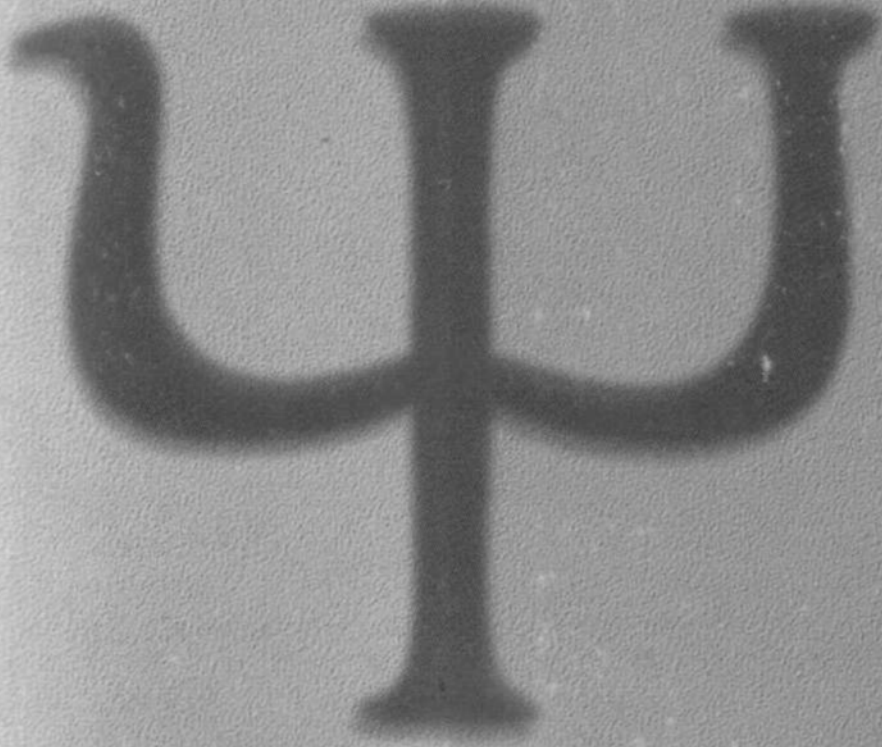


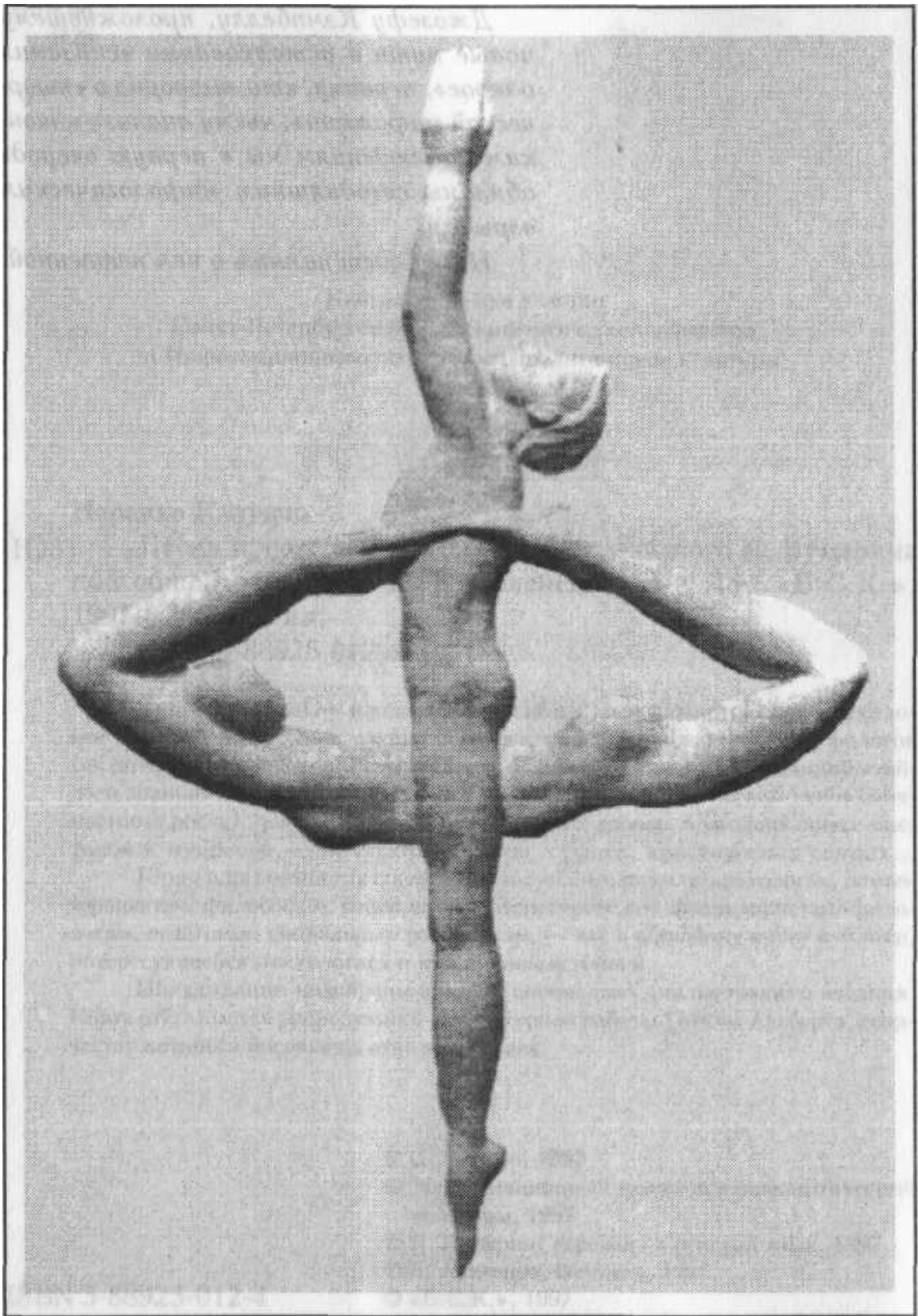
Клаудио Наранхо

ПЕСНИ  
ПРОСВЕЩЕНИЯ

Эволюция сказания о герое  
в западной поэзии



Серия «СОВРЕМЕННЫЙ ПСИХОАНАЛИЗ»





Информационный центр  
психоаналитической культуры  
Санкт-Петербурга

CLAUDIO NARANJO  
КЛАУДИО НАРАНХО

SONGS OF ENLIGHTENMENT

THE TALE OF HERO IN THE EVOLUTION OF WESTERN POETRY

**ПЕСНИ ПРОСВЕЩЕНИЯ**

**ЭВОЛЮЦИЯ СКАЗАНИЯ О ГЕРОЕ В ЗАПАДНОЙ ПОЭЗИИ**

Рекомендовано в качестве учебного пособия для дополнительного образования Министерством образования Российской Федерации

В.С.К.

1997

Б.С.К.

Санкт-Петербург 1997

БК88 Н28

Джозефу Кэмпбеллу, проложившему новые пути в истолковании «сказаний о герое», первому, кто заговорил о «творческой мифологии», чьему анализу и тонким наблюдениям мы в первую очередь обязаны сегодняшним мифологическим взрывом.

И да будет память о нем нетленной.

Книга издана при участии

Санкт-Петербургского психоаналитического общества и Информационного центра психоаналитической культуры

Наранхо Клаудио

Н28        Песни просвещения. Перевод с английского К. Бутырина

под общей редакцией В. В. Зеленского.— СПб.: «Б.С.К.», 1997—266с, с ил.

ISBN 5-88925-012-4

Книга Наранхо — плодотворный синтез идей аналитической психологии Карла Густава Юнга, открытий современных фольклористов и мифологов (включая идеи нашего соотечественника Владимира Проппа) и традиций «тай-ного знания», в частности, мудрости о становлении человеческой души (личностного роста), дошедшей до нас с древнейших времен, благодаря опыту мистиков и мудрецов,— тибетских монахов, суфиев, христианских святых...

Книга адресована как специалистам-гуманитариям — психологам, психотерапевтам, философам, социологам, литературоведам, фольклористам-филологам, педагогам, социальным работникам, — так и широкому кругу публики, интересующейся психологией и культурной историей.

Иллюстрации подобраны автором специально для настоящего издания. Киша открывается репродукцией скульптурной работы Тотилы Альберта, творчеству которого посвящена отдельная глава.

©С.Naranjo, 1997

© Информационный центр психоаналитической

культуры, 1997

© К. Бутырин, перевод на русский язык, 1997 ©А. Кузнецов, обложка, 1997

ISBN 5-88925-012-4 © «Б.С.К.», 1997

*«Никодим говорит Ему: «Как может человек родиться, будучи стар? Неужели может он в другой раз войти в утробу матери своей и родиться?»*

*Иисус отвечал: «Истинно, истинно говорю тебе: если кто не родится от воды и пуха, не может войти в Царствие Божие».*

*(Иоан. 3, 4—5)*

*Мы будем скитаться мыслью И в конце скитаний придем Туда, откуда мы вышли, И увидим свой край впервые. Т . С . Элиот «Четыре квартета»*

*Ибо все хорошие поэты, эпические, равно как и лирические, слагают свои прекрасные поэмы не благодаря искусству, но потому, что приходят в состояние вдохновения и одержимости. И подобно тому как корибанты, когда танцуют, находятся не в своем уме, так и лирические поэты теряют здравый ум, когда слагают свои прекрасные песнопения: ведь когда ими овладевают гармония и ритм, они становятся вдохновенными и одержимыми; подобное происходит и с вакханками, которые черпают мед и молоко из рек, когда входят в состояние исступления. И с душой лирических поэтов происходит то же самое, как они сами о том свидетельствуют; ибо они говорят нам, что собирают свои песни у медоносных источников в садах и рощах Муз, летая, подобно пчелам, во всех направлениях.*

*Сократ (в «Творениях Платона»)*

## **СОДЕРЖАНИЕ**

Предисловие 9

Путешествие героя как история обретения мудрости

Забывтый смысл + Народная сказка, поучительная история и миф +

Старые учения и новые прозрения 11

Два путешествия Гильгамеша 65

Одиссея как карта тайного путешествия 89

Путь Данте к звездам — и выше 115

Фаустовский путь блужданий 159

Два рождения в «Ich Eros» Тотилы Альберта 227

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Было бы более точным назвать эту книгу «Песни Просвещения на Западе», поскольку в ней речь идет преимущественно о произведениях, находящихся в русле западной литературной традиции. Еще точнее — здесь мы будем иметь дело с теми поэтическими произведениями, в которых изображается процесс превращения человека в просвещенного, как он происходит в западном мире; а поскольку в центре моего внимания не столько сама «просвещенность» как таковая, сколько процесс пробуждения и трансформации, то за рамками так поставленной темы с неизбежностью остается множество произведений, в которых находит себе выражение просвещенная установка, но интерес к тому, что — прототипы ради — можно назвать «историей героя», практически отсутствует. Таким образом, я собираюсь рассмотреть здесь некоторые из великих книг западного мира в контексте того, что Джозеф Кэмпбелл называл «творческой мифологией», иначе говоря, рассмотреть их как отчеты и поэтической форме о «путешествии души», как литературные карты «поиска».

Приходящая к человеку жизненная зрелость часто выражается в том, что он произвольно для себя обнаруживает более глубокий смысл в пословицах, знакомых ему с детства. Сходным путем и я с некоторого времени начал замечать новый смысл в образах и событиях книг, прочитанных мной в юности и прочно отложившихся в памяти. Началось это с «Одиссеи», и когда я — в результате вступления в новую фазу моего внутреннего развития — осознал происходящее со мной, то начал понимать «язык птиц» и принялся перечитывать заново и другие классические произведения с намерением подвергнуть их более углубленной дешифровке. Если произвольно пришедшее ко мне понимание древних мифов и поэм мнилось почвой, жатву с которой я собрал в виде этой книги, то семенем или катализатором, ускорившим ее появление, было мое желание привлечь внимание людей к одному, по существу, неизвестному произведению Тотилы Альберта. Ибо не скрою, что основная идея этого труда пришла мне в голову неожиданно и выразилась в намерении создать (из моего понимания прочитанных историй, с одной стороны, а с другой — из логики человеческого развития вообще) соответствующий контекст для сообщения об этом поэтическом сокровище,



мало кому известном при жизни автора, да и после его смерти не ставшем достоянием сколько-нибудь широких читательских кругов. Вскоре после того как я задумал серию очерков, посвященных рассмотрению «Эпоса о Гильгамеше», «Одиссеи», «Божественной комедии» и «Фауста», которые служили бы своего рода фоном для рассказа о Тотиле Альберте, у меня возникла идея предпослать самой этой книге, состоящей из пяти частей, разговор об «истории героя», понятой как метафора личной метаморфозы, разговор, в центре которого находились бы не-литературные воплощения «истории героя», в обилии предоставляемые нам материалом Библии, фольклора и мифологии,— так, чтобы он стал дополнением к разговору о литературных произведениях, образующему основную часть настоящего тома.

Когда д-р Ларри Спиро предложил мне несколько лет тому назад внести свой вклад в Melia Foundation в Беркли в виде «чего-нибудь близкого моему сердцу», я решил, что это удобный случай отрепетировать будущую книгу в форме устного ее изложения в течение одного семестра. Позднее, когда на мою долю выпала грустная честь произнести в Grace Cathedral речь в день поминаения Джозефа Кэмпбелла, я неожиданно для себя получил от него посмертный подарок: мой коллега, хорошо его знавший и несколько раз присутствовавший вместе с ним на моих лекциях, сообщил после моего выступления в высшей степени приятную для меня вещь, что мои лекции нравились покойному. Однако не только ввиду двойного характера моей основной темы — творческой мифологии сказания о герое и получившего широкое признание вклада Кэмпбелла в оба ее аспекта — посвятил я ему эту книгу, но и в знак признательности за все, что мне удалось узнать от него, начиная с конца пятидесятих годов, и, наконец, вследствие ощущения, что он благословил мою работу в ее начальной стадии.

После того как книга родилась в моей голове и облеклась в словесную форму, ей пришлось пройти через долгий инкубационный период — в виде многочисленных бесед с самыми разными людьми о Гильгамеше, Гомере, Данте, Гете, Тотиле Альберте и мудрых историях. Я ощущаю себя в долгу у тех, кто своим вниманием и заинтересованностью пробуждал желание работать над этой книгой дальше и делиться накопившимися соображениями; кроме того, я глубоко признателен разнообразным учреждениям и институтам, субсидировавшим меня в моей работе, та-

ким, например, как Institute Italiano per gli Studi Filosofici, Frankfurter Ring и Institute Solaris.

Работа над реализацией этого проекта имела характер бескорыстного труда, доставлявшего удовольствие автору, и я надеюсь, что, подобно тому как мудрые истории и поэмы служат не только воплощением опыта, но и вызывают его, и моя герменевтика — которая, конечно же, является произвольным выражением и моего собственного внутреннего путешествия — может быть, сыграет аналогичную роль в развертывании душевного опыта для искателей, находящихся в пути.

## **ПУТЕШЕСТВИЕ ГЕРОЯ КАК ИСТОРИЯ ОБРЕТЕНИЯ МУДРОСТИ**

### **ЗАБЫТЫЙ СМЫСЛ**

Правил некогда в одном далеком блаженном царстве добрый и справедливый царь. У царя с царицей было двое детей — прекрасные сын и дочь. Счастливой и безмятежной была жизнь царственного семейства. Как-то раз призвал отец детей и говорит им "Пришел и для вас срок, как приходит он для всякого живущего, придется на долгое время покинуть отчий дом, чтобы отправиться в другую землю. Там вам нужно будет отыскать одно необыкновенное Сокровище и вернуться с ним обратно"».

Путешественников, изменив им внешность, провели заповедными путями в удивительную страну, обитатели которой постоянно пребывали в мрачном и унылом расположении духа. И так угнетающе действовало это место на человека, что вскоре наши брат и сестра перестали замечать друг друга, блуждая словно во сне. Время от времени их ум волновали обманчивые видения: то казалось им, что видят они свои

— 11 —

родные места, то — что перед ними само Сокровище. Но их душа уже была в таком состоянии, что видения, исчезая, не отрезвляли их, а только сильнее распаляли воображение, так что они готовы были принимать призраки за действительность. Когда до царя дошли вести о бедственном положении, в котором оказались его дети, он отправил им

с верным слугой, мудрым и опытным человеком, следующий наказ:

"Помните о своей цели, пробудитесь ото сна и не разлучайтесь".

Получив это послание, брат и сестра воспряли духом и с помощью своего наставника смело и решительно вступили в борьбу с бесчисленными преградами на пути к Сокровищу. И мужество их было щедро вознаграждено — добытое Сокровище своей волшебной силой вывело их из страны мрака и привело обратно на родину, в царство света и радости, чтобы уже никогда более не покидать его. И каждый новый день их жизни был теперь счастливее предыдущего».\*

В «Мыслителях Востока», книге, повествующей о деяниях и речениях старых суфийских мастеров, Идрис Шах сообщает, что, «согласно Дауд-задахи, вся необходимая человеку мудрость содержится на разных уровнях истолкования этой древней, из поколения в поколение передающейся сказки». Мы же, со своей стороны, можем добавить, что приведенный выше схематический пересказ истории (известной в многочисленных вариантах, среди которых самый известный — евангельская притча о блудном сыне) представляет собой не что иное, как определенную мифологему — мифологему, которую в современном научном мире принято называть «историей героя». Поскольку ученые, подобно большинству людей, похоже, уступают по части мудрости мистикам, которые, по моему мнению, и были творцами первоначального ядра этой истории, то не удивительно, что многое из относящегося к внутреннему смыслу подобных сказаний и легенд остается забытым, скрываясь, подобно хорошо запрятанному кладу, за привычной и знакомой поверхностью вещей. Хочется надеяться, что материал настоящей главы будет способствовать пониманию непрерывности, существующей между внутренним содержанием «фольклора» (сказок, легенд и мифов) и мудростью о становлении человеческой души, мудростью, живущей в традиции духовного знания.

Благодаря публикации в 1909 году исследования Отто Ранка «Миф о рождении героя», сходство, существующее между бытующими в разных культурных мирах многочисленными легендами и сказаниями о героях и основателях религий, становится предметом более пристального внимания ученых. В любой из этих легенд, помимо самих подвигов, прославивших героя и сделавших его имя достоянием истории, можно обнаружить также и такие мотивы — в разных их сочетаниях,— как рождение

героя от девы, преследования, которым он подвергается в детские годы, приемные родители, женитьба на царской дочери, его собственное царствование, путешествие в подземный мир и т. д. Поскольку подобные истории возникли, по всей видимости, независимо друг от друга, то их сходство невольно заставляло задуматься над тем, а не лежат ли в их основе универсальные психологические истины. Уже в момент работы Ранка над своей книгой означенная выше тема широко обсуждалась в научных кругах. Первым же, кто прямо указал на образчик мономифа, был английский антрополог Эдуард Тейлор\*, сделавший это в 1871 году. В дальнейшем интерес к данной проблеме практически не ослабевал. В этом отношении важные дополнительные моменты сходства в судьбах героев легенд и сказаний были несколько позже отмечены Рэгланом (не будем пока касаться спорных моментов его трактовки).

Далее я воспроизвожу его наблюдения:

- 1 — Мать героя — царственная девственница;
- 2 — Отец героя — царь и
- 3 — зачастую близкий родственник матери героя, но
- 4 — обстоятельства его, т.е. героя, зачатия не совсем обычны, и
- 5 — существует также предположение, что на самом деле он — сын бога.
- 6 — В момент рождения героя предпринимается попытка — обыкновенно со стороны собственного отца или деда по материнской линии — убить его, но
- 7 — его тайно похищают, и
- 8 — он воспитывается приемными родителями в далекой стране.
- 9 — Ничего не сообщается о детстве героя, но
- 10 — по достижении зрелости он возвращается или случайно попадает в свое будущее царство.
- 11—Одержав победу над правящим здесь царем и/или великаном, драконом или свирепым, наводящим на людей ужас зверем,
- 12 — он женится на принцессе, часто дочери своего предшественника, и

\* Thinkers of the East. By Idries Shah. Penguin Book. 1971.

\* In Quest of the Hero. Princeton University Press, 1990.—ref. E. Taylor.  
Primitive Culture. Э. Тейлор. Первобытная культура. М. 1939. 567 с.

- 13 — становится царем.
- 14 — В течение какого-то времени он царствует счастливо и
- 15 — устанавливает законы, но
- 16 — через некоторое время он утрачивает благорасположение богов и/или своих подданных, и
- 17 — его лишают престола и подвергают изгнанию, после чего
- 18 — его настигает загадочная смерть,
- 19 — часто на вершине холма.
- 20 — Его дети, если таковые имеются, при его смерти не присутствуют.
- 21 — Его тело не предается погребению, но тем не менее
- 22 — почитается одно, а то и несколько мест его захоронения.

Как отметил профессор Сигэл, первые тринадцать пунктов этого перечня приблизительно соответствуют схеме Ранка, взятой в целом, хотя сам Рэглан совершенно не был знаком с книгой Ранка. К тому же, отмечает далее Сигэл, «для Ранка сердцевиной героического паттерна является стяжание царской власти. Для Рэглана, напротив, ее утрата».\* В отличие от перечня Ранка (составленного на основе анализа двадцати двух мифов), который отражает интерес автора к опыту переживаний детства, перечень Рэглана охватывает всю жизнь героя — от его зачатия до смерти. Последовательность, которую мы получаем в результате сведения вместе наблюдений Ранка и Рэглана,— это последовательность повествования о том, как герой — после временной победы — терпит поражение и умирает, однако в конечном счете обретает божественное или почти божественное достоинство, так что память о нем и влияние на последующие поколения продолжают жить. Я думаю, что у этой модели много сходных черт с другой моделью, которая возникла в результате энергичных исследований в параллельной области знаний: я имею в виду исследование структурного сходства, существующего между народными сказками. Черты подобного сходства уже были отмечены в исследованиях русских ученых, в частности, в вышедшей в 1924 году книге Р. М. Волкова\*\*, выделившего пятнадцать наиболее распространенных

в сказках волшебных тем, в том числе: преследование невинного, герой в обличье дурака, борьба героя со змеем (драконом), добывание невесты, герой в качестве жертвы колдовства, обладание талисманом и т. д. Однако наиболее важная роль в этой области

\* R. Segal. В: «In Quest of the Hero», 1990.

\*\* Р. М. Волков. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Т. 1. Сказка великорусская, украинская, белорусская. Одесса. 1924.— Прим. рус. ред.

— 14 —

принадлежала работам Владимира Проппа, давшего в своей «Морфологии сказки» наиболее исчерпывающий и глубокий анализ предмета.\* В своем введении к португальскому изданию этой книги профессор Адриано Дуарте отмечает, что данная работа Проппа оказала значительное влияние на Леви-Стросса, и, таким образом, «несмотря на то что на него с подозрением смотрели марксисты и игнорировали в странах Запада, русский формализм сыграл решающую роль в формировании структуралистского мышления» \* \*.

В процессе исследования им волшебных сказок\*\*\* Пропп пришел к выводу о существовании не менее чем 31 «функции», рассматриваемых им в качестве «основных составных частей» сказки, и отметил, что функции всегда следуют друг за другом в одинаковой последовательности. Вместо того чтобы цитировать тут же этот длинный список из его «Морфологии сказки», я опускаю его в подстрочные примечания, а здесь лишь скажу, что нарративная модель (pattern), выявленная Проппом путем абстракции, подразумевает не одну, но две победы в жизни героя: одну — временную, а другую — окончательную, следующую за поражением, предательством и величайшими испытаниями\*\*\*\*.

\* В. Я. Пропп. Морфология сказки. Ленинград, 1928; 2-е издание. М. 1969.—

Прим. рус. ред.

\*\* *Morfologia do Conto*, Vladimir Propp, Vega Universidade, Lisboa, 1983.

\*\*\* Их можно найти в указателе Аарие и Томпсона между номерами 300 и 749. \*\*\*\* 1 — Один из членов семьи (герой) отлучается из дома. 2 — К герою обращаются с запретом. 3 — Запрет героем нарушается. 4 — Антагонист пытается произвести разведку. 5 — Антагонисту даются све-

дения о его жертве. 6 — Антагонист пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом. 7 — Жертва поддается обману и тем самым невольно помогает врагу. 8 — Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб. 8a — Одному из членов семьи чего-либо не хватает или хочется что-то иметь. 9 — О беде или недостатке узнают. К герою обращаются с просьбой о чем-либо. 10 — Герой-искатель соглашается или решается на противодействие. 11 — Герой покидает дом. 12 — Герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению и т. п., чем подготавливается получение им помощника или волшебного средства. 13 — Герой реагирует на действия будущего дарителя. 14 — В распоряжение героя попадает волшебное средство. 15 — Герой переносится или приводится к месту нахождения предмета своих поисков. 16 — Герой или антагонист вступают в непосредственную борьбу. 17 — Героя метят. 18 — Антагонист побеждается. 19 — Первоначально понесенный ущерб или ошибка исправляются. 20 — Герой возвращается. 21 — Героя преследуют. 22 — Герою оказывают помощь. 23 — Герой инкогнито прибывает домой или в другую страну. 24 — Ложный герой выступает с необоснованными притязаниями (или осуществляет их). 25 — Герою предлагается трудная задача. 26 — Задача решается. 27 — Героя узнают. 28 — Ложный герой или антагонист, вредитель изобличается. 29 — Герою дается новый облик (трансфигурация). 30 — Ложный герой или антагонист наказываются. 31 — Герой вступает в брак и воцаряется.

— 15 —

Я полагаю, что присутствующее в пропповской модели различие начальной и окончательной победы героя находит себе соответствие в легендах, складывавшихся вокруг исторических героев, поскольку применительно к этим легендам можно говорить о земной победе героя, с одной стороны, и прославлении на небесах, с другой — прославлении, совершающемся после того, как его земная жизнь заканчивается могилой (при этом внешне его смерть может казаться неудачей, как в евангельском рассказе о воскресении). В конце первой части «Героя с тысячью лиц» Кэмпбелл следующим образом резюмирует свое понимание этого мономифа: «Мифологический герой, оставляющий позади себя стены родного дома или замка, поддавшись соблазну, под влиянием какого-то непонятного чувства — а то и умышленно — оказывается на пороге при-

ключения. Здесь он сталкивается с наличием некоей темной силы, преграждающей ему дальнейший путь. Герой может взять верх над этой силой или расположить ее к себе и живым вступить в царство мрака (см. такие мотивы, как «бой с братом», «бой с драконом», «искушение чарами»), или же быть убитым противником и присоединиться к сонму мертвых (мотивы расчленения, распятия героя). Преодолев этот порог, герой совершает путешествие по миру, населенному незнакомыми, но странно близкими силами, одни из которых нападают на него со страшными угрозами (испытывающие), другие наделяют магическим средством (помощники). Когда он достигает низшей точки мифологического круга, то подвергается наиболее тяжкому и трудному испытанию и получает свою награду. Триумф героя может быть представлен в форме сексуального соединения с мировой богиней-матерью (священный брак), в признании, которое он получает со стороны давшего ему жизнь отца (искупление отцовской вины), в обожествлении его самого (апофеоз), или опять же — если вышеупомянутые силы остаются нерасположены к герою — триумф находит выражение в похищении им того самого блага, которое он призван добыть (похищение невесты, похищение огня); в психологическом плане это означает расширение сознания и тем самым человеческого существа (просвещение, преображение, свободу). Последняя работа, предстоящая герою, связана с возвращением. В том случае, если силы благословили героя, он, отправляясь в обратный путь, находится под их покровительством (в качестве их эmissара); если — нет, то спасается бегством и его преследуют (превращения, испытываемые героем во время бегства, препятствия, которые он вынужден преодолевать). На пороге возвращения потусторонние силы должны остаться позади; герой вновь появляется на свет из царства ужаса (мотив возвращения, воскресения из мертвых). Благо, принесенное им, возвращает миру здоровье (мотив эликсира жизни)».

Далее Кэмпбелл сжимает содержание описываемого им процесса до одного короткого абзаца:

«Герой отваживается на переход из мира знакомого и привычного в мир сверхъестественного. Здесь он сталкивается с мифическими существами и одерживает решающую победу. Окутанное тайной приключение завершается возвращением героя, ставшего обладателем силы, которая способна приносить людям благо».



Или, в иной форме:

«Как правило, стратегия героя в ходе мифологического приключения в несколько усиленном виде воспроизводит схему, лежащую в основе ритуалов перехода, то есть: отделение — инициация — возвращение,— схему, которую можно было бы назвать ядерной единицей данного мономифа».\*

Как будет показано, Джозеф Кэмпбелл не принимает во внимание различия, существующего между победой в начале и победой в конце, и тем самым существенно ограничивает конгруэнтность содержания мифического путешествия с известной нам, благодаря ряду эмпирических свидетельств, схемой, характеризующейся расширением и сжатием сознания и последующим окончательным просветлением (enlightenment).\*\*  
Задача, которую я ставлю перед собой в этой главе,— в качестве подготовки к рассмотрению в остальной части книги литературных документов, отражающих интересующую нас схему или модель,— это показать, что само время «инициации», время между «отделением» и «возвращением», включает в себя три различные стадии, поскольку всякое претендующее на полноту изложение «мономифа» подразумевает наличие в нем двух побед, отделенных друг от друга поражением,— двух побед или достижений, которые так же отличаются друг от друга, как преждевременно полученное царское достоинство от царского достоинства вновь обретенного, как непобедимый Ахилл отлича-

\* Joseph Campbell. The Hero of a Thousand Faces.

\*\* Здесь уместным будет сказать о двух пунктах у Д. Кэмпбелла, с которыми я не могу согласиться: во-первых, с подачей им «чрева кита» в качестве стадии, следующей за пересечением первого порога (тогда как правильнее видеть в ней поражение после первоначальной победы), во-вторых, с оценкой «пути испытаний» как чего-то отличного от вышеописанного путешествия, а также и с неудачной попыткой десимволизировать богиню-мать в качестве внутренней сущности индивида.

ется от закаленного в странствиях Одиссея и как гора Синай отличается от Земли Обетованной. Модель, характеризующаяся такого рода победами (одна из которых временная, другая — непреходящая),— победами, время между которыми заполнено тяжелейшими испытаниями в пустыне или среди враждебной морской стихии, и станет сквозной темой на-

стоящей книги, так что читатель сначала встретится с ней в мифах и народных сказках, затем рассмотрит на психологическом примере расширения и сжатия сознания перед полным просветлением, после чего встретится с ней в сказании о двух путешествиях Гильгамеша, в двух эпических поэмах Гомера, в юношеской Vita Nuova Данте и его втором рождении в «Божественной комедии», в двух книгах «Фауста» и в двух рождениях в жизни и в поэтическом эпосе Тотилы Альберта.

Если, не удовлетворенные формальным подходом к мифу и религии, мы обратимся к работам представителей семантико-герменевтического метода в западной науке, то обнаружим, что они поначалу видели в героическом мифе не более чем одну из попыток первобытного сознания разобраться в «тайнах природы».

Для представителей этого раннего этапа в развитии научно-мифологического подхода герой неизменно отождествлялся с солнцем. Альтернативная школа, придерживавшаяся того же метода, склонялась к тому, чтобы отождествлять его с луной. Затем выступил Фрэзер с теорией о том, что мифы являются отголоском древнего культа, установленного с целью воздействовать на природу с помощью подражательной магии, и что в поклонении, например, Осирису, находит свое выражение ритуал, прославляющий и закрепляющий годичный круговорот в природе,— круговорот из видимой смерти и непрерывного обновления растительной жизни.\* Думается, что такого рода теории могут сохранять для нас определенное значение только в том случае, если мы придадим им иной, более тонкий смысл, нежели тот, который имелся в виду у их первоначальных адептов, и будем говорить, что тот или иной герой является небесным

\* Взгляд на миф как на аллeгорию важнейших явлений природы разделялся не только Максом Мюллером и Фразером (для последнего миф был также и словесной кристаллизацией ритуала), ив еще совсем недавно профессором Крамером — широко известным специалистом по мифологии Месопотамии.

— 18 —

телом или самой жизнью на земле — в метафорическом смысле. Большинству читателей — в наше, искушенное по части психологических познаний, время — вряд ли нужно доказывать, что подобный метафориче-

ский смысл подразумевался при отождествлении, например, древними египтянами Осириса с солнцем, или в том, что утверждается в религии ацтеков относительно Кецалькоатля, который, согласно мифу, произвел на свет солнце и в конечном счете превратился в планету Венеру.

Возможно, совершенно прав Леви-Стросс, видя в мифе отражение социологических факторов, но то, что он имеет при этом в виду, для меня лично является все-таки эпифеноменом того подлинного смысла, который стремится передать миф. Таким образом, справедливо, что патриархальные мифы «используют язык» родства, но неверно было бы говорить, что они — о родстве (разве что в переносном смысле).

Я подозреваю, что сегодня, за исключением некоторого числа профессиональных психоаналитиков, преданно блюдущих свой символ веры, мало кто был бы удовлетворен утверждением Ранка, что история героя рассказывает нам о присущих всем людям переживаниях детских лет. Иначе будет обстоять дело, если мы воспримем это утверждение опять же в качестве метафоры и переведем «рождение героя» в план, например, духовного, «второго» рождения, истолковав переживаемую им в связи с ослаблением материнской или отцовской любви к себе фрустрацию в качестве символа принесения в жертву духа в помрачившемся мире.

Вероятно, недостаточно сказать вместе с Кэмпбеллом, что «через чудесные истории — которые, по видимости, претендуют на то, чтобы повествовать о подвигах легендарных героев, о могуществе и склонностях природных божеств, о духах умерших, о тотемных предках человеческих обществ,— находят символическое выражение бессознательные желания, страхи и напряжения, лежащие в основе сознательных моделей человеческого поведения. Другими словами, мифология, в которой пытаются отыскать биографию, историю и космологию, на самом деле является психологией». Конечно, беря на вооружение психоанализ, Кэмпбелл оказался современнее своих более консервативно настроенных коллег, но вместе с тем следует отметить, что, принимая психоанализ, он некритически принимал и многое сомнительное в нем. Так, например, он одобрительно цитирует следующее рассуждение Гезы Рохайма: «Нетрудно показать, что в лице шамана мы имеем дело с невротиком или психотиком, иными словами — его искусство зиждется на механизмах, аналогичных неврозу или психозу. Человеческие группы

приводятся в действие свойственными данным группам идеалами, в основе же последних всегда лежит та или иная инфантильная ситуация. . . Шаманы, следовательно, просто предаются гласности, делают зримыми те способы символического фантазирования, которые уже присутствуют в психике любого совершеннолетнего члена данного сообщества».

Даже юнговская интерпретация героя в качестве архетипа с присущей ему особой структурой — своего рода «органа внутри психического» — оставляет нас неудовлетворенными. В этом отношении можно сказать (парафразируя замечание профессора Сигэла по поводу книги Алена Дандеса «Героический паттерн в жизни Иисуса») следующее: считать, что жизнь Иисуса является символическим выражением эволюции эго создателя данного мифа, или эволюции эго читателя, из бессознательного состояния — с конечным возвращением этого эго в бессознательное, — значит сводить глубочайшее учение к банальности.

Симпатизируя идеям Юнга, Джозеф Кэмпбелл, тем не менее, никогда прямо не называл себя юнгианцем, и я уверен, что он не стал бы виновником того «мифологического возрождения», свидетелями которого мы сегодня являемся, если бы не последовал примеру своего друга и учителя Хейнриха Циммера, глубоко воспринявшего традиционные учения, связанные с истолкованием индийской религиозной символики, и сделавшего их частью своей герменевтики. И хотя нет оснований не доверять Джозефу Кэмпбеллу, когда он говорит, что сумел и воспользоваться достижениями современной психологии, и подняться над ограниченностью психологизма, мне все же кажется, что ему удалось привлечь внимание публики к наиболее ценным из своих идей в мифологии как раз вследствие чрезмерного доверия с его стороны к учениям Фрейда и Юнга\*. Потрафив модному среди современной культурной

\* «В чем заключается секрет вневременного видения?» — спрашивает он в своей ранней, ставшей классической, работе о мономифе. Из каких глубин психики берет оно свое начало? Почему мифология при всем внешнем, костюмном своем разнообразии в основе своей повсюду одинакова? И чему это учит? Думается, что у некоторых из моих читателей его ответ вызовет разочарование: «Сегодня многие науки участвуют в решении этой загадки. Археологи тщательно исследуют развалины

древних цивилизаций в Ираке, Ханаане, на Крите и Юкатане. Этнологи подвергают расспросам остяков с реки Обь, представителей племени Бубу (Boobies) с острова Фернандо-По. Совсем недавно на протяжении какого-нибудь одного поколения ориенталисты открыли нам глаза па священные письма Востока, равно как и па до-иудейские источники нашего собственного Священного Писания. В то же время другая, не менее многочисленная группа ученых настойчиво продолжает вести начатые еще в прошлом веке исследования в области психологии народов (folk psychology), пытаюсь установить психологические основы языка, мифа, религии, эволюции художественных форм и нравственных норм». Во всяком случае, я должен признаться, что меня откровение, которым Кэмпбелл делится с читателем и смысл коего сводится к тому, что разгадку вневременного видения следует искать «в открытиях, совершаемых в психиатрических клиниках», всегда разочаровывало. Конечно, мифические мотивы встречаются в сновидениях, но означает ли это, что основное содержание мифов соизмеримо с тем, что, по мнению психоаналитиков, является содержанием исследуемых ими «мифосодержащих» сновидений.

— 20 —

элиты умонастроению, он смог, благодаря этому, «контрабандировать» в академическую науку и религиозно-духовное содержание, точно так же, как незадолго до него Юнг, действуя на манер опытного трикстера, смог незаметно ввести в сознание современного Запада древних богов — в изысканном одеянии архетипов.

В противоположность юнговской точке зрения, согласно которой мифы соотносятся со второй половиной жизни обычного человека (по крайней мере, обычного в юнговском понимании), я утверждаю, что составляющее анагогический смысл \* мифов содержание есть нечто не только само по себе редкое, но и в высшей степени НЕобычное. Я полагаю, что магия так называемых «волшебных» сказок (говоря языком Проппа) как раз и предназначена передать, что события, происходящие в жизни одухотворенного (spiritual) героя, в высшей степени необычайны, ибо герои обитают в непросветленном мире, где люди, подобные им — большая редкость.

И это было прекрасно известно не только посвящаемым в таинства у самых разных народов, но и художникам. Когда, например, Данте объясняет в своем письме к Кан Гранде делла Скала, как следует читать его поэму, он призывает на помощь учение о четырех уровнях значения, используемое Фомой Аквинским при толковании текстов Священного Писания. Чтобы продемонстрировать эти четыре значения, он обращается к рассмотрению первых двух стихов псалма 114-го и отмечает, что если смотреть только на букву текста, то она имеет отношение к исходу сынов Израилевых из Египта во времена Моисея; если понимать его аллегорически, то речь идет о спасении, даруемом через Христа; в моральном смысле тот же текст подразумевает переход души от тяжести греха к блаженному состоянию и, наконец, в аналогическом смысле он относится к «избавлению святой души от рабствования нынешнему разврату для жизни в свободе вечной славы».

\* Анагогичес (лат.) — внутренний, глубокий; здесь — раскрытие внутреннего смысла. Термин первоначально заимствован из навигации, где ана-гогон означало «поднимать якорь».

Точно так же, как Моисею принадлежит свое особое место в созвездии мировых героев, так и Исход представляет собой лишь образец мономифа путешествия, с той лишь разницей, что героем здесь является не отдельный человек, а народ. Здесь и рассказ о том, как речные воды принесли Моисея ко двору фараона, как он был подобран и воспитан своими приемными родителями, рассказ о бегстве от возможных преследований, о зове, обращенном к нему из иного мира, о великом Богоявлении, об испытаниях и бедах, и, наконец, о смерти на пути к Земле Обетованной. Повествование на этом не заканчивается и продолжается дальше, включая в себя события, описываемые во Второзаконии, в книге Иисуса Навина и далее, на всем протяжении священной истории вплоть до построения Соломоном храма. Не может быть сомнений, что для комментаторов ушедших веков и для современных раввинов этот рассказ повествует не о природе, не о переживаниях детства и не об анонимной по своей природе жизни коллективного бессознательного. Все, наверное, согласятся, что в этой истории скрыто учение о последовательном достижении личностью совершенной зрелости по мере прохождения ею мистического пути и что саму эту историю можно рассмат-

ривать в качестве своего рода карты, на которой обозначены высшие этапы раскрытия человеческого начала.

Цель, которую я ставлю перед собой в этой книге, состоит в том, чтобы попытаться продвинуться чуть дальше в понимании внутреннего смысла данного мономифа и, таким образом, показать, что стадии «внешнего» путешествия героя четко соответствуют стадиям «внутреннего» путешествия индивида в процессе психодуховной эволюции. Следовательно, предметом моего разговора в значительной мере будет описание тех стереотипов, по которым разворачиваются события в реальной жизни героев, совершающих духовный подвиг,— героев, которым, после того как они пережили «второе рождение», предстоит еще совершить путешествие и даже вернуться домой по завершении длительного и, по видимости, обреченного на неудачу странствия. Прояснение стадий духовной эволюции, потенциально открытой для любого индивида, равнозначно тому, что христианская традиция называет «мистической теологией» и, таким образом, до известной степени оправдывает название данной главы.

Хотя большая часть этой книги представляет собой попытку разгадать анаagogический смысл ряда великих произведений западной литературы, в этой особой главе я концентрирую внимание на расшифровке

— 22 —

анаagogического смысла «истории героя», понимая этот термин в том значении, которое с некоторых пор закрепилось за ним в мифологии и фольклористике. В ходе данного исследования я постараюсь доказать справедливость утверждения Даудзадаха о том, что вся «сумма мудрости» содержится в этой старой истории. Разумеется, «сумма мудрости», относится к разряду вещей, о которых никто, кроме завершивших путешествие, не имеет полного знания, вещей, содержание которых в конечном счете невозможно передать словами, однако, уже сам факт, что истории такого рода рассказываются и играют важную роль в мировых религиозно-духовных традициях, означает, что слова могут, по крайней мере, пролить какой-то свет на маршрут совершающих путешествие.

## **НАРОДНЫЕ СКАЗКИ, ПОУЧИТЕЛЬНЫЕ ИСТОРИИ И МИФЫ**

Поскольку я приступаю к исследованию символики внутреннего путешествия и того, что мы узнаем через нее о духовном раскрытии личности, то имеет смысл выделить три, отличные одна от другой, сферы, в которых мне придется работать: это 1) сфера народных сказок; 2) сфера историй, очень похожих по своему содержанию на народные сказки, но отличающихся от последних сознательной установкой на объяснение духовной истины, т. е. «назидательных историй» (teaching tales), или «мудрых историй»; 3) область мифов, которые могут быть поняты как древнейшие назидательные истории, пережившие первоначально поразительную их поучительную ситуацию, а также живая мудрость, запечатленная в той или иной духовной традиции.

Я начну с народных сказок, а точнее, с особой их разновидности, носящей название чудесных историй (wonder tales), или волшебных сказок, и попробую проиллюстрировать две стадии в путешествии героя на примере хорошо известной сказки братьев Гримм «Три волоска черта». Существует множество сказок, в которых героя представляют нам в качестве сына царя или лица, которое, подобно герою классического мифа, в финале получает царство. В самом начале взятой нами сказки мы обнаруживаем скромный символический заменитель царской короны, призванный сигнализировать о необычной судьбе, ожидающей героя: дело в том, что он родился в «сорочке», то есть остатке водной оболочки плода (амниосе), который, как правило, во время родов раз-

— 23 —

рушается. Когда я впервые прочитал эту историю, мне пришлось наводить справки о том, что же представляет собой эта «сорочка», и должен признаться, что до сих пор не встретил человека, родившегося с неповрежденной амниотической оболочкой на голове. Явление такого рода, однако, существует (например, в сорочке родился Фрейд), как несомненно и то, что в европейском фольклоре, в частности в нашей сказочной истории, его воспринимали как знак счастливой судьбы. В данном случае счастливая судьба, предсказанная герою, выражается в том, что в определенный день он должен жениться на королевской дочери. Наш случай имеет сходство с историей Эдипа и других героев в том отношении, что король становится врагом героя. Ему неприятно думать, что сын скромных тружеников в один прекрасный день может стать мужем



его дочери, и поэтому всеми силами он старается его уничтожить. Аналогично антагонисту в историях, анализируемых Проппом, король получает информацию о своей жертве обманным путем, не открывая своего настоящего лица, затем, продолжая сохранять инкогнито, он обращается к родителям ребенка, бедным крестьянам, с предложением отдать ему их сына на воспитание, которое он сможет получить в наилучших условиях, при королевском дворце. Доверчивые родители соглашаются: счастливая судьба, предсказанная их ребенку, начинает, по их мнению, сбываться. (Отметим, что здесь мы сталкиваемся с универсальным мотивом «приемных родителей».) Король же кладет ребенка в походный ларец и бросает ларец в глубокий омут. Вторично король вынужден вмешаться с целью уничтожить нашего юного героя, когда случайно узнает, что сын мельника, у которого он остановился проездом,— найденыш, которого четырнадцать лет назад принесло водой к мельничной плотине в ларце (хорошо знакомом королю!). Король спрашивает у мельника, нельзя ли воспользоваться услугами юноши, чтобы отправить с ним письмо во дворец к королеве, и обещает хорошо заплатить.

Приемные родители охотно соглашаются, и юноше вручается письмо, однако добраться до дворца ему в тот день не удастся. Заблудившись, он вынужден заночевать в лесу, а выбранная им для ночлега лесная поляна как нарочно оказывается местом встречи шайки разбойников. Те обнаруживают юношу и собираются его ограбить, однако когда они находят королевское письмо и знакомятся с его содержанием, из коего следует, что посланца, по вручении им письма, следует немедленно убить, им становится жалко молодого человека. Разбойники рвут письмо и заменяют его другим, в котором приказывается немедленно обвенчать подателя письма с королевской дочерью.

Мы имеем здесь дело с темой, которую нетрудно обнаружить во многих историях: несчастье оборачивается благом. Собственно, «счастливая звезда» героя и проявляется в том, что неблагоприятные обстоятельства постоянно работают на него. Таким образом, он женится на королевской дочери, а возвратившийся король, узнав о случившемся в его отсутствие, не находит себе места от ярости. Личным королевским указом он объявляет брак незаконным и заявляет, что если сей юноша хочет быть его зятем, то он должен сначала добыть три золотых волоса с головы черта.

Любимец фортуны черта, однако, не испугался и, полный решимости достать золотые волосы, отправился в путь. И здесь начинается второе приключение, которое я предоставляю рассказать самим братьям Гримм:

«И привела его дорога к одному большому городу. Городской привратник начал его выспрашивать, что он знает и каким ремеслом владеет.— Я все умею делать,— ответил баловень судьбы.— Тогда окажи нам услугу,— сказал привратник,— объясни, отчего наш фонтан на рыночной площади, из которого прежде било вино, ныне иссяк и даже вода из него не течет.— Это я вам объясню,— ответил юноша,— подождите только, пока я назад вернусь. И он отправился дальше и подошел к другому городу; и опять спросил его привратник, какое ремесло он знает и что умеет делать.— Я все умею делать,— ответил он.— Тогда окажи нам услугу и скажи, отчего дерево в нашем городе раньше давало золотые яблоки, а теперь на нем даже и листьев нету.» Снова юноша обещает дать ответ на обратном пути. Еще раз подобный обмен репликами происходит, когда он подходит к широкой реке, которую нужно пересечь с помощью перевозчика. Перевозчик хочет узнать, почему он должен все время заниматься перевозом и никто никогда не сменит его.

