]

«Самость есть также цель жизни, ибо она дает полное выражение той комбинации судеб, которая именуется индивидом» [55].

Из этих трех дефиниций не противоречива только третья, но она как раз не является дефиницией в собственном смысле слова, ибо описывает не самое «Самость», а лишь ее аксиологический ранг. Напротив, предыдущие определения намеренно противоречивы. «Самость» есть единство, объемлющее сознание и бессознательное, но в то же время она есть центр и цель процесса индивидуации, то есть становления личности, — а Юнгу было прекрасно известно, что такое становление не может произойти иначе, как через мучительное выделение сознания из досознательной целокупности. Эмоциональным фоном юнговского учения является чисто романтическая ностальгия по недифференцированному состоянию души, но постольку, поскольку речь идет не об эмоциях, а о логике, эта расколотость постоянно мыслится как предпосылка человеческой душевной эволюции; каким образом, через какое «отрицание отрицания» эта эволюция может привести к снятию собственной предпосылки, неясно. Вообще говоря, применительно к феноменологическому описанию мифомышления совмещение в одном понятии противоположностей абсолютно оправдано, ибо таковы законы мифа; но для философского понятия оно едва ли дозволено. Рациональный смысл указанного противоречия состоит, пожалуй, в том, что оно лишний раз устанавливает факт, занимавший нас в предыдущей части статьи, в связи с проблематикой творчества Г. Гессе: личность, как она сама себе является (а ведь ее сущность неотделима от самосознания!), есть нечто не равное себе, одновременно тождественное и внеположное собственным элементам (по Юнгу — «не только, центр», но и «объем»). Но как же быть с «Самостью» как аксиологическим ориентиром?

Ясно одно: поскольку «Самость» предполагает единство сознания и бессознательного, настоящая стихия для него — художественное творчество (вообще говоря, существует возможность рассматривать мировоззрение Юнга как типично «художническое», но не нашедшее адекватной объективации за отсутствием специальной одаренности). Интересно, что атрибуты сверх-врача, архаического целителя, «спасающего» людей не только от недугов, но и от всех видов человеческой «потерянности», нередко — в чисто романтическом стиле переносятся Юнгом с пси-

хоаналитика на художника, способного, «говорить архетипами»: «Тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов, он охватывает и увлекает; при этом он подымает изображаемое им из мира единоратного и преходящего в сферу вечнующего; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы и через это высвобождает и в нас благотворные силы, которые во все времена давали человечеству возможность выдерживать все беды и пережить даже самую долгую ночь. В этом — тайна воздействия искусства...» [56]

«И свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы» — это мысль, очень важная для Юнга и многократно варьируемая в его трудах. Что искусство живет сверхличным — это было хорошо известно и без психоанализа, но фрейдизм поставил эту прописную истину под сомнение тем, что связал творчество — как и восприятие искусства — с глухим колодецем подсознательного «Оно», якобы лишь через посредство сознания как-то контактирующего с чужим внешним миром. Юнг, показав, что и бессознательное открыто интериндивидуальным контактам (никто не обязан принимать юнгианскую догму о коллективном бессознательном с возможными парансихологическими приложениями, но тезис о социальности бессознательного, выдвинутый и неофрейдистскими оппонентами Юнга, остается непоколебленным), уже со стороны психоанализа фундировал одну из основных аксиом эстетики. Если искусство рождается не из сугубо личных травм и потребностей в компенсации, то и механизм его воздействия связан не с этой стороной психики «потребителей» искусства; гипотеза об архетипах — попытка расшифровать психологический смысл старого словечка «сверх личный»

Итак, первая функция художника перед лицом общества — функция «целителя». Почему, собственно, архетипы дают художественному творчеству способность «исцелять», остается не вполне выясненным: ведь мы уже видели, что сам Юнг многократно констатирует этическую, эстетическую и даже биологическую амбивалентность архетипических структур. Если образы поэзии Гете имеют свойство «спасать» в силу своей архетипичности, то почему этого свойства не имеют продукты бульварной словесности, как выясняется, до отказа наполненные архетипами? Почему как раз психика душевнобольных изобилует архетипическими материалами, чья целительная сила на этот раз как будто исчезает? Очевидно, что юнговское объяснение благотворного воздействия искусства недостаточно (из чего не вытекает, что оно еще и ложно).