Как в суфийской истории про Маруфа-сапожника (вошедшей в состав сказок «Тысяча и одна ночь»), проводящего жизнь с верой в удачу, которая рано или поздно к нему придет (и которая, действительно, чудесным образом приходит), наш герой тоже уверен, что по возвращении из поисков он будет в состоянии знать то, чего еще не знает. И происходящее с ним дальше в сказке оправдывает его самоуверенность, ибо, подобно вступившим в реальной жизни на путь поисков, он, действительно, возвращается с гораздо большими знаниями и могуществом.

— 25 —

Далее повествование приводит нас ко входу в преисподнюю, где герой рассчитывает найти черта и добыть с его головы три волоса. Как это часто бывает в волшебных сказках, он получает помощь от доброй женщины — бабушки черта, которая, чтобы черт не обнаружил героя, обращает его в муравья и обещает помогать, чем может, и дальше. Когда вернувшийся в свое жилище черт ночью засыпает, бабушка раз за разом вырывает у него из головы три волоса, и каждый раз, когда черт

от боли просыпается, она задает ему один из трех вопросов, на которые герой выражал готовность ответить на обратном пути. В результате у него появляется возможность вернуться не только с требуемыми от него волосами, но и с ответом на то, почему некое дерево не приносит более золотых плодов, а фонтан, струившийся прежде вином, пересох. Цитирую конец эпизода с чертом: «Тогда она схватила третий золотой волос и вырвала у него из головы. Черт как подскочит, как закричит, хотел было уже с ней расправиться, но бабушка снова его успокоила и сказала: — Что поделаешь с дурными снами! — Да что же тебе на этот раз приснилось? — не удержался от любопытства черт.— Снился мне перевозчик. Жаловался он, что должен все перевозить с берега на берег и никто его не желает сменить. Что причиной тому? — Ха-ха-ха, ну и дурак же он! — ответил черт.— Если кто подойдет, чтобы через реку переправиться, пускай он даст ему в руки шест — вот и должен будет другой стать перевозчиком, а он освободится.— Тут, когда чертова бабушка вырвала три золотых волоса и получила ответ на все три вопроса, она оставила старого черта в покое, и тот проспал до самого утра».

Теперь наш юноша может помочь трем людям, ожидающим ответа на свои вопросы, и возвращается домой с богатством в виде нескольких ослов, нагруженных золотом, которое он получил в знак благодарности от привратников.

Тут уж и король не может отказать ему в руке своей дочери. Ему лишь хочется разузнать про источник происхождения золота — в надежде приумножить свое богатство. Тут наш герой считает уместным действовать подобно трикстеру: «Я переправился через реку,— услужливо отвечает он,— а там оно и лежит, словно прибрежный песок».

Как и в мифе, герой празднует триумф благодаря событию, которое может быть истолковано в качестве аллегорического посрамления эго — жадный король в великой спешке отправляется за золотом, и когда с помощью перевозчика он добирается до противоположного берега, тот вручает ему шест и выпрыгивает из лодки. Вся история заканчивается словами о том, что «с той поры должен был король в наказание за свои грехи сделаться перевозчиком».

Если «женитьбу на принцессе» воспринимать как фольклорный эквивалент священного брака (*hieros-gamos*), священного внутреннего бракосочетания души с божественным началом, что является квинтэссенцией

приобретаемого в процессе мистического поиска, то можно констатировать, что полному и окончательному соединению совершающего внутреннее путешествие с предметом своей любви предшествует обычно в таких историях кратковременное счастье и что между двумя этими событиями и разворачивается второе приключение — путешествие в царство мрака и смерти.

Рассмотрим эту модель, или схему, в другой широко известной сказке братьев Гримм — сказке о «живой воде». В ней можно проследить следующие стадии: отъезд героя на поиски, получение им в ответ на правильное поведение помощи от существа, принадлежащего таинственному миру, последующая встреча с той, кто станет его любовью, и обретение целебной воды, далее, возвращение, в ходе которого герой становится жертвой коварства и оказывается на волосок от гибели, вслед за тем следует хорошо знакомый мотив «победы над врагами» (которая в данном случае, как мы увидим, достигается без усилий со стороны самого героя), а в завершение всего герой получает руку принцессы и королевство.

Обозначенная схема реализуется в истории о трех сыновьях короля, одолеваемого тяжелой болезнью. От одного мудрого старца сыновья узнают, что единственный способ помочь отцу — попытаться отыскать источник с живой водой. Старший сын просит у короля разрешения отправиться на поиски, однако, его влечет в путь не любовь к отцу а корысть: «Если принесу отцу эту воду, стану у него самым любимым сыном и наследую королевство». После того как король неохотно соглашается, молодой человек покидает дом и через некоторое время встречается на своем пути карлика, интересующегося, куда он так торопится. Так мы сталкиваемся с темой тайного помощника и идеей получения помощи там, откуда ее меньше всего ожидаешь получить.

Надменный принц с презрением отвечает безобразному человечку что это не его дело, куда он торопится, и карлик загадывает про себя чтобы тот сбился с пути; заклятие очень скоро сбывается с лихвой: принц попадает в горное ущелье, где дорога постепенно сужается и сужается так что в конце концов он уже не может двигаться ни назад, ни вперед ни встать с седла. Спустя некоторое время в подобное же предприятие пускается второй сын — и с теми же последствиями. Когда, однако, на поиски отправляется третий, самый младший брат, им, действительно,

движет желание помочь своему отцу. И это отражается на его поступках. Когда он встречается на своем пути карлика и тот спрашивает, куда это незнакомец так торопится, младший сын останавливает коня и вежливо отвечает: «Я ищу живую воду, потому что мой отец лежит при смерти». Благодаря своей коммуникабельности, он узнает от карлика, что ему следует делать для достижения своей цели. Живая вода, сообщает карлик, «течет из родника во дворе заколдованного замка», но предупреждает, что принцу не удастся подойти к ней, если он не будет иметь при себе железного прутика и двух коврижек хлеба, которые карлик тут же и вручает ему. «Ударь трижды в железные ворота замка, и они тогда распахнутся»,— говорит он. Таким образом, герой получает нечто большее, чем сведения и наставления, а именно — сам инструмент.

Далее карлик, выполняющий роль духовного проводника в нашей волшебной истории, сообщает герою, что как только он войдет внутрь, то увидит двух львов с разинутыми пастьями. «Если ты бросишь каждому по коврижке, они будут молчать»,— добавляет он. Кроме того, карлик предупреждает героя, что ему нужно будет успеть набрать живой воды не позже, чем часы пробьют двенадцать, а не то ворота вновь закроются, и он окажется взаперти.

Все происходит так, как сказал карлик. Как только принц оказывается в замке, он встречается прекрасную девушку, «которая, увидев его, обрадовалась, поцеловала его и сказала, что он освободил ее от злых чар и теперь может получить все ее королевство. Если он вернется к ней через год, то они отпразднуют с ним свадьбу». Затем девушка объясняет принцу, где находится родник с живой водой, причем, как и в случае встречи с карликом, принц уходит от девушки не только с любовью в сердце и знанием в голове: он получает от нее непобедимый меч и никогда не кончающийся хлеб. Принц идет дальше, и тут его приключение чуть было не заканчивается плачевно, поскольку в одной из комнат на своем пути он видит свежестеленную постель, и чувство усталости заставляет его прилечь и незаметно задремать. Он просыпается, когда часы бьют без четверти двенадцать, еле-еле успевает набрать воды и покинуть замок в самый последний момент — когда он проходит через ворота, часы бьют двенадцать, и железные створки ворот захлопываются с такой силой, что отрывают ему кусок пятки.

На обратном пути принц снова встречается уже знакомого ему карлика. С принцем теперь меч и хлеб, полученные в замке, и карлик объясняет ему, что они обладают волшебными свойствами: с одним таким мечом можно победить целое войско, а хлеб, сколько его ни ешь, никогда не кончается. Однако принц не хочет возвращаться домой без своих братьев и уговаривает карлика освободить их из заключения, несмотря на его предостережение. «Берегись,— говорит карлик.— у них злое сердце». Братья освобождены, и по пути домой младший брат рассказывает им о своем приключении. В ходе их совместного путешествия они попадают в страну, где свирепствуют война и голод и настолько велика опасность, что король этой страны потерял всякую надежду на спасение. Подобно герою предыдущей истории, использующему средство, полученное им «в ином мире», для помощи трем встретившимся на его пути людям, принц здесь тоже предоставляет возможность королю — с помощью волшебного меча и хлеба — накормить народ и разгромить врагов, и затем, по мере того как братья проезжают через страны, где неистовствуют войны и голод, эта картина повторяется дважды, так что в итоге принц поочередно расстается с тремя благодарными ему от всего сердца королями. Чуть позже, погрузившись на корабль, чтобы плыть на нем через море домой, старшие братья начинают замышлять недоброе против своего брата, прикидывая, как бы забрать у него живую воду и объявить, что это они, а не он, нашли ее. Так в нашей истории появляется тема предательства со стороны завистников и хорошо известный в фольклоре мотив ложного героя.

Братья тайком заменяют живую воду в кубке брата на соленую морскую. В результате, когда по возвращении домой ничего не подозревающий младший брат дает попробовать ее отцу, тому становится совсем плохо. Тогда старшие братья обвиняют младшего в намерении отравить короля и сообщают, что это они принесли настоящую живую воду. Юного принца бросают в темницу, а старшие братья отправляются завоевывать расположение прекрасной принцессы. И вот, пока они осуществляют свои брачные планы, младший ожидает неминуемой смерти. Однако в итоге королевский егерь, которому поручено умертвить принца, позволяет своей жертве обменяться с ним одеждой и отпускает юношу в лес.

Позже король с облегчением узнает, что его младший сын остался жив — ведь за это время караваны даров для принца, пришедшие и: трех стран, помогли королю понять, что он заблуждался относительно его вины. А в это время старшие братья собираются добиваться руки принцессы. Принцесса же велела проложить к своему замку дорогу, сплошь покрытую золотом, и предупредила своих людей, что тот, кто поскачет прямо по этой дороге, не останавливаясь и не раздумывая, и есть ее настоящий жених и его следует впустить в замок. Увидев великолепную, сверкающую золотом дорогу, старшие братья сочли неприличным ехать верхом по такой дороге и свернули на обочины — один на левую, другой на правую. Младший же брат думал только о принцессе, а не о какой-то дороге, и поэтому скакал прямо посередине, и когда он подъехал к воротам, те сразу же и открылись.

Хотя принцесса в этой истории одна (и есть не что иное, как наша драгоценная сущность), соединение с ней нашего героя проходит через две фазы, между которыми пролегает полоса безысходного отчаяния.

Нетрудно понять, что не столько многочисленные поездки и возвращения действующих лиц являются основным предметом этой истории, сколько два, следующие в определенном порядке, приключения. И первым идет то, в котором — как отражение добрых намерений юного героя — ему все удастся, приключение, во время которого он знакомится с принцессой и способен вынести из зачарованного замка не только живую воду, но и магические средства (меч и хлеб). Затем следует второе приключение, начинающееся с предательства братьев и включающее в себя близкую встречу со смертью (что символически может быть истолковано как прохождение через смерть), — приключение, которое завершается осуществлением того, на что первая встреча с принцессой лишь намекала (в качестве кратковременного переживания красоты и полноты жизни), то есть необходимого внутреннего объединения (internal unification).

Думается, что эта и подобные ей истории служат подтверждением того, что существуют две последовательные стадии в жизни человека, отправившегося в духовный поиск: с первой стадией соотносится та часть истории, в которой позади себя оставляют привычный, близкий и знакомый мир, чтобы отдаться поиску Неведомого, с неизбежными приключениями, тяжелыми испытаниями и победами, предшествующими духов-

ному обретению. Но затем — после того как герой поиска (победивший, к примеру, чудовище и освободивший принцессу) взобрался, фигурально выражаясь, на вершину горы и водрузил там свой победный стяг — ему предстоит еще одно путешествие. Потому что возвратиться в этот мир не так просто, как может показаться, для этого надо пройти (и мифы говорят нам о том же) через не менее серьезное приключение,

— 30 —

уготованное для героев, суть которого состоит в том, чтобы перебросить мост между волшебным миром (в котором разворачивается первое приключение героя) и обычным, в который он должен вернуться в качестве носителя опыта, вдохновения и руководства. Возвращение, таким образом, отнюдь, не сводится к короткой заключительной части истории, которой, возможно, ожидает читатель после описания многотрудных подвигов героя. Напротив, после того как дракон уничтожен и принцесса освобождена, начинается долгое и утомительное путешествие домой — рассказчики подобного рода историй у самых разных народов поразительно согласны между собой в этом отношении, а сама история, несомненно, является отзвуком чего-то, что совершается именно таким образом в реальной жизни.

Позволю здесь подчеркнуть свое несогласие с позицией Юнга в данном вопросе, суть которой вкратце заключается в том, что фольклор, с образцами которого мы только что познакомились, является отражением произвольного проецирования архетипического материала, образующегося в процессе коллективного народного творчества. Я, напротив, полагаю, что самое важное среди материалов, собранных братьями Гримм, Перро и другими авторами, восходит к какому-то более древнему источнику и что этим источником (оригиналом) для народных сказок — весьма далеким по своему характеру от произвольного творчества — служили продуманные сообщения, «мудрые истории» (tales of wisdom), воплощавшие в себе знание о жизни и духовном пути, — знание которое намного превосходит знание об этих вещах среднего читателя подобных историй.

Сегодня мы знаем, что такие истории являлись (наряду с использованием лекарственных растений) существенной частью традиции, которую христианство заклеяло как «колдовство» и почти искоренило в Евро-



пе. Они обладают не меньшим смыслом при восприятии их в качестве мудрых историй, чем аналогичные истории в сокровищнице китайской, индийской и еврейской словесности, а сходство содержания у некоторых из них с более ранними средневосточными и центрально азиатскими историями говорит об их суфийском происхождении

И хотя не одной только духовной культуре ислама было свойствен но говорить языком подобных нравоучительных историй, суфизм — на фоне других духовных традиций — все равно поражает тем, в какой степени ему удалось усовершенствовать этот назидательный инструмент, конечно, тем, что в его руках искусство притчи сумело пережить век;

— 31 —

и продолжает существовать по сей день. На мой взгляд, происходящий на наших глазах взрыв интереса к мифологии во многом объясняется скрытым воздействием книг Идриса Шаха, таких, как «История дервишей», «Караван из снов» и других, в которых он собрал и мудро переработал древние мотивы, продолжающие существовать в суфийском знании (Sufi lore).

Предоставляю слово этому авторитетнейшему представителю суфийской традиции \*:

«Поучительная история как средство передачи знания была доведена до совершенства еще много тысячелетий тому назад. То, что она не претерпела с того времени сколько-нибудь заметных изменений, заставляло людей, оказавшихся в плену ряда теоретических предрассудков современной цивилизации, рассматривать ее в качестве продукта недостаточно просвещенного времени. Они считают, что ее удел — оставаться любопытным литературным антиквариатом, быть чем-то пригодным для детей, возможно, проекцией инфантильных желаний, средством, с помощью которого желаемому предписывается быть действительным. Едва ли что-либо может быть дальше от истины, чем подобные мнимо-философские, чуждые подлинной науке выдумки. Многие поучительные истории, действительно, доставляют удовольствие детям и простодушным крестьянам. С другой стороны, многие из этих историй в тех формах, в каких они оказывались объектом рассмотрения для предвзято мыслящих теоретиков, подверглись такой искажающей их обработке со стороны самодовольных дилетантов, что утратили свою благотворную силу. Некоторые обращены только к определенным

силу. Некоторые обращены только к определенным группам населения, находясь, таким образом, в зависимости от специальных обстоятельств для своего правильного раскрытия — при отсутствии подобных обстоятельств история неспособна оказывать свое действие. В общем, об этих вещах нашего бренного мира профессора, ученые и интеллектуалы знают настолько мало, что готовы говорить о них все, что угодно. Но поучительные истории, тем не менее, существуют. И являются неотъемлемой частью самого бесценного в наследии человечества».

В свое время мне довелось участвовать в занятиях группы, руководимой Идрис Шахом. Занятия были построены таким образом, что единственным инструментом совершенствования сознания служили поучительные истории (единственным, если не считать присутствия в занятиях отнюдь не инструментального элемента бараки \* \*, или непо-

\* Idries Shah. Caravan of Dreams.

\*\* Барака (суфийский термин) — святость, добродетель как духовная сила, переданная по наследству.— Прим. перев.

— 32 —

средственно оказываемого духовного воздействия, что является общей чертой всех разновидностей современного суфизма). В ходе наших встреч поучительные истории рассматривались в качестве одной из форм «объективного искусства», то есть чего-то принципиально отличного от произведений коллективного творчества и даже от письменности, вдохновенной свыше (inspired writing). Понятие «объективного искусства» подразумевает полное осознание пишущим или рассказывающим того, что он сообщает, каким бы вдохновенным ни было его произведение. Поэтому уместно называть эти истории поучительными или мудрыми.

Давайте теперь обратимся к одной из них, а именно, к «Истории о волшебной лошади», которая при всей своей очевидной простоте воплощает в себе — в чем, я надеюсь, сможет убедиться читатель этой главы — все стадии человеческого пути, принимаемые во внимание мистической теологией. Мы позволим себе прочитать ее как сознательный отчет о внутреннем путешествии — путешествии, потенциально доступном любому человеку. В этой истории рассказывается о некоем царе, правившем в одной процветающей, богатой стране. У царя было два сына.

Один из них все свои знания и ум отдавал служению общественным интересам, и за это был почитаем в народе. Другой слыл фантазером. Между ними возникло нечто вроде состязания: первый принц обратился к услугам кузнеца, смастерившего для него железную рыбу, которую можно было использовать в качестве средства передвижения по земле, по воде и по воздуху, в то время как другой принц, по имени Тамбал, получил в подарок от отца деревянную лошадь — вряд ли кем-нибудь оцененное в жизни по достоинству изделие плотника. У этой скромной на вид игрушки была, однако, одна особенность: в ответ на различные желания, возникавшие у ее наездника, она могла летать. Я приведу отрывок из этой истории, как она излагается Идрисом Шахом.\*

«Таким-то вот образом и совершал Тамбал что ни день полеты в места, где никогда прежде не бывал. Великое множество вещей удалось ему благодаря этому узнать. И куда бы он ни направлялся, всегда брал с собой свою лошадь. Как-то раз повстречался он со своим братом Хошиаром, и тот говорит ему: "Перевозить деревянную лошадь с места на место — подходящее занятие для таких, как ты. Что касается меня, то я тружусь ради общего блага — по велению своего сердца!" Тамбал задумался: "Хотел бы я знать, что из себя представляет общее благо, \* В: «Caravan of Dreams».

а еще лучше, если можно было бы знать, чего желает мое сердце". Когда он вслед за тем пришел к себе в комнату, то сел на лошадь и подумал: "Я хотел бы выяснить, чего на самом деле желает мое сердце". И при этом дотронулся до одной из кнопок на шее лошади. Быстрее света поднялась лошадь в воздух — и перенесла принца на расстояние в тысячу раз большее их обычных путешествий — в отдаленное царство, управляемое царем-волшебником».

В начале истории, повествующей о волшебной лошади, мы имеем дело с обычным и достаточно посредственным состоянием человеческого сознания, а в благополучных гражданах некоей процветающей страны легко узнается наша технократическая цивилизация. Можно даже сказать, что общество, породившее железную рыбу, чем-то напоминает символический Вавилон (иудео-христианской традиции), каким он видится на изломе нашей эры — патриархальный мир, со свойственным ему крайне агрессивным и самоуверенным невежеством.

Конечно, даже в этом процветающем царстве имеются более высокие ценности и возможность развития к высшему, но непросвещенное руководство ставит препятствия на пути к высшему и приносит его в жертву низшему. Два брата в этой истории определенно заставляют вспомнить то, что нам известно о правом и левом полушариях человеческого мозга: в то время как наше левое полушарие (контролирующее правую сторону тела) является — ввиду односторонней локализации в нем языковой функции — концептуальным и логическим, правое полушарие (контролирующее левую сторону тела) выполняет скорее синтетическую, нежели аналитическую работу, и его давно уже предпочитают сравнивать не с цифровым, а с аналоговым компьютером. К тому же, тесно связанная с языком половина нашей нервной системы более подвержена «заражающему» воздействию социальной сферы и ее патологии, и я думаю, что можно говорить о ее более утилитарном — по сравнению с правой половиной — характере. Духовный поиск, однако, начинается с готовности забыть о житейских заботах и предоставить своим мыслям течь свободно (тема, на которой, между прочим, заостряется внимание и в популярной современной повести о «Чайке по имени Джонатан» Ричарда Баха). Здесь, наверно, уместно будет отметить, что родственность поэзии духовным поискам наряду с прочим коренится и в том, что искусство занимает не-утилитарную часть нашей психики, и что чем больше в духовный поиск вмешивается соображений, продиктованных нашей житейской практичностью, тем меньше

— 34 —

шансов, что поиск осуществится. Среди трех главных советов, которые Ибраил из Бохары (один из великих суфийских учителей прошлого) оставил своему сыну, был следующий: «Ищи Истину ради Нее самой, а не ради себя».

Символизм истории о двух братьях, которую я начал излагать, направлен к тому, чтобы показать нам, каким образом разум, научившийся «летать» (то есть развивший в себе способность отделяться от мира повседневной внешней реальности и погружаться в свой внутренний мир), приходит к правильному созерцанию, выражающемуся, в данной истории, в блаженстве любви. Соответственно это — блаженство, которое не соотносится ни с чем из ранее нам известного, хотя в то же самое время

оно содержит в себе нечто, что образует само, доселе неведомое, желание сердца. Ясно, однако, что стадия мистического развития, которой эта часть повествования соответствует, не является окончательной. И дело не только в том, что эта стадия преходяща: в ней есть нечто, чего не может вобрать в себя целостная личность. Знаменательно, что эта история сообщает нам о том, что принцесса заточена своим отцом во дворце, кружащемся в небесах, а также и то, что имя ее отца, «Кахана», содержит в себе ссылку на арабское слово, обозначающее вдохновенного, но духовно опьяненного пророка — пророка, в словах и действиях которого проявляется лишь наличный уровень его развития. (Следует сказать, что более опытные суфии отказываются видеть в опьянении высшее духовное состояние и, подобно буддистам, высоко оценивают то трезвое спокойствие, которое развивается после «духовного медового месяца».) Таким образом, можно сказать, что символика ландшафта в путешествии Тамбала дает представление о возвышенном, приподнятом, неземном — даже чересчур неземном — состоянии души. К тому же вид духовности, находящий себе выражение в образе Каханы, характеризуется не столько сострадательностью, сколько величавостью и заставляет вспомнить о тех, часто изображаемых в индийских легендах, себялюбивых и несущих пагубу йогинах, которые используют свою магическую силу в разрушительных целях. Обратимся, однако, еще раз к тексту нашей истории:

«У царя по имени Кахана была прекрасная дочь, прозванная Бесценной Жемчужиной, Дюрри-Каримой. Чтобы уберечь дочь от возможного зла, царь заточил ее в особом вращающемся дворце, который описывал круги высоко в небе, на высоте, недоступной для простого смертного. Приближаясь к волшебной стране, Тамбал увидел блистающий

— 35 —

дворец, кружащийся в небе, и решил опуститься прямо на него. Произошла встреча юного наездника с принцессой, во время которой они почувствовали взаимную любовь».

Принцесса, однако, предчувствует, что отец не позволит ей стать женой Тамбала: он уже давно решил, что она выйдет замуж за сына такого же, как и он, царя-волшебника, а противиться его воле еще никому не удалось. Тамбал надеется переубедить царя, а между тем находит в вол-

шебной стране, куда он попал, столько новых и волнующих для себя вещей, что невольно начинает со дня на день откладывать разговор с царем — и как следствие, скоро оказывается в крайне затруднительном положении. Когда Кахана узнает о намерениях дочери, то, взбешенный, решает немедленно начать приготовления к задуманной им ранее свадьбе. В конце концов Тамбал вынужден под покровом ночи бежать из дворца, в спешке оставляя там свою волшебную лошадь.

«И осуществление главного желания своего сердца показалось ему делом страшно трудным, почти безнадежным. "Но все равно, даже если для этого потребуется вся моя жизнь,— сказал он себе,— я вернусь сюда в сопровождении войска и покорю это царство. Конечно, сделать это удастся только в том случае, если я сумею убедить отца помочь мне в исполнении желания моего сердца"».

С этими словами он отправляется в путь. Но не было, наверное, хуже снаряженного для исполнения подобного замысла путешественника. В чужой стране, без средств передвижения, без всякой пищи, принужденный днем бороться с безжалостной жарой, а ночью — с леденящим холодом, измученный то и дело налетающими песчаными бурями, он скоро почувствовал себя безнадежно затерянным в пустыне.

Тогда, в состоянии исступления, Тамбал стал проклинать себя, своего отца, царя-волшебника, умельца-плотника, даже принцессу и саму волшебную лошадь. Порой ему казалось, что он видит впереди водную гладь и прекрасные города, и тогда к нему на время возвращалась бодрость, но затем снова охватывала невыразимая тоска. Иногда ему даже начинало казаться, что рядом товарищи, разделяющие с ним тяготы странствия, но, стряхивая с себя наваждение, он понимал, что совершенно один».

На языке суфизма духовные стадии в жизни мифического героя, соответствующие его первой победе и следующей, как правило, за ней «полосе испытаний» (the world of trials), получили соответственно наименования «расширения» и «сжатия» (expansion — contraction).

— 36 —

Причем не раз отмечалось, что хотя расширение символизирует собой блаженство, оно уступает по величине блаженству, к которому в конечном счете приводит сжатие. В сказках и поучительных историях стадия

сжатия — это стадия преследований героя, когда ему приходится страдать в результате временного превосходства его врагов и даже потерять то, что он обрел. Точно так же, как и в сказке о Живой Воде, в истории о Волшебной Лошади герой сначала встречает принцессу, затем подвергается испытаниям, до самого конца не имея никакой надежды на их благополучное разрешение, и наконец уже в финале истории снова находит принцессу.

Характерная особенность истории о Волшебной Лошади — это содержащееся в ней указание на «ложный рай», за недолгим пребыванием в котором следует (на более поздней стадии путешествия) то, что можно воспринимать как столь же скоротечное посещение героем адского царства — я имею в виду эпизод со сладкими, пахучими деревьями, отдававшими плоды с которых Тамбал на какое-то время сменяет человеческий облик на облик черта. Заметим относительно этих эпизодов лишь то, что в них зафиксирована мудрость весьма опытных путешественников, и они согласуются с теми отчетами о путешествиях, которые станут предметом нашего исследования в следующих двух главах.\* Позволю себе снова обратиться к тексту истории:

«Ему начинало казаться, что он странствует уже целую вечность. Внезапно, когда он совсем было впал в отчаяние, несколько раз возвращаясь к одному и тому же месту в пустыне, то увидел прямо перед собой нечто удивительное. Увиденное смахивало на мираж — сад, изобилующий восхитительными плодами, переливающимися на солнце и словно бы зовущими к себе.

Сначала Тамбал так и отнесся к увиденному, как к миражу, но вскоре, когда подошел поближе, убедился, что он, действительно, находится в роскошном саду. Он сорвал несколько плодов и осторожно попробовал — они были восхитительны на вкус, освобождая того, кто их ел, не только от страха, но и от голода с жаждой. Наевшись досыта, он прилег в тени огромного раскидистого дерева и заснул.

Когда он пробудился от сна, то почувствовал себя достаточно хорошо, хотя что-то, казалось, мешало ему. Подбежав к оказавшемуся побли-

\*Когда мы будем говорить о прибытии Гильгамеша в Сад Солнца (за которым последовало разрушение «каменных предметов», позволившее ему переплыть бесконечные воды смерти); также и в связи с пребыва-

нием Улисса на острове нимфы Калипсо, вслед за которым, во время морской бури, ему приходится оказаться лицом к лицу со смертью.

— 37 —

зости водоему, он взглянул на свое отражение в воде — и ужаснулся. На него пристально смотрело из воды отвратительное привидение. С длинной бородой, с кривыми ногами, с ушами не меньше фута в длину. Уж не приснился ли ему страшный сон? Тамбал попытался проснуться, но сколько ни щипал себя, сколько ни награждал тумаками — сон не проходил. Тогда почти без чувств, вне себя от страха и ужаса, издавая пронзительные крики и сотрясаясь от рыданий, он бросился на землю. "Останусь я жив или умру,— подумал Тамбал,— теперь уже не имеет значения: все равно эти проклятые плоды доконали меня. Никто теперь не захочет выйти за меня замуж, и уж тем более принцесса, зовущаяся Бесценной Жемчужиной. Мне трудно представить зверя, который не пришел бы в ужас, увидев меня — что же говорить о мечте моего сердца!" И он потерял сознание».

Мы можем сказать, что эпизод, в котором Тамбал видит себя с рогами на голове и с телом, покрывшемся шерстью, находит себе аналог в наиболее глубоком признании со стороны духовных искателей — о дьяволе внутри нас (или, если перевести это свидетельство с религиозного на психологический язык,— о неизмеримой глубине нашего собственного эго). После того как герой пережил ощущение крайнего отчаяния, путешествие приобретает характер поступательного, плавного и непринужденного развития (evolution).

«Когда он очнулся, вокруг стояла темнота, и только издали, сквозь ряды неподвижных деревьев к нему приближался какой-то свет». После того как Тамбал, сполна уже испивший чашу страданий, простирает руки по направлению к свету, моля о помощи, волшебник приступает к делу: "Если ты действительно нуждаешься в том, чего желает твое сердце,— раздался над Тамбалом чей-то голос,— ты должен лишь прочно закрепить это желание в своей душе, не думая о плодах его (of the fruit). Тогда ты поднимешь несколько засохших плодов, валяющихся под деревом,— только, засохших, а не тех сочных и сладких, что висят на нем,— и съешь их. А дальше предоставь все решать судьбе"».



Опуская в этой истории второстепенное, скажем лишь, что Тамбал съедает несколько полусохших плодов, найденных им под деревьями, вновь после этого обретает человеческий облик и тут же слышит шум приближающейся к зачарованному лесу кавалькады. Это едет принц в сопровождении свиты, как объясняет появившийся слуга,— принц, которому потребовались какие-то «необычные абрикосы».

— 38 —

Принца зовут Джадугарзадах, он оказывается сыном царя-волшебника с Востока, держащим путь в царство Каханы, чтобы жениться на принцессе по имени Бесценная Жемчужина. Однако в настоящий момент его планы рушатся: надо же, чтобы именно перед свадьбой у него выросли рога на голове, а тело покрылось шерстью, что делает его похожим на черта. Приближенные советуют ему переждать в надежном укрытии на границе царства Каханы, а его место — на время сватовства и до тех пор, пока они не вернутся с невестой в свое царство — предлагают занять Тамбалу. Из дальнейшего развития истории видно, что Тамбал, доверившийся судьбе и смиренно ждущий своего часа, соглашается принять участие в этом маскараде. То, что происходит с героем и зеркально отражается в символическом посреднике, можно описать как внутреннее исцеление, сопровождаемое внешней демонизацией. Хотя искатель в глазах людей отнюдь не производит впечатление более уравновешенного или более совершенного в нравственном отношении человека по сравнению с тем, каким он был на более ранней стадии своего пути, на деле, в сердцевине своего психического, он все более становится самим собой, все более обретает внутренний мир, хотя в то же время, повторяю, на периферии его существа мы наблюдаем более раскованное выражение всех тех свойств его эго, которые на более ранних стадиях находились в сердцевине.

Когда Тамбал наконец предстал перед принцессой, ему удалось незаметно шепнуть ей: «Не бойся ничего. Мы должны довериться своей судьбе и сделать то, что в наших силах. Соглашайся уехать, поставив лишь одно условие, что ты не отправишься в путь без деревянной лошади». В результате Тамбалу удается подняться в воздух на деревянной лошади — с принцессой Бесценная Жемчужина, восседающей у него за спиной.

Вскоре пара приземлилась во дворце, принадлежащем отцу Тамбала, и когда, по прошествии некоторого времени, «царь переселился в иной мир, принц Тамбал и принцесса Бесценная Жемчужина наследовали его престол. Принц Хошиар тоже был вполне удовлетворен, потому что все еще был без ума от дивной железной рыбы».

Заслуживает внимания, что эта история включает в себя как мотив восхождения (заставляя вспомнить историю Даудзадаха в начале данной главы), так и мотив возвращения героя в свою первоначальную среду. В качестве перехода от скромных выразительных средств волшебной сказки к возвышенному языку мифа я вкратце коснусь одного достаточно незатейливого мифа, представляющего собой своего рода гибрид мифа и волшебной сказки,— я имею в виду рассказ Апулея о «Золотом осле», который включает в себя замечательную историю об Эросе и Психее. Эта история, которая уже комментировалась Эрихом Нойманом \* и привлекалась Джозефом Кэмпбеллом в качестве иллюстрации «пути испытаний», стала темой книги Роберта Джонсона под названием «Она» \*\*, и я подозреваю, что некоторые феминистски ориентированные юнгианцы, возможно, не согласятся принять историю, рассказанную Апулеем, за образец истории героя, или хотя бы — героини. Хотя мне бы не хотелось быть обвиненным в чрезмерном пристрастии к патриархальному взгляду на вещи (в коем, замечу попутно, я вижу главную причину жестокого характера нашей истории и существо устаревших институтов, лежащих в основании современного общего кризиса), я, тем не менее, не согласен с теми, кто настаивает на том, что мифология патриархального мира не способна адекватно передать процесс духовной эволюции у женщин. Несомненно, символизм героя-воителя порожден патриархальным опытом организованной войны, но внутренний смысл этого символа имеет универсальный характер, поскольку относится к человеческой борьбе, связанной с преследованием некоей духовной цели, и здесь различия между мужчиной и женщиной не играют роли. К тому же структура (pattern) истории Эроса и Психеи в общих чертах совпадает со структурой истории героя, в чем нетрудно убедиться, если вспомнить ее содержание. Наша героиня — имя которой, Психея, совершенно определенно говорит о том, что она является аллегорией человеческого существа,— щедро наделена от природы дарами, но несчастлива в обычной жизни, вследствие чего и повинуюсь прорицанию оракула, она

переходит во многом напоминающий смерть порог — опускается в пропасть. В результате она обнаруживает себя в какой-то чудесной стране, где все исполнено красоты, где ее приветствуют невидимые голоса, и где она становится женой Бога Любви. Экстатический священный брак (hyeros-gamos) между ними внезапно приходит к концу, когда Психея не выдерживает и нарушает приказ своего невидимого возлюбленного никогда не пытаться увидеть его лица. Для нее начинается «путь испытаний», и лишь благодаря тому, что ей удастся с помощью природных сил успешно справиться с ними, она избегает смерти и снова находит своего любимого — теперь уже при свете дня и навсегда.

\* Neumann, E. Amor and Psyche. Princeton University Press. 1973.

\*\* R.Johnson. She. Understanding feminine psychology.

— 40 —

Апулей мастерски преподнес нам одну историю внутри другой или, точнее, миф внутри повествования — так, что внутренняя, сокровенная история строится по той же модели, что и обнимающая ее внешняя, ибо, действительно, история превращения Луция в осла — это тоже не что иное, как «путь испытаний», начинающийся вслед за экстазами любви. К тому же событие это произошло после того, как герой переместился в процессе путешествия из своей родной земли в Беотию (имевшую репутацию страны ведьм и колдовства), где вступает в любовную связь с прелестной служанкой хозяина, у которого он остановился. Любовниц Луция, зная, что ее госпожа занимается чародейством, пригласив его посмотреть через замочную скважину, как та будет превращаться в птицу. Возбужденный увиденным, наш герой хочет немедленно проделать то же самое и — подобно тому как это не раз случилось с учениками чародеев — приступает к делу, не обладая для этого достаточным познанием. В результате, вместо птицы, он превращается в осла, а от своей любовницы, которая могла бы помочь ему вернуть естественный облик, неожиданно оказывается отрезанным нападшими в эту ночь на дом Милона разбойниками, уведшими его с собой вместе с прочей добычей. После множества испытаний, выпавших на его долю (и уже в самом конце книги), ему возвращается первоначальный облик во время торжественной процессии в честь богини Исиды, происходящей на берег моря, — тут впервые за время своих злоключений он получает наконец

возможность съесть спасительные для него цветы розы, и книга заканчивается описанием посвящения его в таинства Исида.

Миф о Психее и Эросе включен Апулеем в рассказ об одном из приключений Луция в бытность его ослом и начинается, как и многие волшебные сказки, с того, что в некотором царстве, некотором государстве жили царь с царицей, у которых было три красавицы-дочери Самая младшая из них была, однако, настолько прекрасна, что люди стали смотреть на нее как на воплощение Венеры, и это вызвало зависть великой богини. Божественный гнев проявляется, вероятно, уже в том, что из-за ее ослепительной красоты никто не решается приблизиться к ней, тем паче просить ее руки, и она вынуждена страдать < одиночества. Ее сестры, которые тоже отменно красивы, давно уже замужем, ей же, похоже, суждено остаться «в девах вдовицей». Все это и заставляет родителей обратиться за советом к оракулу Аполлона

Призвав к себе своего крылатого сына Эрота (Купидона), Венеры потребовала, чтобы он ранил Психею одной из своих стрел, но ранил

— 41 —

так, чтобы та была унижена через свою любовь — влюбившись в ничтожнейшего из смертных. Однако когда Эрот увидел Психею, он сам оказался ранен любовью и решил сделать ее своей женой. Рассказываемая история наводит на мысль об известной синхронии между его намерением и прорицанием оракула, наставляющим Психею нарядиться для смертельного брачного обряда и быть готовой броситься в бездну с высокой скалы. Родители приводят ее на указанное место и расстаются с ней в глубокой печали. Оставленную в одиночестве, ее, однако, подхватывает нежное дуновение ветерка и осторожно переносит в некое подобие райского сада, а там она уже сама выходит к дворцу бога Любви — прототипу тех дворцов, что часто встречаются в народных сказках: из драгоценных камней, стенами из золота и т. д., где к услугам героини множество невидимых слуг. В полночь, лежа в постели, она услышала рядом с собой во мраке нежный шепот и впервые в жизни испытала страх за свое целомудрие. Вскоре она поняла, что это был шепот ее невидимого возлюбленного, чьей супругой она стала в эту ночь. Однако Душе недолго суждено оставаться в объятиях Любви. Сестры, узнавшие о ее новой жизни, исполняются зависти и делают все, чтобы поселить в ней недоверие к невидимому возлюбленному. Они

селить в ней недоверие к невидимому возлюбленному. Они внушают ей мысль, что он скорей всего чудовищный змей и именно поэтому избегает дневного света и что ее ожидает верная гибель. Божественный возлюбленный предупреждает Психею о том, что может произойти, если она не будет прислушиваться к его наставлениям, но та уже настолько подпала под влияние сестер, что больше доверяет их коварным советам, чем голосу Любви. Ночью она зажигает лампу, чтобы увидеть заснувшего мужа, и когда капля горячего масла случайно падает ему на плечо, тот просыпается, и — в согласии с божественными законами — Эрот (которым оказался невидимый супруг) теперь вынужден покинуть ее, по всей видимости, навсегда.

То, что было отпущено ей провидением, она должна теперь добывать вновь, но уже ценой тяжелых испытаний, которым подвергается со стороны своей божественной антагонистки. Как ни смертельны, однако, ловушки, придумываемые для нее Венерой, Психее — чудесным образом — удается остаться в живых. Мириады муравьев выполняют поставленную перед ней задачу: разобрать в течение ночи по разным сортам огромную кучу нарочно перемешанных Венерой зерен; потом сочувствующая Психее тростинка, колеблемая ветром, подсказывает способ, с помощью которого можно добыть шерсть золоторунных овец, не подвер-

— 42 —

свою жизнь смертельной опасности; затем орел, желающий помочь смертной, в которую влюбился сам бог Любви, приносит ей склянку с водой, зачерпнутой из священных источников Стикса. Наконец, некая башня наставляет ее, что нужно делать, чтобы справиться с самым убийственным из заданий — спуститься в Тартар (Гадес) и одолжить у хозяйки подземного царства немного красоты для Венеры. Однако выполнение этой последней задачи чуть было не срывается, когда на обратном пути Психея, заботящаяся о том, чтобы понравиться своему любимому, не выдерживает и, забыв предостережение прозорливой башни, открывает коробочку, скрывающую подарок Прозерпины, чтобы хоть немножко воспользоваться ее содержимым. Тут же она погружается в беспробудный сон. Однако Купидон будит ее и тем самым дает возможность выполнить задание до конца. В конце концов Купидон, еще силь-

нее полюбивший за это время Психею, но боящийся гнева матери, апеллирует к самому царю богов. Тогда Юпитер приказывает Меркурию немедленно созвать богов на Небесный Совет и объявляет собравшимся о своем решении обуздать «юного повесу» и сдержать его мальчишескую распущенность с помощью брачных пут. «Он выбрал себе некую девушку по имени Психея и соблазнил ее, и мой приговор — пусть же останется при нем, пусть он ею владеет и да наслаждается любовью в ее объятиях навсегда». Когда следующая за этим брачная церемония достигает кульминации, он вручает Психее чашу с напитком, делающим ее бессмертной.

Есть основания считать, что мы имеем здесь дело не с рассказом о частной женской судьбе, но с повестью об обретении вечной жизни и об обожествлении, а в рамках этой повести с тремя стадиями, которые можно описать как близость к Богу, разлучение с ним и подлинное соединение. Своеобразная особенность этой повести в том, что события, которые я назвал ранней и поздней «победами», противопоставлены здесь друг другу не только с точки зрения их прочности, но и на аллегорически-световом уровне — в плане большего или меньшего осознания героиней происходящего. Миф как бы хочет сказать нам, что полный восторг медовый месяц Психеи, как бы ни была она близка в это время к Богу, имел обратной своей стороной ограниченность ее сознания. По существу нам внушается, что индивиду на этой блаженной стадии не следует знать более того, что ему открылось, и уж тем более не подвергать испытанию тайну.

Интересно, что миф описывает «путь испытаний», который вынуждена пройти Психея, как нечто, что требует от нее предельной само-

— 43 —

отдачи и все же не может быть доведено до конца без посторонней помощи — помощи, получаемой со стороны, казалось бы, природных сил — животных, растений и минерального царства (башня), — хотя и имеющей, в конечном счете, божественное происхождение (в том смысле, что помощь приходит благодаря тому, что Психея является возлюбленной Эрота). В данном случае, ситуация, изображаемая в мифе, соотносится с хорошо знакомым периодом в жизни отдельного человека, когда, забыв о недавних восторгах, он повержен в уныние, тем не менее,

как раз в то время, когда героиня, по всей видимости, терпит поражение, провидение берет ее под свою опеку и чудесным образом оказывает ей помощь. Соединение в финале Эроса и Психеи — это уже больше не брачный союз человеческого и божественного, а соединение двух божественных существ, ибо после возвращения из царства смерти личностное самосознание Психеи изменилось благодаря открытию своей подлинной божественной природы.

Хотя многие мифы древности на протяжении печально долгого времени были разлучены с живой духовной традицией, с которой некогда они составляли единое целое (так что и само слово «миф» приобрело оттенок чего-то нереального), мы все же можем сказать, что так же, как и в случае с книгами Ветхого Завета, было время, когда мифы существенно не отличались от поучительных историй (teaching tales). Хорошим подтверждением тому, что дело обстояло именно таким образом, является миф об Осирисе (одна из вариаций широко распространенной в древности истории), поскольку ясно, что Осирис имеет отношение не только к некоему человеку, давшему Египту цивилизацию, но — как об этом свидетельствуют тексты пирамид — и к «внутреннему, духовному Осирису», живущему в каждом человеке.

Утверждение Фрэзера\* насчет того, что этот миф говорит исключительно о «тайне» смерти и возрождения растительности в пределах годового цикла, наглядно показывает, сколь невысокого мнения была западная академическая наука его времени об умственных способностях (mentality) «первобытных» людей, и как далека она была в этом смысле от понимания внутреннего смысла мифов. Разумеется, годовые растения рождаются и умирают в соответствии с ритмом времен года, и это событие, возможно, и является «таинственным» для неразвитого в научном отношении ума, тем не менее, не в такого рода тайнах имеем мы право видеть истинную сущность мифов. Скорее наоборот — в рождении

1 James Frazer. «Attis, Adonis and Osiris».

и смерти растений (так же, как в рождении и смерти героя) наиболее правильным будет усматривать отголосок более глубокой тайны — тайны, имеющей духовную природу и связанной с рождением и смертью в сфере опыта, в принципе доступного для смертных, но далеко не всем известного. Действительно, трудно поверить, чтобы мифы нужны были

людям древности для разговора о растениях. Они нужны были им для разговора о тех же самых вещах, ради которых и мы по-прежнему нуждаемся в мифах, художественной литературе, волшебных сказках: чтобы говорить о действительных тайнах (real mysteries), каковыми являются события нашей внутренней жизни. И действительно, при таком подходе мы можем сказать, что египетское таинство воскресения имеет много общего с аналогичным христианским таинством — и весьма вероятно, что существует определенная непрерывность между учением Иисуса и более древним учением египетских посвященных.

Миф об Осирисе распадается на две фазы: путешествие через день и путешествие через ночь; одно путешествие в солнечной ладье, другое — в лунной. Первое путешествие в символическом плане уравнивается с видимым движением солнца над горизонтом, второе — с невидимым путешествием солнца через подземный мир, по мере того как оно в течение ночи возвращается с Запада на Восток.

Видимое путешествие совершается Осирисом в качестве правящего, живого царя, принесшего Египту цивилизацию. Согласно преданию, именно он научил египтян возделывать землю и разумно пользоваться ее плодами, установил законы и научил поклоняться богам. Поскольку считалось, что он приобщил к тем же благам и соседние народы, причем, не прибегая к оружию и насилию, а воздействуя только силой своего убеждения и красотой пения, то позднее, у греков, его отождествили с Дионисом, точно так же, как его антагониста Сета, часто изображаемого с головой крокодила, отождествили с Тифоном.\*

В связи с этим небезынтересно будет отметить, что мы, по существу, не имеем египетского источника для мифа об Осирисе, ибо этот миф был, по-видимому, настолько широко распространен в древности, что не  
\* У Роберта Грейвса в «Греческих мифах» я прочел: «Бог Сет, чьим дыханием считался Тифом, изувечил Осириса почти таким же способом, каким Пифон изувечил Зевса, по оба были, в конечном счете, низвергнуты, а параллель эта привела к путанице между Пифоном и Тифоном. Самое большое из когда-либо рожденных чудовищ Тифом был зачат Матерью—Землей после того, как она разделила ложе с Тартаром,— и отместку за избиение гигантов». Для сравнения см. русское издание Р. Грейвса. «Мифы Древней Греции». 1992, с. 99.— Прим. рус. ред.



было надобности его записывать. И хотя имя Осириса встречается, например, во всех без исключения текстах пирамид, всегда принимается за само собой разумеющееся, что его история адресату этих текстов известна. В результате единственное, приведенное в систему изложение истории Осириса, которое у нас есть,— это рассказ Плутарха, который и будет моим основным источником во всем, что касается событий, связанных со «вторым приключением» Осириса, начинающемся с того, что Сет склоняет остальных семьдесят двух демонов принять участие в заговоре против светлого бога.

«Тайком, измерив рост Осириса, он приказал изготовить точно такого же размера сундук, поражающий глаза своей красотой и богатством отделки. В разгар пира, на котором присутствовал и Осирис, сундук по приказанию Тифона был внесен в зал и поставлен на видном месте. После того как все гости стали наперебой выражать свое восхищение великолепным изделием, Тифон как бы в шутку пообещал подарить сундук любому из присутствующих на пире, если окажется, что размеры его тела точно совпадают с размерами сундука. Подвыпившие гости стали забираться в него один за другим, но он никому не подходил: для одних был мал, для других — велик. Последним в сундук улегся Осирис. И как только он это сделал, заговорщики бросились к сундуку, захлопнули на нем крышку, приколотили ее гвоздями и, более того, залили сверху свинцом. После этого они отнесли его к Нилу и пустили плыть в море через Танисское устье,— которое, именно по этой причине, до сих пор вызывает у египтян крайнее отвращение, и они не могут упоминать его без чувства омерзения».

По мере чтения этой истории у нас складывается впечатление, что саркофаг, в котором находится тело Осириса, является не только приносящим смерть (что подразумевается этимологией самого слова «саркофаг» — «поедающий плоть»), но и чем-то, подобным кокону, поскольку, как это будет видно из дальнейшего, на путешествие-плавание Осириса вниз по Нилу можно смотреть как на инкубацию новой жизни. Первый намек на это содержится в эпизоде, когда вынесенный морскими волнами на берег сундук застревает в ветвях тамарисковой поросли, причем таким образом, что молодое дерево по мере своего роста окружает его со всех сторон, скрывая, в конце концов, внутри своего ствола. Этот об-

раз — гроб внутри растущего дерева — наводит на мысль о смерти, поселяющейся в самой сердцевине новой жизни, и такое понимание образа подтверждается в процессе дальнейшего рассказа тем, что ствол этого дерева использовался царем близлежащего Библа в качестве колонны, поддерживающей кровлю его жилища. Таким образом, мертвый Осирис оказывается теперь не только сердцевиной естественного природного растительного процесса, но и средоточием человеческого обустройства.

В то время как гроб с телом Осириса уносит все дальше течением, Исида уже отправляется, плача и причитая, на его поиски. Знаменательно, подчеркивает Плутарх, что она услышала от людей о случившемся в месте, которое с тех самых пор зовется Коптис,— слово, означающее, по мнению некоторых, «лишение». Мы же позволим себе сказать, что Исида — это душа, оплакивающая исчезновение духа в период своей «темной ночи».

Точно так же, как Деметра, которая во время поисков Персефоны служила кормилицей (согласно гомеровскому изложению греческого мифа), Исида предлагает свои услуги царице Библа Астарте. Став кормилицей ее сына, она дает младенцу сосать вместо груди свой божественный палец. Цитирую далее Плутарха:

«Кроме того, она опускала его каждую ночь в огонь для того, чтобы уничтожить смертную часть его тела. На это время она превращалась в ласточку и с горестными криками летала вокруг колонны, оплакивая свою печальную судьбу. Так продолжалось много ночей подряд, пока однажды царица не захотела тайком понаблюдать за ней. Увидев, что ее ребенок объят пламенем, она [ Астарта] страшно закричала и, разрушив своим криком чары Икиды, лишила своего младенца бессмертия, которое в противном случае было бы ему даровано».

Несчастный случай... хотя, надо заметить, что сам факт прерванной дивинизации \* наводит на мысль о существовании определенного порядка в процессе духовного раскрытия, — «несчастный случай» встречается, вероятно, в любой духовной одиссее; в масштабе же этой последней незавершенность того или иного аспекта психического — лишь эпизод в куда более долгом процессе достижения человеком полной зрелости.

Логика мифа на данном этапе та, что из-за ошибки царицы Исида вынуждена обнаружить свое подлинное лицо и вправе теперь требовать, чтобы ей отдали колонну, скрывающую в себе предмет и цель ее поисков. После того как сундук с телом Осириса был извлечен из колонны, Исида забирает его с собой и перевозит на корабле обратно в Египет.

\* Обожествление в смысле обретения божественных свойств.— Прим. рус. ред.

— 47 —

Там она укрывает его в отдаленном и безлюдном месте, среди зарослей камыша.

Однако, Сет нашел сундук и разрубил тело Осириса на 13 частей, которые разбросал по разным концам страны. Расчленение подразумевает стадию смерти, следующую за фактическим отсутствием жизни, и этот символ применительно к жизни души можно истолковать как дезинтеграцию личности, наступающую вслед за прекращением определенного уровня жизненного процесса.

Исида хочет возобновить свой печальный поиск, но теперь это превращается в поиск разбросанных частей Осириса. Похоже, что на этой стадии миф, подобно сновидению, движется одновременно по двум колеям. С одной стороны, миф говорит о захоронении разбросанных членов Осириса — образ, подразумевающий следующую стадию смерти: гниение, и дополнительно, в психологическом плане, определенную степень морального разложения. Через некоторое время сообщается, что Исиде удалось собрать вместе все части тела Осириса — за исключением фаллоса, съеденного рыбой. Однако, Исида воспроизвела этот член из глины и, возлегли с мертвым мужем, зачала от него Хора — событие, в котором достигает кульминации порождающая сила (*generativity*) смерти, дававшая о себе знать с самого начала этой истории.

В Хоре можно увидеть получившего новую жизнь Осириса, равно как и мстителя за отца. Хора обычно изображали в образе сокола, и если еще учесть, что в понимании древних египтян солнце — это глаз Хора (второй глаз — луна), то можно получить представление о степени его могущества. Именно Хору в конце концов суждено победить Сета, бога, изображавшегося в виде крокодила,— и миф подводит нас к мысли, что

зло может победить лишь герой, достигший полного развития, которое обретается через триумф над смертью — т. е. через воскресение.

В мастерски исполненном обзоре научной мысли прошедших десятилетий, занятой этим вопросом, профессор Гугнеберт (Guignebert) из Сорбонны показал, как отсутствие каких-либо других исторических свидетельств, помимо Евангелий, подтверждающих существование Иисуса Христа, стало побудительной причиной для тех, кто склонялся к мифологическому объяснению христианского движения. Он цитирует, например, Иенсена, который увидел в евангельской фигуре Иисуса «адаптацию героя-избавителя Гильгамеша... и поскольку сказание о Гильгамеше в символической форме представляет солярный миф, то Иисус Евангелий стал солнцем в окружении двенадцати знаков Зодиака».\*

Для Робертсона\*\* «Иисус являлся героем священной драмы, разыгрываемой в тайных кружках посвященных иудейского происхождения и представлявшей историю бога, которого собственный отец приносит в жертву ради спасения людей. Можно предположить, что в первобытные времена кульминационным пунктом такой драмы становилось действительное принесение в жертву человека, исполнявшего роль бога. В эпоху, когда уже были написаны Евангелия, драма заканчивалась ритуальным пиром, во время которого собравшиеся верные, как предполагалось, вкушают бога, символизируемого освященным хлебом и вином, для того, чтобы усвоить его сущность и быть с ним вместе».

Не касаясь вопроса относительно историчности Иисуса Христа, равно как и воздействий, оказываемых на раннее христианство, скажу только, что христианству всегда было свойственно понимание того, что рассказываемое в Евангелии имеет некий внутренний, сокровенный смысл. Как и в случае с Осирисом, этот сокровенный смысл передается с помощью рассказа, относящегося к реальному лицу, и нам трудно представить, чтобы древние египтяне уступали современным христианам в способности проводить границу между историей и мифологическим построением.\*\*\*

## СТАРЫЕ УЧЕНИЯ И НОВЫЕ ПРОЗРЕНИЯ

В то время как эзотерическая традиция Запада рассматривает христианское учение о спасении как возобновление древнего египетского таинства, некоторые ученые, столкнувшись с необычайной популярностью на древнем Востоке мифа об умирающем и воскресающем боге, стали и в событиях, описанных в Евангелиях, видеть скорее еще одно повторение вездесущего древнего мифа, нежели реальный исторический факт.

\* В: Charles Guignebert, *Jesus*. University Books, N.Y., 1956.

\*\* А. Робертсон. Происхождение христианства. М. 1959.

\*\* В этой связи необходимо упомянуть Алана Уоттса и его книгу «Христианская мифология». Она открывает совершенно новую полосу в применении слова «миф» к христианской сфере религиозной символики, показывая, что такое применение вполне обоснованно, если понимать это слово в его наиболее правильном и высоком смысле — в противоположность тому, более узкому и мелкому, хотя и широко распространенному пониманию, для которого миф ассоциируется с языческими суевериями и чем-то заведомо нереальным. [Очевидно, Наранхо имеет в виду книгу А. W. Watts, *Myth and Ritual in Christianity*, N. Y. 1954,— В. 3].

— 49 —

Рассказ о Христе, как и рассказ об Осирисе, прежде чем он подводит нас к воскресению, проходит через свою высшую и низшую фазы: сначала — это годы учения, борьба в пустыне со злым духом, крещение и проповедь, а затем — страсти, смерть и нисхождение в ад. И если в рассказе об Осирисе (в том виде, в каком он дошел до нас) акцент делается, в основном, на его печальном странствии, то в христианском рассказе отчет о страстях уравнивается повествованием о первоначальном успехе проповеди Иисуса среди народа.

Подобно тому как египтяне говорили о «внутреннем Осирисе», живущем в каждом человеке, в христианской традиции существует представление о «внутреннем Христе» (после св. апостола Павла уже не вызывающее сомнений) и веление следовать путем Христа — то «подражание» Христу, которое является основной мыслью классического произведения Фомы Кемпийского. Тем не менее, прав Уоттс, как-то сказавший, что проблема христианства в том, что оно перестало быть религией Христа

(religion of Christ), став вместо этого — религией вокруг Христа. Религия Христа состояла, разумеется, в том, чтобы умереть для мира сего и вернуться, в определенном смысле, во мрак материнской утробы — с тем, чтобы родиться заново.

Именно гностики стали делать особый упор на внутренний, сокровенный смысл воскресения Христа. Было бы ошибкой, однако, думать, что одни только гностики разгадывали этот сокровенный смысл: Аквинат определенно говорил о мистическом смысле, присущем всему Писанию, а в Средние века существовала даже поговорка: «немногие придут в Вифлеем, еще меньше придет на Голгофу». Вифлеем и Голгофа в этой поговорке соответствуют тому, что несколько выше я предложил называть первым и вторым приключениями героя, однако, ввиду того, что мы имеем дело с реальным человеческим процессом, а не с его аллегорическим отражением, было бы, наверное, лучше всего назвать их первой и второй инициациями. Если перевести сказанное на язык христианских понятий, то первая из них соотносится с первым крещением — водой (что знаменует рождение для духовной жизни — рождение Христа внутреннего в яслях сердца), а другая — со вторым крещением — Духом, или огнем, для которого христианская традиция сохраняет название воскресения.

На языке позднейшей мистической теологии духовную вспышку первого рождения называют *via illuminativa* («путь озарения») и на нее можно смотреть как на духовный медовый месяц. Это отрадная пора, время благословений, милости и мудрости; время предвидений, духовных

— 50 —

даров — и необычного возбуждения. Это «Гора Синай» в жизни человека, который дошел до нее, — время откровения. Ему будет дана возможность пережить близость божества (время «горящего куста»), прежде чем он вступит на *via purgativa* («путь очищения») — время сознательных, целенаправленных усилий, время священной войны против своего низшего Я. Но это и время духовного рождения в собственном смысле слова — в отличие от времени духовного оплодотворения или зачатия. Тем не менее, несмотря на свой возвышенный характер, это цветение высшего Я происходит в то время, когда старое Я продолжает существовать, и, таким образом, наступает период, в течение которого «новый

человек» и «ветхий человек» (пользуясь языком апостола Павла) сосуществуют в индивидуе. Как разъясняет Данте в своей *Vita Nuova* (Новая Жизнь), когда рождается духовное Я, плотское Я понимает, что обречено рано или поздно умереть и страдает от этого. Однако что касается сознательной стороны жизни личности, то нет, наверное, более счастливого состояния в ее жизни, чем то, которое наступает непосредственно за *metanoia* (изменением ума), или, выражаясь иначе, — вслед за «обращением», если понимать это слово в более глубоком смысле.\* Это состояние можно было бы назвать духовным упоением (*spiritual intoxication*), и несомненно, что грандиозное событие второго рождения переживается как величайшее счастье. Немногие пойдут дальше, как намекает уже приводимая мной поговорка, и действительно: многие люди сознательно стремятся к духовному возрождению, но именно о них сказано: «много званых, но мало избранных».

Однако не только «ветхий человек», продолжающий существовать в глубине психического, мешает искателю, но, в известном смысле, и его «эго»\*\*: последнее загрязняет его духовный опыт, причем, сам человек может об этом долгое время не догадываться. Призыв Иисуса — не допускать, чтобы левая рука знала то, что делает правая, особенно приложим к ситуации, когда эго ставит себе в заслугу духовные переживания и преисполняется, в связи с этим, сознанием собственной значительности. Я уже отчасти обращал внимание на подобное состояние, говоря о Кахане, хотевшем, чтобы принцесса Бесценная Жемчужина

\* Равноценном метанойе или понятию «*tikkur*» в иудаизме.

\*\* Я использую это слово в более обычном смысле, вкладываемом в него традицией духовного знания и современной трансперсональной психологией (и отличие от его значения в современном психоанализе), каковой смысл лучше всего передается с помощью традиционного «*self*» — в значении «себялюбие», забота о собственных интересах.

сочеталась браком непременно с могущественным царем восточной страны. Таким образом, необходима новая стадия очищения и новая победа над эго; эта стадия очищения соответствует тому, что св. Хуан де ла Крус называл «темной ночью души», в течение которой в сознании личности происходит перемена — от состояния расширения к сжатию, и от ощущения близости Бога — к помрачению божественного.

Подобно тому как в истории о Волшебной Лошади время, протекающее с момента, когда Тамбал влюбился в принцессу, до того как ему удастся бежать с ней, чтобы впоследствии уже никогда не расставаться, можно разделить на две части (до и после эпизода в «зачарованном лесу»); св. Хуан де ла Крус тоже говорит о двух стадиях в переживании «темной ночи души»: ночи чувств и ночи духа — когда соответственно психологическое, а затем духовное оскудение пронизывают все переживания искателя. Наверно, первую из этих двух стадий можно уподобить состоянию «ада» — ибо боль особенно невыносима, когда рухнули надежды, как всегда и бывает с прекращением стадии озарения (*illuminative stage*). Вторую стадию, проникнутую, скорее, определенным удовлетворением — происходящим от ощущения движения вперед, даже если это путь в ночь — нежели переживанием потери, лучше всего описать с помощью традиционного образа чистилища.

Когда св. Хуан де ла Крус писал о «темной ночи души», его целью было не столько рассказать о своей жизни, сколько стать духовным отцом и помощником для всех, кто будет претерпевать душевные муки, подобные тем, которые ему пришлось познать на собственном опыте. Он приводит множество мест из Книги Псалмов, говорящих о страдании, с которыми связано это духовное состояние, и становится понятным, что даже те, кто был наделен благодатью и получал помощь от Бога, в период «душевной ночи» ощущают себя потерянными и заброшенными. «Проглоченному китом» «темная ночь» его чрева, возможно, представляется наказанием, и это, действительно, так, поскольку она является ответной реакцией на духовно несовершенное состояние искателя, на возникающую в нем потребность освободиться от страстей. Однако эта «ночь» благодетельна также и тем, что ослепительный свет богоявлений, заливавший все вокруг в период «озарения» (*via illuminativa*), теперь не мешает душе видеть страсти в их отталкивающей прелести, так что у мифического дракона, с которым ведет свой бой искатель, сразу поднимаются все его головы. («Темная ночь души» св. Хуана в значительной своей части посвящена описанию проявлений семи смертных

— 52 —



грехов, и Evelyn Underbill \* в свое время отметил, что на этой стадии мистической жизни многие святые лишались не только святости, но и своего доброго имени.)

Более важным достоинством этой стадии является, однако, то, что, несмотря на ее бесплодие и все признаки медленного внутреннего умирания, которыми она отмечена, на протяжении ее незримо подготавливается второе рождение. Вот так и в сказочных историях: после того как принцесса, казалось бы, навсегда потеряна, ее вновь находят. Это возвращение внутреннего Христа, после времени агонии и погружения в ад, мистическая теология называет *via unitiva* («путем объединения»), и «путь» здесь опять же указывает на то, что мы имеем дело не столько с состоянием сознания, сколько с поступательным процессом развития — развития, которое теперь продолжается в атмосфере утраты, но с Богом и даже — в Боге.

Суфийская мудрость описывает эти зрелые стадии пути с помощью понятий *faqa* и *baqa* — («уничтожение» и «поддержание»). Хотя *faqa* и *baqa* — это в конечном счете сосуществующие аспекты сознания, их можно воспринимать и как временные стадии развертывания личности. Развертывания, в процессе которого происходит освобождение от себялюбия (*self*), что является неременным условием конечного приобретения. Так, например, в поэме Аттара «Беседа птиц» (которая внешне не имеет ничего общего с историей героя и, тем не менее, является выражением того же самого внутреннего путешествия) птицы, совершившие путешествие в Долину Поисков и Долину Любви, летят дальше и, после того как они пересекли Долины Таинств, Разделения, Объединения и Благоволения (причем замешательство их все более усиливается), прилетают в Долину Нищеты, где тридцать из них остаются дожидаться встречи с вестником от Симурга. Симург, изначальная цель их поисков, — это мифический властелин птиц, который «всегда рядом с нами, хотя мы бесконечно далеки от его непостижимого величия». Ссылаясь на знание, полученное от его герольда, Аттар сообщает в конце своей поэмы, что «души этих птиц смогли освободиться от всего, чем они являлись прежде». («Прошедшего и всего, что в нем было совершено, больше не существовало».) Теперь они подготовлены к тому, чтобы в лучезарном лике Симурга увидеть самих себя, подобно тому, как Данте увидел очертания «нашего лица», когда обратил в финале «Комедии»

свой взор к божественному свету («они смотрят друг на друга, и вот уже видят не два, но одно лицо»).

Бог («их сияющий властелин») в иносказании Аттара говорит путешественникам, что он лишь зеркало, в котором они могут увидеть себя, однако именно нарастающий процесс освобождения от себялюбия, или самости (self-emptying), достигающий своей высшей точки в Долине Ничтожества (nothingness), позволяет сознанию сделаться подобным зеркалу.

Если описание св. Хуаном «темной ночи» в образах душевной «засухи», равно как и представление Аттаром «сжатия» в виде замешательства, незнания и опустошенности, покажутся читателю этих страниц по-прежнему далекими от изображения бедственного положения, в котором оказывается основной персонаж истории героя, встречаясь с дьяволом и смертью, то, может быть, больший интерес у него вызовет описание семи долин поисков, оставленное нам Аль-Газали,— описание это имеет отношение не только к душевным состояниям, но и содержит в себе намеки на жизненные обстоятельства искателя. Описание путешествия (в «Пути молящихся») \* начинается с Долины Знания, а затем переходит к различным фазам, различимым внутри стадии сжатия. Первую из них Аль-Газали называет «Долиной камней преткновения». Таких «камней преткновения», в общей сложности, четыре: «соблазнов исполненный мир, привлекательные люди, старый враг Сатана и неумеренная любовь к самому себе». Аль-Газали говорит о средствах противодействия этим соблазнам, к которым следует обратиться путнику, но при этом предупреждает, что обращение к этим средствам влечет за собой столкновение с четырьмя другими психологическими затруднениями. Так, путник находит в себе силы, чтобы уйти от мира, без чего духовный прогресс невозможен, но зато после этого погружается в заботы о хлебе насущном; сомнения и тревоги, связанные с его личными делами, то и дело напоминают о себе, а это нарушает спокойствие духа; из-за отсутствия социального контакта неприятности, затруднения и ситуации, в которых на него смотрят, как на идиота, постоянно возникают на его пути, и, наконец, «никто из смертных не застрахован от несчастных случаев и не-

ожиданных страданий — как проявления самой судьбы». Затем путник приходит в Долину Бед, где сталкивается с уже перечисленными проблемами, хотя и в существенно ином

\* В: Idries Shah. *The Elephant in the Dark*. London, 1978.

— 54 —

порядке, а она, в свою очередь, приводит его в Трескучую Долину. Здесь «служба ведется нудно, молитвы произносятся автоматически, а в медитацию человек погружается безо всякого удовольствия».

Приведенные наблюдения совпадают с тем, что сообщает св. Хуан, так же, как и с рассказом Аттара о внутреннем путешествии, которое изображается у него как движение вниз и вниз,— и так до тех пор, пока не откроется наивысшее; ибо только пройдя через Бездонную Долину (в которой даже те поступки и побуждения, которые всеми воспринимаются как благие, видятся продиктованными себялюбием), искатель достигает Долины Гимнов.

В буддистском мире наиболее близкий аналог только что рассмотренным аллегорическим картам внутреннего путешествия — это «Тибетская книга мертвых». Если она прочитывается не как отчет о загробной жизни тех, кто прошел свой земной путь до конца, но как последовательная регистрация состояний сознания после внутренней смерти, то она тоже становится для нас картой зрелых стадий пути.

Согласно «Тибетской книге мертвых», первое состояние, которое предстоит испытать сознанию,— это состояние чистого света, что означает встречу лицом к лицу с последней реальностью. Это осуществление Дхармакайи, или первые проблески «тела истины», не является, однако, состоянием, которое индивид способен удержать, и потому он продвигается дальше, на уровень Самбхогакайи и связанной с ней областью видений. Со своей стороны позволим себе отметить, что чистое состояние света равносильно первому восхождению на Синай, тогда как вторая область Бардо (в буддизме — промежуточное состояние между смертью и последующим рождением.— Прим. перев.) подобна второму восхождению на ту же гору, после того, как скрижали с божественными письменами были уничтожены Моисеем и откровение было записано его собственной, человеческой рукой. Во второй области Бардо продолжается переживание откровения, но в менее непосредственной форме, чем

раньше: предельный опыт преломляется здесь через символы. Можно сказать, что это сфера, соответствующая *alam-al-mital* в суфизме, т. е., сфере творческого воображения, которой много занимался Corbin как в связи с Ибн-аль-Араби, так и в других своих работах.

После мирной и гневной стадий второй области Бардо (первая из них носит восторженно-созерцательный характер, а другая пронизана атмосферой страха и гнева), к обоим из которых, однако, относится

— 55 —

рекомендация: не привязываться к тому, что воспринимаешь, и не отождествлять себя с ним,— путнику, согласно Бардо Тёдол (буквально — Освобождение, благодаря слушанию в переходном состоянии), предстоит пройти через шесть *lokas*, или сфер сознания, различаемых буддистской мифологией и той ее областью, которая выполняет функции европейской психологии.

После периода, в течение которого далеко уже зашедшему путнику дано познать блаженство божественной жизни, и вслед за титанической стадией пути, когда гордость, проистекающая из отождествления себя с Богом, перерастает в завистливое чувство к божественному началу, наступает стадия — по-видимому, очень продолжительная — во время которой состояние путника, наверное, лучше всего будет передано в образе «голодного призрака» — постоянно жаждущего и с отвисшим брюхом, но обреченного, даже при наличии пищи, на вечные лишения — из-за сужения глотки. Только проведя определенное время среди враждебных духов, в адском царстве, когда к нему то и дело приходило ощущение, что он превратился в полнейшего идиота и надежда на спасение потеряна, путнику становится ведомо качество сознания, которое я не могу определить лучше, чем через уподобление его состоянию «животного» — ибо оно превращает человека во внешне здоровое, но внутренне обездуховленное, твари подобное существо.

Стадия человеческого состояния, которой завершается путешествие через *lokas*, согласно «Тибетской книге мертвых», соответствует дальнейшему ослаблению праны во всем теле, дальнейшему воплощению духовного семени, проникшего через верхнюю часть головы в момент переживания чистого света. Тем не менее, оно не тождественно ни последней стадии понижения кундалини, ни окончанию процесса восста-

новления человеческого в индивидуе, которые наступают в случае успешного завершения путешествия нашего высшего (non-ordinary) сознания. «Возвращение» в мифологии, по большей части, соответствует прохождению через последнее Бардо, как это представлено в Бардо Тёдол, где описано подлинное осуществление возрождения в человеческом мире.

Совпадая при этом с текстами пирамид — согласно которым, освобождение от погребальных пелен нераздельного Осириса, предшествующее воскресению, должно заканчиваться на копчике,— учения, связанные с «Тибетской книгой мертвых», утверждают, что путешествие заканчивается проникновением просветленного разума (enlightened mind) в самую низшую чакру, что обозначается в этих учениях термином Вайракилая. Если мы прочитываем Бардо Тёдол в качестве документа о смерти как кульминационной точке духовного пути — смерти до физической кончины человека, то позволительно прочитать ее и в качестве документа, свидетельствующего о вторичном возвращении в человеческий мир после «путешествия в подземное царство», что подразумевает дальнейшую духовную эволюцию личности. И Бардо Тедол дает для этого основания — поскольку в символической форме изображает интеграцию духовного восприятия с обычным состоянием сознания, каким оно было до путешествия. Прохождение третьей, последней области Бардо — это время завершения Нирманакайи, «тела воплощения», что позволяет провести параллель с последней стадией пути в другом классическом документе, где буддизм дал расчлененную на последовательные стадии картину трансформативного путешествия,— я имею в виду «Десять изображений бычьего стада». Чогьям Трунгпа Ринпоче в своей книге «Мудра» вполне определенно указал на связь между тремя последними образами этой китайской серии акварелей и пробуждением трех тел (kayas).

После семи стадий, содержание которых поначалу совпадает, в общих чертах, с содержанием Аттаровской «Долины поисков» (здесь — это поиски следов быка) и имеет отношение к внутреннему объединению (unification), сопоставимому с объединением, скрыто присутствующим в рассказах про героев и драконов, в живописной серии о бычьем стаде следует восьмая стадия, в которой как бык, так и собственная самость (self) подвергаются трансмутации. Результатом является состояние, ко-

торое Тругпа характеризовал как отсутствие и стремлений, и апатии, и которое можно рассматривать в качестве вхождения в Дхармакайю. Девятая стадия рассматриваемого ряда соответствует игре сил и мудрости — состоянию, наиболее перспективному из всех пока достигнутых, «неисчерпаемой сокровищнице деятельности Будды», равносильной Самбогакайе. Десятую стадию — «в миру» — изображает старик, расхаживающий перед своей лавчонкой на рынке, — причем, никто не догадывается, что он совершил духовное путешествие. Достигнутый им человеческий уровень — это «состояние полностью пробудившегося от сна человеческого бытия в мире».

Джозеф Кэмпбелл дал подробное описание взаимоотношений между стадиями, уже знакомыми нам по «Тибетской книге мертвых», и

— 57 —

понижением кундалини. Он представил также изящно сделанную сводку наиболее известных взглядов на подъем кундалини, однако не попытался разрешить затруднения тех, кто не может найти согласия между учениями о возрастании кундалини и учениями (как в той же «Тибетской книге мертвых» или в сочинениях Ауробиндо), которые представляют внутреннее путешествие как процесс, параллельно которому происходит «ослабление силы». Мне уже доводилось в другом месте\* высказывать свою точку зрения, сводящуюся к тому, если ее выразить в терминах кундалини, что внутреннее путешествие — это «движение вверх и вниз по склону священной горы», подобно тому, как это происходит и в истории героя.

История героя снова возвращает нас к дракону, фигура которого уже появлялась в начале вступительной главы, однако, до сих пор о нем мало что было сказано. Ибо это как-никак был дракон — даже если в данном особом варианте о нем говорится в тексте как о «чудовище». Те, кто знаком с ним по личному опыту, встречался лицом к лицу, прекрасно знают, что дракон — очень древнее пресмыкающееся. Его основная проблема — которая превращает дракона в проблему для нас — жадность. Его прототип обнаруживается в космическом драконе, Вритре, которого убивает сверкающей громовой стрелой Индра — царь богов в индийском пантеоне. Вритра хранил в своем теле драгоценные воды

жизни, которые, после того как он был пронзен, пролились на мир и стали реками, морями и самой жизнью.

Дракон мифов и волшебных сказок — это иногда Бог, иногда — Дьявол, иногда — бесконечный процесс жизни-смерти в образе дракона, кусающего себя за собственный хвост, иногда — это воплощение самого эго. Китай и вообще Дальний Восток изобилуют изображениями дракона в виде благосклонной к людям небесной силы, изливающей на них свои благодеяния, в то время как на Западе фигура дракона, как правило, ассоциируется с тем заклятым врагом рода человеческого, которого смогли одолеть Св. Георгий и архангел Михаил. Тем не менее, независимо от того, в какой форме он выступает — божественной или демонической,— дракон заключает в себе указание на кундалини, ибо кундалини — это духовная сила, способная проявляться и в мирном, и в гневном обличи. Ясно и другое: дракон эго (ego-dragon) будет трансформироваться в дракона Жизни (Life-dragon), а полное вочеловечивание сопряжено с известной драконификацией (dragonification); и тот, кто проходит через приключение с драконом — вплоть до попадания к нему в пищевод,— знает, что время, проведенное в его мрачном чреве, равноценно усвоению силы дракона (как это произошло с Хатимом Таи). И наоборот: герой может больше, чем просто убить дракона — он проглатывает даже части его тела, и, тем не менее, он тоже поглощен. Секрет, однако, в том, что духовный воитель в ходе своего приключения не только убивает дракона, но и обнаруживает в себе отмирание «слишком героического», преисполненного стремлений, фаустовского духа. Однако, в то время как умирает герой, рождается ребенок,— ребенок, который, подобно Кришне, Гермесу, Гераклу и Аполлону, имеет власть над змеями. Я наивно полагал, что первым сообщаю об этом секрете, но, отыскивая нужную мне цитату у Кумарасвами — во время подготовки настоящей главы к печати, с удивлением обнаружил, вместо того, что искал, следующее:

«Ибо, как уже неоднократно говорилось, Победитель дракона пожирает свою жертву, поглощает его тело и выпивает его кровь, и с помощью этой евхаристической пищи становится владельцем сокровищ и силы первородного Дракона, занимая, таким образом, его место».\*

Хотя символика «Тибетской книги мертвых» на всем протяжении последовательно понижающегося пути через области Бардо подчеркивает, что речь идет о возвращении к воплотившемуся сознанию, другая духовная карта, принадлежащая той же традиции,— лестница из десяти ступеней (bhumis) на пути Бодисатвы,— образует буддистский аналог тому, что в западных версиях героя предстает в виде восхождения героя на небеса.

Не каждый герой восходит на небо, поскольку не каждая история обладает необходимой полнотой, но точно так же, как в назидательной истории Даудзадаха, приводившейся в начале этой главы, брат и сестра после воссоединения возвращаются в страну своих неземных родителей, возносятся на небо и Иисус, равно как возносятся и Гэсэр (в тибетском эпосе), и Кецалькоатль, «господин Рассвета», давший древним мексиканцам их цивилизацию (возвращение которого где-то в наше время предсказывает, кстати, мексиканский календарь). И, как будет показано ниже, именно восхождением на небеса заканчивают рассказ о своем путешествии Данте и Гете.

\* «The Kundalini Process and the Tale of the Hero» presented at «The Energies of Transformation», Asilomar Center, Monterey, CA.

— 58 —

• Hinduism and Buddhism, by Ananda K. Coomaraswamy, N. Y.

— 59 —

Может возникнуть мысль, что история героя — это путешествие, совершаемое в воображении, «визионерское странствие». На самом деле, это далеко не так. И здесь я чувствую необходимость прояснить рассматриваемый вопрос для тех, кто, возможно, полагает, что сам факт присутствия в символическом материале сакральных учений, мифов или сказаний уже подразумевает его воображаемый, иллюзорный характер. Разумеется существует случай Дон Кихота и других расстройств подобного рода, однако как раз суфии невысокого мнения о тех, кто не пошел в



своем опыте дальше стадии «переживаний». И внутреннее путешествие, что бы там ни было,— это всегда кундалини-путешествие, поскольку, как станет ясно из дальнейшего, оно представляет собой процесс, развивающийся вокруг физического проявления святости. Следовательно, мы имеем здесь дело не с визионерским путешествием, а с трансформационным процессом, обнаруживаемым на всех уровнях, и, что особенно важно, в виде неуловимой, но имеющей исключительное значение трансформации тела. Именно в теле кристаллизуется всякое обусловленное поведение, равно как и наше чувство самости, концентрируются гнев и раздражение, и именно в теле (если мы в состоянии отключиться от жизненной гонки) через постепенное ослабление и отказ от всех внешних проявлений глубоко укорененного в нас творческого, спонтанного начала саморегуляции происходит исцеление нашей плоти и духа от томящих отпечатков прежних обусловленностей, или «кармы».

До сих пор я рассматривал внутреннее путешествие духовного паломника/воина в терминах первой, расширяющейся (солнечной) фазы и второй, характеризующейся сжатием (лунной) фазы, в каждой из которых соответственно преобладают свет или тьма. Я сопоставил две эти фазы с двумя стадиями, различимыми в развертывании кундалини, и рассмотрел трансформативный процесс в целом в терминах психологической смерти и духовного рождения. Теперь же я только хочу указать на связь всех этих опытно данных нам свойств с характерными особенностями стадий физического рождения.

В своей картографии психического, как она раскрывается под действием ЛСД-25, д-р Станислав Гроф ввел в употребление новое выражение «перинатальные матрицы», которому у меня в процессе только что имевшего место обсуждения соответствовали такие понятия, как «небо», «ад», «чистилище», «умирание» и «муки рождения».

С помощью «перинатальных матриц» находят выражение комплексы ощущений, характерные для состояний, окружающих наше физическое рождение, под которыми Гроф, в свою очередь, имеет в виду состояния: 1 — в период медленного созревания плода в материнском чреве; 2 — когда начались маточные схватки, но шейка матки еще недостаточно растянулась, так что плод, насколько мы можем себе это представить, испытывает максимальный дискомфорт и такое ощущение, словно его хотят раздавить; 3 — в период проталкивания плода через родовой ка-

нал, которое, в свою очередь, достигает кульминации в момент 4 — появления на свет.

Как и Фрейд, которому было известно о потенциально присущем психике состоянию бесконечного блаженства, описываемом им в виде «океанического переживания», Гроф утверждает, что божественные переживания, возникающие под действием ЛСД, соответствуют возвращению психики к состоянию, аналогичному тому, которое она испытывала в период нахождения в материнском чреве. Помимо этого, он уподобляет состояние психоделического ада изначальному опыту плода в тот момент, когда он познал свое самое первое страдание — оказаться в безвыходном положении.

Нетрудно увидеть сходство между понятием чистилища в качестве места, знаменующего середину страданий на духовном пути, и перинатальной стадией продвижения плода по родовому каналу, а стена огня, в образе которой традиционно изображается последняя преграда на пути в рай, в высшей степени напоминает то, взрыву подобное «вулканическое» и титаническое, состояние сознания, для которого наиболее подходящий символ — проход головы новорожденного через тазобедренную область материнского тела.

Одно дело — говорить о психических состояниях, и другое — о стадиях внутреннего пути. В суфизме совершенно недвусмысленно подчеркивается различие между *makamat*, под которыми имеются в виду прочные духовные достижения, и *hal* — преходящими состояниями сознания. Подобно Тотиле Альберту (о котором у меня будет возможность поговорить более подробно в конце книги), находившему, что язык биологических терминов эмбриональной жизни в высшей степени приспособлен для описания процесса «делания души», я считаю, что в биологическом рождении — больше, чем в каком-либо другом символе — совпадают символическое и данное в опыте, — совпадают настолько, что хочется сказать: «как верх — внизу, так низ — вверху». Заимствуя выражение из лексикона гештальтпсихологии и общей теории систем, можно сказать, что физическое и духовное рождение изоморфны друг другу.

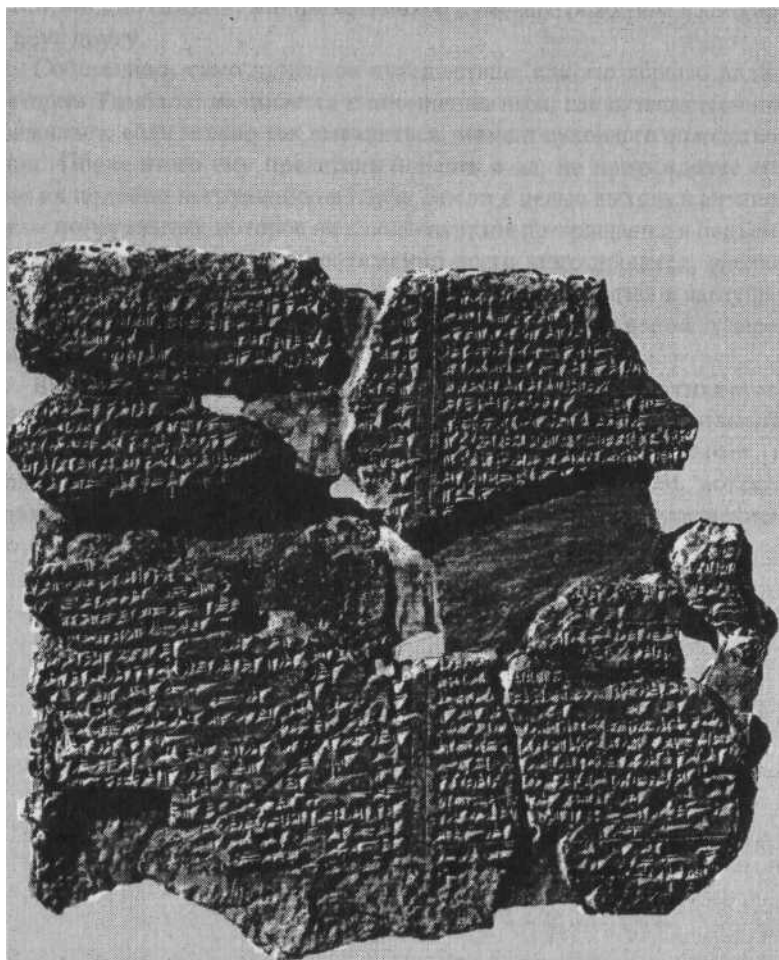
Собственно, само духовное путешествие, как это хорошо видно в истории Тамбала, начинается с посещения неба, где путешественник переживает, если можно так выразиться, момент духовного оплодотворения. После этого ему предстоит попасть в ад, но прохождение его через ад

подобно погружению в глубь Земли с целью выхода к антиподам — погружению, которое на каком-то этапе превращается в подъем. Страдания усиливаются на протяжении всего этого процесса, однако в то же время они все больше и больше уравниваются и заглушаются возрастающей способностью оставаться радостным в момент переживаемых мучений.

Выражая ту же мысль несколько иначе, можно сказать, что духовный герой возвращается в материнское чрево, испытывает там сильнейшие мучения — вплоть до того, что начинает верить, что умирает, и в конце концов понимает, что, на самом деле, родился. То есть, все сказанное мной здесь является лишь чуть более подробным изложением того, что Иисус сказал некогда Никодиму.\*

\* См. Новый Завет. Евангелие от Иоанна (3.1 — 21).

## **ДВА ПУТЕШЕСТВИЯ ГИЛЬГАМЕША**



Судьба сложилась так, как отец богов Энлиль, бог горы, пророчил Гильгамешу: «В подземном мире темнота покажет ему свет, ни один из известных народов не оставит в памяти потомков что-либо сравнимое с ним».

Эпос о Гильгамеше (Гильгамеш. Вавилонский эпос. Пер. Н. Гумилева. П. 1913)

Мы видим на его примере, как впервые возникает литературный интерес к человеку.

- Федерико Ларо

Poet of Gilgamesh ( Biblioteca de la literatura y pensamiento universales — Editora national — Madrid, 1983)

Понимая непостоянность жизни, он открывает вечность жизни — сменяющийся процесс смерти и рождения, происходящий непрерывно.

Чогьям Трангпа («Crazy Wisdom\* - Shambala, 1991)

Многие достигают освобождения — осознавая, насколько оно невозможно.

Э. Дж. Голд

(\*The lazy Man's Guide to Death and Dying»)

И

История о Гильгамеше пришла к нам из древнейшей цивилизации — цивилизации шумеров, которые по праву считаются изобретателями письменности. Самые ранние клинописные тексты о Гильгамеше относятся ко времени немногим позднее, чем изобретение самой письменности, в этой связи интересно отметить, что Гильгамеш из Урука был жрецом богини Инанны — а именно жрецам Инанны в Уруке и приписывается это изобретение.

Считается, что сам Гильгамеш жил около 2800 г. до н. э., во всяком случае его имя найдено в списке древних царей династии «пришедших с неба». После смерти Гильгамеш был обожествлен, и его изваяния в большом количестве имеются среди древних памятников Месопотамии. Вероятно, фиксация самых ранних историй о Гильгамеше относится к периоду перехода от устной поэзии к зарождавшейся письменной, и что особенно замечательно: эта самая ранняя из литературных

традиций была еще жива до недавнего времени на Ближнем Востоке — Гурджиев пишет в своей автобиографии \*, что его отец мог рассказы-

вать эпос о Гильгамеше еще до того, как клинописные тексты были дешифрованы.

Когда шумеры были завоеваны аккадами — семитскими племенами, которые создали первую древнюю империю, поэма о Гильгамеше была переведена на аккадский, а позднее она была переведена и на язык ассирийских завоевателей и на язык хеттов. Нет сомнений, что подвиги Гильгамеша были хорошо известны в древние времена среди этих народов и не исключено, что даже у микенцев. Можно допустить, что они также были известны арамейским завоевателям — халдеям, которые обосновались в Вавилонии, и от которых отселился — по Книге Бытия — Авраам с его народом.

Подобно тому как в «Одиссее», написанной в 8 веке до н. э., справедливо видят усовершенствование и соединение поэтических произведений более ранних веков (приблизительно между временем Гомера и временем войны в Трое в 13 веке до н. э.), рассказ о Гильгамеше, который мы знаем \*\*, тоже представляет собой вавилонскую письменную переработку гораздо более раннего шумерского рассказа, который выглядел, вероятно, настолько же древним в дни до-гомеровских бардов Бронзового Века, насколько Гомер является древним для нас.

Хотя Гильгамеш — герой пяти шумерских поэм, то, что сегодня обычно называется эпосом о Гильгамеше, представляет собой более позднее произведение, сводящее воедино материал двух из этих поэм, а также раннюю историю о потопе. Как пишет Федерико Лара /Federico Lara/ в предисловии к своему испанскому переводу вавилонского текста, поэма была «произведением шумерской культуры, донесшим до нас через века мудрость и эклектичность семитской восприимчивости», однако этому «первому великому произведению всемирной литературы

\* Г. Гурджиев. Встречи с замечательными людьми. М. Летавр. 1994.— 288 с. \*\* Поэма о Гильгамеше стала известна нам благодаря открытию ассирийской библиотеки Ашшурбанапала (669—626 гг. до и. э.) в Ниневии. Этот царь, уделявший особое внимание образованию, воплощал в конкретную форму интерес ассирийцев к коллекционированию и увековечиванию знаний о древнейших пародах и собрал в своей библиотеке множество разнообразных текстов на различных языках, так же, как и их более поздние переводы. В комментариях я иногда цитирую прозаический перевод, принадлежащий Сандару (Sandar) (Penguin Books), и

более часто менее известный перевод Гарднера и Майера (Gardner and Mayer) «стандартной» версии Гильгамеша, составленной где-то между 1600 и 1000 гг. до н. э. жрецом Sin-Leque-Unninni (в середине вавилонского периода).

потребовалось два тысячелетия, прежде чем оно приобрело свою окончательную структуру».

Можно лишь с известной долей приблизительности утверждать, что поэма о Гильгамеше — первый «рассказ о герое», который нам известен. Я говорю «с известной долей приблизительности», поскольку другие повествования, такие, например, как нисхождение богини Инанны в подземный мир, также могут быть восприняты в качестве выражения вневременного путешествия души. Тем не менее, история Гильгамеша в сравнении с ними выглядит более совершенным выражением такого путешествия, к тому же представляет собой, что весьма характерно, в большей мере рассказ о человеческом герое, нежели о божественном — да и в буквальном смысле... больше, чем «миф»: она стоит у истоков литературы, как самый древний отчет о приобщении себя к сонму богов /account of self-divinization/.

Эпос о Гильгамеше начинается с подразумеваемого пролога, который составляет первый столбец первых двенадцати таблиц. Суть этого пролога отображена в его вступительных строках\*: «О том, кто видел недра земли, я поведаю миру; о том, кто знает все, я расскажу историю «... » владелец мудрости, тот, кто знает все, Гильгамеш, кто видел тайны вещей, открыл утаенное, принес вновь слово времен до потопа — он путешествовал, был изнурен, страдал и вырезал свои слова на каменной таблице.»

Думаю мы не ошибемся, если примем слова «кому все известно» как указание на обретение на собственном опыте сокровенного знания тем, кто завершил «путешествие души», — своего рода итоговой мудрости человека, пережившего мучительный процесс трансформации.

Как и в других «сказаниях о герое», в поэме предполагается, что Гильгамешу, в поисках того, как превратиться из обыкновенного человека в пробудившегося и зрелого представителя человеческого рода — «сверхчеловека», судьбой предопределен успех. Вавилонский эпос рассказывает нам, что Гильгамеш был щедро одарен от рождения: создавая его,

боги дали ему совершенное тело. Шамаш, прекрасное солнце, одарил его красотой; Адад, бог бури, дал ему храбрость.

Поэма, начинаясь с восхваления подвигов и мудрости Гильгамеша, обращается ко времени, когда он еще не был совершенен — к началу его жизненного пути. Нам рассказывается, что он был могущественным царем, лишенным сострадания, и дело дошло до того, что его народ был вынужден обратиться к богам с жалобой.

\* Gilgamesh. John Gardner and John Maier. Alfred A. Knopf. New York. 1984. Стр. 57.

— 67 —

И хотя не совсем ясно, на что же именно жаловался народ, в нашем сознании живо вырисовывается образ могущественного, но своенравного царя. «Нет ему равных на поле битвы...», и тем не менее, «он не пускает сына к отцу; день и ночь он угнетает слабого, Гильгамеш не пускает женщину к матери, девушку к воину, невесту к юному жениху».