Но искусство имеет, по Юнгу, еще одну функцию. Если оставить излюбленный цюрихским психологом выпренный тон и слова типа «пророк» или «возвеститель», то ее можно обозначить как сигнальную. Чтобы понять, о чем идет речь, необходимо иметь в виду, что для Юнга бессознательное не только социально, но и в высокой степени исторично; мало того — оно почти тождественно со стихией истории [57]. Конечно, ему свойственна консервативность в том смысле, что оно навеки удерживает все раз возникшие компоненты своего содержимого, но наряду с этим оно вбирает в себя [58] все новое содержание и тем самым подготавливает сдвиги общественного сознания. Нет никакой надобности принимать тенденциозный тезис Юнга, согласно которому метаморфозы бессознательного непременно опережают изменения в сознании, так что последнему остается совершенно пассивная роль лакмусовой бумажки; но нельзя недооценивать того факта, что в человеческой истории действительно было немало великих эпох, самое важное содержание которых выявлялось вне артикулиро-

ванных идеологических форм, бессознательно [59].

И вот дело художника состоит в том, чтобы в силу своей особой близости к миру коллективного бессознательного первым улавливать совершающиеся в нем необратимые трансформации и предупреждать об этих трансформациях своим творчеством. Любопытно, что аналогичную роль, по Юнгу, для индивида играют его сновидения, которые в определенном смысле приоткрывают человеку будущее — только не будущее его судьбы, а будущее его души. Художник — это как бы общественный сновидец, который видит сны за всех: сны не успокоительные, не «компенсирующие» (хотя своя роль отводится и механизму компенсации), а всегда так или иначе предостерегающие. Так — в юнговском истолковании — эпизод расправы устрояющего мир сверхчеловека и его слуг над Филемоном и Бавкидой во второй части гётевского «Фауста», вагнеровская музыка и роман Б. Гетца «Царство без пространства» предостерегали (помимо сознания своих авторов) о сложившихся «в глубине» психологических возможностях Германии, в конце концов приведших к «гибрису вильгельмовской эры», к гитлеризму и к двум мировым войнам [60].

Такова построенная Юнгом модель искусства в целом. Что она способна дать для анализа конкретного художественного произведения, коль скоро «пророческое» содержание этого произведения, могущее быть с несомненностью учтено лишь *post factum*, всё равно недоступно позитивному изучению?

Заметим, что у самого Юнга можно найти и немало рассудительных оговорок относительно невозможности для психологии, решать задачи литературоведения, искусствоведения и эстетики. Психолог занимается, собственно, теми сторонами художественного произведения, которые несущественны для его «художественности». Поэтому Юнг ограничивался тем, что ставил психологические проблемы на литературном материале [61], но уклонялся от вмешательства литературоведческие и искусствоведческие проблемы. Это не помешало тому, что в конкуренции с фрейдистским изучением искусства и литературы возникло весьма схожее с ним юнгианское дело свелось к выявлению в текстах архетипов примерно так, как ортодоксальные фрейдисты выявляли пережитки инфантильного эротизма. Но много ли, собственно, я узнаю о Гёте и Сент-Экзюпери, если мне сообщат, что Эвфориои и Маленький Принц — варианты одного и того же «архетипа дитяти» (как об этом трактовалось в докладе М.-Л. Франц на юнгианском симпозиуме 1964 года)? Наиболее систематическим исследованием в потоке этой литературы была книга М. Бодкин [62], толковая и ясная, но, как кажется, до предела исчерпывающая возможности своего подхода и подводящая под ними черту.

Гораздо интереснее то обстоятельство, что исследователи, не находящиеся под влиянием Юнга, наталкиваются на его проблематику. Так, видный английский филолог-классик Дж. Мэрри, сопоставляя сюжеты «Ореста» и «Гамлета», обнаруживает мотивы, «обладающие почти вечной устойчивостью», которые «странны для нас: но в нас есть нечто, что вздрагивает при виде их всегда» [63].