«Овчарня-Урук» — обозначение города, где владычествует Гильгамеш, в позднем вавилонском тексте — свидетельствует об отождествлении царя-жреца с пастырем. Как бы то ни было, нет ничего удивительного в том, что, рассказывая о тирании Гильгамеша, люди спрашивают: «Это пастырь Овчарни-Урука?». По-видимому, он злоупотребляет своей властью, отправляя молодых мужчин воевать, и преувеличивает свои царские права на женщин. Так как в летописях земли Гильгамеш предстает одним из первых военных завоевателей, который принес, в частности, победу Уруку над соперничающим городом Кишем, то есть основания считать, что его тирания была эффективной формой царского правления, которое обеспечило на Среднем Востоке переход от более раннего периода матриархата к эпохе, связанной с новым социально-политическим укладом.

Услышав жалобу жителей Урука, небесные боги, по очереди, обратились к Аруру, богине-создательнице.

«Когда Ану, /бог неба/ услышал их жалобу, он воззвал к Аруру, Великой Матери: Ты, Аруру, создавшая человеческий род, создай теперь подобие Гильгамеша: пусть подобие будет равно ему по силе. Пусть они сражаются друг против друга, а в Уруке пусть будет мир.»

Следующие строки поэмы напоминают сотворение Адама в Книге Бытия: она «задумала образ, и он был подобен Ану с небесного свода». Параллель с библейским текстом продолжается:

«Она погрузила руки в воду и зачерпнула глину, она бросила глину в пустыню, и прекрасный Энкиду был сотворен». Его волосы — длинные, как у женщины, и Гильгамеш должен любить его, как женщину. Нинсун, мать Гильгамеша, скажет ему, что он найдет того, кого он мог бы «обнимать, как жену».

Если в лице Гильгамеша перед нами герой, традиционно отправляющийся на поиски приключений, или, в психологических терминах, эгоистическое Я, пускающееся в путь, влекущий за собой его собственную гибель, то что же означает собой это создание двойника для Гильгамеша? Если Гильгамеш — властелин своих желаний, знающий, чего он хочет, маленькое, но все же грандиозное «Я», то кто в таком случае этот невинный, что ест с газелями траву на холмах. Нам сообщается, что он был «как бессмертный с небес».

Если подходить к символической системе мифа так же, как мы подходим к сновидениям, то резонно считать, что Гильгамеш и Энкиду — части одного индивида, и что герой, выступающий в начале как одно монолитное сознание, теперь стал полем борьбы двух «самостей»: контролирующей и природной, самопроизвольной и животной.

В то время как Гильгамеша можно воспринимать как крайнее выражение патриархально-мужского сознания, то в Энкиду более очевидны женские качества, качества той, кто сотворила его. Таким образом, можно сказать, что поиски Гильгамеша направлены в сторону обретения большего психического равновесия.

История продолжает рассказывать нам, что когда Энкиду пришел со зверями к водою, его заметил охотник и, ужасно перепугавшись, рассказал отцу о диком великане, который помог зверям сломать его ловушки. Старик посоветовал охотнику взять у Гильгамеша блудницу, которая соблазнила бы и «цивилизовала» Энкиду. Хотя в принципе здесь правильнее было бы употребить слово «очеловечила» — потому что с этого момента, благодаря женщине, Энкиду трансформируется, превращаясь из человека-зверя в равного Гильгамешу. Отец охотника предрек, что как только Энкиду возляжет с женщиной, звери отвергнут его — и это отражает хорошее знание в древности того, что ученые установили



лишь недавно: ягненок, к которому прикоснулись человеческие руки, действительно отвергается стадом. Трансформация Энкиду происходит на внутреннем уровне: это трансформация «животности», или природного инстинкта. Процесс, на протяжении которого блудница сначала «раскалывает» Энкиду своей близостью с ним, затем пробуждает в нем интерес к путешествию в большой город и в конце концов приводит к Гильгамешу, можно рассматривать как рождение новой жизни в психическом мире /the psyche/ Энкиду, который должен подвергнуться смягчающей его обработке, однако не до такой степени, чтобы полностью уничтожить в нем враждебность по отношению к Гильгамешу, нужную богам в качестве средства для прекращения бедствий в стране.

В Гильгамеше, который был сильнее даже Энкиду и находился под покровительством небесных Шамаша и Ану, стремление к господству превратилось в извращение, однако после встречи с Энкиду его энергия находит себе менее разрушительное применение.



«Я пришел изменить старый порядок, потому что я самый сильный здесь»,— вот что скорее всего должен был сказать Энкиду блуднице, когда, услышав о тирании Гильгамеша, отправился в путь, чтобы сразиться с ним.

Когда Энкиду приходит в город, там празднуется свадьба и похоже, что Гильгамеш не в первый раз собирается предъявить свои царские права прежде мужа.

Невеста ждала жениха, но ночью Гильгамеш встал и подошел к дому. Тогда вышел Энкиду, он встал на улице и загородил дорогу».

Последующие события, в беглом пересказе, выглядят следующим образом. Произошла страшная битва, когда сотрясались стены и столбы. Герои, схватившись вместе, хрипели, как быки. Гильгамеш оказался силь-

нее. Энкиду уступил, и это становится началом их дружбы. Эта дружба перерастет в побратимство, когда Гильгамеш приведет друга к своей матери Нинсун, которая примет его как собственного сына, благословит и поручит ему защищать Гильгамеша. Мы же со своей стороны скажем, что все до сих пор рассказанное можно рассматривать как аллегорию целительной интеграции, происходящей в психическом.

Я предлагаю рассматривать сотворение Энкиду как духовное рождение, совершившееся в начале поиска. Тем не менее, способ изображения этого духовного рождения делает его, по всей видимости, настолько отличным от «второго рождения», как его понимают индуистская и христианская традиции, что я хочу сделать небольшую паузу, дабы подчеркнуть свое глубокую убежденность в том, что во всех названных случаях речь, по существу, идет об одном и том же событии в процессе развертывания человеческой души. Аналогия эта приобретет более законченный характер чуть позже, когда станет ясно, что, подобно тому как внутренний Христос не только рождается, но и умирает — то же самое происходит и с Энкиду, еще до того, как произойдет по истечении времени «воскресение» Гильгамеша.

Можно сказать, что рождение дикаря в истории Гильгамеша предшествует определенному зову в его душе — зову, который и дает немедленно о себе знать вслед за столкновением между Гильгамешем и Энкиду и выражается в желании отправиться на поиски какого-либо приключения. Оно, как выяснится, станет первым в цепи из нескольких приключений, однако, в известном смысле, это именно то приключение, которого Гильгамеш с самого начала ищет и, судя по всему, надеется благополучно из него вернуться.

Боги были правы, ответив на страдания народа созданием ровни для Гильгамеша, но в результате его всепоглощающая энергия готова обратиться теперь против них самих. Неугомонность Гильгамеша отныне направлена на стяжание чего-то сверхчеловеческого. С тех пор, как он понял, что «самый высокий среди людей не может достать до неба, и самый огромный не может обнять землю», ему хочется достигнуть того, что текст называет довольно загадочно — «страной живых».

Очевидно, «страна живых» не предназначена для людей, и поэтому, когда он обращается за помощью к солнцу, «сияющий Шамаш» отвечает: «Гильгамеш, ты — могучий, но что тебе страна живых?»

Слова самого Гильгамеша не оставляют сомнений, что его стремление аналогично стремлению любого человека, пускающегося во внутреннее путешествие. Город мал для него, он хочет чего-то большего. Можно говорить о том, что он смутно ищет чего-то вечного, вероятно, увиденного во сне. И хотя Энкиду растолковал своему другу его сон в том смысле, что его судьба — царствование, а не вечная жизнь, в своей реальной жизни Гильгамеш все равно стремится к чему-то не меньшему, чем вечность. Он объясняет Энкиду:

«Я не выбил своего имени на камне, как велит моя судьба, поэтому я пойду в страну, где срублю кедр, я поставлю мое имя там, где написаны имена славных мужей, и где не написано имени ни одного человека, я воздвигну монумент богам».

Его желание победить Хумбабу, «хранителя кедрового леса», мало чем отличается от желания бороться с Энкиду и от жажды той славы, которая, если верить летописям истории, обессмертила его как великого завоевателя времен первых династий. Замечательно, что это самое раннее изложение «истории героя» глубоко психологично — благодаря той карикатурности, с которой оно представляет нам все ребячество его «героического» искания. Чогьям Трунгпа, вероятно, сказал бы о его «духовном материализме». Элемент нарциссизма в его искании чего-то сверхординарного напоминает более позднюю карикатуру — образ Дон Кихота, нарисованный Сервантесом: ведь безумие Дон Кихота как раз и представляет собой переплетение возвышенного идеала с вызывающей усмешку жаждой признания.

Поэма рассказывает, что у Энкиду, услышавшего о намерении Гильгамеша, заболело сердце. Он отвечает Гильгамешу: «Плач горя застрял у меня в горле, почему ты должен на это направить свое сердце?»

И снова, своей рационализацией поставленной им перед собой задачи, Гильгамеш напоминает нам Дон Кихота: «Из-за зла, которое в этих землях, мы пойдем в лес и уничтожим зло, потому что в лесу живет Хумбаба, чье имя опасно, огромный великан».

Похоже, что Гильгамешу необходимо сделать Хумбабу плохим для того, чтобы чувствовать себя хорошим,— подобно тому как настойчивое желание Дон Кихота видеть великанов в ветряных мельницах помогало ему в создании себе героического образа борца со злом.

Все же видение Хумбабы как зла в высшей степени сомнительно. Нам сообщается, что Ану сделал его «хранителем кедрового леса», и в нем, действительно, можно видеть фигуру «повелителя зверей», которая все еще жива в сознании шаманских культур. Хумбаба, о котором в поэме говорится, что он имел рот дракона, предстает перед нами как некая природная сила или даже как воплощение самой природы, той природы, частью которой был Энкиду до того, как был «приручен». Благодаря определенному сходству с логикой сновидений, можно предположить, что здесь представлено продолжение борьбы Гильгамеша против Энкиду — внутренней борьбы между цивилизованным и животным в психике человека. Если так, то мы не должны удивляться, что поражение Хумбабы, которым завершается этот эпизод, влечет за собой в скором времени смерть Энкиду.

Если Хумбаба не есть зло, неизбежно возникает ощущение, что Гильгамеш неправ, убивая его. Ситуация создает определенную настороженность у читателя, невольно задумывающегося, что принесет Гильгамешу такая победа. Когда мы в дальнейшем видим, что у Гильгамеша возникают затруднения, то ощущаем, что наше предчувствие оправдалось, пусть даже Гильгамеш прямо и не наказан за свой поступок.

Но давайте не будем забегать вперед. Прежде чем выступить в поход на Хумбабу, Гильгамеш, следуя совету Энкиду, ищет защиты у солнечного бога. «Самый высокий среди людей не может достать до неба», — объясняет Гильгамеш, — «самый огромный не может обнять землю, и я должен пойти в эту страну, потому что я не увековечил свое имя на камне, как велит моя судьба», — обращается он к Шамашу. «Если этот подвиг невозможно совершить, почему же ты, Шамаш, позволяешь мне жить с неусыпным желанием сделать это?»

— 73 —

Шамаш был милосерден и принял жертву его слез. Только благодаря помощи восьми великих ветров, которых он дал в союзники Гильгамешу, тот смог победить.

Мастера выковывают тяжелую броню и оружие для наших героев. Прибегая к сильному преувеличению в описании доспехов, автор поэмы как бы дает понять нам, что о буквальном прочтении не может быть речи: действительно, мечи героев весят по сто двадцать фунтов каждый, и,

только прошагав двадцать лье [лье равно 4,444 км], герои делают привал, чтобы перекусить. Перед нами, несомненно, указание на сверхчеловеческое возбуждение их способностей, равно как и способностей индивида вообще на данном этапе внутреннего путешествия.

Миссия Энкиду — идти первым, защищать Гильгамеша и поддерживать в нем боевой дух: «...выступает вперед, не дает ему идти, карабкается на деревья, не боится. Хумбаба закрылся семью одеждами, одну он оставил, шесть же сбросил». В определенный момент их роли меняются. Энкиду «отверзает уста» и говорит Гильгамешу: «Друг, не пойдем в сердце леса. Открывшие ворота, руки мои ослабли». Теперь очередь Гильгамеша подбадривать его. «Коснись моего сердца, ты не будешь бояться смерти. Дай своему сердцу насладиться битвой, забудь о смерти, ничего не бойся».

Начало приключения с Хумбабой заметно выделено в поэме. Чтобы войти в лес, герой должен пройти ворота. Соответствующий столбец дошел до нас в неполном виде, тем не менее создается впечатление, что слова Гильгамеша адресованы воротам, как если бы последние были человеческим существом.

Именно Энкиду настаивает на том, чтобы Хумбаба был убит, и это после того, как тот побежден и просит пощады. Вот как текст рисует эту сцену: «Небесный Шамаш услышал молитву Гильгамеша, и против Хумбабы поднимаются сильные ветра; восемь ветров поднялись против него и дули в глаза Хумбабе, и он не мог двигаться ни вперед ни назад. Тогда Хумбаба сказал Гильгамешу: «Отпусти меня, Гильгамеш. Ты будешь моим господином, я — твоим слугой». Но Энкиду сказал Гильгамешу: «Не слушай того, что говорит Хумбаба...»

Услышав, как Энкиду подстрекает Гильгамеша, Хумбаба сказал: «Энкиду, то, что ты сказал, есть зло... в зависти и из страха иметь соперника сказал ты злые слова». Но Энкиду, по-видимому, настолько убежден Гильгамешем, что Хумбаба — это зло, что боится изменить сложившееся у него представление. Ему удается уговорить Гильгамеша

— 74 —

убить Хумбабу, и эта сторона истории, наводит на мысль, что насколько грубая сила Энкиду делает возможным этот подвиг, настолько же его излишняя жестокость приводит к достаточно печальным последствиям:

«Увидев голову хранителя леса, бог горы Энлиль пришел в ярость. Зачем вы сделали это? После того, что вы совершили, огонь может сидеть, где сидите вы, он может есть хлеб, который вы едите, он может пить, где вы пьете».

Четырьмя тысячелетиями позднее мы встретимся с подобной ситуацией, хотя и в другой костюмировке, — в различных рыцарских романах, особенно в романах из цикла о Граале. Из них явствует, что, согласно кодексу чести, рыцарь должен быть удовлетворен уже самим фактом своего триумфа — когда его противник, признав свое поражение, предлагает какую-либо компенсацию. Обращаясь от буквального к внутреннему значению, можно сказать, что проблема не в том, чтобы убить внутреннего зверя, а в том, чтобы одомашнить его, или, в более общем смысле, трансформировать его энергию. Как и в случае со средневековыми рыцарями, которые презирались или наказывались за отсутствие у них милосердия, похоже, что вина Гильгамеша в том, что он не удовольствовался поражением Хумбабы и его предложением служить победителю. В результате эмоциональная логика истории заставляет нас ожидать в той или иной форме грядущего возмездия.

Оно придет, но только косвенно, после битвы с Небесным Быком, которую можно рассматривать как отзвук битвы против Хумбабы. Давайте рассмотрим теперь это второе приключение эпоса о Гильгамеше, начинающееся с момента, когда наш герой, воспламененный недавно одержанной победой, встречает великую Богиню, (которую Шумеры звали Инанна, а вавилоняне — Иштар). Учитывая центральную позицию священного брака (*hieros-gamos*) в сказании о герое, его, наверное, лучше было бы назвать сказанием о герое и Богине, но дело в том, что Гильгамеш не готов к союзу, который, как ему хорошо известно, является союзом не только любви, но и смерти. Инанна, богиня любви и распри, известна тем, что приносила своим возлюбленным смерть — например, первому из них — Таммузу, вавилонскому предшественнику Осириса. Здесь невольно хочется отметить, насколько этот древний эпос «верен жизни» и чрезвычайно искусен в своем тонком юморе. С той же психологической убедительностью, с какой он изобразил метания Гильгамеша, собирающегося в поход на Хумбабу, он изображает и его метания по мере приближения ко второй стадии своего путешествия, которая бу-

дет проходить уже в большей степени под покровительством великой матери, нежели сияющего Шамаша.

Встречу с Иштар можно рассматривать как коронную для самолюбивых притязаний героя сцену — если Гильгамеш искал славы, какую большую славу может снискать смертный, чем избрание в мужа великой Богиней?

«На красоту Гильгамеша великая Иштар устремила очи. Приди, Гильгамеш, будь моим любовником! Дай мне насладиться твоим телом. Ты будешь мне мужем, я буду тебе женою!»

Можно сказать, что встреча с Иштар означает для Гильгамеша начало своего рода путешествия в путешествии: он не готов уступить богине, но у нас остается впечатление, что его отказ, смешанный с оскорблением, свидетельствует об упрямом непонимании им собственной судьбы. Этот мотив нашел свое завершение уже в греческих трагедиях. Если мы будем читать поэму в импрессионистической манере, как если бы мы переживали сон, мы увидим Инанну в качестве несущей ему смерть — и, тем самым, как ворота, ведущие к смерти, в путешествии героя в поисках бессмертия. Но давайте вернемся к истории:

Отвергнутая Инанна обращается к небесному Ану с просьбой, чтобы боги создали Небесного Быка и обратили его против наших героев. Она грозит открыть ворота подземного царства, чтобы «мертвое состязалось с живым», — и боги вынуждены уступить ей, предупредив лишь, что она должна быть готова к семи годам голода, которые последуют за сотворением быка.

Гильгамеш и Энкиду побеждают Небесного Быка, и эта победа является как бы повторением их титанической битвы с Хумбабой, но в итоге чрезмерная агрессивность Энкиду по отношению к богине становится причиной его гибели. После того как он с вызовом бросает ногу быка в лицо богине, та, оскорбленная, требует у богов смерти одного из героев.

Я уже говорил, что если Энкиду — литературное выражение рождения новой жизни в индивиде, то соответственно в его гибели можно видеть намек на душевную смерть: именно так хочется интерпретировать исчезновение из жизни Гильгамеша его возлюбленного и поддерживающего «другого».



Мы подошли к той части истории, которая описывает болезнь Энкиду. Когда Энкиду понял, что умирает, он сначала проклял женщину, приручившую его, но затем, убежденный Шамашем, благословил ее.

— 76 —

Потом ему виделось, словно во сне, что небеса стонали, им вторила земля, потом когти орла схватили его за волосы и увлекли в дом темноты — в обителище Иркаллы.

«Кто заходит в этот дом — никогда не выходит из него снова; кто идет по этой дороге — никогда не вернется назад; кто живет в этом доме — никогда не увидит света...»

Четвертая колонка седьмой таблицы обрывается на том, как Эрешкигаль поднимает голову и, глядя прямо на вновь вошедшего, спрашивает:

«Кто привел его сюда?».

Сам момент смерти Энкиду не описывается в дошедшем до нас тексте поэмы, которая продолжается на седьмой таблице стенаниями Гильгамеша. В предлагаемой мною интерпретации истории этот плач — скорбь личности, переживающей процесс внутренней смерти, состояние, аналогичное скорби Иисуса по Осирису. Эта скорбь проходит, когда Гильгамеш бросает клич по стране своим ремесленникам — создать золотой образ своего друга в полный рост и с грудью из ляпис-лазури. Несмотря на то, что Энкиду, умерев, тем самым, по существу, отвел смерть от Гильгамеша, Гильгамеш, оплакивая друга, одновременно охвачен беспокойством за свою судьбу. Предчувствуя неизбежность собственной смерти, он начинает свое второе путешествие. Оно не замутнено погоней за славой, но нельзя не признать, что печать страха и путаницы между великим и вечностью все же лежит на нем.

Гильгамеш решает, что пойдет в дом Утнапиштира, единственного, кому боги дали вечную жизнь, и попросит у него совета.

«Горе мне! Неужели я умру подобно Энкиду? Печалью исполнена моя грудь. Я боюсь смерти; я брожу по холмам. Я найду путь; быстро я пойду в дом Утнапиштира, потомка Убаратуту».

Отправляясь на поиски далекого Утнапиштира, Гильгамеш молится не солнечному богу Шамашу, а лунному — Сину. Тем не менее, он ведет себя, как подобает «солнечному герою», когда с секирой в руке бросается на львов, преграждающих ему путь, и расправляется с ними. Воз-

можно, что наиболее известное изображение Гильгамеша, где он стоит, держа за хвосты львов, относится именно к этому эпизоду. Еще более опасными, чем львы, оказываются Мужчина-Скорпион и Женщина-Скорпион, ждущие Гильгамеша у ворот, с которых, собственно говоря, и начинается путешествие в ночь. Ему необходимо пройти во мраке сквозь горы, чьи вершины достигают небесного свода, а подножия — подземного царства.

— 77 —

Когда Мужчина-Скорпион говорит Женщине: «Тот, кто пришел к нам, имеет тело бога», она возражает: «На две трети он бог, одною же — человек», — выражение, которое можно истолковать применительно к любому человеческому существу, еднотелному с божественным, так сказать, с двух сторон: т. е., во-первых, являющемуся сыном или дочерью как неба, так и земли, и, во-вторых, наделенному как материей, так и сознанием.

Когда Гильгамеш говорит Мужчине-Скорпиону, что он пришел сюда в поисках Утнапиштира, равного богам, обретшего вечную жизнь, Мужчине-Скорпион заверяет Гильгамеша, что ни один смертный не завершил этого путешествия, если не считать Шамаша. Но Гильгамеш настаивает, и ему разрешают пройти. Так же, как и египетскому Осирису, ему надо проследовать дорогой солнца, идущей сквозь гору к его восходу. И теперь начинается наиболее любимая мною часть поэмы: \*

«Когда он прошел одно лье, вокруг него сгустилась темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После двух лье вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После трех лье вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После четырех лье вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После пятого лье вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После шестого лье вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. Когда он прошел семь лье, вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. Пройдя восемь лье, Гильгамеш зарыдал, потому что вокруг была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После девятого лье он почувствовал на лице дуновение северного ветра, но вокруг

была темнота, и не было света, он не мог ничего видеть ни впереди, ни позади себя. После десяти лье конец был близок. После одиннадцатого лье появилось сияние утренней зари. В конце двенадцатого лье разлился солнечный свет».

Затем Гильгамеш попадает в «сад богов», где растут деревья из драгоценных камней, обвитые, что знаменательно, виноградными лозами. Наличие вина в раю, которого достиг Гильгамеш, пройдя сквозь горы, может быть воспринято в качестве символа трансформации через второе рождение, поскольку использование символики вина для передачи подобного значения широко распространена в религиях Ближнего Востока и Греции.

\* «The Epic of Gilgamesh».- Перевод N. K. Sandar, Penguin edition.

— 78 —

Можно предположить, что достижением райского сада заканчивалась более ранняя версия истории о Гильгамеше, но, подобно тому как ранняя стадия успехов Гильгамеша состоит из двух во многом сходных приключений (победа над Хумбабой и Небесным Быком), в вавилонской версии эпоса мы тоже сталкиваемся с тем, что вторая фаза его героического пути (которая пройдет уже под покровительством луны, а не Солнца, и сделает его жрецом Инанны) состоит из двух столь же невероятных путешествий: первого — сквозь гору тьмы, второго — через воды смерти.

На границе «Сада Солнца» Гильгамеш встречает стража еще одних ворот на его пути. Сидури, как зовут хранительницу ворот,— второе воплощение Великой Матери. Сидури предлагает ему чашу с вином (или, возможно, с пивом). Она покрыта фатой и когда видит приближающегося Гильгамеша (у которого было лицо человека, прошедшего бесконечно долгий путь), то закрывает перед ним дверь и спрашивает: «Почему ты изнурен, твое лицо осунулось?... В твоей груди скорбь... Твое лицо обветрено холодом, опалено жарой, потому что ты скитаешься по пустыне в поисках ветра».

Гильгамеш объясняет, что холод и жара изменили его лицо, что он бесконечно изнурен потому, что умер его друг Энкиду. «Страшась смерти, скитаюсь я по пустыне. То, что произошло с моим другом, камнем лежит на моем сердце. Долгий путь я совершаю через пустыню. Как я могу

быть спокоен? Как я могу молчать? Потчующая,\* укажи мне путь к Утнапиштому? Как его найти? Скажи мне. Укажи мне его приметы. Если возможно, позволь мне пересечь море; если возможно, позволь мне преодолеть пустыню».

Сидури возражает, что никто, кроме Шамаша, никогда не ходил туда, куда он стремится, но даже если Гильгамешу удастся пересечь море, как он переправится через воды смерти?

Ее поведение по-своему парадоксально, ибо, заявляя Гильгамешу, что путешествие невозможно, она все же направляет его к Уршанаби, лодочнику Утнапиштира: «Покажись ему. Если возможно, поезжай с ним. Если нет — возвращайся назад».

Далее следует сцена, в которой Гильгамеш разрушает какие-то каменные предметы, что, по-видимому, должно позволить лодке Уршанаби пересечь воды смерти. Здесь скорее всего мы имеем дело с определенным образом выражения (образ предшествующий греческому и арабскому обозначению — «подносителя чаши») Сидури характеризуется в английском переводе Гарднера.

ленной ситуацией духовного пути, а именно ситуацией когда человек, оказавшийся во власти отчаяния, под давлением нетерпения и раздражения взрывается, но, к счастью, его саморазрушительная запальчивость не имеет для него роковых последствий.

Когда Гильгамеш обращается к Уршанаби, в нем меньше страха, чем когда он объяснял свое положение Мужчине-Скорпиону и Сидури. Когда он рассказывает Уршанаби о своих затруднениях, его боль и любовь к другу пересиливают страх.

И здесь Уршанаби неожиданно сообщает Гильгамешу, что тот собственными руками воспрепятствовал переправе, разрушив «каменные предметы», однако (что не менее парадоксально) велит ему взять топор, пойти в лес и срубить сто двадцать шестов в шестьдесят локтей.

Этими шестами Гильгамеш толкает лодку, пока они пересекают воды смерти. Когда шесты кончатся, Гильгамеш раздевается и поднимает руки вместо мачты, парусом же ему при этом служит одежда.

Некоторыми своими чертами этот образ вызывает почти полную ассоциацию (иссякновение ресурсов, переправа на другой берег) с ракетой,

имеющей определенное количество топлива для прыжка на другую орбиту.

В конце концов Гильгамеш приходит к Далекому Утнапиштиму и рассказывает ему о «темной ночи в душе»:

«Я сказал: я пойду к далекому Утнапиштиму, о котором рассказывают легенды. Я скитался по всем землям. Я пересек горы, которые невозможно пересечь. Я путешествовал по всем морям. Ни разу по-настоящему не спал. Я изнурен от бессонницы, мое тело исполнено страдания. Я еще не достиг дома Сидури, а моя одежда уже износилась. Я спал прямо на камнях».

Ответ Утнапшима полностью не сохранился, но в нем, по-видимому, говорится, что, когда божественные родители зачали Гильгамеша, ему было суждено на совете богов быть смертным: «С самого начала здесь не пахло вечностью».

Характерно, что реакция Гильгамеша на встречу с Утнапиштимом,— удивление: он увидел того, кто по существу не отличается от него самого. Он, стремившийся к экстраординарному, непобедимый воин, в чем-то схожий с библейским Нимродом, не может поверить, что в самом Утнапиштиме нет ничего героического. Но Утнапиштим как раз и представляет собой ответ на неуравновешенную «солнечную» натуру Гильгамеша.

— 81 —

Забегая вперед, можно сказать, что в стране Утнапшима Гильгамешу придется оставить свой героизм и научиться, вместо этого, пути пророков — пути восприимчивости.

Несомненно, что это мысль автора поэмы, хотя и выражаемая устами Утнапшима (в форме ответа на вопрос Гильгамеша: «Как Утнапиштим стал равным богам?»). Ответу Утнапшима на этот вопрос (равносильный расспрашиванию о секрете бессмертия) предшествует его обещание открыть Гильгамешу «тайну богов».

Далее пунктиром воспроизводится рассказ Утнапшима. В городе Шуриппаке на берегу Евфрата было шумно, а Утнапиштим был молчалив, и его ухо слышало слова Эа, благосклонного к людям бога ветра, обращенные к стене его тростниковой хижины. «Человек из Шуриппака, сын Убаратуту,— сказал затем Эа,— разрушь дом. Построй корабль. Оставь

богатства. Спасай жизнь». Далее бог наставляет, чтобы корабль был построен в соответствии с определенными размерами и чтобы, подобно самому океану, он был покрыт кровлей. В этот ковчег Эа советует Утнапиштиму погрузить семена «всего живого».

Мы видим, что со стороны Эа было своеобразной хитростью раскрыть, не раскрывая, секрет богов (ведь он только прошептал его стене) .

Вслед за этим он советует нашему изначальному Ною самому стать обманщиком. В ответ на беспокойство Утнапиштима, как же он объяснит свои действия городу, людям и старейшинам, Эа отвечает: «Ты можешь сказать следующее: Элليلь ненавидит меня!... Я спущусь к Океану, чтобы жить с Эа, моим господином».

«На вас он найдет сильный дождь — избранных птиц, редкостных рыб. Земля получит богатый урожай. К утреннему хлебу он прольется на вас — ливень пшеницы».

Когда начинается потоп, Иштар кричит, как рожаящая женщина: «Как могла я говорить зло на Собрании Богов?»

«Как могла я высказаться за битву, которая уничтожит мой народ? Я, которая сама дала рождение моему народу!»

Шесть дней и семь ночей выл ветер, затопило всю землю, и в конце концов ковчег пристал к горе Нисир.

Утнапиштим сперва выпустил голубя, затем ласточку, и обе птицы через некоторое время вернулись. Затем он выпустил ворона, и тот не вернулся. Тогда он принес жертву, и богиня снизошла и сказала: «Боги, силой этого лазурного камня на моей шее, не дайте мне забыть случившегося» ,— и Утнапиштим пригласил всех богов принять жертвоприно-

— 82 —

шения,— всех кроме ЭЛЛИЛЯ, ибо тот без обсуждения на Совете Богов наслал потоп.

Элليلь взбешен, что дыхание жизни избежало уничтожения. В ответ Эа, в свою очередь, упрекнет воинственного бога за то, что тот наслал потоп. Подобно Аврааму, когда тот ходатайствовал за праведников, возможно, живущих в Содоме и Гоморре, он говорит Элليلю: «Накажи того, кто совершает злодеяние, накажи только преступника».

«Я не открывал секрета великих богов,— объясняет Эа Элليلю,— Утнапиштим — сверх-мудрый, ему было видение, он услышал секрет богов».

Можно предположить, что именно в молчании Утнапиштира и его послушном ухе и скрывается величайший из секретов богов.

«Подумай теперь о словах Эа»,— советует Утнапиштим нашему герою, приближаясь к концу своего рассказа, объясняющего Гильгамешу, как попасть в Собрание Богов, и завершает его следующими словами:

«Эллиль подошел к ковчегу. Он схватил меня за руку и поднял вверх, и он поднял мою жену, чтобы она стала на колени рядом со мной. Он коснулся наших лбов, встав между нами, и благословил нас».

Таким образом, не за сверх-героические достижения, но за молчание, спокойствие и чуткость, Утнапиштим и его жена смогли трансформироваться, став богоподобными. Не активный путь Шамаша, но пассивный путь бога луны привел Утнапиштира к уединенной жизни у истока всех рек, то есть существованию в другом измерении, превосходящем наш земной опыт.

И рассказ продолжает внушать, что Гильгамешу недостает не храбрости, а чуткости: не силы в плечах, но силы, необходимой, чтобы не заснуть в течение шести дней и семи ночей. Гильгамеш, разумеется, не выдерживает означенного испытания, и даже игнорирует (если просто не отрицает) тот факт, что заснул.

Гильгамеш не может понять секрет богов и не выдерживает проверки на бодрствование — и тем не менее у нас остается впечатление, что его неудача — всего лишь определенная стадия совершаемого им пути, ибо, когда Уршанаби по приказу Утнапиштира надевает на него «одежду жизни», чтобы он мог вернуться в свой город, у нас возникает ощущение, что путешествие Гильгамеша к смерти подходит к концу. «Надень на него одежду,— говорит Утнапиштим,— и пусть она всегда будет новой».

«Взял его Уршанаби и привел его к купальне. Он принес Гильгамешу очищение, отмыв его грязное тело в воде, сбросил тот шкуры, унесло их море, засияло его божественное тело».

— 83 —

Отголоски этой сцены можно найти в «Райском Саду» Данте и в начале второй части Фауста, где аналогичный образный ряд сознательно нацелен на передачу идеи второго рождения. Входящие в него образы впол-

не определенно говорят о возрождении, очищении, омоложении и новом вступлении в мир, который был покинут в начале долгих скитаний. Тем не менее Гильгамешу предстоит пережить еще одно приключение в процессе его возвращения к своему городу, земному миру и царствованию. Этим приключением в известном смысле подводится итог всем предшествующим его исканиям. Дело в том, что Утнапиштим (по просьбе своей жены) открывает еще один секрет богов Гильгамешу, когда тот собирается отправиться в обратный путь. На дне моря есть растение, шипы которого прокалывают руку, подобно терну. «Если ты дотронешься до него,— говорит Утнапиштим Гильгамешу,— ты будешь жить вечно».

Привязав тяжелые камни к ногам, Гильгамеш «опустился на дно океана», где и увидел описанное растение. Он схватил его, растение укололо ему руку, и Гильгамеш вынес его на берег. Ему хочется и самому вкусить растения, возвращающего молодость, и дать отведать его старцам, однако все складывается иначе: почувствовавшая аромат растения змея поднимается из своей норы и уносит его.

Несомненно, растение обладало трансформирующей и омолаживающей силой, поскольку, отведав его, змея поменяла кожу — но нужно ли было Гильгамешу есть его? Применительно к напоминающему сон языку поэмы вполне правдоподобным выглядит предположение, что злоключение с растением и змеей (после того как с получением «одежды жизни» у героя, в сущности, имелось все необходимое) было своего рода знамением, что только на собственном горьком опыте ему суждено будет понять ошибочность отождествления долговечности с духовным постоянством. Упоминание о печальном прозрении и слезах уместно на данном этапе истории, поскольку здесь мы имеем дело с тем, что может быть названо трагической победой в путешествии героя.

Можно сказать, что финал эпоса о Гильгамеше — парадоксален, ибо он представляет триумф нашего героя через изображение неудачи. Ведь в принципе мы не можем отрицать, что перед нами история, рассказывающая об успешном путешествии, раз конечный результат его — обретенная мудрость, а Гильгамеш остался в памяти людей как человек, ставший богом. С другой стороны, рассказ о конце путешествия был бы существенно неточен, если бы у слушателя создалось впечатление благополучного завершения истории, ибо триумф героя, в конечном сче-



те,— «не от мира сего». Что же касается духовного рождения, то оно для земного уровня сознания обладает не большей очевидностью, чем смерть.

И тогда, когда я впервые познакомился с эпосом (около сорока лет назад), и долгое время спустя, я, в действительности, как теперь мне ясно, не понимал его. Бессознательно я не мог примириться с тем, что самая ранняя «история героя» оказывалась историей неудачного поиска. Я не понимал, что история о Гильгамеше может показаться историей неудачи только при незрелом представлении о предмете поиска — т. е. о том, что, возможно, как раз и найдено в финале поэмы. Банкротство эго как завершающее событие пути (который является, по своей сути, путем постепенной аннигиляции эго) — конечно же, духовная удача.

Похоже, что окончательная победа сверх-героя и не может внешне не выглядеть поражением. В том, что произошло с Гильгамешем можно увидеть отдаленную перекличку с происходящим на Голгофе и находящим предельное выражение в вопрошании: «Господи, почему ты покинул меня?»

Не только горечью, но и мудрым смирением проникнуты слова Гильгамеша в конце поэмы, когда он говорит о своей готовности видеть в случившемся знаменье судьбы и прекратить свой поиск. У нас остается ощущение, что его поход в землю Утнапиштира был лишь преходящим приключением, чем-то, что навсегда осталось позади, подобно растению, похищенному змеей. Из слов Гильгамеша создается впечатление, что он вернулся с пустыми руками, но, я думаю, есть нечто, о чем он не говорит, и о чем со своей стороны умалчивает автор поэмы — это то, что посещение земли Утнапиштира сделало его другим.

И все же автор не вполне молчит, он говорит с нами, но как бы шепотом, на языке поэтических символов: заставляя говорить своего посредника — камень.

Ведь если именно «каменные предметы» позволили лодке Уршанаби пересечь воды смерти, именно камни были привязаны к ногам Гильгамеша, опустив его на дно пучины за растением жизни, то не случайно и то, что в финале именно на камне он вырезает всю свою историю.

Почему на камне, а не на глиняных табличках, донесших до нас весть об этой культуре? Я думаю, что не столько из-за практических преимуществ камня как материала, сколько в силу вкладываемого в него зна-

чения. Можно быть уверенным, что для Гильгамеша, как и для строителей египетских пирамид, камень символизировал вечность. Как огонь в его недолговечности вызывает мысль о жизни, так кажущаяся неизменность камня внушает мысль о смерти — смерти как бессмертию, как постоянстве, которое не от мира сего. Хотя все в жизни, действительно, непостоянно — существует еще знание непостоянства (высшая мудрость, или сознание, выходящее за пределы своих объектов), которое равносильно бессмертию и которое, я полагаю, Гильгамеш, подобно всякому подлинно духовному человеку, обрел в конце своего пути.

В финале поэмы Гильгамеш прославляет город, в который он вернулся и постройке которого, как мы можем предположить, он содействовал:

«Посмотри на основание, взгляни на кладку. Не прекрасная ли кладка сделана из обожженных кирпичей? Не семь ли мудрецов заложили это основание? В Уруке, доме Иштар, одна часть — город, одна часть — сад, и одна часть — хранилище глины. Три части, включая хранилище глины, создают Урук».

«Долгая память Гильгамешу, проделавшему великий путь, познавшему пучину, ставшему слугой жизни, тому, кто, принимая свою человеческую природу, стал совершенен!»

Так заканчивается эпос о Гильгамеше. Я думаю, что мы можем так говорить, несмотря на тот факт, что версия Sin-Leque-Unninni включает еще двенадцатую табличку, в которой описывается путешествие Энкиду в подземный мир.

Конечно, составитель скорей всего соблюдал установившуюся традицию, включая этот фрагмент в поэму, хотя он и представляет собой нелогичный довесок в финале (поскольку Энкиду давно умер). С другой стороны, этот фрагмент может оказаться весьма на месте — после уже знакомого нам отрывка, в котором рассказывается о том, что Энкиду незадолго до смерти виделось во сне, как подобное грифу существо переносит его в дом праха. Помещенный перед восьмой таблицей эпизод о «сошествии Энкиду — во сне — в подземный мир» предшествует стенаниям Гильгамеша и служит причиной его путешествия.

Что-то, что, возможно, и способствовало перемещению этого эпизода в конец поэмы, убеждает, что он на данном этапе придает поэме то значение, которое без него только неявно подразумевалось бы в эпосе,

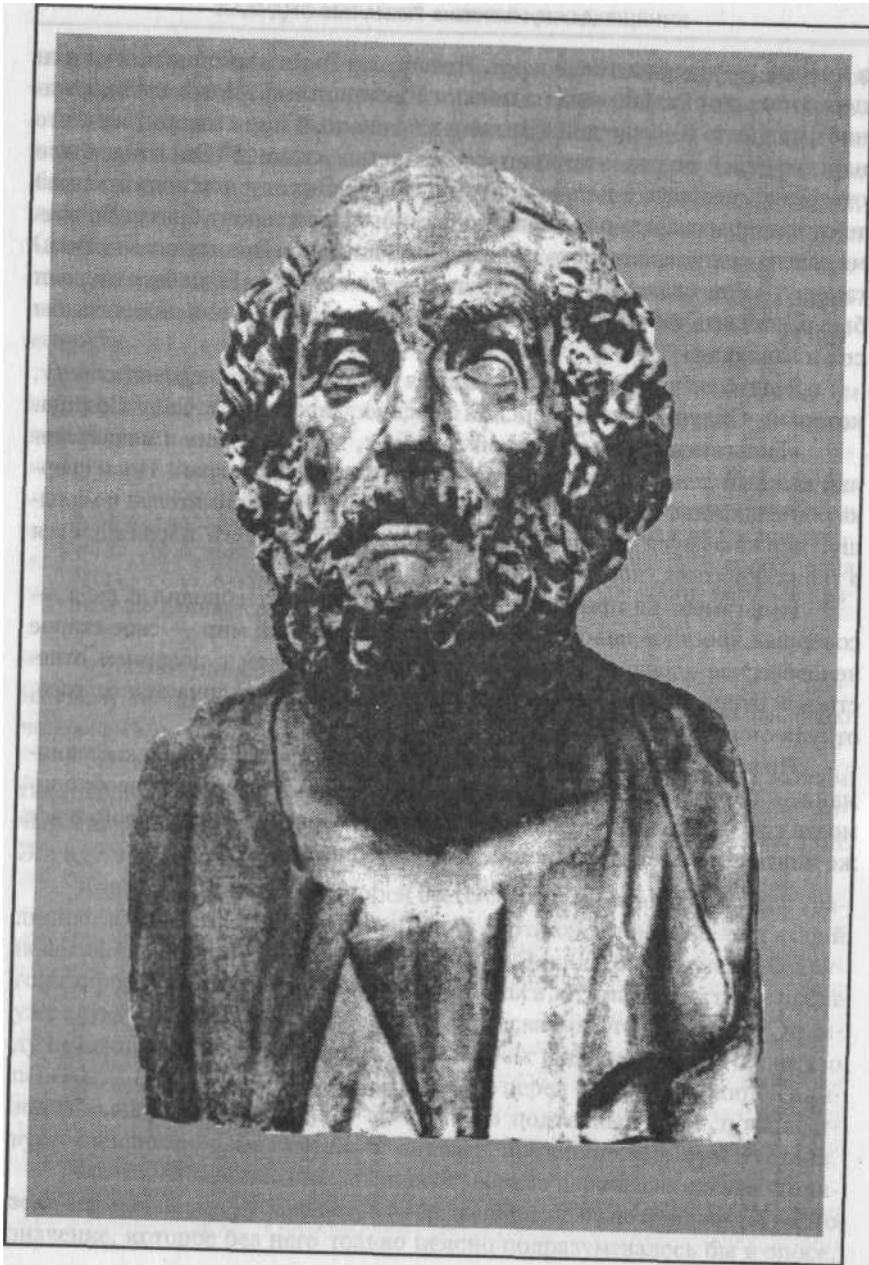
а именно — утверждение жизни. Читаете ли Вы его в конце поэмы или перед походом Гильгамеша на поиски Утнапиштима, уже само содержание фрагмента о «сошествии Энкиду в подземный мир» говорит нам, что царство теней не столь хорошо, как царство жизни. У Эа, отца, было отверстие, ведущее в подземный мир, и дух Энкиду мог подняться из темноты и рассказать о законах подземного мира своему брату. Во время своего кратковременного возвращения на землю Энкиду сказал Гильгамешу: «Я не скажу тебе, мой друг. Я не скажу тебе. Если бы я должен был рассказать тебе о законах подземного мира, который я видел, ты бы сел и заплакал».

Я думаю, что после возвращения Гильгамеш последовал совету, который Сидури (по шумерской версии) дала ему в Саду Солнца.

«Гильгамеш, наполняй свой желудок, веселись день и ночь. Сделай каждый день праздником, день и ночь танцуй и играй! Носи сверкающие одежды. Мой голову, купайся в воде. Будь внимателен к малышу, держащемуся за твою руку. Пусть твоя супруга наслаждается в твоих объятиях, ибо это задача женщины».

Гильгамеш не принял этот совет, поскольку сбросил с себя — совершая яростное паломничество в потусторонний мир — свое старое человеческое одеяние. И я полагаю, что мы можем с доверием отнестись к открывшейся ему истине: другой берег не отличается от того, откуда он начал свой путь.

Поэма о Гильгамеше в завуалированной форме привлекает внимание к парадоксальной истине, суть которой в том, что нет необходимости совершать такое путешествие, которое совершил наш герой, и все же никто не узнает этого, пока его не совершит.



### **ОДИССЕЯ КАК КАРТА ТАЙНОГО ПУТЕШЕСТВИЯ**

Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который, Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен Многих людей города посетил и обычаи видел, Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь Жизни своей и возврате в отчизну сопутников...

Одиссея

Дело в том, что корабли никогда не возвращались из плавания в ту землю. Пловцы же, если они, действительно, возвращались претерпевали такие изменения в процессе адаптации к новым условиям, что становились невидимыми для толпы.

Идрис Шах

Вообще, на всем протяжении существования греческой литературы не найти более древнего и более вызывающего споры про ведение, нежели поэмы Гомера. Несомненно, однако, что он жил в эпоху много позже Троянской войны; и даже, как говорят, не оставил своих поэм в письменном виде. Передаваемые сначала по памяти, из уст в уста, существовавшие по отдельности песни до него не были сведены вместе — каковому обстоятельству и след; приписать многочисленные несообразности в этом произведении

Иосиф Флавий. «Против Апиона»

И

з названия, данного этой главе, можно догадаться, что я не буду говорить об «Одиссее» ни как о действительно имевшей место истории, ни как о продукте чистой фантазии. Указание на то, что мы имеем дело с некоей «картой», недвусмысленно предполагает восприятие рассказываемого в «Одиссее» в качестве метафоры внутреннего (internal) процесса. Таким образом, мой замысел состоит в то чтобы прочесть внутреннее, или «анагогическое», значение «Одиссеи». Я удивлен, что подобное прочтение отсутствует в существующих на сегодня комментариях к поэме, — если не считать сделанных мимоходом замечаний в работах Джозефа Кэмпбелла\*. Центральная аллегория, разумеется, очевидна: это — преодоление «великих вод» с возвращением в итоге домой.

\* В том смысле, что «Одиссея» — это «путешествие по морю жизненной ночи» (распространенное наименование известного мифологического мотива).

— 89 —

Несмотря на то, что в классической Греции Гомер считался воспитателем греков и, по слову Геродота, «изобретателем богов», никто, похоже, всерьез не задумывался над тем, что рассказанная им история вполне, возможно, является символической передачей некоторой тайны. Между тем, есть основательная причина полагать — благодаря тому что нам известно об этой традиции устной поэзии вообще, — что в произведении Гомера содержится смысл, доступный лишь посвященным. Мы убедились, что история Гильгамеша (казавшаяся во времена Гомера почти такой же древностью, какой для нас сегодня является классическая Гре-

ция) представляет собой воплощение вечно происходящего процесса трансформации, и знаем из работ Роберта Грейвса о кельтской поэзии, что есть основания рассматривать древнюю устную поэзию как хранилище передаваемого посвященными от поколения к поколению знания. Моя цель, в данном случае,— попытаться проникнуть во внутренний ландшафт этой частной версии «дороги домой».

Назвав эту главу «Одиссея как карта тайного (secret) путешествия», я хотел сказать нечто большее в сравнении с тем, что передается словами — «карта путешествия». Действительно, путешествие, о котором пойдет речь, может быть названо тайным в том смысле, что оно остается тайной для тех, кто не участвует в самом путешествии. Вместе с тем именно та часть путешествия, которую правомерно называть возвращением домой в собственном смысле слова или «второй авантюрой», может рассматриваться, как его особо сокровенная часть: не только потому, что события, ее образующие, переживаются лишь горсткой продолжающих путешествие, но и потому, что смысл ее остается тайной даже для главного героя,— ведь характерно, что на этом этапе своих исканий у него нет уверенности, что его путешествие продолжается, и он постоянно испытывает страх, что заблудился или надолго остановлен в своем продвижении к заветной цели. В результате герой, или героиня, не только не осознают, что продолжают двигаться вперед, но скорее склонны думать, что отброшены в своем движении далеко назад и желанный берег для них потерян.

Мне уже приходилось говорить на страницах этой книги о расширении и сжатии, о солнечной и лунной стадиях пути, о восхождении, сменяющемся спуском. Можно утверждать, что эти две стадии и служат соответственно темами гомеровских «Илиады» и «Одиссеи».

«Илиада» — вариант универсального мотива «освобождения принцессы», широко представленного в волшебных сказках и даже в современной фантастической литературе (например, в «Звездных войнах»).

Цель, как известно, достигнута: победа одержана, и освобождение «Елены» можно истолковывать как освобождение души (всегда непременно отдельной).

Благодаря находчивости Улисса (которого Гомер неоднократно называет *polimates* — «человек изобретательный»), принесшего победу ахейцам с помощью хитрости с деревянным конем, теперь остается «всего лишь»

вернуться домой! Тем не менее, мы склонны считать, что даже после «победы над драконом» или «сокрушения Трои» ищущий и его душа еще далеки от соединения. Завершилась лишь определенная стадия процесса освобождения, а героя еще ожидает — и это прекрасно понимал Гомер, описывая все этапы его возвращения домой, — долгий и трудный путь, полный тоски и отчаяния. И это в то время, как все его товарищи уже давно вернулись.

Приступая к истолкованию различных стадий путешествия домой, я, наверное, лучше всего выражу свое восхищение перед искусством Гомера-рассказчика, если буду просто строго следовать структуре его повествования. Не раз высказывалось мнение, что Гомер — лучший рассказчик всех времен, и было бы упущением с нашей стороны не обратить внимания на ту последовательность, в какой он преподносит нам основные эпизоды в «Одиссее».

Во-первых, следует иметь в виду, что «Одиссея» состоит из трех частей. Я не буду входить здесь в обсуждение чисто исторического вопроса касательно того, что эта книга является, по-видимому, конечным результатом грандиозного синтеза произведений устной поэзии, возникших задолго до Гомера. Я хочу лишь обратить внимание на достаточно очевидное, а именно на то, что поэма состоит из трех частей, и что первая и вторая части — симметричны по отношению друг к другу. Как и в современном романе, автор здесь, по мере того как он следует от первой части «Одиссеи», т. е. «Телемахии», к «Странствиям Одиссея», перемещается в пространстве, чтобы вести нас от Телемаха и его окружения к Улиссу — его отцу. В первой части мы имеем дело с историей сына, разыскивающего отца, в то время как возвращение отца домой становится темой второй части. В начале третьей части пути отца и сына сходятся, они встречаются и продолжают путь вместе.

Давайте теперь обратимся к словам самого Гомера и задумаемся в его обращение к Музе эпической поэзии в начале книги. Ведь это не только требуемое традицией призывание Музы, но и краткое изложение содержания поэмы:

— 91 —

«Муза, скажи мне о том многоопытном муже, который,  
Странствуя долго со дня, как святой Илион им разрушен,

Многих людей города посетил и обычаи видел,  
Много и сердцем скорбел на морях, о спасенье заботясь  
Жизни своей и возврате в отчизну сопутников; тщетны  
Были, однако, заботы, не спас он сопутников: сами  
Гибель они на себя навлекли святотатством, безумцы,  
Съевши быков Гелиоса, над нами ходящего бога,—  
День возврата у них он похитил».\*

Я хочу обратить внимание на то, что Гомер выдвигает на первый план в этом обзоре путешествия Одиссея фатальную жадность его людей: ту ненасытность, которая сделала их неспособными удержаться от того, чтобы не съесть коров и овец бога солнца. В своей работе по греческой мифологии, Хуанито Брандао (Juanito Brandao) отмечает, что, упоминая в первый раз о «пожирании» принадлежащих небесному богу стад, Гомер, похоже, забыл, что ведь не столько Гелиос, сколько Посейдон наиболее определенно препятствовал возвращению домой Одиссея. Все же я думаю, что здесь, как и в других случаях, когда критики указывают на непоследовательность Гомера, скорее следовало бы отдать должное его тонкости. Акцент, делаемый им на ненасытности, способствует привлечению внимания к тому, что можно рассматривать — и я надеюсь это показать — в качестве основной темы в «Одиссее». Снова и снова во время своего путешествия Улисс терпит бедствия — и каждый раз из-за того или другого проявления невоздержанности или жадности. Вообще, можно сказать (на психоаналитический манер), что в скрытом виде каннибализм присутствует во многих сценах «Одиссеи». Это, в свою очередь, может быть воспринято как отражение глубоко затаенной ненасытности, являющейся основным аспектом так называемой «темной ночи души».

И первая и вторая части «Одиссеи» начинаются с совета богов (мотив, с которым мы уже сталкивались в эпосе о Гильгамеше). На этом совете Афина взывает к верховной воле Зевса, требуя, чтобы Улисс, решение о возвращении которого домой давно уже было принято богами, мог завершить свое путешествие.

Поскольку «туч собиратель, отец богов» заверил светлоокою богиню, что он не мог забыть «Одиссея, бессмертным подобного мужа, столь

\* Здесь и далее стихи Гомера даются в переводе В. Жуковского.— Прим. перев.



отличного в сонме людей и умом и усердным жертв приношений богам»,  
Афина предлагает ему:

«Отец наш, Кронион, верховный владыка!

Если угодно блаженным богам, чтоб увидеть отчизну

Мог Одиссей хитроумный, то Эрмий аргусоубийца,

Воли богов совершитель, пусть будет на остров Огигский

К нимфе прекраснокудрявой ниспослан от нас возвестить ему

Наш приговор неизменный, что срок наступил возвратиться

В землю свою Одиссею, в бедах постоянному. Я же

Прямо в Итаку пойду возбудить в Одиссеевом сыне

Гнев и отважностью сердце его преисполнить, чтоб созвал

Он на совет густовласых ахейн и в дом Одиссеев

Вход запретил женихам, у него беспощадно губящим

Мелкий скот и быков криворогих и медленноходных.

Спарту и Пилос песчаный потом посетит он, чтоб сведать,

Нет ли там слухов о милом отце и его возвращенье,

Также, чтоб в людях о нем утвердилась добрая слава».

Положение дел во дворце и доме Одиссея определяется ненасытностью женихов. Они не только пожирают чужой скот, но и состязаются за право обладать Пенелопой и верховенствовать в доме ее мужа, поэтому когда Одиссей вернется, ему придется действовать, скрытно, под чужой личиной,— до тех пор, пока он не сможет силой подтвердить свою царскую власть.)

Как нам следует понимать эту ситуацию? О чем она говорит применительно к человеку? Если мы согласились видеть в этой книге не просто игру фантазии, но констатацию психологической реальности, не существует ли какого-то особого состояния психики, которое соответствовало бы описанному таким образом положению дел?

Я бы сказал, что это не совсем обычное состояние, поскольку многие дотягивают до той стадии путешествия, которая следует за завоеванием Трои. Тем не менее, это состояние беспорядка в доме (следствие того, что центр психического в ходе долгого путешествия как бы исчезает) соответствует хорошо известной ситуации в процессе духовного странствия — ситуации, хорошо известной, в частности, в шаманских культу-

рах и истолковываемой как потеря души. Можно сказать, что такого рода душа очень активна в своей собственной Одиссее, но погружение в духовные поиски плохо согласуется с обыденной жизнью так что очень специфическая психопатология остановится «но ным», скажем так, спутником духовной Одиссеи индивида.

Совет, данный Афиной Телемаху, сводится к тому, что он должен отправиться «проведать, какая в людях молва идет про отца». И само это путешествие молодого человека наводит на мысль о движении по направлению к отцу, хотя Телемах, разумеется, не знает, где его искать. Он отправляется не на остров, где томится Улисс, против воли удерживаемый нимфой Калипсо, а в Спарту, куда Менелай вернулся из Трои вместе с Еленой и которая, в известном смысле, символизирует основу или центр разумного начала — поскольку выступает как средоточие психического кругозора Телемаха. Его собственный отец остается за пределами его психического горизонта, по ту сторону обыденного сознания. Менелай рассказывает Телемаху историю о том, как он смог найти Протея,— бога, принимающего самые разные обличья и способного ответить на любой вопрос, который, в свою очередь, рассказал Менелая об Улиссе. С помощью Менелая (и косвенно, Протея) Телемах оказывается способен установить интуитивную, скажем так, связь с отцом, которая дает ему знание, что тот еще жив. Мы должны помнить, что состояние дел, когда его путешествие начинается, представляется достаточно безнадежным, в то же время получение известий о том, что Улисс жив, означало бы невозможность для женихов продолжать свои бесчинства. Вот почему женихи крайне обеспокоены путешествием Телемаха и той храбростью, с которой он созывает граждан на агору, прежде чем отправиться на поиски своего отца. До какой степени женихи взволнованы, видно, в частности, из того, что они замышляют умертвить юношу, и первая часть «Одиссеи» оставляет нас в неопределенности относительно его судьбы. Только в третьей, и последней, части мы узнаем о том, что, благодаря совету, полученному от богов, Телемах смог уцелеть. Но теперь я бы хотел переменить тему и поделиться с читателями некоторыми соображениями, относящимися ко второй части путешествия Одиссея — путешествию по морю из Трои в Итаку.

Давайте обратимся к содержанию Пятой Песни «Одиссеи» и еще раз вернемся к совету богов, на котором Афина напоминает Зевсу, что богоподобный Одиссей брошен на острове нимфы Калипсо, насильно удерживающей его у себя,— и «путь для него уничтожен возвратный:

«Нет корабля, ни людей мореходных, с которыми мог бы

Он безопасно пройти по хребту многоводного моря.

Ныне ж враги и молодого хотят умертвить Телемаха,

В море внезапно напав на него».

— 94 —

Тогда «туч собиратель» Зевс велит Афине осторожно проводить домой Телемаха, а затем, обратясь к своему любимому сыну Гермесу, говорит:

«Нимфе прекраснокудрявой

Ныне лети объявить от богов, что отчизну увидеть

Срок наступил Одиссею».

Гермес, привязав к ногам золотые сандалии, переносящие его над землей и над водой, находит нимфу в ее пещере, сидящей за ткацким станком и поющей голосом «звонко-приятным». Калипсо, выслушав его, сокрушается, что не может более удерживать у себя Одиссея, ибо понимает, что не в ее силах противиться воле Зевса.

Десять лет провел Одиссей с богоподобной нимфой, предлагавшей ему бессмертие, дарованное богам, но течение времени только увеличивало его желание вернуться домой. Мы можем расценивать эту ситуацию как указание на вполне определенную опасность, подстерегающую всякого, кто совершает подобное путешествие: опасность потерять волю к возвращению и не исполнить тем самым своего предназначения — причем причина кроется в возникающей в пути привязанности к более возвышенному, по видимости, состоянию. Подобно буддизму, который рассматривает царство богов как часть «сансары» и воплощение, хотя и в тонкой форме, все тех же страстных желаний, «Одиссея» косвенно изображает «бессмертие», предлагаемое Улиссу на этой стадии, как уклонение от своей индивидуальной реализации, каковая требует от него заново войти в обыденный мир. Мы можем сказать, что оставаясь с нимфой Калипсо, герой впал бы в соблазн уклонения от того, что инду-

сы называют «свадкарма»: то есть, совокупность действий, которые только данный конкретный индивид способен и предназначен выполнить.

Разумеется, сам факт, что Улисс начал ощущать себя пленником, говорит о том, что перед нами достаточно продвинутая стадия путешествия, однако на внешнем уровне мы видим, что когда Гермес спускается на остров Калипсо, Улисс погружен в печаль: сетует на свою судьбу и с тоской глядит на пустынное море. И вот теперь нимфа, выслушав волю Зевса, велит ему нарубить медным топором длинных бревен и связать их в большой плот.

— 95 —

«Хлебом, водой и вином пурпуровым снабжу изобильно  
Я на дорогу тебя, чтоб и голод и жажду легко ты  
Мог утолять; и одежды я дам; и пошлю за тобою  
Ветер попутный, чтоб милой отчизны своей ты достигнул,  
Если угодно богам».

Казалось бы, мы приближаемся к концу «Одиссеи», и тем не менее, даже когда Одиссей прибывает на Итаку в начале третьей части поэмы, мы всего лишь достигли середины гомеровского текста.

Афина ловко воспользовалась отсутствием Посейдона, чтобы напомнить о бедственном положении Одиссея Зевсу и собранию богов. Посейдон же тем временем продолжает негодовать на Одиссея, убившего одного из его сыновей еще в начале своего возвращения домой, и вот когда он видит Одиссея, плывущего по морю (и возвращающегося из края эфиопов), то приходит в ярость и решает «вдоволь его горем насытить»: собирает огромные черные тучи и, схватив трезубец, выпускает штормовые ветры, так чтобы у мореплавателей возникло ощущение «ночи сошедшей с небес».

Боги положили Одиссею вернуться «без помощи богов и людей», что содержит в себе намек на определенную стадию в его личной одиссее, а именно на ту, когда индивид чувствует себя совершенно одиноким.

Именно в таком положении и оказывается теперь Одиссей, хотя нельзя сказать, что он полностью лишен божественной помощи, ибо богиня Ино поднимается из воды в виде морской птицы, чтобы дать ему совет. То,

что она советует Одиссею, внешне кажется парадоксальным, поскольку, следуя ее совету, он остается даже и без той слабой поддержки, которая еще была у него: он должен скинуть одежду и, бросив плот (мачта которого сломана ветром) на волю ветров, добираться до берега вплавь. Одиссей, который еще раньше потерял многих из своих людей и все свои корабли, за исключением одного (а перед тем как достичь острова Калипсо, теряющий и его), оказывается теперь нагим и одиноким посреди бушующей со всех сторон бури, однако богиня призывает его не страшиться ничего, даже смерти.

Отчаянным усилием избежав опасности быть выброшенным огромной волной на скалы, Улисс плывет к устью реки и засыпает наконец на берегу, утратив последние силы. Этот эпизод вызывает в памяти другой, уже нам знакомый, в котором у Гильгамеша, плывущего на плоту (тоже — 96 —

построенном им с помощью своего меча), истощаются последние ресурсы. Это наводит на мысль о том, что никто не достигнет «другого берега», пока не оставит все позади и не исчерпает до конца своих возможностей. Хотя Одиссей к этому моменту своего путешествия уже побывал в Аиде (Гадесе), можно утверждать, что именно это, более позднее по времени, событие (полуобморочный сон на берегу моря), в котором он не расстается с жизнью, однако теряет (в первый и единственный раз) сознание, свидетельствует о завершении в нем процесса внутреннего умирания.

Мы сейчас подошли к последней стадии путешествия Одиссея — стадии, которая предшествует его возвращению на родину: перед ним земля высоко цивилизованных и добродетельных феакийцев — мореплавателей и потомков Посейдона. Афина, давно уже не являвшаяся Улиссу, теперь предстает перед ним и дает наставление, чтобы он, обняв колени царицы Ареты (чье имя означает «добродетель»), умолял ее помочь ему вернуться домой. Совершенно очевидно, что феакийцы — мореходы не из этого мира, так как их корабли — волшебные и повинуются человеческой мысли, подобно волшебному коню в суфийской притче. На одном из таких кораблей они и доставляют нашего усталого путника, пока он спит, на его родину.

Именно в стране мореходов-феакийцев (которые также великолепные танцоры) во время пира по случаю одного из празднеств и рассказывает Улисс свою историю. Этот эпизод свидетельствует о начале более универсальной стадии путешествия, когда самовыражение происходит в атмосфере изобилия и творчества. Подобно тому как феакийцы представляют из себя гармоничный и добродетельный народ, можно утверждать, что и наш герой — а если брать шире, то и герой вообще,— приходит на данном этапе к состоянию внутреннего равновесия и добродетели, состоянию, приуготовляющему его ко «вторичному вхождению в мир» и возвращению в собственном смысле слова.

Давайте снова обратимся к Гомеру. Песни бардов — тех бардов, к которым принадлежал и сам Гомер,— вызвали слезы на глазах Улисса, особенно когда он услышал песнь о подвигах своих товарищей в Трое. И царь Алкиной, уже согласившийся доставить его в целости и сохранности на родину, просит гостя назвать свое имя и поведать о случившемся с ним. Улисс, который предпочел бы не вспоминать еще раз о своих страданиях, тем не менее, не может отказаться, и следующая часть «Одиссеи», рассказывающая о его путешествии от Трои до острова нимфы Калипсо — как раз та история, которую он рассказывает во время пира.

«Ему отвечая, сказал Одиссей богоравный:

"Царь Алкиной, благороднейший муж из мужей феакийских,  
Сладко вниманье свое нам склонять к песнопевцу, который,  
Слух наш пленяя, богам вдохновеньем высоким подобен.

Я же скажу, что великая нашему сердцу утеха

Видеть, как целой страной обладает веселье; как всюду

Сладко пируют в домах, песнопевцам внимая; как гости

Рядом по чину сидят за столами, и хлебом и мясом

Пышно покрытыми; как из кратер животворный напиток

Льет виночерпий и в кубках его опененных разносит.

Думаю я, что для сердца ничто быть утешней не может.

Но от меня о плачевных страданьях моих ты желаешь

Слышать, чтоб сердце мое преисполнилось плачем сильнейшим:

Что же я прежде, что после и что наконец расскажу вам?

Много Ураниды боги мне бедствий различных послали.

Прежде, однако, вам имя свое назову, чтоб могли вы  
Знать обо мне, чтоб, покуда еще мной не встречен последний  
День, и в далекой стране я считался вам гостем любезным"».

Одиссей рассказывает, что сначала он прибыл со своими спутниками на двенадцати кораблях в землю киконов, и там, движимые алчностью, путешественники начали чинить грабеж и разбой. Тем не менее, киконы с помощью бронзовых мечей сумели защитить себя. Они призвали на выручку соседние народы и в результате на каждом корабле Улисса после отплытия недоставало по несколько человек. Как и в ситуации, имеющей место во дворце Одиссея в Итаке во время его отсутствия, здесь тоже существенным содержанием эпизода становится саморазрушение вследствие ненасытности.

Затем Одиссей и его спутники прибыли к острову лотофагов. Снова возникает тема насыщения, однако, похоже, здесь мы имеем дело с более утонченной формой ненасытности. Лотофаги (поедатели лотоса) буквально олицетворяют собой чрезмерную тягу к состоянию наркотического опьянения; на внутреннем же, более сокровенном уровне эту тягу можно воспринимать как символ томления, овладевающего человеком после особых состояний сознания, того томления, которое лама Чогьям Трунгпа называет «духовным материализмом». Разумеется, между жадностью до духовных переживаний и стадией принятия реальности, являющейся вратами к устойчивому сознанию и одновременно

— 98 —

его верным признаком в конце путешествия, пролегает огромная дистанция. На этой стадии Улисс вновь теряет двоих из своих людей — тех, что предпочли поедание лотоса продвижению вперед.

Теперь мы подошли к той части путешествия Одиссея, которой уделено особенно много места в его застольном повествовании: а именно, тому, что произошло в земле циклопов. В принципе, основной причиной злоключений путешественников здесь снова является жадность, однако на сей раз она проявляется в более тонком и скрытом виде. Что это именно так, можно вывести из рассказа Гомера, сообщающего нам, что путешественники сперва приплывают на остров, изобилующий дикими животными и совершенно безлюдный, из чего ясно, что они легко бы могли обеспечить себя здесь провизией для продолжения путешествия. Тем не

менее, увидев дым, поднимающийся с соседнего острова, и свидетельствующий о присутствии на нем людей, Одиссей направляется на своем корабле именно туда, побуждаемый как любопытством, так и желанием получить дары, которые в классической греческой культуре полагалось вручать путнику. Мы можем видеть в циклопах воплощение очень архаического уровня психического, поскольку циклопы не обрабатывают землю, а занимаются собирательством. Узнав, что пришельцы рассчитывают на то, что им будут оказаны подобающие почести, внимание и гостеприимство, циклоп Полифем довольно нелюбезным образом реагирует на их корыстные, по своей сути, ожидания. Когда же путешественники заклинают его именем Зевса, бога-покровителя странников, Полифем ясно дает им понять, что ему «нет нужды» в Зевсе, что он — сын брата Зевса, Посейдона. (Согласно греческой мифологии, три брата Зевс, Посейдон и Аид разделили между собой вселенную, став соответственно повелителями земли, моря и подземного царства.) Вслед за этим Полифем съедает двух спутников Улисса. Ненасытность еще раз получает воздаяние той же монетой.

Как и в Гильгамеше, перед его последним путешествием, в греках было еще слишком много патриархального захватнического духа. Когда они впервые входят в пещеру Полифема, удивляясь всему в ней находящемуся, то убеждают Одиссея, взяв сыру, ягнят и козлят из загона, отправляться назад. Одиссей, однако, не хочет прислушаться к их совету, полагая, что прежде надо дождаться владельца всего этого богатства и посмотреть, «не даст ли он им подарки». Как и предполагалось, циклоп скоро вернулся и занялся своей обычной домашней работой, когда же он закончил ее и разжег огонь, то увидел путников.

«Служим мы в войске Атрида, царя Агамемнона; он же  
Всех земнородных людей превзошел несказанного славой...»  
Так начинает свою речь, обращенную к циклопу, Одиссей — и продолжает:  
«Ныне к коленам припавши твоим, мы тебя умоляем  
Нас, бесприютных, к себе дружелюбно принять и подарок  
Дать нам, каким завсегда на прощанье гостей наделяют.  
Ты же убойся богов; мы пришельцы, мы ищем покров;  
Мстит за пришельцев отверженных строго небесный Кронион,



Бог гостелюбец, священного странника вождь и заступник».

Увещевания не помогли, и греки были вынуждены потерять еще несколько человек в ходе своей авантюры, тем не менее, в авторском сценарии этого приключения присутствует символический элемент, дающий нам понять, что речь идет не только о смерти, но и о трансформации: этим элементом является вино. Или, еще точнее, вино и сыр.

В христианской традиции, продолжающей в данном случае еврейскую, вино и хлеб выступают в качестве символов трансформации. У Гомера, как мы видим, эту функцию выполняют вино и сыр. О сыре может быть сказано то же самое, что и о вине и хлебе: он не из тех вещей, что существуют в природе в готовом виде, но является результатом процесса трансформации. Отметим также, что сыр в большей степени, чем вино, предполагает разложение, так как имеет гнилой запах. Слово для того, чтобы подчеркнуть символику вина, Гомер вводит его в начале переговоров Улисса с циклопом, которому наш герой предлагает отведать напиток, подаренного ему жрецом Аполлона в земле кикон (в благодарность за сохраненную жизнь). Отдадим должное предусмотрительности Улисса, поскольку с помощью этого любезного по форме предложения он смог погрузить циклопа в наркотический сон. Последнее было необходимо, ибо нам рассказывается, что Полифем

«...ответа не дав никакого, он быстро

Прянул, как бешеный зверь, и, огромные вытянув руки,

Разом меж нами двоих, как щенят, подхватил и ударил

Оземь; их череп разбился; обрызгало мозгом пещеру.

Он же, обоих рассекши на части, из них свой ужасный

Ужин состряпал и жадно, как лев, разъяряемый гладом,

Съел их, ни кости, ни мяса куска, ни утроб не оставив».

В конце концов, неистощимый на выдумку Одиссей понял, что необходимо ослепить пленившего их циклопа. Убивать его было бы бес-

— 100 —

полезно, потому что камень, заграждавший вход в пещеру, ставшую тюрьмой для путешественников, было под силу отодвинуть только самому Полифему. Итак, они должны использовать его силу, предварительно его же и ослепив. Мы вправе предположить, что принесение в жертву сознания (которое символизирует собой это ослепление) — решающий

фактор в дальнейшем путешествии Одиссея, представляющем собой череду непрерывных катастроф.

Впрочем, не только хитрость Одиссея, давшего Полифему усыпительно-го зелья и затем ослепившего его во время сна, спасает греков, но и его пронцательное решение не открывать своего настоящего имени великану. Одиссей отвечает на вопрос Полифема: «Я называюсь Никто», и Полифем удовлетворен таким ответом. Немного погодя, греки затачивают большой ствол маслины и, раскалив острие на огне, выкалывают спящему циклопу единственный глаз.

«Дико завыл людоед — застонала от воя пещера.

В страхе мы кинулись прочь; с несказанной свирепостью вырвав

Кол из пронзенного глаза, облитый кипучею кровью,

Сильной рукой от себя он его отшвырнул; в исступленье

Начал он криком циклопов сзывать, обитавших в глубоких

Гротах окрест и на горных, лобзаемых ветром, вершинах.

Громкие вопли услышав, отовсюду сбежались циклопы;

Вход обступили пещеры они и спросили: «Зачем ты

Созвал нас всех, Полифем? Что случилось? На что ты

Сладкий наш сон и спокойствие ночи божественной прервал?

Коз ли твоих и баранов кто дерзко похитил? Иль сам ты

Гибнешь? Но кто же тебя здесь обманом иль силою губит?»

Им отвечал он из темной пещеры отчаянно диким

Ревом: «Никто! Но своей я оплошностью гибну; Никто бы

Силой не мог повредить мне». В сердцах закричали циклопы:

«Если никто, для чего же один так ревешь ты? Но если

Болен, то воля на это Зевеса, ее не избежешь.

В помощь отца своего призови, Посейдона владыку».

Это может показаться игрой слов (причем, в оригинале игра слов более

многозначительная), но очевидно, что к ней дело не сводится, раз уж

мы решились не ограничиваться буквальной стороной повествования.

Разумеется, мы помним, что суть путешествия — это умирание на опре-

деленном уровне сознания (называйте этот уровень эго или как-либо

иначе) и тем самым как бы превращение в никого, становление

ничем. Можно сказать, что имя «Никто», являющееся символом самоуничтожения, и сообщило нашему герою относительную неуязвимость. Эта идея получает усиление посредством вторичного ее утверждения в инверсированном виде — когда, покидая остров Полифема, Улисс кричит циклопу:

«Если, циклоп, у тебя из людей земнородных кто спросит,  
Как истреблен твой единственный глаз, ты на это ответствуй:  
Царь Одиссей, городов сокрушитель, героя Лаэрта  
Сын, знаменитый властитель Итаки, мне выколол глаз мой».

После этого акта хвастливого утверждения Одиссеем своей личности циклоп горит желанием проклясть его, призывая в молитве бога Посейдона и прося у него, чтобы сей точно поименованный Одиссей, «городов сокрушитель, героя Лаэрта сын, знаменитый властитель Итаки», никогда бы не мог добраться домой.

Следом за этим мы подходим к стадии путешествия, которая похожа на маленький рай, напоминающий сад Тамбала в пустыне и остров драгоценностей Гильгамеша между его путешествиями под землей и по воде: я имею в виду плавучий остров Эолию. Шесть дочерей Эола и шесть его сыновей живут в браке между собой и жизнь их — непрерывное пиршество. То, что остров является плавучим, ясно говорит о том, что он не принадлежит этому миру. Точно также описание циклопа не оставляет сомнений в принадлежности последнего к архетипической реальности. Эол — повелитель ветров. Греки иногда говорят о ветрах, как о богах, антропоморфизируя их в виде «Борея», «Нота» и т. д. Что может означать то, что Улисс на этом этапе получает в дар ветры? Ибо он получает мех из кожи быка с заключенными в нем ветрами. Ветер — это то, что движет корабли во время путешествия, и мы можем воспринимать его как метафору энергии. Но есть также основания считать, что имеется в виду более специфическая энергия. В традиции тантризма (и в индуистской Тантре, и в буддийской) существует термин прана — ветер, гуляющий в тонком теле, а также кундалини — «эволюционная сила» — непроизвольное внутреннее стремление к разворачиванию, эволюции. Можно говорить о том, что Улисс получил в дар прану, т. е. активацию той тонкой энергии, которая в буквальном переводе с санскрита означает «ветер». Однако, здесь его подстерегает очередное злоключение; ибо, после того как путешественники отплыли от острова с этим драго-

ценным даром и когда они уже завидели вдали Итаку, Улисс доверчиво погрузился в сон (спать всегда очень опасно для героя любого сказания). Между тем, его спутники, алчущие узнать, что находится в полученном мехе (и с завистью думающие о том, сколь несправедливо, что трофеи из Трои и других мест достались Одиссею, а не им), открывают его.

Ветры вырываются, буря подчиняет корабль своей власти и возвращает его назад — к острову Эолии; однако, на этот раз его обитатели отказываются принять путешественников, поскольку Эол считает, что если боги обошлись с ними таким образом, было бы несправедливо, если бы он обошелся с ними по-другому. В результате ветер приносит путешественников к земле листригонов, бывших каннибалами и уничтоживших все корабли, кроме одного. На этом единственном корабле Одиссею удается бежать, и вскоре он достигает острова Цирцеи.

На земле Цирцеи путешественники еще раз могли бы спокойно довольствоваться трофеями охоты, но алчность делает их неспособными удержаться от рискованного путешествия в направлении увиденного вдалеке дыма. И вот, когда они приближаются к жилищу величайшей из соблазнительниц, выясняется, что они все так же падки на соблазн. Когда часть их во главе с Еврилохом уже стоит на переднем дворе у дома «прекраснокудрявой богини», то их предводитель, услышав сладкое пение Цирцеи, предлагает:

«Слышите ль голос приятный, товарищи? Кто-то, за тканью

Сидя, поет там, гармонией всю наполняя окрестность.

Кто же? Богиня иль смертная? Голос скорей подадим ей».

В результате, только Еврилох, оставшийся ждать снаружи, ибо предчувствовал беду, и стал тем, кто смог рассказать Улиссу, что, сколько он ни сидел и ни ждал, никто из его спутников не вышел из дома.

Цирцея угощает пришельцев волшебным зельем, заставляющим их забыть свою отчизну, а затем, прикоснувшись к ним своим жезлом, превращает их в свиней. Трансформация человека в свинью, разумеется, предполагает регрессию, и таким образом, мы снова находим здесь тему, которая уже была заявлена в эпизоде, когда путешественники были отброшены назад в своем движении ветрами из сумки Эола. На этом этапе регрессия определенно получает признаки анимализации и, косвенно, похоти и прожорливости, которые обычно ассоциируются со

свиньей,— то есть, опять же аспектов жадности. Образ свиньи, помимо этого, предполагает такие качества, как инертность и невежество, отсутствие проницательности, притупление сознания — тема, которая повторяет уничтожение единственного глаза у архаического циклопа. В этой ситуации только божественное вмешательство способно спасти путников — оно и совершается в виде неожиданно появляющегося Гермеса с противоядием и добрым советом. Одиссей рассказывает феакийцам:

«Той же порой, как, в святую долину спусться, уж был я  
Близко высокого дома волшебницы хитрой Цирцеи,  
Эрмий с жезлом золотым пред глазами моими, нежданный,  
Стал, заступив мне дорогу; пленительный образ имел он  
Юноши с девственным пухом на свежих ланитах, в прекрасном  
Младости цвете. Мне ласково руку подавши, сказал он:  
«Стой, злополучный, куда по горам ты бредешь одиноко,  
Здесьнего края не ведая? Люди твои у Цирцеи;  
Всех обратила в свиней чародейка и в хлев заперла свой.  
Их ты избавить спешишь; но и сам, опасаясь, оттуда  
Цел не уйдешь; и с тобою случится, что с ними случилось.  
Слушай, однако: тебя от беды я великой избавить  
Средство имею; дам зелье тебе; ты в жилище Цирцеи  
Смело поди с ним; оно охранит от ужасного часа.  
Я же тебе расскажу о волшебствах коварной богини:  
Пойло она приготовит и зелья в то пойло подсыплет.  
Но над тобой не подействуют чары; чудесное средство,  
Данное мною, их силу разрушит. Послушай: как скоро  
Мощным жезлом чародейным Цирцея к тебе прикоснется,  
Острый свой меч обнажив, на нее устремись ты немедля,  
Быстро, как будто ее умертвить вознамерясь; в испуге  
Станет на ложе с собою тебя призывать чародейка —  
Ты не подумай отречься от ложа богини: избавишь  
Спутников, будешь и сам гостелюбно богинею принят.  
Только потребуй, чтоб прежде она поклялася великой  
Клятвой, что вредного замысла против тебя не имеет:

Иначе мужество, ею расслабленный, все ты утратишь».

В развертывающемся далее эпизоде потенциальная регрессия, предвещающая, казалось бы, полный застой в путешествии, оборачивается регенерацией и способствует в конечном счете радикальной, «но позитивной» регрессии: сознательному путешествию в преисподнюю.

— 104 —

Идея, что препятствие на пути может обернуться помощью, находит выражение в том, что именно Цирцея, которая сначала превращает путешественников в животных и привязывает их к себе, впоследствии, после того как освобождает их, дает Улиссу важные наставления. Это происходит, тем не менее, только через год, который они проводят за пиршественным столом, не ведая недостатка в яствах и сладком вине. И теперь уже спутники Улисса напоминают ему, что пора подумать о родной стране. Тогда Улисс, обняв колени Цирцеи, умоляет ее выполнить свое обещание и помочь им вернуться домой. «Сияющая среди богинь» ответила:

«О Лаэртид, многохитростный муж, Одиссей благородный,

В доме своем я тебя поневоле держать не желаю.

Прежде, однако, ты должен, с пути уклоняся, проникнуть

В область Аида, где властвует страшная с ним Персефона.

Душу пророка, слепца, обладавшего разумом зорким,

Душу Тиресия фивского должно тебе спросить там.

Разум ему сохранен Персефоной и мертвому; в аде

Он лишь с умом; все другие бездумными тенями веют».

Когда мы говорим, что все путешествие — это история внутренней смерти, то последнее выражается не только в потере людей и кораблей, но и в том, что на определенном этапе путешествия герой буквально приходит в «страну смерти». Можно отметить, что эта стадия не только повлечет за собой приобщение к мудрости мертвых, персонифицированную в Тиресии, но также и к контакту Одиссея со своей умершей матерью, и эту стадию можно рассматривать как связанную с процессом внутренней интеграции, которая должна предшествовать встрече Одиссея с Телемахом и с собственным отцом.

В подземном царстве Тиресий (архетипический провидец, которого мы также знаем через «Эдипа» Софокла) даст Улиссу совет. Одна часть со-

вета — это то, что Одиссей должен отомстить женихам, другая — что он не должен есть стада бога солнца, а третья заключается в том, что, по завершении своего путешествия, т. е. когда он вернет себе свое царство, ему следует перебраться в другое место — подальше от моря и мореходства.

Мы видим в этом эпизоде намек на ту стадию во внутреннем путешествии, когда путешественник обретает не только мудрость, но и интуитивную уверенность относительно скорого конца своих злоключений, которую можно расценивать как наиболее полное выражение надежды.

— 105 —

Тем не менее, я обращаюсь к краткому рассмотрению оставшихся этапов путешествия домой. После посещения Аида ахейцы ненадолго возвращаются к Цирцее, следуя в этом ее наставлениям.

«Люди железные, заживо зревшие область Аида,  
Дважды узнавшие смерть, всем доступную только однажды», —  
с такими словами обращается к ним волшебница и, накормив их, предостерегает относительно сирен, а также Сциллы и Харибды.

Несомненно, что сирены персонифицируют собой искушение, и Одиссей на этой стадии должен развить в себе поистине христианскую добродетель: если все его спутники вынуждены залить себе уши воском, чтобы не слышать сирен, то Одиссей велит привязать себя к мачте, — так, чтобы он мог и слышать сладкое пение сирен, и не поддаваться соблазну.

Понятно, что ему помогает знание, полученное от Цирцеи (что уступка этому соблазну чревата для мореплавателей гибелью), равно как и вера в слова мудрого Тиресия, обращенные к нему в царстве мертвых.

Совет относительно Сциллы и Харибды (двух чудовищ, обитающих по обеим сторонам узкого пролива, через который необходимо проплыть кораблю) сводится к тому, что Улиссу надо следовать ближе к Сцилле, а не Харибде, потому что Сцилла, обладающая множеством ручищ, схватит нескольких из его спутников, тогда как Харибда проглотит корабль целиком, со всем его экипажем. Иногда в жизни нам необходимо сделать выбор, подобный этому. Мы должны быть готовы потерять часть, чтобы спасти целое и, таким образом, претерпеваем опыт частичной смерти, необходимый для продолжения путешествия. Можно констатировать, что Одиссей приобрел важную способность отказываться и оста-

ваться спокойным перед лицом неизбежной потери, поскольку эпизод, в котором Сцилла выхватила его спутников из корабля, комментируется им следующий образом:

«Страшное тут я узрел, и страшней ничего мне  
Зреть никогда в продолжении странствий моих не случилось».

Наконец наш герой прибывает в землю Гелиоса (или Гипериона), бога солнца. Именно о стадах Солнца его предупреждал Тиресий, поэтому он просит своих людей не поддаваться искушению.

«...Ты достигнуть

Можешь отечества, если себя обуздаешь и буйных  
Спутников; с ними ты к острову знойной Тринакрии, бездну

Темно-лазурного моря измерив, корабль приведешь свой;  
Тучных быков и волнистых баранов пасет там издавна  
Гелиос светлый, который все видит, все слышит, все знает».

Сначала Одиссей вообще не хочет приставать к этому острову, однако упреки со стороны Еврилоха заставляют его изменить свое решение:

«Ты, Одиссей, непреклонно-жесток; одарен ты великой  
Силой; усталости нет для тебя...

Лучше теперь, покоровшись велению темных ночи,  
На берег выйдем и ужин вблизи корабля приготовим.

Завтра ж с Денницею пустимся снова в пространное море».

Тем не менее, спутники Одиссея поклялись не трогать стада солнечного бога и поначалу стойко сопротивлялись голоду и жажде, но ветра не было, а съестные припасы их кончились. В конце концов, они сочли за лучшее нарушить клятву и встретиться с неведомой им бедой, нежели умереть от голода.

В результате, новая буря встречает путешественников, как только они покинули остров:

«Но, когда в отдалении остров пропал и исчезла

Всюду земля и лишь небо, с водами слиянное, зрелось,

Бог громовержец Кронион тяжелую темную тучу

Прямо над нашим сгустил кораблем, и под ним потемнело

Море. И краток был путь для него. От заката примчался

С воем Зефир, и восстала великая бури тревога;

Лопнули разом веревки, державшие мачту; и разом



Мачта, сломясь, с парусами своими, гремящая, пала  
Вся на корму и в паденье тяжелым ударом разбила  
Голову кормщику; череп его под упавшей громадой  
Весь был расплюснут, и он, водолазу подобно, с высоких  
Ребр корабля кувырнувшись вглубь, там пропал, и из тела  
Дух улетел. Тут Зевес, заблистав, на корабль громовую  
Бросил стрелу; закружилось пронзенное судно, и дымом  
Серным его обхватило. Все разом товарищи были  
Сброшены в воду, и все, как вороны морские рассеясь,  
В шумной исчезли пучине — возврата лишил их Кронион»  
Плавая среди обломков, Одиссей ухитряется связать вместе высокую  
мачту корабля и киль с помощью ремня из воловьей кожи. На этом им-  
провизированном судне, составленном из верхней и нижней  
— 107 —

частей корабля, его относит (еще раз) ветрами к проливу Сциллы и Ха-  
рибды. Идея регрессии, заключенная в этом движении вспять по уже  
пройденному пути, в дальнейшем подчеркивается тем, что на этот раз  
останки корабля сначала поглощаются Харибдой, а затем извергаются,  
— все это на глазах у нашего героя, уцепившегося за корни дерева  
на краю пещеры, в которой обитает чудовище. Этот символ смер-  
ти/возрождения будет последним в ряду образов чудовищной прожор-  
ливости, сопровождавших морское путешествие Одиссея, так как девять  
дней спустя, на десятую ночь боги принесли его к острову Огигия —  
приюту Калипсо, о котором наш путешественник уже рассказал своим  
феакийским хозяевам.

То, что по возвращении Одиссея на Итаку мы находимся лишь на полпу-  
ти развития повествования в «Одиссее», несомненно следует понимать  
в том смысле, что внутреннее путешествие-возвращение можно рас-  
сматривать как последовательность двух различающихся между собой  
стадий и что по возвращении на родину процесс внутреннего путешест-  
вия как таковой еще далек от завершения. Подобно тому как в истории  
о Гильгамеше мы видели, что герой совершает два отличных друг от  
друга путешествия: под горой и через воды смерти, и если вспомнить  
св. Хуана, говорившего, что ночь души состоит из двух частей (ночи  
чувства и ночи духа), — так и в «Одиссее», после путешествия-

возвращения героя по морю мы становимся свидетелями его путешествия по земле.

Улисс спит, пока его доставляет на родину корабль феакийцев, и мы чувствуем, что в этом сне сгустилась вся усталость, накопившаяся за долгие годы его бесконечных странствий. На внутреннем уровне этот образ предполагает пассивную установку, уместную на данном этапе, — по контрасту с предельным напряжением всех сил на более ранних стадиях путешествия. Усердие и старание привели Улисса на рубеж спонтанного самораскрытия, и сам образ несомого во сне — наряду с образом волшебного корабля, повинующегося человеческой мысли, — предполагает такой способ продвижения вперед, который можно сравнить с ростом эмбриона во чреве матери.

Из такого рода чрева и выходит Улисс, когда просыпается на своей родной земле. Это похоже на второе рождение в мир людей — его глаза все еще затуманены, как это случается в момент духовного пробуждения, когда человек поначалу не в силах осознать сам факт своего пробуждения.

Положение, в котором оказывается Улисс, когда просыпается и не может узнать свою родину, соответствует ситуации, которую Эзоп сделал темой одной из своих басен: я имею в виду басню о кроте, который свыкнувшись за долгие годы с темнотой своего туннеля, думает, что ослеп, когда выбирается на свет. (Тема старой басни, хорошо знакомой суфиям, стала основой современного фильма Жодоровского (Jodorowski) «Эль Топо» — тщательно разработанной аллегории духовного пути, кульминационной сценой которого, в самом конце, становится тотальная катастрофа, искусно подаваемая режиссером как дверь ко второму рождению.)

Когда Одиссей вступил на феакийский берег, Афина предстала перед ним в облике девушки, несущей кувшин с водой. Теперь же мудрая богиня с ясными очами вновь появляется перед ним, но уже в образе юного пастуха. Она не только открывает герою, что он уже на Итаке, но обнаруживает и свое подлинное, божественное лицо, обещая и впредь руководить им. И, подтверждая указание Тиресия о необходимости убить женихов, сообщает план, который будет осуществляется в третьей части поэмы, началом которой, собственно, и является эта сцена.

Пробужденный теперь от своих иллюзий и превращенный богиней, чтобы не быть узанным, в старого нищего, Одиссей, следуя ее наставлениям, направляется к свинопасу Евмею, который был наиболее верным из его слуг во время его отсутствия. Евмей выполняет самую грубую работу, хотя и является сыном царей, и его история (излагаемая в этой части Гомером) косвенно воспроизводит, таким образом, затруднительное в данный момент положение Одиссея: Евмей был продан — узнаем мы — в качестве раба отцу Одиссея, Лаэрту, который вернул ему свободу и поручил заботиться о своих стадах.

Обстановка, окружающая Евмея, не похожа на ту, с которой Улисс сталкивался во время своего путешествия. В его приключениях больше не встретится чудовищ, подобных циклопу, не будет и божественных миров, подобных мирам Калипсо и Цирцеи или сыновей Эола. В особенности, это заметно в момент встречи с Эвмеем: старые дружеские отношения, атмосфера обыденности, свиньи и, как можно предполагать, свиной навоз — вот ее антураж. Евмей живет не в городе, а в сельской местности, далеко от дворца. Именно в этой обстановке происходит встреча Одиссея со своим сыном и, если брать шире, — встреча отца с сыном на просторах индивидуального личностного роста.

Возвращение на Итаку можно истолковать как возвращение к повседневной действительности из экзотических земель, увиденных во время долгих странствий. Последовательно чередуя во время этих

— 109 —

странствий райские и адские миры, Гомер в итоге приводит нас к собственно земному уровню. Впрочем, ясно, что обыденность и ординарный разум (после стадии визионерского сознания) не означают утрату сознания, поскольку близость Афины к Улиссу — в равной степени характерная для всей третьей части поэмы Гомера, — может быть воспринята не только как выражение мудрости, но и как открытость вдохновению, как настроенность на «одну волну» с божественным миром.

К этому времени сын Улисса Телемах возвращается из своего путешествия к Менелаю с известиями о своем отце. Он предупрежден богиней Афиной о необходимости избежать встречи с теми, кто поджидает в засаде его корабль. Воспользовавшись темнотой, Телемах проскальзывает на своем корабле мимо врагов и решает затем направиться не во дво-

рец, где его ждут, а в хижину Евмея. Внутренний смысл этой встречи отца с сыном можно истолковать как процесс духовной реинтеграции двух составляющих личности, разделившихся в начале путешествия: той, которая отправилась в путешествие, и второй — представляющей из себя внутреннего ребенка, который отправился на поиски отца. Именно здесь, в обстановке, дышащей простотой и смиренностью, они и находят друг друга, и только теперь Улисс открывается сыну — именно сыну, а не Евмею. И они приступают к обдумыванию своих последующих действий.

Сначала Телемах проводит Улисса во дворец. Там женихи оскорбительно обходятся с ним, заставляя бороться с бродягой у ворот дворца, и мы чувствуем, что Гомер хочет подчеркнуть, что на этой стадии путешествия Улисс должен войти в роли нищего попрошайки. Женихи жестоки в обращении, и Телемах повышает на них голос. Он выступает более смело, нежели позволял себе раньше, — как-никак он выступает на защиту отца, но пока его возможности ограничены: он должен проявлять определенную сдержанность. Затем Улисс препровожден Телемахом к Пенелопе. Он еще не открывается ей, и Пенелопа тоже не узнает его. Она не узнает свою, так сказать, «вторую половину», тем не менее, Улисс узнал скромнейшим из своих слуг: собакой Арго, которая подошла к нему, махая хвостом. Она поднимается с кучи навоза, окруженной мухами, и в тот самый миг, как снова видит своего хозяина, умирает, исчерпав жизненные силы. Улисса узнала также Еврикля, старая его кормилица (хотя ей приказывается при этом молчать), когда, моя ему ноги, она увидела старый шрам. Этот шрам от раны, нанесенной ему в юности диким кабаном рассматривался как символ инициации, и в связи с этим Гомер рассказывает нам о деде Улисса, подарившем ему знаменитый лук после охоты, на которой Улисс был ранен. Он также рассказывает нам о происхождении имени Одиссея, которое означает «сердитый» или «приведенный в ярость».

И здесь мы достигли кульминационного события в «Одиссее» — события, в котором этот самый лук, наравне с именем Улисса, приобретает значение символа: я имею в виду сцену избиения женихов.