Читая это, трудно удержаться от мысли: насколько проще было бы сказать «архетипы»! В одной работе по истории мифологии автор не без кокетства заявляет, что он не юнгианец и потому читатели могут не бояться страшных слов вроде «архетип» и «анима»: в дальнейшем изложении он проявляет владение похвально большим запасом слов, всячески увертываясь от необходимости прибегнуть к этим запредным терминам и заменяя их разнообразными описательными выражениями.

Знакомство с юнгианским препарированием мифа может дать исследователю литературы или искусства одно несомненное преимущество: его взгляд приобретет большую наблюдательность по отношению к некоторым моментам изучаемых объектов, которые до сих пор казались ему непонятными и потому неинтересными. Например, для изучения комедий Аристофана или второй части гётевского «Фауста» наметанность глаза на архетипы в чисто рабочем плане даст, пожалуй, не так уж мало. Только что мы назвали подведомственные психологии стороны художественного произведения «несущественными», но они все же и существенны в той мере, в которой существуют, то есть реально входят в общий баланс эстетической структуры. Поэтому наиболее удачной позицией по отношению к «глубинной психологии» и для науки об искусстве, как и для самого искусства, следует признать не игнорирование и не ученичество, но трезвое осмысление. Литературовед или искусствовед должен не только критически воспринимать мировоззренческие и научные слабости учения Юнга, но прежде всего он должен помнить, что сам он делает принципиально другое дело.

Примечания

Ср. обстоятельный анализ этого материала в кн.: М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, «Художественная литература», М. 1965.

2

См.: М. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, 1959.

3

Как спрашивал Томас Манн: «Разве Астарта Второй империи, именуемая Нана, — не символ, не миф?» (Т. Манн, *Gesammelte Werke*, Bd. X, Berlin, 1955, S. 348).

«Здесь присутствует угадываемый и мерцающий из бездны бессознательного комплекс привязанности к матери, полового вожделения и страха... стало быть, такой комплекс, который представляет Вагнера-психолога в любопытнейшем интуитивном согласии с другим типичным сыном XIX столетия — Зигмундом Фрейдом, психоаналитиком» (T. Mann, *Gesammelte Werke*, Bd. X, S. 353)

Ср. попытку подойти к этой проблеме посредством структуралистских методов: Ю. И. Левин, О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах (Материалы к изучению поэтики Мандельштама), «International Journal of Slavonic Linguistics and Poetry», X, 1967, и другие работы этого же автора.

6

ibidem, S, 154,

7

Ср. раннюю и еще вполне ортодоксально-фрейдистскую работу О. Ранка: «Das Inzeatmotiv in Dlohtung urid Sage: Grundzugo oiner Psychotogie dies dichterl schen Schaffens», Leipzig — Wien, 1912.i

8

Термин «Inflation» не имеет ничего общего с обычным значением слова "инфляция» («обесценение»). Он связан с церковной фразеологией и лучше всего может быть передан как «гордыня» (в строго религиозном смысле) или как «надмевание».

9

«Нуминозный» (от лат. *numen* — предельно общее понятие для языческого божества или демона) — термин, заимствованный у видного психолога религии Р. Отто; близко и понятию «мифологического».

E. Cassirer, *Essay of Man*, New Haven, 1944, p. 76.

Ф. Шеллинг, Система трансцендентального идеализма, Соцэкгиз,Л. 1936, стр. 383.

Ф. Шеллинг, *Философия искусства*, «Мысль», М. 1966, стр. 109.

Еще в студенческие годы Юнг, по собственному свидетельству, «прилежнейшим образом» изучал «философию бессознательного»; тогда же он соприкоснулся с романтической традицией психологии, как она представлена Г.-Г. Шбертом и шеллингианцем К.-Г. Карусом

C. G. Jung, Erinnerungen, Traume, Gedanken..., S. 154.

Ibidem, S. 155.