Наряду с ординарностью и мудростью, другая характерная черта в сценарии финальной части Одиссеи — скрытность: делая исключение лишь для Телемаха, Улисс последовательно скрывает от всех свою личность.

Еще одна черта (которой служит сама скрытность) — это заговор. Обе сквозной нитью проходят через последнюю часть всего «приключения»

Притворившись путешественником с острова Крит и внуком великого царя Миноса, собеседника Зевса, Улисс внушает Пенелопе не откладывать намеченное состязание между женихами. До сих пор ей долгое время удавалось держаться от них на расстоянии, ссылаясь на то, что сперва ей нужно закончить ткать саван для отца Одиссея. Но с тех пор как женихи обнаружили, что она распускала ночью все то, что соткала за день, она стала испытывать затруднения в попытках найти причины, позволившие бы ей держать женихов на расстоянии. Поэтому она с готовностью принимает совет больше не медлить, а пригласить их на состязание. Я цитирую текст, где Пенелопа описывает предстоящее состязание:

«...супруг Одиссей здесь двенадцать  
С кольцами ставил, бывало, жердей, и те жерди не близко  
Ставил одну от другой, и стрелой он пронизывал кольца  
Все. Ту игру женихам предложить я теперь замышляю;  
Тот, кто согнет, навязав тетиву, Одиссеев могучий  
Лук, чья стрела пролетит через все (их не тронув) двенадцать  
Колец, я с тем удалюсь из этого милого дома,  
Дома семейного, светлого, многобогатого, где я  
Счастье нашла, о котором и сонная буду крушиться».

Как и в случае с братьями Пандавами в «Махабхарате», которые соревнуются, переодевшись браминами, Улисс включается в состязание под видом нищего и получает лук только благодаря уверенности женихов, что он не сможет натянуть его (как не смогли они до этого натянуть его сами) и даст им хороший повод для смеха.

Мы можем спросить: «Что означает это соревнование по стрельбе из лука? Что означает, что только Улисс смог справиться с луком, а другие — нет?»

Я бы предложил именно так и понимать ситуацию: да, только Улисс способен к свершению, а другие — нет. Иными словами, наиболее индивидуальное в личности — это ее идентичность со своими способностями. К тому же, лук и стрела наводят на мысль о напряжении, которое находит

себе разрешение в точно направленной энергии освобождающего взрыва, и я вижу, в этом намек на качественно новое переживание, свойственное этой последней стадии внутреннего путешествия — намек на взрывной аспект того, что трансперсональная психология называет «вулканическим» опытом и что мы можем понимать как духовное эхо момента физического рождения. Таким образом, стрела, благодаря которой Улисс выиграл состязание, и стрелы, поразившие женихов,— это не только бездушное оружие, но и нечто, заставляющее думать о прорыве и экстраординарном достижении.

Я предложил рассматривать стадии внутреннего путешествия с точки зрения перинатальных состояний, и тогда в начале мы имеем дело с чем-то вроде восхождения на небо, что может быть связано с возвращением в рай чрева, затем следует состояние ада, когда личность, по всей видимости, потеряна и омрачена, затем — движение вперед, сравнимое с проталкиванием эмбриона через родовой канал,— состояние, которое может быть связано с чистилищем. Я думаю, что избиение женихов, следующее непосредственно после состязания в стрельбе из лука, соответствует финальной стадии продвижения через родовой канал. Но как и при разрушении стен Иерихона от звука труб, прорыв неотделим от разрушения, и смерть, таким образом,— обратная сторона второго рождения.

Война в финале — это не только избиение: мы можем интерпретировать ее как агрессивное лечение и, одновременно, как объявление внутренней войны паразитической жизни эго — вплоть до окончательной его аннигиляции.

Я воспринимаю соревнование по стрельбе из лука, избиение женихов и предателей-слуг и финальную битву сторонников Одиссея (и богини Афины среди них) как количественный скачок в сознании, сопоставимый с христианским воскресением. Его можно сравнить с разбиванием яйца или разрывом кокона, когда то, что было зародышем или гусеницей, появляется в виде птенца или бабочки. Это еще не окончательное освобождение, но уже очень близко к этому.

— 112 —

Интересно задуматься над тем, что окончательная победа над женихами принесена копьем, выпущенным Лаэртом,— этим как бы подтверждается

внутренняя значимость полного обновления (regeneration), которым пронизан конец поэмы Гомера. Отец Одиссея в безмолвии проводит остаток своих дней на дальнем винограднике, с тех пор как перестал ждать возвращения своего сына. Женихи убиты, и Одиссей узан Пенелопой. Его возвращение домой можно считать завершённым, когда он снова предстанет перед своим отцом. Возвращение к жизни старого Лаэрта похоже на возвращение полной жизни душе, возвращение, которое достигает высшей точки в момент, когда Лаэрт бросает в Евпейта свое копье, которое приносит им с сыном победу и окончательный мир. Книга заканчивается миром, так же, как миром обычно заканчивается путешествие человека. Теперь Улиссу остается только последовать совету Тиресия: взять весло на плечо и идти, пока однажды он не придет в страну людей, которые никогда не знали ни моря, ни кораблей. Когда встречный путник спросит его, зачем он несет на плече лопату, он принесет жертву Посейдону, и только тогда сможет сказать, что завершил свое путешествие.

### **ПУТЬ ДАНТЕ К ЗВЕЗДАМ — И ВЫШЕ**



Я — литератор и убежден, что высшее достижение литературы, всей литературы в целом,— это «Комедия».

Хорхе Луис Борхес

Конечная цель этого произведения — вывести ныне живущих в этом мире из жалкого состояния и привести их к состоянию блаженства.

Джиованни Бокаччио

(«The First Lecture to the Florentine Commune,  
in «Discussions of the Divine Comedy"»

D. C. Heath and Cотp., Boston, 1961)

Преображать и быть преобразуемым. Любовь и дама преобразуют его, превращая из живого человека в зеленеющий лавр, с которого и в самые жестокие холода не опадают листья.

Норман О. Браун («Apocalypse and/or — Metamorphosis»)

### **О тройном наследии Данте**

Комедию Данте воспринимаешь как величественный памятник в виде акведука, построенного в Средние века и переброшенного в Ренессанс: это — одновременно и итог мудрости века уходящего, и семена века, которому предстоит вскоре расцвести.

Поскольку можно сказать, что наша культура получила со стороны отца иудео-христианское наследие, а со стороны матери — греко-римское, то Ренессанс, значение которого, конечно же, не сводится только к возрождению классической культуры, и стал тем временем, когда осуществился этот великий синтез,— и, следовательно, временем настоящего рождения современной европейской цивилизации.

Благодаря тому, что «Комедия» Данте в большей степени, чем какое-либо другое произведение этой эпохи, демонстрирует для нас великий синтез иудео-христианского и греко-римского наследий, а так

« —115-

же благодаря всему, что сделал Данте для образования духа первой из современных наций (т. е. Флоренции), и, наконец, благодаря своему положению во времени — предтечи Ренессанса (задолго до Медичи, Леонардо и Микеланджело, Макиавелли и Савонаролы), я полагаю, что мы вполне можем видеть в нем своего рода тайного отца современного ми-



ра — иными словами, духовного «отца нации» для западной цивилизации в целом.

Хотя Данте определенно заявлял о желании оформить свое произведение так, чтобы христианские и греческо-римские образы симметрично уравновешивались в его структуре, в духовном опыте, который он воплотил, существует еще одна, третья, составляющая — и связана она с влиянием на Данте средне-восточных тайных учений, — влиянием, невидимым для большинства его современников (особенно из ортодоксальных церковных кругов, исполненных инквизиторского пафоса), но на сегодняшний день в достаточной степени проясненным современной гуманитарной наукой.

Здесь, наверно, следует отметить, что, до того как я заинтересовался сделанным в этой области наукой, мне посчастливилось в течение нескольких лет посещать лекции о Данте, читавшиеся мало кому известным, но, на мой взгляд, наиболее сведущим в своей области дантологом, — Марио Антониолетти. Это был итальянский иммигрант, зарабатывавший себе на пропитание работой бухгалтера в Сантьяго-де-Чили, хотя в узком кругу его знали как великолепного знатока и толкователя мировой мифологии, а также как человека, тесно связанного с неким обществом рыцарского типа и происхождения, члены которого, как он утверждал, вели свою родословную от Федели д'Аморе (буквально — Верные Любви. — Прим. перев.).

Эти Федели д'Аморе — главой которых во Флоренции (после того как Гвидо Кавальканти вынужден был покинуть родной город), по утверждению Антониолетти, являлся некоторое время Данте, — и служили жизненной опорой для той литературной школы, которая известна под названием «Dolce Stil Nuovo» — школы «сладостного нового стиля», и которая была отнюдь не единичным проявлением экспансии в Европу средне-восточных тайных учений. Более ранним выражением этой экспансии явился расцвет искусства трубадуров — первых, кто стал культивировать в западной литературе религиозную поэзию, выражающую себя в символах эротической любви. Связующим звеном между провансальскими трубадурами и представителями «сладостного нового

стиля» стали сицилийские поэты — такие, как император Фридрих II, Якопо да Лентини и Пьетро делла Винья. (Отнюдь не случайное совпадение, что, подобно тому как южная Франция испытывала сильное культурное влияние со стороны мавританской Испании, в Сицилию в это же время широко просачивался ислам.) Культурные проявления новой волны в сознании не ограничивались поэзией. В одном родственном ряду находились движение катаров, подъем в Европе культа Девы Марии и — что особенно важно для нашей темы — совершенно новое понимание любви между полами, которое, в свою очередь, проникало в общество через учреждение «дворов любви» и связанного с ними понятия куртуазной любви. Что касается последней, то я позволю себе процитировать К. С. Льюиса (его книгу «Аллегория Любви»): «Куртуазная любовь неожиданно появляется к концу XI века в Лангедоке, вместе с ней появляется и поэзия трубадуров. Преобладающее чувство в этом новом веянии — любовь, но совершенно особого рода любовь: ее отличительными признаками являются смирение, учтивость, адюльтер и религия любви». «Любовник всегда слуга; свою первейшую добродетель он видит в том, чтобы повиноваться малейшему капризу возлюбленной и безмолвно выслушивать ее упреки, сколь бы несправедливыми они ни были. Образцом для такого любовного рабства служит отношение вассала к своему феодальному господину».

Любовник даже называет свою даму «Midons», что означает не просто «моя госпожа», но «мой господин». Распространяется убеждение, что только обладающий куртуазностью, или благородный человек, способен по-настоящему любить. И именно любовь делает его благородным. Тем не менее, такого рода любовь (хотя она отнюдь не грешила распущенностью или непристойностью) в девятнадцатом столетии вынуждены были назвать «бесчестной», поскольку она игнорирует институт брака. К. С. Льюис обратил наше внимание на то, что «влюбленность» («falling in love») воспринимается в наше время как вещь в высшей степени обычная. И мы не понимаем, что она как культурное явление имела вполне определенное начало во времени, а именно — в XI веке, и вполне возможно, что когда-нибудь будет иметь свой конец. В свою очередь, Чарльз Уильямс, доказывает в своей книге «Теология романтической любви», что, поскольку все из нас в той или иной степени знакомы с

этим чувством, никто не относится к нему с достаточной серьезностью. «В любом случае,— пишет он,— мы не видим в этом состоянии

ничего необычного. Если что и необычно, так это то, что оно в своем развитии приходит к концу». Он показывает, что ни влюбленные, ни теологи не имеют привычки задумываться над серьезной стороной психологического состояния, характеризуемого словом «влюбиться в кого-то», «влюбленность», над тем, «способствует ли оно вере, труду, творческим свершениям», и отмечает, что «когда романтический влюбленный переживает такое чувство, что ему было дано как бы некое откровение, он не склонен исследовать, что же именно ему открывалось».

С определенной точки зрения, путь Данте — это путь любви, и фигура Беатриче может истолковываться и как метафора божественной любви, и как свидетельство того, что Данте воспринимал любовь между полами в качестве духовного пути. В этом отношении путь Данте — это, несомненно, не торная стезя супружеских отношений. Обратимся еще раз к Чарльзу Уильямсу: «Данте никогда не позволял вовлечь себя в осложнения, неизбежно возникающие при близких отношениях с возлюбленной, не говоря уже об уходе или браке. Феномен переживания неожиданно пришедшей любви и затем — бытия в любви предстает перед нами здесь в своей первоизданной простоте».

Тем не менее, путь Данте — это не только путь любви, но и путь мудрости. И комментаторами достаточно ясно было показано, что Беатриче символизирует в «Комедии» не только женщину, но и божественную мудрость. Нет сомнения, что Данте был знаком с аристотелевской доктриной, согласно которой обыкновенный человеческий разум является своего рода зеркалом, «пассивным интеллектом», способным постигать мудрость только через соединение (coupling) с «активным интеллектом», который превосходит его сферу компетенции. Понятие «активного интеллекта» было широко распространено в суфийском мире, главным образом, благодаря влиянию Аверроэса, а персонификация мудрости, или активной познавательной способности (интеллигенции), в образе женщины проникла из суфийских кругов в Европу не только с помощью трубадуров, но благодаря воздействию, особенно в XIII веке, «Романа о Розе». Этот роман-аллегория, в котором возлюбленный священной мудрости занят поисками некой таинственной розы, был переведен на англ-

лийский Чосером, присутствие же титульной страницы итальянской рукописи «Романа о Розе» в доме Данте во Флоренции (ныне превращенном в небольшой музей) невольно заставляет согласиться с утверждением профессора Валлиса, что именно Данте принадлежит перевод романа на итальянский — перевод, подписанный загадочным именем «Дуранте». В то время как для сицилийской школы поэтов возлюбленная (как и в «Романе о Розе») выступает, как правило, под именем Розы, характерной особенностью «дольче стиль нуово» становится индивидуализация ее имени: это Беатриче, Лаура, Джiovанна и т. д. То, что такая индивидуализация была не более чем маскировкой теологического содержания (т. е. божественной мудрости), достаточно хорошо видно в стихах Дино Компанья, который говорит о «Мадонне Интеллигенции», у Якопо да Лентини, который, обращаясь к даме сердца, пишет: «Твоя любовь дарует мне доктрину (doctrine)».

В произведении Данте в пользу такого осмысления образа Розы имеется достаточно откровенное указание на определенную тождественность Беатриче с Рахилью, выражающееся в том, что поэт предоставляет обеим женщинам одно и то же, общее для них сиденье в одном из лепестков Небесной Розы, когда, совершив путешествие через Рай, достигает Эмпирея.

Но в данный момент мне бы хотелось закончить с замечанием, сделанным мной насчет Федели д'Аморе (т. е. Верных Любви), и для этого мне придется сообщить, что когда в середине шестидесятых годов я приехал в Беркли и получил возможность заниматься в прекрасной университетской библиотеке, то мне, естественно, захотелось побольше разузнать о Федели д'Аморе. Так вот, информация, мною там собранная, как выяснилось, в основном имеет отношение к ордену того же наименования в Иране. В своей сравнительно недавно изданной работе «Творческое воображение Ибн аль-Араби» Анри Корбэн произвел великолепное исследование творчества и жизненного пути этого, заслуживающего особого внимания представителя Верных Любви, чье духовное прозрение, ставшее поворотным пунктом жизненного пути, обязано встрече с земной женщиной, которая в его глазах была не менее ангельским существом, чем Беатриче для Данте.

И тут мы можем обратиться к гораздо более известному корпусу сведений о суфийском влиянии на Данте, представленному испанским араби-

стом и священником Мигуэлем Асином-и-Паласиосом, книга которого «Мусульманская эсхатология в "Божественной Комедии"» вызвала шок у итальянских дантологов.

Паласио привлекает наше внимание к определенным hadiths (ха-дисам), или преданиям, рассказываемым о Мухаммеде (и занесенным в Коран), которые связаны с событиями в его жизни, традиционно именуемыми «Исра», или «Ночное путешествие», и «Мирадж», или «Восхождение». Предания эти появились уже после смерти Пророка и стали существенным дополнением к тем немногим и кратким переездам, которые имели место в его жизни.

Например, согласно ранней версии Ночного Путешествия, Мухаммед рассказывает своим ученикам, как его пробудил от сна некий человек, который привел его затем к подножию крутой горы. Поднимаясь на нее, Мухаммед становится свидетелем последовательно разворачивающейся картины мучений и, наконец, самой Геенны,\* после чего он и его вожа-тый встречают людей, мирно отдыхающих в тени деревьев, и на них указывается как на тех, кто умер с верой во Всевышнего. Продвигаясь далее, они обнаруживают тех, кого спутник Мухаммеда представляет как друзей Бога; и наконец, уже в заключительной стадии путешествия, Мухаммед, подняв глаза, созерцает самих Авраама, Моисея и Иисуса, собравшихся вокруг Престола Божия.

Точно так же, как дантовская концепция Чистилища предвосхищается в мусульманских версиях Ночного Путешествия, его Рай находит для себя прообраз в рассказе о Мирадже. Согласно версии более позднего периода, Мухаммед, пробужденный от сна архангелом Гавриилом, приготавливается к восхождению путем извлечения и омовения своего сердца, после чего его грудь наполняется верой и мудростью. (Все это явно свидетельствует о проникновении в ислам той эпохи элементов шаманизма, что скорее всего связано с деятельностью Ахмада Йасави [главы тюркской школы суфизма, умер в 1166 г.— К. Б.] Шаманистическим по своей природе является образ восхождения и в другой версии — в виде подъема на небо по дереву, сверхъестественным образом вырастающему для этого, или же с помощью божественной птицы. Как и у Данте, мы имеем здесь дело с десятью стадиями восхождения, и точно так же первые семь стадий соответствуют семи планетарным небесам. Как и в бо-

лее поздней версии Ибн аль-Араби, на каждом из небес Мухаммеду предстают один или несколько пророков.

В еще одной версии небесного восхождения мы с удивлением обнаруживаем в описании Ада множество таких образов, на которые нас приучили смотреть как на специфически дантовские по своему происхождению. Даже если этот мусульманский Ад находится и не под зем-

\* Хотя в иудаизме Геенна — это место очищения, и данном случае она, по-видимому, является областью Ада, который расположен на горе Чистилища, или па чем-то, что с максимальной интенсивностью выражает собой феномен Чистилища. Отголосок такого понимания Геенны можно усмотреть в дантовском мире огня — изображаемом в конце Чистилища в «Комедии».

лей, он все равно имеет форму ярусов, понижающихся по мере того, как грех возрастает, причем каждый ярус соответствует определенному роду вины. И Асин заключает: «Конечно, количество ярусов в той и другой истории не совпадает, но это не имеет столь уж большого значения в сравнении с поразительным сходством в таких вещах, где чисто художественное подражание, казалось бы, не нуждалось в такой строгой приверженности своей модели».

Несмотря на то, что профессор Асин в конце концов приходит к заключению, что существует самое близкое соответствие между «Комедией» Данте и произведениями Ибн аль-Араби — великого испанского суфия, жившего на поколение раньше Данте, позднее были найдены аргументы, доказывающие невозможность чтения Данте Ибн аль-Араби в переводе. В качестве альтернативной теории было выдвинуто предположение, что Данте был знаком не с Ибн аль-Араби, но с так называемой книгой «Лествицы» (другой вариант перевода — «Книгой восхождения») — своеобразной версией путешествия Пророка, которая по инициативе Альфонса Мудрого была переведена в Кордове на испанский, итальянский и провансальский языки.

Несколько лет назад мне посчастливилось приобрести у одного мадридского антиквара экземпляр «Книги восхождения» (*Libro della Scala*) и, по ознакомлении с ней, я был вынужден согласиться с теми, кто считает, что, несмотря на то что релевантные «Комедии» образы здесь налицо, не похоже, чтобы за изложенным на ее страницах стоял глубокий

личный опыт, и что такое впечатление создается благодаря тому, что рассказываемому недостает, при всем богатстве сберегаемой традицией символики, одного — величия. Лично я нашел книгу скучной и не могу поверить, чтобы Данте мог вдохновиться чем-то столь невдохновляющим. Думается, дело в том, что мы слишком много внимания уделяем литературным влияниям, которые не столь уж существенны по сравнению с духовными влияниями, являющимися своего рода воздухом для литературы. Почему бы не допустить, что то влияние, которое Ибн аль-Араби — этот восточный рыцарь Любви, считавшийся, по мнению многих суфиев, величайшим учителем своего времени,— оказал на Данте, имело не литературный, но жизненный характер и осуществлялось через современников? Достаточно много говорит, например, тот факт, что Брунетто Латини, основной наставник Данте в юношеские годы, был некоторое время послом Флоренции в Кордове (когда последняя являлась столицей Халифата).

— 121 —

Может показаться, что приводимые мною сведения относительно воздействия на Данте со стороны ислама не согласуются с тем фактом, что поэт помещает Мухаммеда (вместе с Али) в один из наиболее мучительных кругов Ада (восьмой, предназначенный для творцов раскола),— однако нам следует помнить об опасностях, которым подвергались в те времена еретики, а также и о том, что «Монархия», написанная чуть ранее его основного сочинения, была публично сожжена.

Когда я как-то раз беседовал на эту тему с другом (Arthur Kover), то услышал от него прекрасное замечание, сравнивающее жест Данте с ответом Фрейда чиновникам гестапо, доставившим его к поезду, на котором он, в конце концов, смог покинуть нацистскую Германию. Когда после продолжительных переговоров его британский друг и биограф Эдвард Гловер сумел, наконец, получить у немецких властей разрешение вывезти Фрейда, и после того, как полицейские чиновники привезли семью Фрейда на железнодорожный вокзал, от последнего потребовали подписать документ, подтверждающий, что у него нет претензий к гестапо в плане обращения с ним. В ответ на это требование Фрейд произнес, что он не только готов подписать такой документ, но что он «каждому советовал бы иметь дело с гестапо».

Тайный смысл дантовского жеста становится особенно понятным, если учесть, что он помещает в Ад не только Мухаммеда, но и — что уже совершенно излишне (по мнению тех, кто видел в этом проявление низости и неблагодарности) — своего учителя, Бруно да Латини. Последнего он к тому же помещает в малопочтенную область Ада — в круг для «содомитов», трактуемых, как те, кто совершает «насилие над естеством». Если трудно представить, чтобы преданный мусульманин позволил себе такое богохульство — помыслить Мухаммеда грешником, то всегда существовал, с другой стороны, разряд суфиев, которые поднимались над ограниченностью ислама или какой-либо другой конкретной религии вплоть до того, что готовы были даже сжечь священные книги в случае необходимости — как с достаточной полнотой показал это Идрис Шах в своих работах.

Дело также и в том, что внутри самого суфизма можно выделить два различных по духу течения: южное, имеющее подчеркнуто мусульманскую основу, и северное, в котором более заметно воздействие на ислам совершившегося около тысячи лет назад в Центральной Азии

— 122 —

синтеза магизма, христианства и буддизма. Есть основание полагать, что этот высокий синтез был, в свою очередь, вызван брожением элементов еще более древнего наследия, уходящего корнями в эпоху Вавилона и Ассирии. Так, Дж. Г. Беннет (J. G. Bennett), в частности, сообщает, что, согласно мусульманскому преданию, Салман Перс (или Салман ал-Фариси), один из товарищей Пророка, принадлежал к школе мудрости, которая процветала на протяжении почти двух тысячелетий в Балхе (городе и провинции на севере современного Афганистана) и ассоциируется с такими наименованиями, как «Сарман» («Sarman») и «Хваджаган» («Khwaјagan») \*.

Можно даже предполагать, что эта разновидность суфизма была настолько же мусульманской, насколько и христианской, — в общем, являла собой эзотерическое христианство в самой гуще ислама. Профессор Асин, издавая сочинения Ибн аль-Газали, переведенные им на испанский язык, выпустил один из томов под заглавием «Христианизированный Ислам», однако, почему бы в качестве альтернативы не предположить, что Ибн аль-Араби являлся, скорее, воплощением выше упомяну-



того транскультурного мета-исламского течения в суфизме? При жизни на него смотрели как на «учителя учителей» — и эта его роль не выглядит слишком неожиданной на фоне сделанного несколько ранее Йусуфом ал-Хамадани (умер в 1140 г.), главой уже упомянутого ордена Хваджаган, или «Учителей мудрости».

Даже в наше время приходится слышать о сохранившихся в самом центре исламского мира реликтах христианства. Вот что сообщает, например, Берк (Burke) в своей книге «Среди Дервишей» (Burke «Among Dervishes»):

«Последователи Исы, сына Мариам (т. е. Иисуса, сына Марии) обычно называют себя мусульманами. Их селения часто встречаются в западных районах Афганистана, расположенных вокруг Герата. Мне уже не раз приходилось слышать о них, но я полагал, что речь, по-видимому, идет об обращенных европейскими миссионерами из Восточной Персии, впрочем, я не исключал варианта, что они представляют осколок времен, когда Герат был процветающей епархией несторианского обряда, т. е. еще до завоевания Персии арабами в VII— VIII веках.

О Сармаис, или Хваджагане (от которых ведут свое происхождение современный Накшбанди и другие суфийские ордены) Беннет подробно рассказывает в своей книге «The Masters of Wisdom». См. также John G. Bennett «Gurdjieff: Making a New World. Turnstone Books. 1976.

— 123 —

Но, судя по их собственным рассказам и по тому, что мне удалось увидеть, они ведут происхождение от каких-то гораздо более древних предков.

Мне удалось найти их с помощью одного из приближенных гератского эмира — последний, считающийся потомком самого Мухаммеда, покровительствовал, в частности, «последователям Исы». Герат, где в великолепном мавзолее покоится прах Абдаллаха ал-Ансари, суфийского мистика и весьма почитаемого местного святого, является местом паломничества для многих мусульман, в прежние времена его посещали с этой целью верховные правители Индии и другие знатные лица.

Здесь, должно быть, не меньше тысячи таких христиан. Их духовный глава, авва Yāhiyūa (отец Иоанн), может перечислить цепь учителей, не

прерывающуюся на протяжении шестидесяти поколений и берущую начало от Исы, сына Марии (Магу) из «Nazara».

По словам этих людей, Иисус избежал казни на кресте, нашел убежище у друзей, перебрался затем с их помощью в Индию, где он бывал до этого еще в юношеские годы, и там обосновался в Кашмире, где его до сих пор чтут как древнего учителя, Юз Асафа (Yuz Asaf), т. е. Иисуса, сына Иосифа. Именно к этому последнему периоду предполагаемой жизни Иисуса относится его проповедь, бережно хранимая ими».

О сохранившихся до наших дней остатках Сармуна (Sarmoun) и эзотерического христианства мы слышали также от Георгия Ивановича Гурджиева, влиятельного духовного учителя, который определял свою роль в западном мире как «вестника грядущего добра» и указывал на вышеупомянутую школу как на источник своего воспитания и посвящения. Благодаря ему мы узнали о центральном положении девятиричной схемы, называемой «эннеаграммой», в формулировании понимания того, что завещано преданием, точно так же, как из отчета Десмонда Мартина о посещении им центра Сармуна в горах Гиндукуша узнали, что эннеаграмма Ноо-Коопја образует эмблему человеческого сообщества. Эта информация делает идею связи духовного генезиса Данте с линией Сармуна достаточно правдоподобной, поскольку, даже если признать, что строение дантовского неба находит для себя объяснение в девяти небесах Птолемея, невероятно, чтобы исключительно влиянием Птолемея инспирировались и построения Ада и Чистилища по той же трижды троичной схеме. Более того, уже в «Vita Nuova» Данте настойчиво обыгрывает идею девятиричности и даже говорит о Беатриче как о воплощении числа девять.

— 124— .

Все, мною здесь сказанное, в конечном счете, имеет своей целью дать сводку материалов, свидетельствующих, что, подобно Гомеру, этому «творцу богов», причастному таинствам и всему, что ведомо вещему роду бардов, и подобно жрецу Инаны, Sin-Lequi-Unninni, Данте был наследником знания, передаваемого по линии наиболее посвященных. Но всякому, кто доверяет интуиции не меньше, чем рациональным доказательствам, достаточно, наверно, просто обратить внимание на то, что Данте — и это единственный в своем роде случай — предпочел свиде-

тельствовать о путешествии в вечность не только открыто и прямо (а не в косвенной форме, как Гильгамеш и Гомер), но и от первого лица. Возможно, такая форма изложения и воспринимается в двадцатом веке как нечто само собой разумеющееся, но в данном случае немаловажно то, что перед нами инициатива, которая едва ли была возможна, не обладай ее автор сокровенными полномочиями, вытекающими из ясного сознания своего духовного мастерства (*mastery*). Верно, что Гильгамеш, как говорит предание, записал историю своего путешествия на камне (хотя есть серьезные основания предполагать, что его «произведение» существовало до этого в устной форме), так что в итоге этот ассирийский или вавилонский Гильгамеш превратился, до известной степени, в литературный персонаж. Верно и то, что Мухаммед оставил немногословные сообщения в Коране, касающиеся того, что принято называть его ночным путешествием и восхождением. Однако эти лаконичные восклицания невозможно воспринимать в качестве литературного произведения.\* Единственную подходящую аналогию для инициативы, с которой выступил Данте, можно найти в произведениях Ибн аль-Араби, жившего на поколение раньше автора «Комедии».

Тем не менее, Данте был первым в западном мире, кто рискнул выступить с подобной инициативой, и надо сказать, что сделанное им производит значительно более сильное впечатление, чем сделанное Ибн аль-Араби, потому что последний, в конце концов, являлся не только тем, кто открыто заявлял о себе как о человеке, достигшем уровня переживаний Пророка, и кто называл себя, подобно Мухаммеду, «печатью пророков», а вскоре уже при жизни получил в арабском мире титул «величайшего из Шейхов». Он оставался при всем том лишь одним из многих в длинной цепи суфиев, которые на протяжении нескольких веков

\* «Хвала Господу, что Он перенес меня в Иерусалим, дабы я мог созерцать чудеса Его» — это все, что мы узнаем от Мухаммеда относительно ночного путешествия.

— 125 —

вносили свою лепту в разработку вариантов интересующей нас темы, т. е. путешествия Мухаммеда на небеса, так что со временем отдельные моменты рассказа об этом путешествии, тщательно продуманные и не допускающие никакой двусмысленности, стали средством выражения

универсальных человеческих переживаний. Например, когда Ибн аль-Араби говорит о том, что он посетил «небо Адама» или «небо Моисея», то это не могло сколько-нибудь шокировать суфия, поскольку для последнего являлось само собой разумеющимся, что совершать восхождение через небесные сферы — это не что иное, как метафора процесса пробуждения. Более того — если говорить о подготовленности Ибн аль-Араби к «путешествию в вечность», то прежде чем отчитаться о важнейшем событии своей жизни в «Мекканских откровениях о познании небесных тайн» (где он говорит от первого лица), он уже успел попробовать свои силы на этот счет в другом произведении: ранее написанных им «Гранях Мудрости», где описывается (от третьего лица) путешествие двух искателей истины — рационально мыслящего философа и мистика. Так что в сравнении с Данте, выступившим с беспрецедентным для западного мира начинанием — представить людям отчет из первых рук о посещении загробного мира, увиденного как целое, — сделанное таким общепризнанным духовным мастером, как Ибн аль-Араби, описание рая от первого лица не выглядит таким уж большим достижением. К тому же Данте выступал всего лишь как поэт, не имея, скажем, репутации «учителя учителей», и, конечно же, нельзя забывать, что он являлся врагом Папы, лишенным защиты со стороны родного города, откуда был изгнан.

Честно говоря, я не предполагал, что конкретному разбору самой «Божественной Комедии» будет предшествовать столь пространное вступление, но так уж получилось, и я думаю, что подобное вступление уместно в разговоре о величайшем из христианских поэтов. Мне бы хотелось надеяться, что оно поможет моим читателям настроить свой слух на восприятие голоса Данте и подготовит их сердца к встрече с его духом. И поскольку я обращаюсь теперь к тексту поэмы, то хочу предупредить, что собираюсь в процессе ее анализа пользоваться как микроскопической, так и панорамной точкой зрения: пристально вглядываясь в текст в начале и в конце «Комедии» (с тем чтобы не ограничивая себя в цитировании, поразмышлять над ее стихами), суммарно и как бы с высоты птичьего полета обозревать то, что находится посередине (с тем чтобы дать общее представление о ее гигантской структуре).

## Путь вниз

Итак, я приступаю к анализу первой песни «Божественной Комедии». Песня эта является частью тома (или «кантики»), озаглавленного «Inferno», однако если быть точным, то события, о которых в ней рассказывается, происходят не в аду. Правильнее будет сказать, что речь в ней идет о том этапе дантовского путешествия, который начинается с пробуждения в нем — «в середине жизненного пути» — сознания того, что он незаметно для самого себя заблудился в «сумрачном лесу», и заканчивается выражением готовности с его стороны следовать за Вергилием, духовным руководителем, неожиданно встреченным Данте в самые трудные минуты после своего пробуждения.

Даже вторая песнь «Божественной Комедии» доводит нас только до врат ада, и ее можно рассматривать в качестве экспозиции подготовительной стадии к путешествию в собственном смысле слова — стадии, связанной с чисто интуитивным переживанием цели путешествия, с принятием руководящего начала (в лице Беатриче) и осознанием мотивов, движущих путником. За этим подготовительным периодом следует значительно более глубокая стадия, которая в повествовательно-фактическом плане символизируется у Данте путешествием через загробный мир. Но рассказ о путешествии в потусторонний мир, в мир жизни после смерти, неизбежно вызывает мысль о смерти, пережитой человеком до физической кончины.

Обратимся теперь к началу «Комедии» и перечитаем еще раз строки первой терцины \*:

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

Дороти Сэйерс интерпретировала в свое время этот «сумрачный лес» как аллегорическое изображение внутреннего состояния, получившего у богословов название — «окаменение сердца». Состояния, в котором человек погружается в такой мрак, что лишается и сознания собственной греховности, и способности к раскаянию, и даже просто понимания того, что он сбился с пути.

\* Соображения эстетики и здравого смысла подсказывают переводчику воздержаться от перевода дантовских терцин с английского и давать их в классическом переводе М. Лозинского. Вместе с тем смысловые нюан-

сы английского перевода Дороти Сэйерс будут учитываться там, где они становятся опорными точками для концепции автора настоящей книги.—

К. Б.

— 127 —

Был период, когда «Божественная Комедия» представлялась мне картой всего путешествия, совершаемого человеком после того, как он выходит из состояния полнейшей духовной анестезии. Сегодня я склонен с максимальной серьезностью относиться к тому, что «Божественная Комедия» была написана через несколько лет после «Новой жизни» — произведения, в котором Данте уже изложил историю своего духовного пробуждения. Если мы примем в расчет это его повествование о рождении в новую жизнь — повествование, в центре которого находится рассказ о встрече с Беатриче (символизирующей божественную мудрость), и если мы примем также во внимание, что «Божественная Комедия» вырастает, скажем так, из факта смерти Беатриче, то можно считать, что «сумрачный лес», в котором заблудился Данте, соответствует духовному «помрачению» («endarkenment»), которое не следует смешивать с хорошо всем знакомым мрачным расположением духа — следствием болезненного состояния. Скорее, это мрак, в который погружается человек после мгновений великого просветления; иными словами, речь идет о помрачении, которое соответствует особой фазе явления, известного под названием «темной ночи души», — фазе, характеризующейся тем, что теряешь себя после того, как уже нашел. Именно после такого помрачения и испытывает Данте состояние смерти-при-жизни, позволяющее ему войти, оставаясь при этом живым и сохраняя восприимчивость, в царство мертвых — идя, таким образом, по стопам Энея и св. апостола Павла \*.

Лишь когда он достигнет Земного рая на вершине священной горы Чистилища, закончится для Данте его темная ночь. Но вернемся к повествованию. Данте признается нам, что от одного воспоминания об этом лесе в нем просыпается давний страх, ибо «так горек он, что смерть едва ль не слаще». Однако именно здесь он обрел такое благо, что считает своим долгом «сказать про все, что видел в этой чаше».

Не помню сам, как я вошел туда,

Настолько сон меня опутал ложью,

Когда я сбился с верного следа.  
Но к холмному приблизившись подножью,  
Которым замыкался этот дол,  
Мне сжавший сердце ужасом и дрожью,  
И, разумеется, Иисуса — хотя только ап. Павла и основателя Рима Данте  
позволяет себе упомянуть.

— 128 —

Я увидел, едва глаза возвел,  
Что свет планеты, всюду путеводной,  
Уже на плечи горные сошел.  
И здесь Данте сталкивается с двумя почти одновременно явленными ему  
видениями: первое из них намекает на скорый конец путешествия — и  
вызвано игрой первых солнечных лучей на белоснежной вершине  
«Monte Diletto» (восхитительной горы), другое — как только он на-  
правил свои шаги вверх — предстало в образе рыси, преградившей ему  
путь. Это и есть та самая интенсивная поляризация, которая знакома  
каждому духовному путнику, с какой бы искренней жаждой благого он  
ни начинал свое путешествие.  
Был ранний час, и солнце в тверди ясной  
Сопровождали те же звезды вновь,  
Что в первый раз, когда из сонм прекрасный  
Божественная двинула Любовь.  
Доверясь часу и поре счастливой,  
Уже не так сжималась в сердце кровь  
При виде зверя с шерстью прихотливой;  
Но, ужасом опять его стесня,  
Навстречу вышел лев с поднятой гривой.  
Наконец перед Данте возникает Волчица, чье поджарое тело, «казалось,  
все алчбы в себе несет». И именно при виде Волчицы ему становится  
понятным, что достичь столь желанной для него вершины ему не дано.  
Согласно Антониолетти, Данте пришел к пониманию того, что невозмож-  
но пролагать свой путь через этот мир в нынешнем его состоянии: при  
отсутствии достойных правителей и правильных политических принци-  
пов. Вот почему для достижения заветной вершины необходимо избрать  
иной путь («altro viaggio»), а именно: *via contemplativa* (путь созерца-

ния). В этом комментарии Антониолетти не только справедливо констатируется падшее состояние, в котором находится мир, но и подчеркивается необходимость для индивида встречи с самим собой, встречи, скажем так, вопреки и назло обстоятельствам (*against the stream*); то, что иногда получало символическое выражение в изображении искателя — паршивой овцой, которой необходимо оставить свое стадо и идти «против течения», если понадобится, то даже против сил природы — в акте — 129 —

освобождения от пут физического существования. У этой интерпретации есть, однако, один недостаток, который становится заметен, если вспомнить, сколь важное значение придавал Данте на всем протяжении «Божественной Комедии» тому, чтобы демонстрировать нам на каждой ступени пути равновесие деятельного и созерцательного принципов (которые, соответственно, воодушевляли: один — римскую культуру, с характерным для нее возвеличиванием гражданских добродетелей, другой — христианскую цивилизацию). В действительности можно говорить о триедином характере пути у Данте, поскольку он всегда, хотя и не говоря об этом прямо, изображает этот путь как равновесие между действием и созерцанием, осуществляющееся под защитой любви, — путь, в котором тесно переплетены начала креста, орла и розы. В любом случае с уверенностью можно сказать, что Данте свидетельствует об опыте отчаяния, пережитого им, когда он почувствовал свое бессилие перед препятствиями, вставшими на его пути; что касается последних, то есть основание предполагать, что они образуют триаду скорее психологических затруднений, нежели реальных жизненных препятствий. Достаточно будет сказать, что исследователи дантовского творчества используют образ трех зверей для обозначения трех последовательно расположенных секторов Ада и говорят об Аде Пантеры (т. е. Аде Невоздержанности, где нет другого закона, кроме голоса желания), Аде Льва (т. е. Аде Ожесточения и Ярости, при которых человек не только является пленником своих желаний, но и свою волю превращает в орудие для удовлетворения своих пристрастий) и, наконец, Аде Волчицы: Аде Злобы, столь глубокой, что уже не только воля личности направлена по ложному пути, но и интеллект ставится на службу этой ложно направленной воле.



Перед лицом этих животных, которые символизируют три категории греха — согласно аристотелевской схеме (которая искусно сочетается в «Комедии» с христианской семерницей и центрально-азиатской девятичрицей), Данте, однако, действительно получает помощь. Когда ему уже стало ясно, что безжалостная Волчица шаг за шагом оттесняет его во тьму, из которой он поднялся:

Внезапно предо мной возникла какая-то фигура,  
Безмолвно пересекавшая мой путь, она казалась  
Онемевшей от долгого молчания...

С помощью молчания Данте заставляет нас почувствовать состояние того, кто умер очень давно, прежде всего — глубокое внутреннее  
— 130 —

спокойствие, а если брать шире, то — состояние того, кто поднялся над этим миром.

«Поэт был я», — произносит тот, кто окажется Вергилием:

...и вверил песнопенью,

Как сын Анхиза отплыл на закат

От гордой Трои, преданной сожженью.

Далеко не всем известно (и это очень удивило меня, когда я узнал), что Данте, подобно своим современникам, не был знаком с поэмой Гомера, которая не была еще переведена с греческого. Реально Данте знал поэму Вергилия, которая, хотя и имеет дело с очень непохожим на гомеровского Одиссея героем, следует в основных своих звеньях образцу гомеровской поэмы.

О честь и светоч всех певцов земли,

Уважь любовь и труд неутомимый,

Что в свиток твой мне вникнуть помогли;

Ты мой учитель, мой пример любимый;

Лишь ты один в наследье мне вручил

Прекрасный слог, везде превозносимый.

Смотри, как этот зверь меня стеснил!

О вещий муж, приди мне на подмогу,

Я трепещу до сокровенных жил!

Мы бы не усомнились, что Данте считает Вергилия своим учителем в поэзии, но в этой сцене Данте хочет стать учеником Вергилия в области,

которая находится вне компетенции поэзии. Аллегорический образ руководителя, осуществляемого из загробного мира, больше совпадает с амплуа чародея, нежели поэта, и это вполне согласуется с молвой, сопутствующей Вергилию в веках. Однако сказать, что Вергилий является тайным, внутренним руководителем,— не означает полностью ответить на поставленный вопрос, потому что Вергилий — только один из трех последовательно сменяющихся руководителей, которых будет иметь Данте в «Божественной Комедии». Вергилий будет вести его чрез Ад и Чистилище, пока не приведет к земному Раю — Эдемскому саду, символизирующему состояние чистоты и истинной человечности. Там он передаст его Беатриче, которая будет сопровождать Данте на небесах.

— 131 —

Если Беатриче является воплощением мудрости, то Вергилий воплощает лучшее, что есть в разуме, и если Вергилий воплощает языческие добродетели гражданской жизни — «орла», то Беатриче — христианский опыт созерцания — «крест».

Вергилий объясняет Данте, что для достижения цели ему нужно отказаться от того пути, который открывается перед ним и прямо ведет к вершине горы, и избрать иной, который может показаться ведущим назад, путь, о котором он и дает Данте предварительное представление:

И я тебе скажу в свою череду:

Иди за мной, и в вечные селенья

Из этих мест тебя я приведу,

И ты услышишь вопли исступленья

И древних духов, бедствующих там,

О новой смерти тщетные моленья;

Потом увидишь тех, кто чужд скорбям

Среди огня, в надежде приобщиться

Когда-нибудь к блаженным племенам.

Но если выше ты захочешь взвиться,

Тебя душа достойнейшая ждет:

С ней ты пойдешь, а мы должны проститься;

Царь горних высей, возбраняя вход

В свой город мне, врагу его устава,

Тех не впускает, кто со мной идет.

Здесь мы имеем дело с одной из уступок Данте духу времени и Католической Церкви, согласно которым язычник не мог попасть на небо. И хотя специфика дантовского текста позволяет понимать это догматическое убеждение чисто символически, есть основания предполагать, что Данте не устраивал такой выход из положения. Уже в конце своего странствия, когда он созерцает в райском небе грандиозного орла, образованного душами справедливых, и хочет выяснить у него эту тайну, тот так прочитывает в его душе вопрос о неразрешимой для него загадке божественной справедливости: «на берегах Инда рождается человек, и поблизости нет никого, от кого он мог бы услышать о Христе, никого, кто читал или писал бы о Нем; все помыслы и действия этого человека направлены к добру, как его понимает человеческий разум, не согрешает — 132 —

он ни словом, ни делом и вот умирает не будучи крещен и не ведая веры. Разве справедливо то, что он проклят?»\*

Первая песнь заканчивается тем, что Вергилий отправляется в путь вместе с Данте, следующим за ним, и, с определенной точки зрения, настоящее путешествие Данте начинается во второй песни, когда темнота спускается на землю и уводит ее обитателей ко сну, и Данте при этом размышляет, что только ему одному нужно было подготовиться выдержать войну с тяжелыми испытаниями. Продолжая свой рассказ, он, тем не менее, призывает муз:

О Музы, к вам я обращусь с воззванием!

О благородный разум, гений свой

Запечатлей моим повествованьем!

Из последующего видно, что он отправляется в путь, одолеваемый сомнениями. Он понимает, что если говорить об Энее, то возможность сойти в обитель бессмертных еще во время своей земной жизни была привилегией, дарованной ему как человеку, которому судьбой предназначено было стать основателем Рима. Подобным образом, рассуждает он, и святой Павел был перенесен еще при жизни на третье небо — как человек, на которого была возложена душеспасительная миссия передачи и сохранения христианского учения для последующих поколений.

Л я? На чьем я оснуюсь примере?

Я не апостол Павел, не Эней,

Я не достоин ни в малейшей мере.  
И если я сойду в страну теней,  
Боюсь, безумен буду я, не боле.  
Ты мудр, ты видишь это все ясней!».  
И словно тот, кто, чужд недавней воле  
И, передумав в тайной глубине,  
Бросает то, что замышлял дотоле,  
И Данте продолжает подводить к мысли, что, возможно, христианские  
короли больше запачканы грехом, нежели цари, не знавшие Христа. От-  
вет орла, по-видимому,— один из шедевров дантовской дипломатично-  
сти: «никто не восходил в небесное царство, кто бы не веровал в Хри-  
ста, по многие из тех, кто славил Христа, будут в судный день от него  
дальше, чем иные, не знавшие Его». И добавляет: «Что должны сказать  
персы, когда перед ними откроются листы той книги, где записаны все  
грехи этих христианских королей?»

Таков был я на темной крутизне,  
И мысль, меня прельстившую сначала,  
Я, поразмыслив, истребил во мне.  
Думаю, что не ошибусь, если скажу, что сомнения, которыми делится с  
Вергилием Данте, неизбежно овладевают человеком, с полной ответст-  
венностью начинающим это великое путешествие. Ибо от этого путеше-  
ствия, исход которого ему неизвестен, в полном смысле зависит — жить  
ему или умереть.  
Каким способом Вергилий помогает Данте преодолеть это мучительное  
состояние? Сначала просто указав на то, что он поддался недостойному  
его малодушию, и взывая затем к его мужеству.  
Когда правдиво речь твоя звучала,  
Ты дал смутиться духу своему, —  
Возвышенная тень мне отвечала. —  
Нельзя, чтоб страх повелевал уму,  
Иначе мы отходим от свершений,  
Как зверь, когда мерещится ему.  
Однако страх покидает Данте в основном после того, как Вергилий под-  
робно объясняет, почему он пришел к нему на помощь.  
Из сонма тех, кто меж добром и злом,

Я женщиной был призван столь прекрасной,  
Что обязался ей служить во всем.  
Был взор ее звезде подобен ясной;  
Ее рассказ струился не спеша,  
Как ангельские речи, сладкогласный:  
О, мантуанца чистая душа,  
Чья слава целый мир объемлет кругом  
И не исчезнет, вечно в нем дыша,  
Мой друг, который счастьем не был другом,  
В пустыне горной верный путь обрести  
Отчаялся и оттеснен испугом.  
Такую в небе слышала я весть;  
Боюсь, не поздно ль я помочь готова,  
И бедствия он мог не перенести.