Чего стоит его знаменитый ответ пытавшемуся эпистолярным путем обратить его в христианство англичанину, где он мстительно вскрывает за описанным в письме последнего религиозным переживанием сексуальную подоплеку компрометирующего свойства!

J. Jacobi, Die Psychologie von C. G. Jung, Eine Einführung in das Gesamtwerk, Zürich, 1940.

C. G. Jung, Von den Wurzeln des Bewusstseins, Zürich, 1954, S. 95–96

C. G. Jung, Das Gewissen in psychologischer Sicht, in; «Das Gewissen Studien aus C. G. Jung-Institut», I, Zürich, 1958, S, 199,

Поэтому, если Юнг делил литературные тексты в зависимости от уровня насыщенности архетипическим материалом на «психологические» и «визионерские», естественно отбирая для своего анализа вторую категорию, из этого отнюдь не следует, что в его глазах «визионерская» литература «выше» или «лучше» бытописательской.

Само слово «архетип» взято из платонической традиции; например, оно характерно для словоупотребления христианского платоника V века, писавшего под именем Дионисия Ареопагита.

Постулирование специфических архетипов для психики отдельных народов вызвало со стороны некоторых критиков Юнга обвинения в расизме. Однако расизм — это не констатация биологических или психологических особенностей этнических групп, а сообщение этим особенностям оценочного смысла. Но как раз этого из тезисов Юнга невозможно вывести без крайнего насилия над логикой: ведь мы видели, что всякий архетип принципиально амбивалентен, а следовательно, обладание теми или иными архетипами не может быть для народа ни преимуществом, ни пороком. Одним из выводов, которые сам Юнг делал из своей гипотезы, было, между прочим, осуждение колониального оевропеивания цветных народов, «отрываемых от своих архетипов»,

Cp.: C. G. Jung, Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge, in: Jung-Pauly, Naturwissenschaft und Psyche, Zurich, 1952

Более глубокие слои психики по мере возрастания глубины и затемненности все больше теряют индивидуальное своеобразие. При продвижении «вниз», то есть по мере приближения к автономным функциональным системам, они становятся все коллективнее, чтобы в вещественности тела, то есть в химических телах, стать универсальными и в конце концов раствориться. Углероды тела — это углероды вообще». «В самом низу» психика становится вообще «миром» (C. G. Jung, Zur Psychologie des Kind-Archetypus, in G. G. Jung u. K. Kernyi, Etoftihung in aas Wesen der Mythologie, V Aufl., Zurich, 1951, S. 136).

В этом отношении характерно ежегодное издание «Эранос», в котором публикуются статьи по мифологии, истории религии и философии, по этнографии, по эстетике и т. п., объединенные вокруг мифа

C. G. Jung, Aion..., Zurich, 1951, S. 379

C, G, J u n g, Seelenprobleme der Gegenwart, 5. Aufl., Zurich, 1950, S. 251}

Из неопубликованных материалов семинара, цит. по: С. О. Jung, *Imagungen, Traume, Gedanken...* S. 409.

C. G. Jung, *Gestaltungen des Unbewussten*, Zürich, 1950, S. 155.

31

Вот первое четверостишие этого сонета: Пытливый ум, подобно маяку, Пустынное обводит оком море Ночной души, поющей в слитном хоре Бесплодную разлук своих тоску...

Игдразил — мировое древо в скандинавской мифологии, аналогичное библейскому Древу Жизни

О значении этих терминов юнговской психологии см, ниже, следующий раздел статьи

Ср. понятие «индивидуации» у Юнга и «уроки построения личности Я» в финале «Степного Волка» Гессе