Идя к нему и, красотою слова  
И всем, чем только можно, пособя,  
Спаси его, и я утешусь снова.  
Я Беатриче, та, кто шлет тебя;  
Меня сюда из милого мне края  
Свела любовь; я говорю любя.  
Спасение, таким образом, приходит к Данте свыше — так же, как и снизу — в ответ на его собственную любовь к конкретному человеческому существу. Его любовь — то есть его восхищение перед небесной красотой — будет замечена мудростью.  
Ответ Вергилия Беатриче в высшей степени удивителен:  
Единственная ты, кем смертный род Возвышенной, чем всякое творенье,  
Вмещаемое в малый небосвод,  
Тебе служить — такое утешенье,  
Что я, свершив, заслуги не приму;  
Вне всяких сомнений, нельзя сказать о земной Беатриче, что только благодаря ей человеческий род «превосходит все, что ни есть из творений Бога под самой нижней сферой неба». (Согласно птолемеевской концепции, самой нижней сферой неба является сфера луны, отсюда и мир, и все, находящееся на земной поверхности, получило название «подлунного» мира.) Если Данте сообщает нам устами Вергилия, что

только благодаря «Беатриче» человеческий вид занимает высшее место в этой «под-лунной» земной сфере, то это, разумеется, означает, что человечество поднялось над царством минералов, растительным и животным царствами благодаря человеческой созерцательной способности. Доказательством сказанному может служить то, что Данте фактически повторяет слова, употребленные до него св. Августином по отношению к мудрости, или «Интеллекту». Подобно тому, как Аверроэс (следуя в этом за Аристотелем) различает активную и пассивную умственную способность (интеллигенцию), св. Августин в аналогичном случае отличает разум от интеллекта. Именно последний служит руководителем для высшей области души и позволяет нам иметь понятие о вечных идеях. Этому «интеллекту» соответствует мудрость, или знание о том, что абсолютно и неизменно,— мудрость, о которой св. Августин как раз говорит следующее: «только благода-

— 135 —

ря ей человеческий род способен понимать все, что ни есть на земле». (Genesis ad litteram, ср. 16, 59 — 60).

«Мне известно твое желание, и больше не нужно слов»,— добавляет Вергилий, но, несмотря на высказываемую им готовность действовать безотлагательно, он все же не может удержаться от вопроса:

Но как без страха сходишь ты во тьму  
Земного недра, алча вновь подняться  
К высокому простору твоему?

«Тьма земного недра» (в переводе Дороти Сэйерс: «страшное средоточие Земли»), в которую Беатриче спускается, чтобы взять себе в помощники Вергилия,— это, по существу, лишь первая область из описываемых Данте сфер за вратами Ада, первое преддверие собственно Ада, преддверие, в котором мы видим Гомера в обществе других великих душ греко-римского прошлого. Если Данте в силу объективных причин не мог дать Вергилию место в Раю (поскольку тот жил еще до времени, когда мог бы стать христианином), то тем более он не мог позволить себе поместить его в Аду. Для этого он и создал первое преддверие Ада, расположив его непосредственно перед вторым преддверием, соответствующим Лимбу. Подобно тому, как Лимб предназначался им для душ тех, кто умер младенцем, не имея возможности приобщиться духа Хри-

стова через крещение, в первом пред-Inferno он поместил тех, кто не мог быть крещен по той простой причине, что жил еще до Рождества Христова. Здесь, как и в других случаях, Данте придает символическую глубину общепринятому в его время представлению. Помещая Вергилия в низший, не соответствующий его достоинству мир, он тонко дает понять, что милосердие Господне (grace) должно снизойти и до низшего мира. К тому же связанные с Вергилием общей судьбой по Лимбу образы языческих мудрецов и детей призваны символизировать, как показал Валли, двойную неудачу (failure) \*, составляющую сущность первородного греха, согласно святому Августину. Подобно тому как Августин характеризовал первородный грех как соединение ignorantia и difficultas — помрачения ума и ослабления воли, Данте (как считают Пасколи и Валли) построил в своей «Комедии» сложные, симметрично организованные смысловые конструкции — в терминах присутствия или отсутствия в данной вещи «орла» и «креста». Принцип этот прослеживается с самого начала, прежде всего, в изображении духов-

\* Двух диаметрально противоположных принципов — «креста», или знания, и «меча», или действия.

— 136 —

ных руководителей Данте (сперва — Вергилия, затем — Беатриче) и проясняется в полной мере в изображении огненного креста и небесного орла, которые образуются в небе Марса и небе Юпитера, соответственно душами мучеников и душами справедливых правителей.

Объяснив, что ей не страшно спускаться в мрачные пределы Ада потому, что бояться следует лишь того, что может принести вред ближнему, а также потому, что Бог по своей великой милости бережет ее от всякой напасти, Беатриче продолжает объяснять, что она, помимо этого, повинуется приказу, — приказу, полученному от некой «благодатной госпожи на небесах», которая с состраданием следит за тем, кто изнемогает сейчас без помощи, и что «в горних» она «склоняет к милости вышнего судию». Имя Марии в рассказе Беатриче хотя и не произносится, но подразумевается, — ибо кто другой в христианском мире, как не она, воплощает в женском образе божественное сострадание?

Однако Мария не обратилась непосредственно к Беатриче:

Потом к Лючии обратила слово

И молвила: — Твой верный — в путях зла,  
Пошли ему пособника благого. —  
Лючия, враг жестоких, подошла  
Ко мне, сидевшей с древнею Рахилью,  
Сказать: — Господня чистая хвала,  
О Беатриче, помоги усилью  
Того, который из любви к тебе  
Возвысился над повседневной былью.  
Или не внимлешь ты его мольбе?  
Не видишь, как поток, грознее моря,  
Уносит изнемогшего в борьбе? —  
Никто поспешней не бежал от горя  
И не стремился к радости быстрей,  
Чем я, такому слову сердцем вторя...  
рассказывает Беатриче Вергилию, а Вергилий, в свою очередь,— Данте:  
Так молвила, и взор ее печальный,  
Вверх обратясь, сквозь слезы мне светил  
И торопил меня к дороге дальней.

Именно здесь Данте в первый раз сообщает нам, что Беатриче на небесах сидит рядом с «древнею Рахилью» и, таким образом, дает нам еще один ключ. Речь, вне всякого сомнения, идет о Рахили Ветхого Завета — женщине, которую Иакову удалось взять в жены с таким огромным трудом. Полюбив Рахиль, Иаков попросил у Лавана, ее отца, дать Рахиль ему в жены. И Лаван согласился, но потребовал, чтобы сперва Иаков семь лет поработал на него. Однако когда прошло семь лет, Лаван отдал ему не Рахиль, но сестру ее Лию, ссылаясь на то, что обычай не разрешает выдавать замуж младшую сестру прежде старшей. Так и пришлось Иакову работать еще семь лет, чтобы утолить желание своего сердца и получить в жены Рахиль. Нет необходимости пояснять, что все в Книге Бытия, помимо буквального, имеет еще и сокровенный смысл, что же касается приведенного рассказа, то он был подробно прокомментирован св. Августином в его труде под названием «Contra Fastum» [«Против чванства»], где он высказывает предположение, что Лия (слабая глазами) и прекрасная Рахиль соответствуют: одна — жизни деятельной, другая — созерцательной. Иаков (характерное воплощение типа искателя),



после того как он пленился божественной мудростью, обязан пройти через очищение. Слово Лаван означает «убеленный» или «отбеленный, обесцвеченный». Во имя любви к Рахили, а не к Лии, находится Иаков на службе у Лавана семь и еще семь лет, почти то же самое происходит с Данте, которому приходится совершить странствие через семь кругов Ада и семь кругов Чистилища, чтобы обрести Беатриче. И только благодаря любви со стороны небесной мудрости (согласно св. Августину) даруется рабу Божию милость очищения (лат. dealbationis — отбелка) от его грехов.

Если Мария символизирует божественное сострадание, а Беатриче — божественную мудрость, то кем может быть Лючия в этой женственной троице, если не символом деятельного начала в божестве?

Если Мария была известна всем, а Беатриче сделалась известной после того, как ее прославил Данте в «Новой жизни», то в случае с Люцией нет такой ясности, и ее роль во многом остается загадочной. Высказывалось предположение, что в ее образе, возможно, содержится намек на святую Люцию, мученицу из Сиракуз, но это звучит не очень убедительно. Вероятно, более значимо то, что слово Лючия (Lucia) является акронимом итальянского (и латинского) «Aquila» — орел, другого символа деятельного начала у Данте. В пользу того, что перед нами именно акроним, а не просто случайное совпадение букв, решительно говорит эпизод в Чистилище, когда наши пилигримы поставлены перед необходимостью взобраться на вертикальную скалу — для того, чтобы перейти из Предчистилища в собственно Чистилище. Подавленный усталостью, Данте засыпает у ее подножья, и ему снится, что орел хватает его своими когтями, чтобы затем аккуратно опустить на следующем этапе предусмотренного путешествия. Проснувшись, Данте обнаруживает, что он действительно во время сна уже перенесен неведомым для него образом на новое место. И тогда Вергилий объясняет, что его подняла на скалу Лючия.

Вернемся, однако, к началу путешествия. Разъяснив Данте подоплеку своего появления перед ним «в сумрачном лесу», Вергилий уже прямо обличает его в постыдной нерешительности:

Так что ж? Зачем, зачем ты медлишь ныне?

Зачем постыдной робостью смущен?

Зачем не светел смелою гордыней,

Когда у трех благословенных жен  
Ты в небесах обрел слова защиты  
И дивный путь тебе предвозвещен?  
Подготовительная стадия, таким образом, завершилась. Достигнутое Данте внутреннее осознание своего положения выражается в конце этой песни в его готовности целиком положиться на своего руководителя и начать путешествие в собственном смысле слова.

«О, милостива та, кем я избавлен!  
И ты сколь благ, не пожелавший ждать,  
Ее правдивой повестью наставлен!  
Я так был рад словам твоим внимать  
И так стремлюсь продолжить путь начатый,  
Что прежней воли полон я опять.  
Иди, одним желаньем мы объяты:  
Ты мой учитель, вождь и господин!»  
Так молвил я; и двинулся вожатый,  
И я за ним среди глухих стремнин.

Сокровенный смысл истории Иакова, увиденный св. Августином, позднее продумал в деталях Ришар Сен-Викторский (которого Антониолетти рассматривал как учителя Данте). При этом он принял во внимание символическое значение колен Израилевых, которые произошли от брака Иакова с Лией, Рахилью и, соответственно, с их служанками. Лия означает для Ришара Сен-Викторского волю, находящуюся в согласии со справедливостью, Рахиль — ум, просвещенный мудростью; Зелфа (служанка Лии) — сладострастие, и Балла (служанка Рахили) — воображение. Тогда становится понятным, почему первый сын Иакова Рувим, что означает «страх Божий», родился от его брака с Лией. «Ибо, когда воля размышляет о своей вине и о могуществе высшего судии, рождается страх Божий», — говорит Ришар Сен-Викторский. Иосифу, первому из сыновей Иакова и Рахили, подобает «всегда предвидеть последствия, предсказывать осмотрительно, захватывать власть искусно... в обязанности Иосифа входит забота о достатке и сохранении жизни всех его братьев». Короче говоря, Иосиф символизирует собой знание человеческого Я (self). Вениамин, последний из сыновей Иакова, истолковывает-

ся Ришаром Сен-Викторским как созерцание Бога. «Ибо так же, как нам понятен Богом данный Иосифу дар (grace) осмотрительности, понятен и дар созерцания, отпущенный Вениамину».

Наиболее важным для понимания дантовской символики в только что рассмотренном комментарии представляется истолкование Ришаром Сен-Викторским смерти Рахили — поскольку можно говорить о том, что в целом дантовская поэма обязана своим возникновением смерти Беатриче.

То, что Рахиль умирает, давая жизнь Вениамину, объясняется Ришаром Сен-Викторским как констатация того, что даже достигший высокой степени просветленности ум (интеллигенция), воплощением коего служит Рахиль, прекращает свою деятельность в том, кто не ведает и не способен к более глубокому созерцанию: «...когда Вениамин рождается, Рахиль умирает, потому что ум, захваченный созерцанием Бога, постигает на опыте всю поврежденность человеческого разума».

То, что для Данте «смерть Беатриче» имела приблизительно такое же значение, можно заключить из его размышлений о ее смерти в конце «Vita Nuova». «Не приличествует мне говорить о том, как покинула нас благороднейшая Беатриче, ибо если я даже решился бы на это, я бы невольно стал превозносить самого себя, что несомненно заслуживает порицания».

Давайте теперь предположим, что Данте, подобно герою мифов, нашел желание своего сердца и затем потерял его, хотя в то же самое

— 140 —

время эта потеря вызвала очищение его сознания. Весть от Беатриче, которая на определенном этапе его истории приходит к нему через Вергилия, можно рассматривать как начало духовного воскресения (rebirth) Беатриче, причем ему, в свою очередь, сопутствует внутренняя смерть Данте — хотя несомненно, что в момент написания поэмы изображение этого процесса носило уже ретроспективный характер.

Я перехожу теперь к панорамному обзору стадий самого дантовского путешествия, которое начинается с его спуска в Ад. Что такое Ад? В аллегорическом плане — место, где грешники получают воздаяние за свои грехи. В психологическом отношении — мучительное осознание своей психо-духовной неправоты, «неправильности» (wrong-ness).

Иногда мы говорим об «адском» времени или «адских» переживаниях в

говорим об «адском» времени или «адских» переживаниях в широком смысле, имея в виду их мучительный характер; можно также представлять ад в качестве удачной метафоры для боли, которую испытывает человек, когда у него открываются глаза на тягостную для него правду, как это, в частности, и происходит в ходе нормального психотерапевтического процесса. Я сам предложил эту метафору еще много лет назад в своей книге «Целебное путешествие» \*. Если придерживаться предложенного выше понимания Данте как человека, который нашел и даже потерял желание своего сердца, то видишь, что его свидетельство об Аде — напоминающем Ад, в который сходили Христос, Орфей, Эней и другие герои, — имеет гораздо более глубокий смысл, вполне заслуживая того, чтобы видеть в нем аллегорическое изображение жизни после смерти (after-life), и подразумевает не только грех и его искупление, но и сознание осужденности на вечные муки. К этому сводится смысл надписи на вратах Ада:

LASCIATE OGNI SPERANZA VOI CH' ENTRATE (ОСТАВЬ НАДЕЖДУ, ВСЯК СЮДА ВХОДЯЩИЙ) Антониолетти обыкновенно разъяснял смысл Ада с помощью латинского акростиха к слову Vitriol. Это слово у алхимиков обозначало то, что мы сегодня называем серной кислотой, характерным свойством которой, как известно, является разрушительное действие на органическую материю. Приведу этот акростих:

\* The Healing Journey. 1975.

Visita

Interiora

Terrae

Rectificando

Invenies

Ocultum

Lapidem

Значение — следующее: посети внутренность земли, совершив это посредством очищения, ты найдешь заветный камень. В этом указании содержится намек на необходимость повернуться к своему внутреннему подполью, чтобы пережить крайне мучительное очищение, которое должно привести к последней духовной завершенности.

С помощью Ада изображается состояние человека, находящегося в полном подчинении у своих страстей; без сопротивления отдающегося напору рационально ориентированной, нацеленной на объектный мир энергии своего либидо (*egoic libido*). Могут сказать, что это состояние человека в начале духовного путешествия или, во всяком случае, в момент, когда он увидел в нем (путешествии) единственную спасительную для себя возможность. Тем не менее, если придерживаться предложенного мной подхода, т. е. понимания «Божественной Комедии» как духовного путешествия, которое начинается с погружения во мрак после пережитого ранее духовного озарения, то совсем не эта стадия имеется сейчас в виду. Ведь надо прямо сказать, что Данте последовал за Беатриче в смерть после высшего восторга любви, а после того, как он справился с замешательством, которое охватывает путника, заблудившегося в «сумрачном лесу» своей жизни, он даже еще глубже погрузился в смертный мрак — потому что как-никак прошел круг за кругом все ступени боли и обличенной свыше внутренней неправоты,— ступени, как это ни парадоксально, сознательного помрачения сердца и ума у грешников. В свою очередь, искатель достигает кульминационной точки в своем духовном становлении, когда он видит дьявола в центре своего собственного сердца — иначе говоря, когда Вергилий приводит Данте к Люциферу, низвергнутому на самое дно преисподней, и когда Тамбал приходит в отчаяние, увидев себя превратившимся в черта.

Строение дантовского Ада предвещается и находит символическое выражение в трех зверях, преградивших Данте путь к *Monte Dillettoso*. Даже если путешествие, ведущее к самопознанию, вызвано необходимостью найти «*altro viaggio*» и какую-то альтернативу встрече

— 142 —

во всеоружии с роковыми животными, что не под силу путнику, оно, это путешествие, все равно проходит и через них тоже. Первый Ад, через который проходит Данте (т. е. первая треть адской воронки), обычно называют Адом Леопарда (или пантеры) — место, где нет ничего, кроме хаоса необузданных страстей и желаний. Здесь — те, кто предавался сладострастию, чревоугодию, скупости или расточительству,— порокам, которые сгруппированы Данте в верхней части Ада как менее тяжкие по сравнению с грехами Льва, идущими вслед за ними в верхней части соб-

ственно Ада. Между верхним Адом и всем тем, что лежит ниже его, Данте привлекает наше внимание более значительному, сравнительно с другими, переходу между кругами, переходу, для которого нашим пилигримам необходимо пройти через строго охраняемые силами Ада ворота города Дита. Эти ворота, в соответствии с дантовской мифологией, даже Христос не стал открывать, когда сходил в Ад, чтобы вывести оттуда души праведных, и это станет задачей Аль Фельтро, будущего политического мессии, который откроет их. Тем не менее, еще за пределами городской стены Дита мы обнаруживаем души вечно недовольных и некоторых из гневных. Отсюда видно, что Данте проводит различие между просто гневом или вспыльчивостью, неотягченной последующими действиями, и гневом, который стал скотским, через приведение воли гневающегося в согласие с его разрушительными побуждениями. Этот гнев карается в Аде Льва. Однако еще ниже Ада Льва Данте разворачивает перед нами многоликий Ад Волчицы — иначе говоря, тот род сознания, в котором интеллект опускается до оказания услуг скотским желаниям и извращенным страстям. Этот Ад, в свою очередь, разделен на две части, одна из которых — для тех, кто был злонамерен против людей вообще, а другая — для тех, кто творил зло своим благодетелям и доверявшим им. В самой нижней части Ада предателей мы находим Брута и Кассия — предателей гражданской власти, и Иуду — предателя власти духовной. Каждый из них обречен быть вечно пожираемым одним из трех ртов трехголового Люцифера, который, уйдя наполовину в землю при падении с неба, возвышается в самом центре адского дна — как предатель Бога.

Следующая область, через которую проходит путь Данте, — Чистилище. И если эта сфера организована в соответствии с классической схемой семи смертных грехов, то в Аду, например, только пять его кругов [малых Адов] совпадают с этой схемой. Нет здесь ни ада зависти, ни ада гордости, взамен этого есть ад обманщиков и, в пандан к нему, — ад пре-

— 143 —

дателей. Мне думается, однако, что в реальном содержании этих сфер отражается огромная психологическая мудрость Данте. Ад предателей, например, — это одновременно и ад гигантов; и в их фигурах можно

увидеть не только заносчивость, которая традиционно связывается с некоторыми из них в мифах, но и намек на ощущение вседозволенности, которое приходит к человеку при увеличении его власти. До недавнего времени связь, которую устанавливал Данте между гордостью и изменой, представлялась мне сомнительной, однако результаты последних исследований и ретроспективный анализ клинического опыта заставили меня оценить по достоинству его мудрость и в этом вопросе тоже. Если ад в этой грандиозной аллегории представляет собой конус, центр основания которого лежит в Иерусалиме, а вершина — в центре Земли, то Чистилище — это гора, находящаяся на противоположной относительно Ада стороне Земли (что соответствует нашему Тихому океану). В рамках индивидуальной творческой мифологии Данте физической причиной возникновения Ада явилось вытеснение земли, которое произошло в результате низвержения Люцифера с неба, в то время как Гора Чистилища возникла из того же самого вещества, что было исторгнуто из адского конуса. Этот символ находится в сложном единстве с не менее замечательным осмыслением того обнаруживаемого Данте обстоятельства, что путешественники, которые сперва спускаются по склону адской воронки, а затем поднимаются на Гору Чистилища, в действительности все время движутся в одном направлении, поскольку «низ» становится «верхом» в том центре Земли, где в ледяном аду предателей стоит вмерзший по грудь в лед Люцифер.

Путь вверх

Следуя примеру Вергилия, Данте слезает по ногам Люцифера вниз, после чего путешественники продвигаются через узкий проход, в котором спуск незаметно превращается в подъем, и движутся вперед до тех пор, пока перед ними не открывается берег острова, на котором находится гора Чистилища, и подобно тому, как Харон осуществлял контроль над переправой в Ад, так и на подступах к Чистилищу наших путешественников встречает его страж Катон (олицетворение добродетелей); и Вергилий советует Данте опуститься перед ним на колени и склонить голову в знак почтения.

— 144 —

В ответ на объяснения Вергилия, что они совершают свое путешествие, исполняя высшую волю, Катон разрешает им войти в царство Чистили-

ща, но дает при этом Данте наставление — омыть лицо и опоясаться листьями тростника, в изобилии произрастающего на илистых берегах острова. Эта сцена вызывает ассоциацию с ритуалом перехода, а образ тростника, как, впрочем, и сама фигура Катона, ассоциируется со строгим образом жизни. Омовение, которое Вергилий помогает совершить Данте,— особенно в контексте возвращения к дневному свету и начала нового путешествия — заставляет вспомнить аналогичную по содержанию процедуру, совершаемую по требованию Утнапиштима над Гильгамешем, когда самые тяжелые испытания уже были у него позади.

Собственно Чистилищу предшествуют два Предчистилища (подобно тому, как Аду предшествовало два пред-Inferno), и их обитателями являются те, кто медлил действовать. Я уже рассказывал, как Данте был восхищен из Предчистилища Лючией во время сна и как ему снилось в этот момент, что его несет по воздуху большой орел. Благодаря помощи свыше путешественники добираются до врат собственно Чистилища, где их встречает ангел этого царства, знакомящий Данте с возложенной на него задачей. Она заключается не в том, чтобы стереть свой грех — поскольку грех уже остался в Аду,— но стереть самую печать греха в душе, т. е. расположенность к греху, ставшую «второй натурой» человека. Ангел начертывает семь P (начальная буква лат. слова *peccatum*, грех) на лбу Данте, каждая из них будет стираться по мере восхождения им на уступы горы Чистилища, число которых соответствует семи смертным грехам, начинаясь грехом гордости.

Если Ад подразумевает состояние, при котором страсти полностью овладевают человеком, то в Чистилище мы имеем дело с определенной степенью свободы от них. Здесь перед нами по сути не один, а как бы два человека: страстное Я (*passionate self*) и некто, кто стал больше, чем пассивным наблюдателем, некто, кто способен, сопротивляясь греху, подвигнуться к добродетели и, таким образом, положить начало процессу очищения. Если Ад подразумевал определенную степень объективного понимания своего греха, то Чистилище повлечет за собой их решительное осознание, что отчасти является признанием своей вины. В каждом из Чистилищ, соответствующих семи смертным грехам, Данте будет восходить по трем ступеням — белой, черной и красной, в аллегорической форме выражающим процесс признания своей вины, искреннего раскаяния и исправления,— ступеням к несокрушимой точке опоры.



Я позволю себе привести здесь подробный комментарий Дороти Сэйерс относительно соответствия трех ступеней трем стадиям процесса покаяния: «Первая — из гладкого и блестящего белого мрамора: кающийся грешник смотрит в свое сердце прямо, видит себя таким, каков он есть, осознает свою греховность и в результате признает и исповедует ее. Вторая — черная, цвета скорби и печали, с трещинами, покрывающими ее крест-накрест: «Жертва Богу — дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не уничижит». Третья — из порфира, алей, чем кровь: этот цвет символизирует не только щедрое излияние кающимся своей жизни и любви во искупление грехов, но и некогда принесенную кровную жертву Самого Христа, которая суть полная, совершенная и достаточная жертва, воздаяние и искупление грехов всего мира, с которыми искупление своих грехов кающимся должно объединиться, чтобы достичь завершенности».

Пройдя ступени покаяния, раскаяния и исправления, пилигрим приходит к алмазному порогу врат Святого Петра — т. е. ко входу в Земной Рай и в сферу спасенного: Царство Небесное.

Подобно тому как при путешествии через Ад напряжение непрерывно нарастает, достигая высшей точки в момент встречи лицом к лицу с Дьяволом, так и у восхождения по пути очищения тоже имеется свое крещендо. Последнее, по-видимому, достигает высшей точки в той сцене в конце второй части «Комедии», когда путешественники сталкиваются со стеной огня, через которую им необходимо пройти. Этой стеной огня устанавливается граница между Чистилищем и Земным Раем, и именно здесь, в тот момент, когда пилигрим входит в прямую и обжигающую связь со стихией уничтожения, как бы раскрывается сущность очищения.

Если Ад был для Данте началом его личной Голгофы, а Чистилище — в известном смысле возобновлением тех же самых переживаний, что и в Аду, (отметим, что во многом сходная с дантовским опытом «темная ночь души» св. Хуана де ла Крус разделяется им на две стадии), то Земной Рай можно было бы, не мудрствуя лукаво, назвать новым рождением. Однако Данте уже описал, еще до создания «Комедии», свое новое рождение в «Vita Nuova». Тогда скажем несколько иначе: не но-

вое рождение, но возобновленная высшая жизнь души, потому что его внутренний Христос как бы заново воскрес. Неправое сделалось правым, даже последствия греха в собственной личности подверглись очищению. Однако прежде чем переступить порог Земного

-146-

Рая, (после того как преодолел стену огня), пилигриму приходится все-таки испытать самую мучительную боль за все время путешествия к вершине священной горы. В момент долгожданной встречи с Беатриче та требует от Данте сознаться в своей неверности ей.

Скажи, какие цепи иль овраги

Ты повстречал, что мужеством иссяк

И к одоленью не нашел отваги?

Какие на челе у прочих благ

Увидел чары и слова обета,

Что им навстречу устремил свой шаг?

Пытаясь найти ответ на обрушившиеся на него упреки, Данте указывает на «обманчивый блеск мирских благ», соблазнивший его и уведший с пути истины, но в конце концов, подавленный сознанием собственной вины, лишается чувств, а когда приходит в сознание, то обнаруживает себя погруженным по горло в воды Леты и увлекаемым чьей-то уверенной рукой к желанному берегу — берегу, на котором ему явилась Беатриче. Летейская вода, которую приходится испить Данте, обладает свойством истреблять память о совершенных грехах. Чуть позднее, в тридцать третьей и последней песне «Чистилища», он получает возможность испить из другой реки, Эвной, что означает Добрая память, — реки, символизирующей возобновленную связь с первоначальной чистотой и благодатностью, воскрешающей в человеке воспоминания о всех его добрых делах.

Встреча Данте и Беатриче на таком уровне, как она изображается в финале Чистилища, предполагает не только обретение большей мудрости, но и количественный скачок в переживании любви между мужчиной и женщиной. Подобно тому, как ветхозаветный Рай ассоциируется у нас с первой человеческой парой, то можно сказать, что и в случае Данте и Беатриче мы попадаем в сферу, где личность обретает себя в любовном отношении к другому человеческому существу. Это не означает погло-

щения индивида стихией изначальной мировой жизни, и еще менее означает растворение сознания в недифференцированной святости; скорее, такое понимание любви указывает на сакральный характер встречи Я с Ты, и тем самым на то, что существует сфера «малых таинств» — в отличие от

-147 —

сферы «великих таинств» и сфера «подлинного человека» — в противоположность сфере космического или «совершенного человека» (complete man), соответствующей небесному раю созерцания.

Парадоксальным образом только для человеческого совершенства Данте не находит места в Земном Раю. Создается впечатление, что он косвенно хочет сказать нам, что достижение состояния внутренней гармонии не исключает, а даже предполагает пробуждение влечения к дурному. В финале «Комедии» путешественнику, разумеется, будет дано созерцать совершенство творения, но в данный момент, проходя через Земной Рай, после того, как завершилось его очищение, он приобрел способность открытыми глазами смотреть на нечистоту и падшесть человеческой природы. Нести бремя такой сверхчеловеческой способности ему помогает, судя по всему, необыкновенная внутренняя наполненность, возникающая благодаря «подключенности к Беатриче» («Beatrice-connection»). Именно на этой стадии внутреннего пути ему даруется видение Христа в образе Грифона — фантастического существа, соединяющего в своем облике черты орла и льва и символизирующего собой двойную природу Христа; вокруг него в образе прекрасных женщин — основные христианские добродетели, а за ними — процессия из персонажированных книг Ветхого и Нового Заветов.

Но по мере того как он продолжает смотреть на эту удивительную процессию, она, вследствие вмешательства сил тьмы, приобретает апокалиптический характер (что становится главной темой песни тридцать второй). Сначала орел (символизирующий в данном случае мирскую власть) бросается с высоты на Древо Жизни, терзая его кору, затем земля под колесницей, привязанной Грифоном к Древу Жизни, разверзается, и появившийся дракон уносит часть днища (дух смирения и бедности) от колесницы, которая, несомненно, символизирует собой христианскую церковь.

Данте заканчивает картину «Чистилища» тем, что заставляет Вергилия признать за ним отныне право на «митру и венец» (т. е. знаки как царства, так и священства), ибо он «заново родился и достоин посетить светила».

Мы можем констатировать, что то новое, что зародилось в душе путника на песчаном берегу Чистилища, когда он снова увидел дневной свет и совершил омовение, теперь достигло полного развития. Это равносильно тому, как если бы процесс рождения для того, кто рождается в муках, наконец завершился. Как если бы крылья выросли в какой-то — 148 —

момент у путника, превращая дальнейший путь в полет. Когда Данте возвращается в третьей кантике к прерванному рассказу, он сообщает нам, что, глядя в глаза Беатриче, он возносился вместе с ней все выше и выше в небесные сферы.

Во время их совместного путешествия через Рай красота Беатриче приобретает все более несказанный оттенок, и это отражается в непрерывно растущем любовном восторге Данте — по мере того как они с Беатриче поднимаются к заветной цели через планетарные небеса: белую небесную сферу Луны, небеса Меркурия, Венеры и Солнца, затем небо Марса (где души мучеников за веру предстают перед ним в виде ярко-алого креста), небо Юпитера (где он, умудренный, видит, как звездные огни образуют эмблему имперского орла) и затем небо Сатурна — сферу для созерцающих душ, — где Данте, следуя наставлениям Беатриче, глядит сквозь кристаллическую оболочку, окружающую эту сферу, и внутри нее видит золотую лестницу, верх которой теряется в небесах. Так прекрасны нисходящие по ее ступеням, что кажется, будто весь свет звездного неба пролился на них. Когда Данте замечает, что здесь, в отличие от предшествующих небес, оглашаемых песнями хвалы, царит тишина, и спрашивает о причине этого у Беатриче, та объясняет, что его слух еще смертен и не вынес бы пения этих душ, — так же, как его зрение не вынесло бы ее улыбки. Тем не менее, после того как они встречаются на своем пути еще несколько душ и Данте вступает с ними в беседу, Беатриче сообщает, что он настолько приблизился к сфере вечного блаженства, что его зрению необходимо приобрести дополнительную ясность и остроту. Для этого она советует ему взглянуть вниз — и тут

перед Данте открываются все семь небес, которые он пересек, и в отдалении наша «бедная планета». Когда после этого он переводит свой взор на Беатриче, светящееся вещество, изливающееся из ее глаз, наполняет невыносимой ясностью и остротой его зрение. Тем не менее при всей мучительности испытываемого в этот момент героем, мы подходим здесь к еще одному количественному скачку в его путешествии: Беатриче успокаивает его, сказав, что после только что увиденного им он стал настолько сильным, что сможет вынести ее улыбку.

Хотя Ад и Чистилище организованы у Данте как царства, состоящие из семи сфер, которым предшествуют два дополнительных домена, Небо у него, напротив, построено таким образом, что за семью (планетными) сферами следуют еще две дополнительные области — в соответствии с птолемеевой системой, которая включает в себя

— 149 —

неподвижное звездное небо и зодиакальный пояс, а также кристалльное небо, или Перводвигатель.

Отметим, что переход от планетарного к галактическому и метagalacticкому (как бы космическому) уровням бытия очень напоминает описание слоев сознания, что уже выходит за рамки обычной аллегории, представляя нам образец верности принципу: «как наверху, так и внизу» — и наоборот. Подобную карту сознания мы обнаруживаем в учении Гурджиева, а вскоре вплотную соприкоснемся с ней, говоря об эпосе Тотилы Альберта.

Можно сказать, что, поднимаясь от мира звезд к миру Перводвигателя, Данте перешел из сферы видимых форм в сферу бесформенного и бестелесного, из мира божественных атрибутов в мир чистой божественности, по ту сторону любых атрибутов, или — если перевести это движение на язык йоги: из стадии савикальпа в стадию нирвикальпа у стремящегося достичь состояния самадхи. Однако этим еще не заканчивается дантовское путешествие, поскольку полная и окончательная структура открывшегося ему третьего царства выражается формулой:  $9 + 1$ . Если путешествие по Аду достигало кульминации при встрече путников лицом к лицу с Люцифером, а путешествие по горе Чистилища проходило через свою высшую точку по достижении путниками Земного Рая, то конец дантовского небесного путешествия лежит за пределами девяти

небес и ангельских сил, которые приводят их в движение (и собраны вместе в Перводвигателе), — т. е. в Эмпирее. Это — сфера, откуда пламя любви истекает в мир, и место, где души всех девяти небес имеют свое настоящее обиталище, — вне времени и пространства, в непрекращающемся никогда святом общении, отдельные, но не отчужденны, как отдельные лепестки розы неотделимы от цветка. Но вернемся к дантовскому тексту, к началу песни тридцать первой:

Так белой розой, чей венец раскрылся,

Являлась мне святая рать высот,

С которой агнец кровью обручился.       «

Что это означает: эта «рать» объединенных вокруг Бога кровью Христа? Несомненно, высшую степень принесения своей жизни в жертву божественному началу (the divine).

Но не только наиболее достойные человеческие души объединены здесь: Данте сообщает нам и о другой «рати», или ополчении:

А та, что, рея, видит и поет

Лучи того, кто дух ее влюбляет

И ей такую мощной быть дает,

Как войско пчел, которое слетает

К цветам и возвращается потом

Туда, где труд их сладость обретает.

Эта небесная рать, состоящая уже из ангелов, витает над большим цветком, украшенным множеством лепестков, а затем, оторвавшись от него, возвращаются туда, где их любовь остается навечно. Их лица — из живого огня, крылья — золотые, а остальной наряд так бел, что не сравнится ни с каким снегом. Когда они витают над цветком, то дарят ему мир и жажду высшего, приобретенные ими во время перелета.

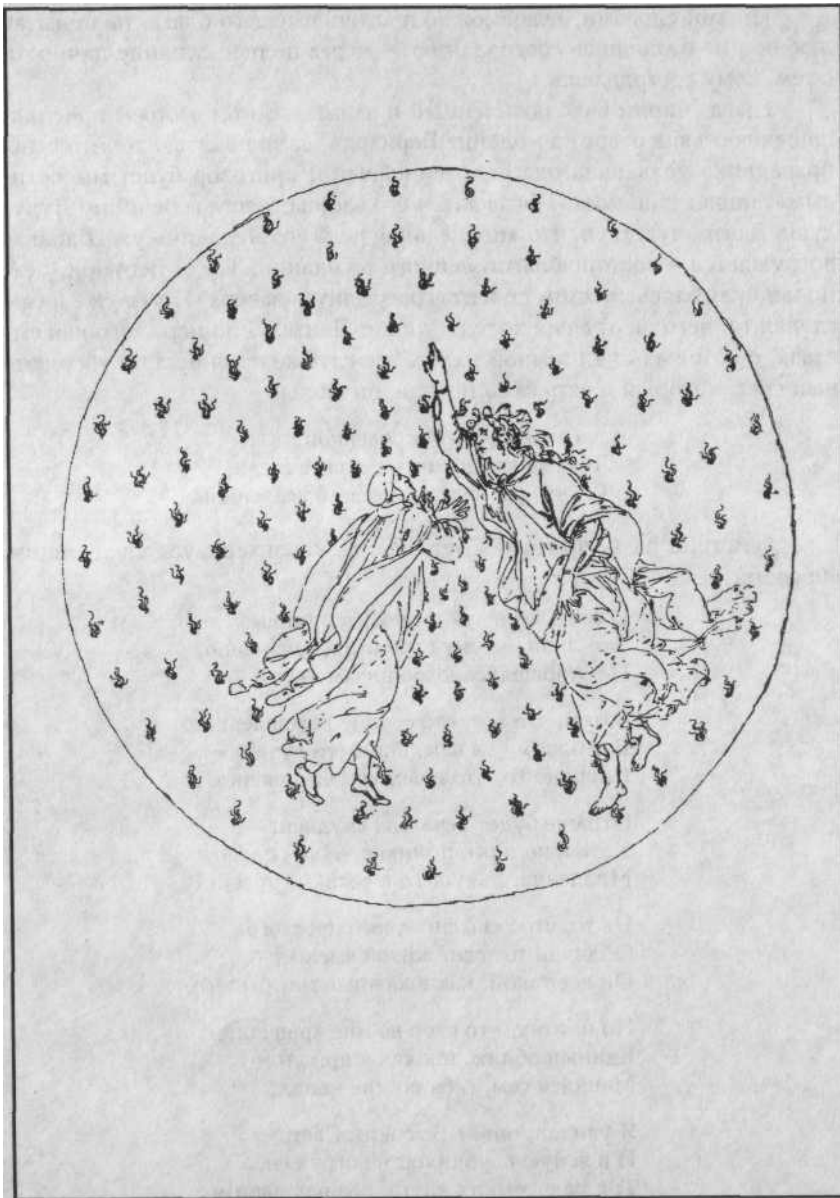
Видение божественной розы — лишь первая фаза дантовского путешествия через Эмпирей. Именно в Эмпирее Беатриче передает Данте на попечение третьего руководителя — почтенного вида старца с лицом, излучающим доброту, который, если быть точным, предстает перед нами уже не просто руководителем, но тем, кто открывает дверь к блаженству:

Рек старец: «Чтоб свершился без преград

Твой путь,— на то и стал с тобой я рядом,  
Как мне и просьба и любовь велят, —  
Паря глазами, свыкнись с этим садом;  
Тогда и луч божественный смелей  
Воспримешь ты, к нему взлетая взглядом.  
Владычица небес, по ком я всей  
Горю душой, нам всячески поможет,  
Вняв мне, Бернарду, преданному ей».

После того как Данте пытается объять взглядом открывшуюся перед ним панораму, Бернард наставляет его:  
«Сын Милости, как эта жизнь светла,  
Ты не постигнешь, если к горней сени, —  
Так начал он,— не вознесешь чела.  
Но если взор твой минет все ступени,  
Он в высоте, на троне, обретет  
Царицу этих верных ей владений».

— 151 —



Я поднял взгляд; как утром небосвод  
В восточной части, озаренной ало,  
Светлей, чем в той, где солнце упадет  
Так, словно в гору движа из провала  
Глаза, я увидал, что часть каймы  
Все остальное светом побеждала.

В середине этого сияющего просвета, говорит Данте, он увидел сонмы ангелов с широко распростертыми сияющими крыльями, славящих Бога, причем каждый славил на свой лад и вкус, не так, как другие,— интересная подробность, в которой можно видеть указание на процесс воз-



растающей индивидуализации, которой сопровождается эволюция сознания.

Пока они так пели и играли,  
Им улыбалась Красота, дая  
Отраду всем, чьи очи к ней взирали.  
Будь даже равномошна речь моя Воображенью,— как она прекрасна,  
И смутно молвить не дерзнул бы я.  
Бернард советует Данте направить взор своих очей к Перволюбви, чтобы как можно лучше постичь ее великолепие. А для того чтобы в своем проникновении в божественную сущность Марии Данте не оступился, Бернард молится за него:  
О дева мать, дочь своего же сына,  
Смиренней и возвышенней всего,  
Предызбранная Промыслом вершина,  
В тебе явилось наше естество  
Столь благородным, что его творящий  
Не пренебрег твореньем стать его.  
В твоей утробе стала вновь горящей,  
Любовь, чьим жаром райский цвет возник,  
Раскрывшийся в тиши непреходящей.  
Здесь ты для нас — любви полдневный миг,  
А в дольном мире, смертных напоая,  
Ты — упования живой родник.  
— 152 —

Иными словами, невозможно достичь высшего блага, не испытав любви и не отдавшись состраданию — через полное слияние личности с тем, кому страдаешь.

Глаза Марии («возлюбленный и чтимый Богом взор»), просиявшие радостью в ответ на моление Бернарда, дали понять, что «молитва праведника услышана благословеннейшей и приговор будет милостивым», пишет наш поэт. Когда затем его взор вознесся к Вечному Лучу, душа Данте, чувствуя, что «предельная цель его желаний» уже близка, погружается в восторг благоговейного ожидания. Тогда Бернард, безмолвно улыбаясь, жестом просит его взглянуть наверх. Но «я уже и сам сделал

то, чего он от меня хотел», пишет Данте. И по мере того как его глаза, с которых спал земной налет, все глубже проникали в абсолютный свет, который и есть сама правда, он видел:

...в этой глубине сокровенной

Любовь как в книгу некую сплела

То, что разлистано по всей вселенной:

Действие на него этого Света Данте характеризует следующим образом:

В том Свете дух становится таким,

Что лишь к нему стремится неизменно,

Не отвращаясь к зрелищам иным,

Затем, что все, что сердцу вожделенно,

Все благо — в нем, и вне его лучей

Порочно то, что в нем совершенно.

Отныне будет речь моя скудней, —

Хоть и немного помню я, — чем слово

Младенца, льнущего к сосцам груди.

Не то, чтоб свыше одного простого

Обличил тот свет живой вмещал:

Он все такой, как в каждый миг былого;

Но потому, что взор во мне крепчал,

Единый облик, так как я при этом

Менялся сам, себя во мне менял.

Я увидал, объят Высоким Светом,

И в ясную глубинность погружен,

Три равноемких круга, разных цветом.

— 154 —

Один другим, казалось, отражен,

Как бы Ирида от Ириды встала,

А третий — пламень, и от них рожден.

Этот образ естественно относится к Божественной Троице, а образ двух кругов, из которых рождается третий, непосредственно связан с объяснением католическими богословами исхождения Святого Духа от двух других лиц божественного триединства. Описание происходящего дос-

стигает высшей точки в словах, с которыми Данте обращается к самому Свету:

О Вечный Свет, который лишь собой  
Излит и постижим и, постигая,  
Постигнутый, лелеет образ свой!

И Данте сообщает нам, что в третьем круге он видит «как бы наши очертанья».

Тотила Альберт огорчился, что Данте жил в такие времена, когда не мог позволить себе сказать, что он увидел «очертанья своего лица» — потому что, даже если верно, что начало Сына (Son-principe) — это внутренний Христос каждого человеческого существа, все равно переживание встречи с Вечным Светом у каждой человеческой личности всегда индивидуально. В системе языка «сладостного нового стиля», подчеркивающего личностный момент в переживании чувства, это было бы даже более последовательным, однако, несомненно, выглядело бы богохульством в условиях того времени и места, при которых жил Данте \*. И здесь Данте застывает в созерцании загадки высшего тождества: непрерывности между конечным и бесконечным, совпадения, или консубстанциональности, человеческого и божественного. Пытаясь понять эту «тайну воплощенья», он находит для нее аналогию в геометрической проблеме квадратуры круга (т. е. построения квадрата, площадь которого равна площади данного круга) — проблеме, которая на первый взгляд может показаться вполне разрешимой и даже не очень трудной (поскольку мы, несомненно, можем представить себе круг и квадрат с равновеликой площадью), но тем не менее, не поддающейся

\*Ибн аль-Араби, который не был связан подобными ограничениями, всегда подчеркивал индивидуальность и даже неповторимость духовных переживаний — равно как индивидуальную неповторимость ангела, выполняющего роль посредника между каждым человеческим существом и сферой Божественного.

математическому решению. И хотя ему не удастся прийти к рациональному постижению загадки высшего тождества, именно из этого непонимания и вытекает последняя стадия в его путешествии через Эмпирей —

стадия, на которой постижение высшего блага не ограничивается более одним восприятием, но требует полного включения воли.

Мне остается лишь процитировать столь хорошо известное окончание «Комедии», где Данте сообщает нам о последнем прыжке, совершенном его сознанием, прыжке, выводящем его даже за пределы тайны Троицы:

...хотел постичь, как сочетаны были  
Лицо и круг в слиянии своем;  
Но собственных мне было мало крылий;  
И тут в мой разум грянул блеск с высот,  
Неся свершенье всех его усилий.  
Здесь изнемог высокий духа взлет;  
Но страсть и волю мне уже стремил.  
Как если колесу дан ровный ход,

### **Любовь, что движет солнце и светила.**

Словами этого стиха «Amor che mouve il sol e l'altre stelle» ставится точка в дантовском повествовании, и нам остается констатировать, что его путешествие завершилось на небесах встречей с высшим светом,— финал, уже знакомый нам по истории Даудзадаха и притче о блудном сыне и безусловно уместный в историях такого рода, потому что наше последнее основание, действительно, находится в области божественного, какое бы содержание мы ни вкладывали в это понятие. Тем не менее, и в том случае, когда духовное путешествие завершается не на небесах, а на земле,— сколько бы ни приходилось Гильгамешу или Улиссу на обратном пути с того света пересекать воды смерти и попадать в райские сады,— такой финал тоже представляется вполне оправданным. Ибо если Данте даже и не пишет прямо о своем возвращении, он все равно сообщает нам об этом непрерывно — тем, что выступает на страницах своей книги не только в качестве путешественника, совершающего иносказательное странствие (an allegorical journey), но и в качестве писателя, в возвращении которого из загробного мира у нас нет оснований сомневаться.