T. Mann, Gesammelte Werke, B. XI, Berlin, 1955, S. 258.

H. Hesse, Gesammelte Schriften..., B. VII, Berlin — Frankf, a. M., 1957, S. 41

Здесь следует назвать письмо Гессе к Юнгу, помеченное декабрем 1934 года (см.: П. Hesse, *Gesammelte Werke*, B. VII. Briefe, 1951, S. 575–578), которое — наряду со статьей 1918 года «Художник и психоанализ» — принадлежит к наиболее выразительным декларациям писателя по интересующему нас вопросу. Писатель протестует в своем письме против юнговского отрицания «сублимации», которая представлялась корреспонденту Гессе ложным понятием, ориентирующим индивида на превратную реализацию своих пожеланий, с которыми якобы следует иметь дело в их «подлинном» виде (нередкий для Юнга уклон к морально деструктивному возвеличению природного). В глазах Гессе попятив сублимации несравненно шире фрейдовской проблематики и содержит в себе весь аскетический пафос культуры, творческой самодисциплины: без аскезы, без «возгонки» («*sublimatio*»!) природы и ее алхимического пресущствления в духовность была бы немислима, например, музыка Баха, и если психоаналитик берется возратить художника к его непревращенной биологической витальности, он, Гессе, «предпочел бы, чтобы не было никакого психоанализа, а мы взамен имели бы Баха» (*i bide m*, S. 527,— ср. аналогичные высказывания Рильке об опасности психоаналитическим путем излечиться от своего поэтического дара).

Причины такого отношения многообразны и едва ли до конца выяснены. На поверхности лежат биографические мотивы — раздражение, вызванное «отступническим» поведением Юнга относительно Фрейда: в шумной и с обеих сторон не всегда справедливой полемике Манн принимал — по-человечески — сторону учителя. К тому же любые нападки на Фрейда после 1933 года волею обстоятельств, к науке не относящихся, попадали в более чем одиозное соседство.

T. Mann, Gesammelte Werke, B. X, S. 509.

Индолог-юнгианец Генрих Циммер (1890–1943), сблизившийся с Манном в кругах антифашистской эмиграции в США, подсказал ему сюжет его новеллы: древнеиндийской топикой «Обмененные головы». Американское издание новеллы в 1941 году вышло с авторским посвящением Циммеру.

На это можно было бы возразить, что влияние личного плана Манн мог испытывать со стороны тех же Керень и Циммера; однако различие в степени «влиятельности» (и попросту в возрасте) не позволяет предполагать «влияния» в собственном смысле этого слова.

Бросается в глаза соответствие фигуры мингера Пеперкорна архетипу «Больного Короля», соответственно роль «Сына Короля», который и является центральной фигурой мифа, играет сам Ганс Касторп. Согласно всем алхимическим предписаниям, спасительное деяние «Сына Короля» должно состоять в сведении воедино противоположностей: этому строго отвечает срединное положение Касторна между «светлым» Сеттембрини и «темным» Нафтой (ср. сон Касторпа, в котором идеал человечности дан как единство противоположностей). Любовная авантюра Касторпа с Клавдией Шоша наделена явственными чертами «таинства соития» (ср.: С. G. Jung, *Mysterium Conjunctions*, Zurich, 1949). Подобная интерпретация (разумеется, сосуществующая в многозначном соотношении с другими смыслами романа) не является ни произвольной, ни даже неявной для самого автора; в книге неоднократно употребляются для характеристики ее содержания слова «алхимический» и особенно «герметический» (от имени Гермеса Трисмегиста — легендарного чиновника алхимического тайноведения). «Волшебная гора» писалась между 1912 и 1924 годами; труд Юнга «Психология и алхимия» вышел в свет в 1944 году (хотя его идеи, разумеется, формировались ранее).

«Я рассказывал о рождении «я» из первобытного коллектива...» (Т. Манн, Собр. соч., т. 9, Гослитиздат, М. 1960, стр. 187). Сама собой напрашивается параллель с заглавием известной работы Юнга «О корнях сознания» (Über die Wurzeln des Bewusstseins).

Т. Манн, Собр. соч. т. 9, стр. 175,

Т. Манн, Собр. соч., т. 9, стр. 184 (ср. письмо к К Керенье от 15 июля 1936 года: «В языковом... отношении египетские, иудейские, греческие, даже средневековые материалы подвергнуты пестрому переплетению между собой»),

Там же, стр. 187.

T. Mann, Gesammelte Werke, B. V, S. 152.

Стихотворение В. Иванова «Ночные зовы», написанное в самый разгар югипанских увлечений поэта, выражает художническое противление соблазну раствориться в безлично-бессознательном: ...Муза Из слитных голосов Вселенского союза Доносит хрупкий зов.....Но тем ли сердце живо, Пока обречено Отдельного порыва, Стуча, ковать звено?..

T. Adorno, *Minima moralia.*, Frankfurt a. M., 1951, S. 56.,

K. Jaspers, *Der philosophische Glaube angesichts der Offenbarung*, München, 1962, S. 187.

Ср. статью «Psychoterapie und Weltanschauung», в кн.: С. G. Jung, Aufsätze zur Zeitgeschichte, Zurich, 1946.

«Психея» (Psyche, то есть греч. ψυχή — «душа») — в лексиконе термин, обозначающий полноту всех психических процессов, регистрируемых при наблюдении данного индивида, включая манифестации коллективного бессознательного и вообще все проорывы внеличной стихии в личную психику. «Психея» отлична от «души» (Seele), которая есть «ограниченный функциональными комплексами», строго организованный вокруг «Я». «Психея» — целое, «душа» — часть этого целого.

C. G. Jung, Die Beziehung zwischen dem Ich und dem Unbewussten, 3. Aufl., Zürich, 1938, S. 98.

C. G. Jung, *Psychologie und Aichemie*, 2. Aufl., Zurich, 1952, S. 69. nS

C. G. Jung, Die Beziehung zwischen dem Ich..., S. 206.

C. G. J u n g, Ueber die Beziehung der analytischen Psychologie zum dichKunstwerk, in: Seelenprobleme der Gegenwart, Zurich, 1950, S. 62–63

В этом пункте концепция Т. Манна, как она проявилась в тетралогии «Иосиф и его братья», ближе к Юнгу, чем к Фрейду (хотя нельзя недооценивать того факта, что интуиция Фрейда включает в имплицированном виде ряд возможностей, не укладывающихся в общую схему его доктрины, ввиду чего полемическое противопоставление фрейдизма юнгианства всегда немного сомнительно).

Или творит из себя; что существенно с точки зрения общефилософской модели истории, по не имеет значения в данном случае. Юнг, несомненно, предпочел бы вторую формулировку.

Такой эпохой было время гностицизма и раннего христианства, которое по-своему осуществило важнейший поворот в исторических путях европейского человечества. Люди той эпохи понимали, какой перевес в их духовной жизни получили бессознательные процессы: так, Тертуллиан на грани II и III веков в особом сочинении «О свидетельстве души» с крайней остротой выдвигает психологический подход к познанию, настаивая на том, что аутентичные показания глубин человеческой души несравненно подлиннее, изначальное и потому даже чисто познавательно ценнее, нежели конструкции рассудка. Весьма понятно, что эта эпоха вызывает живейший интерес учеников Юнга, которые внесли заметный вклад в специальную работу над раннехристианским материалом (так, знаменитое «Евангелие Истины», обнаруженное в коптском переводе в 1946 году, получило первую научную публикацию в трудах Института К.-Г. Юнга в Цюрихе, т. 6), Но если исключить из рассмотрения христианско-гностический мир как слишком специфический, то даже такая «мирская» и «рационалистическая» духовная переориентация, как Ренессанс, в огромной степени прошла на рационально не выявленных коллективных переживаниях. В таком феномене, как гуманизм Марсилио Фичино, нас поражает диспропорция между бедностью осознанных, идей и богатством творческой эмоции. Не следует забывать о демонологических, алхимических и герметических увлечениях лучших голов Ренессанса вплоть до Дж. Бруно (ср.: P. A. Jates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, L. 1964).

Напр.: C. G. Jung, Erinnerungen, Traume, Gedanken..., S. 283.

Характерный пример — статья об «Улиссе» Джойса, впервые напечатанная и «Книгописная Revue», Jg. 8, 1932, № 2, и затем перепечатывавшаяся во всех изданиях сборника статей Юнга «Wirklichkeit der Seele».

M. Bodkin, *Archetypal patterns in poetry. Psychological studies of imagination*, N. V. 1958.

G. Muiray, *The classical Tradition in poetry*, Oxford, 1927, p. 239,