По-видимому, он действительно покидал на время нашу землю, чтобы странствовать по раю, но, с другой стороны, такое посещениерая являлось для него своеобразной «формой речи» («manner of speech»). В действительности он, должно быть, на опыте познал *excesus mentis* (экстаз) — то есть то «третье небо», о котором говорил апостол Павел, при попадании на которое, по словам Ришара Сен-Викторского, «приостанавливается сначала деятельность телесных чувств, затем затухает память о внешних вещах, и наконец замолкает человеческий разум, в то время как дух воспаряет над собой». Вместе с тем я уверен, что по мере того как опыт его экстатических созерцаний становился более зрелым и приобретал с каждым разом все более устойчивый, стабильный характер, он научился совершать и обратное путешествие, связанное с возвращением в мир посюсторонней, земной значимости Я и Ты друг для друга (I-You-ness).

## **ФАУСТОВСКИЙ ПУТЬ БЛУЖДАНИЙ**

Аллах сжимает и щедро дает и к Нему будете вы возвращены.

Коран II, 245

Когда наша дочь, совсем еще ребенок, спросила Юнга: «Скажите мне, господин Юнг, ведь вам все известно, как мне найти самый кратчайший путь в моей жизни?» Юнг рассмеялся и ответил: «Как найти кратчайший путь? Сбиться с пути».

Доктор Таубер

(Quoted in *Las Lecciones de Durckheim* — Jacques Castermane - ediciones Luciernaga 1989 - Spain.)

Только благодаря заблуждению человек способен приблизиться к Истине.

Гельвеций

В этой драме поэт... настолько изумительно представил все возможные стадии человеческого развития, что более совершенное достижение в искусстве трудно себе представить.

Мухаммад Икбал

(The Interpretation of Goethe's Faust since 1958, by Stuart Atkins, in Orbis Litterarum, vol. XX, n 4, 1965, Munksgaard, Copenhagen.)

Фауст — ищет, Гете — находит



Если в вынужденных странствиях возвращающегося домой Одиссея, равно как и в паломничестве через три «сверх-земных» мира, совершаемом Данте, мы несомненно ощущаем присутствие пути, то цепь эпизодов, образующих поэму Гете «Фауст», внушает нам мысль скорее о потере пути героем, нежели о мучительном, но неуклонном приближении к спасительной гавани. Именно поэтому уместней, мне думается, говорить о «приключении», «авентюре», если воспользоваться специальным литературоведческим термином, нежели о «паломничестве» или «пути». В этом отношении «Фауст» имеет сходство не только со средне-

вековыми рыцарскими романами, но и с совершающим переворот в литературе анти-рыцарским романом (anti-romance) Сервантеса, герой которого, подобно Фаусту, расстаётся с магическим взглядом на мир по мере того, как книга приближается к своему концу. Однако «Дон Кихот» отнюдь не поэма, и, следовательно, лежит за пределами избранной мной здесь темы.

— 159 —

Нет страны, народ которой испытывал бы большее почтение к одному из своих писателей, чем Германия испытывает к Гете. Эмиль Людвиг отметил, что если бы англичанин или американец должен был ответить на вопрос: что для него больше значит — творчество Шекспира или вся остальная английская литература? — то, как бы он ни любил Шекспира и ни благоговел перед ним, но отдал бы предпочтение всей английской литературе перед творчеством одного Шекспира. Но если бы Гете (продолжает Людвиг) и всю остальную немецкую литературу положили на чаши весов, то немцы, те, кто жил в промежутке между временем Гете и его собственным, в большинстве своем не усомнились бы, что Гете весит в культурном и художественном отношении больше. Сегодня в этом плане все изменилось. Потомки тех, кто жил в эпоху нацистской Германии, сознательно и бессознательно хотели бы дистанцироваться от ценностей своих отцов и дедов, а прежнее благоговение перед немецкой классикой — особенно Бетховеном и Гете — в глазах немецкой молодежи, восхищающейся рок- и панкстилем в искусстве и в жизни и духовно ориентированной на идеологию «нью эйдж» (New Age), стало восприниматься как нечто старомодное. (Даже на консервативной Швейцарии отразилось это изменение в немецких вкусах.) Тем не менее для представителей старшего поколения все остается как прежде. Несколько лет назад, когда я как-то сказал одной из основательниц гештальт-терапии, семидесятилетней Лауре Перлз, немке по рождению и воспитанию, что я читаю сейчас буберовский перевод на немецкий Пятикнижия, она отпарировала: «Я же читаю "Фауста"». Мне трудно представить, чтобы подобное заявление прозвучало в ответ на мое скромное сообщение где-нибудь в испаноязычном мире. Даже если «Дон Кихот» и воспринимается здесь как произведение, стоящее на порядок выше всей мировой классики, никому не придет в голову сказать: «Я не читаю Пятикнижия»

Моисея — я читаю "Дон Кихота"». «Фауст» Гете стал для немцев чем-то вроде светской библии, и это ставит его в уникальное положение в мировой литературе, поскольку даже «Комедия» Данте — наиболее комментируемая из всех мировых поэм — не приобрела подобного статуса. Вместе с тем многие из тех, чье мнение считается авторитетным, относились к Гете критически — особенно Ортега-и-Гассет и Т. С. Элиот. Последний говорил, что «о Гете, наверно, правильным будет сказать, что он оставался дилетантом как в философии, так и в поэзии, и ничего особенно великого не оставил как в той, так и в другой области». Тем не

— 160 —

менее, при всех слабых местах, которые можно найти у Гете, я думаю, что прав Пристли, когда говорит, что мы не можем не чувствовать, как это чувствовали и современники Гете, что «есть у Гете черта, которая характеризует его лучше, чем все его достижения в целом», и выражается она в том, что «он осуществил как бы двойной акт творчества, создавая свои произведения — внутри более глубокого и объемлющего их акта само-созидания» \*.

Я согласен с Пристли, видящим в Гете «олимпийца, невозмутимого и улыбающегося мудреца, культурного героя, появившегося на немецкой сцене из какой-то отдаленной и более высокой цивилизации».

Сегодня мы можем только догадываться, в какой степени вышеупомянутая духовная эволюция была результатом влияния на Гете розенкрейцеров, к обществу которых он долгое время принадлежал. Верно, конечно, и то, что обостренный интерес Гете к алхимии — в годы, предшествовавшие работе над «Фаустом» — обернулся для него разочарованием, как несомненно и то, что он и не мог не разочароваться в отдельных адептах алхимии и розенкрейцерского движения. Однако по мере того как мы задумываемся над мыслью, что «Фауст» — это, возможно, не только художественный вымысел или продукт самовыражения, но и регистрация универсального процесса и событий, происходящих на никогда не устаревающем пути человеческого преображения, то начинает казаться существенным, что Гете был прекрасно осведомлен в традиционной символике духовного путешествия, как она представлена не



только в христианской и греко-римской культурах, но и в сфере герметически-гностического тайного знания.

Итак, я собираюсь совершить с моими читателями экскурсию по «Фаусту», видя в нем не столько художественную разработку легенды о докторе Иоганне Фаустусе (который жил в Германии в средние века) или просто своеобразную маску для личного неповторимого опыта Гете, сколько выражение универсальной модели/паттерна развертывания человеческой души. Сразу хочу заметить, что трактовать «Фауста» как историю поиска (quest) затрудняет то обстоятельство, что только в начале книги герой предстает перед нами в качестве искателя (seeker), а затем очень скоро жажда приобщения к мировой жизни трансформируется у него в сладострастное и разрушительное желание интенсивности жизни во что бы то ни стало. Парадоксальным образом, однако,

\* «Literature and Western man» — J. B. Priestley — ed. Heinemann, 1960, London, Melbourne, Toronto.

— 161 —

извращение, во власти которого он оказался, приносит ему лично не столь уж трагические плоды: как и в истории о длительном и мучительном странствии героя, Фауст достигает в финале *summum bonum* (высшего блага), и, следовательно, несмотря на то что произведение Гете носит название трагедии, оно, по существу, «комично» — в том же смысле, как и «Комедия» Данте.

Конечно, Фауст (равно как и Мефистофель) — это часть Гете (точно так же, как Маргарита и Елена являются воплощениями гётевской анимы), однако его произведение не обладало бы такой универсальной притягательностью, если бы Фауст при этом не выступал символом человеческой личности как таковой (особенно в нашем, так называемом «фаустовском» \*, западном мире). Точнее сказать, я собираюсь показать, что «Фауст» представляет собой фундаментальное исследование присущих человеческой психике переживаний «расширения» и «сжатия», с которыми мы уже имели возможность познакомиться на материале мистической теологии, мифа и поэтических творений предшественников Гете. Поначалу кажется, что история, Фауста — это не что иное, как история выродившегося поиска, — поиска, в котором паломничество за истиной отклонилось от цели, было подменено чем-то другим, прямо противополо-

ложным, и, несмотря на это, закончилось благополучно. Но даже если мы отказываемся видеть в гётевской пьесе «Фауст» «историю поиска», то можно рассматривать ее в качестве еще одной версии «истории героя». Я полагаю, что если даже «Фауст» — история скорее пари, нежели поиска, то это означает лишь то, что существуют альтернативные способы для сообщения истин о едином для всех людей процессе развития — т. е. о психо-духовной трансформации индивида через психологическую смерть и духовное воскресение. И отметим, кстати, что Фауст, движимый притягательной силой вечно женственного, заметно прогрессирует по ходу своего путешествия, точно так же, как Данте — его предтеча — двигался вперед и вперед, ответствуя небесному притяжению Беатриче. Несомненно, что именно определенная неясность фигуры Фауста способствовала обедненному пониманию поэмы — как аллегорической эсхатологии. Опера Гуно — «Осуждение Фауста» — возможно, не возникла бы, не будь этой неясности, потому что даже в финале «Фауста I» \* Определение «фаустовская», применительно к современной западной цивилизации, первым стал широко использовать Освальд Шпенглер.

далеко не очевидно, что Фауст осужден на вечные муки. Ясно лишь то, что спасена Маргарита, в то время как Фауст, ведомый Мефистофелем, продолжает свое путешествие. Лишь в значительно более растянутой второй части «Фауста», написанной Гете почти через сорок лет и незадолго до смерти, затрагивается эта тема, но самое большее — в плане спасения души и вечного блаженства (salvation). Поэма Гете как целое — это, можно говорить без преувеличения, история человека, который погружается (причем дважды) в адскую «ночь», прежде чем достигает вечного света.

Всякая книга, рассказывающая нам эту универсальную историю, рассказывает ее на свой лад, отличным от других книг образом, и, вероятно, мы имеем право считать, что это делается именно таким, а не иным образом для того, чтобы осветить вышеупомянутый психический процесс с разных точек зрения. Ибо если все, относящееся к этой истории, было уже сказано, то зачем стоило бы рассказывать ее еще раз — не будь последнего обстоятельства? Всякий раз, когда процесс развертывания человеческой души становится предметом выражения для тех, чьему опыту и слову мы доверяем, их духовные усилия находят под-

держку в нашем личном опыте, с тем, чтобы сокровищница принадлежащего всему человечеству внутреннего знания пополнилась новыми гранями. Следовательно, мы можем поставить вопрос: в чем состоит специфический вклад «Фауста» в наши представления о духовной эволюции? Что в этой поэме имеется такого, о чем не было бы известно раньше? Я позволю себе коротко коснуться здесь этого вопроса, прежде чем переходить к подробному его обсуждению.

В данном случае это не обязательно тема ада и специфика нисхождения туда героя — падение, с тем, чтобы подняться, и путь — в, который превращается в путь-из; не обязательно путешествие, являющееся следствием личной вины, или процесс регрессии, помогающий движению вперед; в более резкой — и, наверное, более искренней форме — этот процесс представляют с помощью демонизации. Путешественник на этом пути (что подчеркивается и заголовком, данным мной этой главе) не только искатель божественного, или пилигрим, но в существе своем — направленный на ложный путь искатель, приводимый в движение горячей жаждой высшего и вдобавок — дьяволом; то, что «темная ночь» души связана с пагубными для души состояниями и переживаниями, делает ясным св. Хуан де ла Крус, посвящая значительную часть своей «Темной Ночи Души» размышлениям о главней-

— 163 —

ших человеческих грехах, однако мы можем сказать, что Гете идет в этом направлении дальше св. Хуана, проводя идею, что зло, осложняющее и запутывающее духовный путь (Фауст несет ответственность за гибель Гретхен и ее семьи), неотделимо (и внутренне присуще) процессу спасения души.

Как бы ярко ни изображался в «Фаусте», по существу, управляемый характер внутренней эволюции — с определенного момента направленной вперед, все-таки новизна гётевского подхода заключается в другом, а именно: в стремлении показать нам, что даже внутренний руководитель, или внутренний властелин (inner master), имеет — по крайней мере, с точки зрения человеческих условностей — дьявольскую природу. Вполне возможно, что он послан нам в качестве искусителя и одновременно является ангелом, но, разумеется, не просто ангелом, а как минимум — ангелом, искажающимся в наших глазах до черта. Возможно, в наш кос-

мополитический век его можно было бы назвать «разгневанным божеством» — по аналогии с эго-упраздняющими персонификациями озарения (enlightenment) в тантрической традиции,— поскольку Мефистофель сообщает нам о себе, что он вызывает к жизни добро лишь для того, чтобы его уничтожить.

ДЬЯВОЛ на небесах

Я перескакиваю через посвящение и театральное вступление в самом начале гётевской драмы — разговор между поэтом, комическим актером и директором театра. Давайте начнем с собственно самой пьесы, начало которой (как и всему в мире) дается на небесах.

После того как три архангела хором поют хвалу «неизмеримо прекрасному» величию Божьих дел, на сцене появляется Мефистофель, настроенный на саркастический лад, и говорит благосклонно выслушивающему его Господу, что ему нечего сказать о солнцах и мирах, он «видит лишь, в каком смятении проходит жизнь людей» \*.

Представление о тотальной неправильности человеческой жизни и дел людских стало сегодня общим местом — после бесстрашно поставленного Фрейдом человеческому роду диагноза: всеобщий невроз, после обнажения Марксом эксплуататорской сущности человеческих взаимоотношений на протяжении всей мировой истории, наконец, учитывая критическую ситуацию, в какой оказался человеческий род на пороге третьего тысячелетия. Хотя представление об утрате человечеством, вследствие грехопадения, первоначального блаженного состояния присутствует почти во всякой духовной традиции — и особенно весомо в рассказе о возникновении жизни на земле, которым открывается важнейшая для западного мира книга,— означает ли это, что мы, становясь все более самокритичными, становимся все более похожи на Мефистофеля? Нам, однако, кажется, что взгляд на мир, представляемый гётевским Мефистофелем,— это скорее взгляд мудреца, нежели заурядного человеческого существа. Только просвещенные (the enlightened), святые и пророки пользовались подобным языком: «Я вижу лишь, в каком смятении проходит жизнь людей». Точная оценка Мефистофелем состояния, в котором находится человек,— это то, до чего лишь недавно додумалась наша философская мысль в лице Тейяра де Шардена и современных критиков линейного мышления:

Он лучше б жил чуть-чуть, не озари

Его ты божьей искрой изнутри.  
Он эту искру разумом зовет  
И с этой искрой скот скотом живет \*.

(Перевод Б. Пастернака)

Но обвинение — это мироотношение (attitude), незнакомое архангелам, чье занятие петь и славить дела творца. Слово «diabulus» (латин. эквивалент слова «дьявол») означает обвинитель (а также — клеветник, злословящий), и здесь мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией, когда обвинению доступна истина, которая не может открыться ни признательности, ни состраданию. Подобно столпам милосердия и строгости на каббалистической карте мироздания или ветвям на Древе Жизни, архангелы и Мефистофель, по-видимому, воплощают принцип равновесия в божественном домостроительстве вселенной, каждый по-своему служа Господу. Ключ к такому пониманию Гете дает, в частности, с помощью реминисценции первых глав Книги Иова.

Подобно тому как договор между дьяволом и Фаустом будет определять характер сюжетных перипетий на земле, тема пролога — это

\* Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.

\* Ein wenig besser wurd er leben,/ Hätt'st du ihm nicht den Schein des/  
Himmelslichts gegeben,/ Er nennt's Vernunft und braucht's allein/ Nur ti-  
erischer als jedes Tier zu

пари, заключаемое между Богом и дьяволом на небесах относительно Фауста. Господь спрашивает Мефистофеля, знает ли тот Фауста, его слугу. Мефистофель, дав понять, что знает, замечает при этом: «Он служит Вам весьма своеобразно, сдается мне».\*

В ходе их дальнейшего диалога Господь дает согласие на то, чтобы Мефистофель попытался подчинить Фауста своему влиянию и «завладел его душою, увлек бы за собою вниз», если ему это, конечно, удастся сделать с Фаустом. Ведь «добрый человек в своем стремлении смутном сохраняет память о правильном пути на протяжении всего своего поиска».

Таким образом, действие еще не началось, занавес над сценой не поднят, а нас уже поставили в известность о существовании некоего искателя по имени Фауст — человека, настолько преданного своему поиску божественной истины, что он готов отказаться от мирских радостей. Однако, в то же самое время нам предлагают видеть в ревностных поисках Фаустом «неземной пищи», равно как и в постоянном духовном брожении, которое «гонит его вдаль», определенного рода умопомешательство, глупость и безрассудство человека, требующего от жизни невозможного. («Он требует прекраснейших звезд с неба»,— говорит про него Мефистофель Господу.) Фауст — человек, который наперекор этому миру избирает установку, характеризующуюся страстным поиском того, чего нет, что, естественно, мешает находить удовлетворение в том, что есть. Эта неудовлетворенность не есть идеальное состояние для благочестивого слуги Божьего, она отражает лишь человеческое несовершенство того, кому еще только предстоит пройти через трансформирующее путешествие (transformational journey). Таким образом, достаточно парадоксально то обстоятельство, что Мефистофель — искушитель — пытается пробудить в Фаусте интерес к плотской, чувственной стороне человеческого существования (и тактично избегая при этом того, что могло бы показаться отрицанием духовной установки), становится весьма умелым проводником к тем вещам, в которых Фауст нуждается в данный момент,— разительно напоминая при этом своими действиями современного психотерапевта, ставящего своей целью примирить индивида, который отчужден от своего тела, чувств, эмоций и инстинктов, с его поюсторонней, земной (earthside) природой.

\* Kennst du den Faust? Den Doktor? Meinen Knecht!/  
Er client Euch auf besondere Weise

Проблески неба перед началом путешествия

Первая сцена первого акта трагедии показывает нам Фауста в его кабинете, тесной готической комнате со сводчатым потолком, показывает искушенным в интеллектуальных вопросах искателем, который пришел к пониманию того, что все его научные старания никуда его не привели.

Я философию постиг,

Я стал юристом, стал врачом...

Увы! с усердьем и трудом

И в богословье я проник,—  
И не умней я стал в конце концов,  
Чем прежде был...

Глупец я из глупцов! \*

(Перевод Н. Холодковского)

И хотя Фауст не только постиг науки, но и добился признания своих научных заслуг со стороны общества, он не испытывает в душе удовлетворения, потому что понимает, что по-настоящему ничего не знает и не может:

«Напрасно истину ищу,

Ведь я, когда людей учу,

Их научить, исправить — не мечтаю!» \*\*

(Перевод Н. Холодковского)

При всех его знаниях и научном авторитете он не нажил ни богатства, ни чести, не вкусил земных радостей. По крайней мере, он достаточно мудр, чтобы ясно понимать, что ему необходимо выйти за рамки интеллекта. На условном языке фабулы произведения это находит выражение в том, что он обращается за помощью к «магии», однако я думаю, нам позволительно понимать магию в данном контексте в бо-

\* Habe nun, ach! Philosophie,/ Juristerei und Medizin/ Und leider auch Theologie/ Durchaus studiert mit heißen Bemühen. / Da steh ich nun, ich armer Tor./ Und bin so klug als wie zuvor.

\*\* Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,/ Bilde mir nicht ein, ich konnte was lehren,/ Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

— 167 —

лее широком смысле, нежели в том, какое предполагается ее буквальным значением. Наверно, лучше всего было бы интерпретировать этот сюжетный символ как «тайные (эзотерические) средства». То, чего домогается Фауст,— это познание тайн:

Чтоб мне открылись таинства природы,

Чтоб не болтать, трудясь по пустякам,

О том, чего не ведаю я сам,

Чтоб я постиг все действия, все тайны,

Всю мира внутреннюю связь...\*

(Перевод Н. Холодковского)

Несомненно, мудрость и понимание жизненных тайн являются окончательным итогом духовного пути. Однако стремление к такому пониманию не назовешь ни особенно таинственным, ни тем более благочестивым, о чем напоминает и глубоко проникшая в наше сознание установка, завещанная иудейским преданием, суть которой заключается как раз в том, чтобы не выведывать у Бога его тайн. Мы ощущаем, как в фаустовском стремлении познать тайны духовное рвение постоянно загрязняется интеллектуальной жадностью. В том смысле, что он — подобно всякому незрелому искателю — ищет не только summum bonum (высшего блага), но и удовлетворения своей потребности в «духовном материализме» \*\*, к которому он склоняется в своем отчаянии («О последний месяц за окном, если бы ты мог видеть меня в моем отчаянии последний раз!») \*\*\*.

Если Фауст понимает, что все его знание и ум ровно ничего не значат перед лицом метафизического мира, то он также достаточно мудр, чтобы сознавать, что узкое, хаотически выглядящее пространство, в котором он живет со своими научными приборами и книгами (кстати, сам вид его комнаты — своеобразный отголосок происходящего в его душе «обвала» или «выпадения» психического (psyche) из тесных рамок концептуального сознания), — это пародия на реальный мир, на реальную земную жизнь.

\* Nicht manch Geheimnis würde kund;/  
Dass ich nicht mehr mit saurem  
Schweiss/  
Zu sagen brauche, was ich nicht weiss;/  
Dass ich erkenne, was  
die Welt/  
Im Innersten zusammenhält.

\*\* См. Cutting Through Spiritual Materialism, by Chogyam Trungpa. •\*\*  
Sähst du, voller Mondenschein,/  
Zum letztenmal auf meine Pein.

— 168 —

Живой природы пышный цвет  
Творцом на радость данный нам,  
Ты променял на тлен и хлам,  
На символ смерти — на скелет! \*  
(Перевод Н. Холодковского)

Его стремление вырваться из своего добровольного заточения на жизненный простор находит совсем иное выражение в рассматривании им книги, написанной Нострадамусом. Собственно говоря, это — первый



шаг, сделанный им в своем магическом приключении. Вглядываясь в символ Макрокосма в открытой перед ним книге, Фауст приходит к своему первому «вершинному переживанию» («peak experience»)\*\*.

Какой восторг и сил какой напор  
Во мне рождает это начертанье!  
Я оживаю, глядя на узор,  
И вновь бужу уснувшие желанья.\*\*\*

(Перевод Б. Пастернака) И он продолжает:

«Не бог ли я? И вижу, символ мира разбирая, как предо мной открылась  
вся творческая жизнь природы».\*\*\*\*

По мере того как он продолжает созерцать символ микрокосма, ему открывается панорама мировой жизни:

Как в целом части все, послушную толпою  
Сливаясь здесь, творят, живут одна другою!  
Как силы горние в сосудах золотых  
Разносят всюду жизнь божественной рукою!  
И чудным взмахом крыл лазоревых своих  
Витают над землей и в высоте небесной —

1 Statt der lebendigen Natur,/ Da Gott die Menschen schuf hinein/ Umgibt  
in Rauch und Moder nur/ Dich Tiergeripp und Totenbein.

Если воспользоваться термином Маслоу. См. Religions, Values and Peak Experience.

Ha! Welche Wonne fließt in diesem Blick/ Auf einmal mir durch alle meine  
Sinnen!/ Ich fühle junges, heiliges Lebensglück/ Neuglühend mir durch Nerv  
und Adern rinnen.

Bin ich ein Gott? Mir wird so licht/ Ich schau in diesen reinen Zügen/ Die  
wirkende Natur vor meiner Seele liegen.

— 169 —

И стройно все звучит в гармонии чудесной!

О, чудный вид! Но только вид — увы!

Мне не обнять природы необъятной! \*

(Перевод Н. Холодковского)

Однако интуиция безграничной и подчиненной единому благому замыслу вселенной, величественной в непрерывном сочетании мириадов частиц в единое целое — не только источник восхищения для Фауста, но и

стимул для понимания своей незначительности в сравнении с открывшимся. Вспоминая свое ограниченное эго, он восклицает:

Усталое сердце так рвется к тебе,

Великой и спокойной, но напрасен его порыв! \*\*

Он с досадой начинает переворачивать страницы, до тех пор, пока его взгляд не останавливается на символе Духа Земли. Еще раз под воздействием магической эмблемы сознание Фауста претерпевает качественное изменение, о чем можно судить по следующей его фразе:

«Ты, Дух Земли, особенно мне близок».\*\*\*

И далее Фауст продолжает:

Теперь себя я чувствую сильнеей,

Снесу и горе я и радости земные.

Как будто бы вином живительным согрет,

Отважно ринусь я в обширный божий свет;

Мне хочется борьбы, готов я с бурей биться —

И в час крушенья мне ли утрашиться? \*\*\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

Сцена достигает кульминации в тот момент, когда Фауст хватает книгу и произносит заклинание, посредством которого вызывают этого

\* Wie alles sich zum Ganzen webt,/ Eins in dem andern wirkt und lebt!/Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen/ Und sich die golden Eimer reichen/ Mit segenduftenden Schwingen/ Vom Himmel durch die Erde dringen,/ Harmonisch all das All durchlingen/ Welch Schauspiel! Aber, ach, ein Schauspiel nur!/ Wo fass ich dich, unendliche Natur?

\*\* Dahin die welke Brust sich drängt/ Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht/ ich so

vergebens?

\*\*\* Du, Geist der Erde, bist mir näher.

\*\*\*\* Schon glüh ich wie von neuem Wein./ Ich fühle Mut, der Erde Glück zu tragen./ Mit Stürmen mich herumzuschlagen/ Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu sagen./ Es wülkt sich über mir.

— 170 —

Духа. Вспыхивает красноватое пламя, и — подобно Богу в момент Его первой теофании перед Моисеем — внутри пламени появляется Дух. Но Фауст явно не подготовлен к встрече с ним:

Дух.

Кто звал меня?

Фауст. Ужасное виденье!

Дух.

Я вызван мощным голосом твоим,

К моей ты сфере льнул, ее ты порожденье, —

И вот...

Фауст.

Увы, твой вид невыносим!

В предшествующей сцене встреча с бесконечным заставила Фауста остро и болезненно осознать свою ограниченность. На этот раз он оказывается не в состоянии выдерживать общение с непривычным еще для него миром, с реальностью, под влиянием которой ему предстоит трансформироваться, и с которой он пока несовместим. И когда он приходит в себя от испытанного им поначалу шока и хвастливо объявляет Духу: «Ich bin deinsgleichen!» и затем: «Wie nah fühl ich mich dir! \*», то дух тут же ставит его на место: «Du gleichst dem Geist, den du begreifst, Nicht mir!» \*\*

Тем не менее, даже мощь представшего перед ним Духа не в состоянии смирить его гордыни.

Nicht dir!

Wem denn?

Ich Ebenbild der Gottheit!

Und nicht einmal dir!

Не тебе!

Но кому ж? Я, образ божества! Не близок и тебе!

\* «Знай равен я тебе...» «...как близок я тебе!»

\*\* «Ты близок лишь тому, кого ты постигаешь,— не мне».

-171 —

На этих словах и заканчивается встреча Фауста с Духом, поскольку в момент их произнесения раздается стук в дверь и входит слуга Фауста. В результате мы видим, что не один только Дух возвращает нашего героя к реальности, но и его слуга, который своим появлением невольно прерывает мучительную для Фауста очную ставку с Духом. Глядя на слугу и слушая его речи, Фауст в полном смысле слова переживает пе-

реход «от возвышенного к смехотворному». Есть много общего в том, как Вагнер, слуга и ученик Фауста, копирует манеры своего учителя и как Фауст хочет быть похожим на Духа. В падении с духовных высот в сферу самодовольно-ограниченного здравого смысла, воплощением коего служит ассистент Фауста, можно видеть своего рода кармическое возмездие и в то же самое время защитную реакцию на вернувшееся к Фаусту ощущение собственной ограниченности — еще более острое, чем до встречи с Духом. После того как Вагнер уходит, Фауст откровенно признается себе, что непрошенное появление ученика вернуло ему душевное равновесие:

... Благодарю на этот раз,  
Несчастнейший из всех земных творений!

Я из отчаянья был вырван в миг,  
Когда мой разум словно разрывался.  
Ах, призрак был столь демонски-велик,  
Что карликом себе я уж казался.\*

(Перевод Н. Холодковского)

Теперь, оглядываясь назад, Фауст может спокойно подвести итоги той недолго длившейся инфляции (и последовавшей за ней дефляции), которые были им пережиты совсем недавно: \*\*

\* Darf eine solche Menschestimme hier/ Wo Geistfülle umgab, ertönen?/  
Doch ah, für diesmal dank ich dir,/ Dem ärmlichsten von allen

Erdensöhnen./ Du rissest mich von der Verzweiflung los./ Die mir die Sinne schon zerstören wollte/ Ach! Die Erscheinung war so riesengross./ Das ich mich recht als Zwerg empfinden sollte. \*\* Несмотря на то, что психический процесс, обозначаемый этим словом, известен с древности (в чем мы убедились, анализируя Гильгамеша, Гомера и Данте), термин «инфляции» был введен Юнгом для обозначения осложнений, возникающих вследствие перегрузки сознания архетипическими переживаниями.

«Дефляция» — далеко не общепринятый термин в психологии, но он, по—видимому, уместен, когда речь идет о синдроме истощения психических и духовных сил, о психологическом кризисе, следующем через некоторое время после деидеализации а также о преходящих состояниях, наступающих у незрелого человека вслед за интенсивными духовными переживаниями, как в данном случае.

«Дефляция» — далеко не общепринятый термин в психологии, но он, по—видимому, уместен, когда речь идет о синдроме истощения психических и духовных сил, о психологическом кризисе, следующем через некоторое время после деидеализации а также о преходящих состояниях, наступающих у незрелого человека вслед за интенсивными духовными переживаниями, как в данном случае.

Я счел себя явленьем неземным, Пронизывающим, как Бог, творенье.  
Решил, что я светлей, чем серафим,  
Сильней и полновластнее, чем гений.

В возмездие за это дерзновенье  
Я уничтожен словом громовым.\*

(Перевод Б. Пастернака)

Как это было со многими искателями, Фауст, после того что он только что духовно пережил, находится в состоянии фрустрации — поскольку хорошо понимает, что переживание, как нечто преходящее, сильно отличается от прочного духовного достижения:

«У меня хватило силы привлечь тебя, но удержать тебя я не в состоянии». \*\*

«Богам не равен я! Всем существом своим я понял, что я скорее червь, подошвой путника прижатый». \*\*\*

Характерно, однако, что осознание своей ничтожности приводит Фауста не к возобновлению магических опытов, но к мысли о самоубийстве.

И подобно тому как он хотел освободиться из своей тюрьмы с помощью книги Нострадамуса, так теперь он пытается вырваться на волю с помощью склянки с ядом, стоящей на полке его лаборатории; потому что смерть для него не только вечный сон, побеждающий боль, но и нечто, исполненное обещания — высшей жизни и божественного наслаждения. Но если явление Фаусту Духа Земли было прервано появлением Вагнера, то осушить смертельный кубок, уже поднесенный к губам, ему не позволяет внезапно раздавшийся звон колоколов и хор ангелов...

Колокольный звон возвестил о начале Пасхи, и хотя Фауст утверждает, что в его сердце не осталось ни веры, ни надежды, он, как выясняется из последующего, явно преувеличивал: во всяком случае, у него достаточно веры и благочестия, чтобы звук колоколов мог вызвать слезы

\* Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft/  
Schon durch die Adren der Natur  
zu fließen/ Und, schaffend, Götterleben zu genießen/  
Sich ahnungsvoll vermäss, wie muss ich's büssen!/  
Ein Donnerwort hat mich hinweggerafft.

\*\* Hab ich die Kraft dich anzuziehn besessen,  
/ So hatt ich dich zu halten keine Kraft. \*\*\* Den Göttern gleich ich nicht!  
Zu tief ist es gefühlt;/ Dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt.

на глазах. В конце этой сцены снова звучит хор ангелов, словно напрашиваясь на то, чтобы в нем видели благоприятный знак для начинающейся с этого момента внутренней одиссеи, одновременно он преобразует собой спасение души самого Фауста в финале долгого странствия.

Появление Мефистофеля

Вторая сцена — «Перед городскими воротами» — воспринимается нами как дальнейшее осуществление (в символическом плане) стремления Фауста выйти из тесных рамок своего Я и окунуться в мир,— стремления, с которым мы познакомились во время его разговора с самим собой в своем кабинете. Мы видели, как он сначала пытался выйти за пределы своего Я с помощью знака макрокосма, затем — с помощью расцвеченного его фантазией самоубийства; теперь мы становимся свидетелями того, как он выходит из собственного жилища и из самого города, присоединяясь к празднующим Пасху горожанам. Разговор Фауста с народом в сцене у городских ворот происходит на фоне гуляния многокрасочной толпы тех, кто «празднует Воскресение Господне» \*, толпы, сравниваемой Фаустом с цветами, которые в эту пору, — когда зима неохотно отступает, а весна едва началась, — не могут появиться на свет, но которые как бы заменяет празднующая духовное возрождение толпа. Однако, настоящая сердцевина этой «авентюры» — появление черного пуделя, неотступно следующего за Фаустом и Вагнером до самого их жилища, чтобы уже в кабинете Фауста предстать перед ним в образе самого дьявола.

Почему Фауст тут же немедленно (и до этого не будучи с ним знаком) встречается с Мефистофелем? Это тот момент в его жизни, когда охватившее его стремление, достигнув своего апогея, заставило его перешагнуть через тесные границы своего мирка. То, что их встреча происходит на Пасху, очевидно, должно придавать сакральный смысл этому на вид весьма нечестивому событию, как бы знаменуя, что начавшееся в такой день приключение несет в себе положительный смысл. Наконец, мест» их встречи — городские ворота — является символом отправления в путешествие. Хотя приключения Фауста будут заключаться в том, чтобы следовать за Дьяволом, их начало оказывается под знаком воскресения.

\* Sie feiern die Aufersteingung des Herrn.

Можно спросить, почему именно пудель? Строчки, вложенные в уста Вагнеру, подсказывают нам ответ. «Вы видите, не призрак — пес простой./ Ворчит, хвостом виляет, лег на брюхо./ Все как у псов, и не похож на духа». Пудель, как известно, одна из наиболее зависимых из созданных руками человека собак. Собака исключительно для компании, которая потеряла свой охотничий инстинкт и обладает минимумом агрессивности. Мы можем принять безвредность и безобидность пуделя за намек на видимую безвредность (и обольстительность) Мефистофеля при его первом появлении. Именно Фауст обращает внимание на странные особенности поведения пуделя, представляющего Вагнеру — при всей его гелертерской \* любознательности — самым обыкновенным псом.

Когда в следующей сцене изображается Фауст, собирающийся снова приступить к своим занятиям, то мы невольно замечаем, что первое, о чем он сообщает, войдя в свой кабинет, — это то, что «оставил он поля и горы, окутанные тьмой ночной». Этот образ говорит о преодолении героем темноты — с целью войти в состояние бодрствования и духовного свечения (luminosity).

Открылось внутреннему взору  
То лучшее, что движет мной.  
В душе, смилившей вождельня,  
Свершается переворот.\*\*

(Перевод Б. Пастернака)

И по мере того как затихает в душе шум внешнего мира, в ней, под влиянием любви, пробуждаются лучшие чувства:

В душе воскресла вера в Бога,  
Воскресла к ближнему любовь.\*\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

Если мы воспринимаем «Фауста» как историю внутреннего пробуждения, то можем сказать, что между эпифаниями углубленного созерцания в самом начале произведения, его выходом из своей ученой кельи,

\* Гелертер — схоласт, начетчик; человек, обладающий книжной ученостью, оторванный от жизни. — В. З.

\*\* Mit ahnungsvollem, heigem Grauen/ In uns die bessre Seele weckt./  
Entschlafen  
sind nun wilde Triebe.

\*\*\* Es reget sich die Menschenliebe,/ Die Liebe Gottes regt sich nun.

— 175 —

чтобы присоединиться к празднующим Воскресение Христа, и, наконец, благочестивым состоянием духа, снизошедшим на него в самом начале рассматриваемой сейчас сцены, существует определенная непрерывность. Тем не менее, существенная особенность истории Фауста в том и состоит, что она показывает нам, насколько процесс спиритуализации неотделим от демонизации — иначе говоря, что восхождение души и ее падение накладываются друг на друга. Если в пасхальный вечер он вернулся «с полей и луговин» в состоянии резко возросшего контакта со своим высшим Я, то он вернулся при этом не один, а с безобидным на вид и смысленным пуделем, черный цвет которого преобразует, однако, его настоящую сущность. В психике Фауста, по-видимому, начинает действовать некая темная сила, являясь как бы отраженным сигналом происходящей в нем теофании, и теперь эта сила лишает его настроенности на высокий духовный лад: «Довольства и смиренья/уже не чувствует больная грудь моя». И так же, как в первом акте, Фауст пытается сохранить духовную высоту с помощью книги:

Но чтоб утрату счастья заменить,

Мы неземное учимся ценить

И в Откровеньи ждем себе ответа.\*

(Перевод Н. Холодковского)

Только теперь он ищет вдохновенья и поддержки не в Нострадамусе, а в Новом Завете, собираясь переводить начало Евангелия от Иоанна. И задумывается надолго над первой строчкой, считая, что ее правильнее было бы перевести «вначале была Мысль», нежели «вначале было Слово». Однако затем склоняется к другому мнению:

«Ведь мысль творить и действовать не может!

Не Сила ли начало всех начал? \*\*

Чтобы и от него, поразмыслив, отказаться и прийти к окончательному решению: «Вначале было Дело». (Am Anfang war die Tat!) У физиков — для которых реальность создается из квантов энергии — такая интер-



претация может вызвать сочувственный отклик, но она также содержит в себе указание на активный характер Божествен-

\* Doch dieser Mangel lässt sich ersetzen,/ Wir lernen das Überirdische schätzen,/

Wir sehnen uns nach Offenbarung.

\*\* Es ist der Sinn, der alles wirkt und schafft Es sollte stehn: Im Angang war die Kraft!

ного Fiat (Да будет!), или словесного выражения Его воли в Книге Бытия.\*

Интересно отметить, что непосредственным поводом к трансформации пуделя в раздувающееся, словно клубы дыма, чудовище, в итоге оказывающееся Мефистофелем, как раз и становится фаустовская восторженная манера выражения, бессознательно отождествляющая себя со св. Иоанном Богословом («Вначале было Дело»). Мы можем сказать, что состояние духовной экзальтации сделало Фауста достаточно зрелым для того, чтобы начать расчищать путь темному другому своей души. Или, выражая эту же мысль в несколько иной форме,— вслед за состоянием психической инфляции неизбежно наступает состояние дефляции. То, что дело обстоит именно таким образом, видно из того, что Фауст — после того как Мефистофель с язвительным юмором высмеял его претензии — снова был вынужден убедиться в ограниченности своих возможностей и в своей неудовлетворенности. Похоже, что паттерн чередующихся во времени подъема и упадка сознания, поочередно следующих друг за другом минут благодати (grace) и уныния,— это всего лишь достаточно хорошо известное состояние души перед подлинным вступлением ее на духовный путь.

Прежде чем Мефистофель материализуется в образе странствующего студента, вверх и вниз направленные силы пытаются подчинить себе душу Фауста, что получает у Гете драматическое воплощение с помощью сменяющих друг друга строф, каждая из которых имеет свой, отличный от других, размер. В то время как малые, служебные духи пытаются помочь дьяволу (которому они многим обязаны) освободиться из магических пут пентаграммы, изображенной на полу фаустовского кабинета и препятствующей выходу из нее, Фауст предпринимает

Обратившись к комментариям Николаса Бойля к «Фаусту», я с интересом узнал, что, помимо чисто духовного смысла, который можно вкладывать в слова «В начале было Дело», Гете также хотел поиронизировать над новой школой перевода Библии, для которой была характерна тенденция вносить в текст современное материалистическое мировоззрение. (Несмотря на то, что на протяжении всей этой строфы очень хочется представить себе Фауста — переводчика Библии — в облике Лютера, источником фаустовской учености в трагедии в данном случае является не Лютер, а побочные продукты подъема современной Гете школы библейской критики, а именно, то рационалистическое переписывание Священного писания, над которым Гете иронизировал еще в одном из текстов 1774 года.) Бойль клонит к тому, что Фауст, отвергая перевод «в начале было Слово», отвергает Христа и хочет поставить на его место имеющее языческую окраску «дело». Кроме того, Бойль утверждает, что, отдавая предпочтение делу перед словом и силой, Фауст тем самым пытается оправдать свою страсть к исследованию.

— 177 —

попытку изгнать нечистую силу из бесформенной призрачной массы, в которую трансформировался пудель, — сначала с помощью «Ключа Соломона» (древнееврейской книги заклинаний), а затем с помощью четвероякого заклинания основных стихий.

Хотя в лице Фауста мы, несомненно, имеем дело с добросовестным искателем, получившим небесное благословение с первых шагов своего опыта, он продолжает потворствовать себе в том грехе духовного высокомерия, или *hubris*, который стал для нас очевиден в минуты, когда он претендовал на сходство с великим духом — и был посрамлен. Теперь он еще раз будет поставлен на место, уже Мефистофелем. Как только тот материализовался в облике странствующего студента, и Фауст потребовал, чтобы он представился, Мефистофель отвечает:

Вопрос довольно мелочной

В устах того, кто слово презирает

И, чуждый внешности пустой,

Лишь в суть вещей глубокий взор вперяет. \*

(Перевод Н. Холодковского)

Однако, сколь бы властным и заносчивым ни был Фауст в обращении с этим новым духом, мы можем видеть в такой его установке определенный прогресс сравнительно с обязательным христианским смирением, во всяком случае, попытку пойти дальше. Несомненно, есть какая-то безжалостность в самом его поиске истины за пределами религиозной и моральной догмы, в том, что он готов вступить в диалог с дьяволом лицом к лицу. И надо признать, что это срабатывает: хотя Мефистофель и высмеивает Фауста за то, что тот проявляет интерес к его имени, но, в конечном счете, открывает, кто он такой:

«Частица силы, которая, всегда ставя своей целью зло, тем не менее творит добро».\*\*

Если при первом посещении дьявол определяет свою метафизическую сущность, то во время второго устанавливается его настоящая связь с Фаустом; связь, которую по традиции называют договором, но в которой правильнее было бы видеть, на наш взгляд, своеобразное

\* Die Frage scheint mir klein/ Für einander das Wort so sehr verachtet./  
Der, weit

entfernt von allem Schein./ Nur in der Wesen Tiefe trachtet.

\*\* Ein Teil von jener Kraft,/ Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

— 178 —

пари. Само одеяние Мефистофеля намекает, в каком направлении он собирается вести Фауста, когда тот покинет свою ученую келью:

В одежде златотканной, красной,

В плаще материи атласной,

Как франт, кутила и боец,

С пером на шляпе, с длинной шпагой,

Дыша весельем и отвагой,—

Чем я не бравый молодец?

И не пора ли, наконец,

Тебе одеться в том же роде?

Тогда, на воле, на свободе,

И бросив вздорные мечты,

Что значит жизнь, узнаешь ты! \*

(Перевод Н. Холодковского)

То, что высшая мудрость в гётевской трагедии приходит от дьявола, несомненно, следует понимать в том смысле, что высшую мудрость надо искать за пределами условной морали и незрелого, ханжеского благочестия. Я уже отмечал, что действия Мефистофеля, пробуждающего в своем подопечном интерес к сферам тела и власти, напрашиваются на сравнение с маневрами умелого психотерапевта, который помогает своему пациенту вновь обрести желания (не стыдясь признаться в них), которые тот давно вытеснил, смирившись с их неосуществимостью.

Фауст, однако, настаивает на своем неприятии мира: за стенами его кабинета в окружающей его жизни он не видит ничего, что бы не вызывало боли или скуки.

«Что ни надень,— все мучусь я хандрою

И уз земных не в силах я забыть».\*\*

Он на личном опыте убедился, что все его надежды рано или поздно терпят крах, что даже ночь, приходящая на смену дневной суете, не приносит успокоения его душе: в ней царят тревога и беспокойство.

\* In rotem, goldverbrämtem Kleide,/ Das Mäntelchen von starrer Seide,/ Die Hahnenfeder auf dem Hut,/ Mit einem langen, spitzen Degen,/ Und rate nun dir kurz und gut,/ Dergleichen gleichfalls anzulegen,/ Damit du, losgebunden, frei,/ Erfahrest, was das Leben sei.

\*\* In jedem Kleide werd ich wohl die Pein/ Des engen Erdelebens fühlen.

— 179 —

Так тяжко, горько мне, что жизнь мне не мила — И жду я, чтоб скорей настала смерти мгла.\*

(Перевод Н. Холодковского)

Мир рушится, и приключение как таковое начинается

В сознательно декларируемой Фаустом позиции по отношению к миру произвольно ощущаешь смесь подлинно религиозного аскетизма с отвратительной мизантропией, корень которой — рухнувшие, однако продолжающие существовать в вытесненной, бессознательной форме, желания и надежды. И Мефистофель не упускает случая намекнуть Фаусту — имея в виду его недавний порыв,— что он противоречит самому себе: «И все же, когда смерть приближается, мы не спешим распахивать перед ней двери».\*\*

Задетый за живое напоминанием о неосуществившемся самоубийстве, Фауст теперь заявляет, что в тот момент, когда он услышал «сладостный знакомый звон», напомнивший ему о счастливой поре детства, он поддался сентиментальному обману. И отныне он шлет проклятье:

Всему, что душу обольщает, Я шлю проклятие,— всему, Что наше сердце увлекает, Что льстит несчастному уму.\*\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

Строфы «Фауста» вторят тому, что говорилось христианскими, мусульманскими и буддистскими мистиками в начале их духовного пути. Мы знаем, что отречение Фауста от всего, что привязывает к миру, возникает не только из разочарования и неутоленной жажды чего-то высшего, как это было в начале поэмы, но и из данной ему интуиции трансцендентного мира. Фауст продолжает:

\* Und so ist mir das Dasein eine Last,/ Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.

\*\* Und doch ist nie der Tod ein ganz willkommener Gast.

" So fluch ich allem, was die Seele/ Mit Lock- und Gaukelwerk umspannt/Und sie in diese Trauerhöhle/ Mit Blend- und Schmeichelkräften bannt.

— 180 —

Проклятье грезам лицемерным, Мечтам о славе,— тем мечтам, Что мы считаем счастьем верным, Семейству, власти и трудам! Тебе проклятье, идол злата, Влекущий к дерзким нам делам...\* (Перевод Н. Холодковского)

Его неприятие мира столь интенсивно, что равносильно психологической смерти — полной деструкции мира его прежних жизненных ценностей. Хор духов возвещает об этом событии:

Увы!

Разбил ты его,

Прекраснейший мир,

Могучей рукой.

Он пал пред тобой,

Разрушен, сражен полубогом!

И вот мы уносим обломки созданья

В ничтожества тьму...\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

Если своей диалектикой Мефистофель содействовал тому, чтобы это событие произошло, то надо отдать должное и той ловкости, с какой он выбирает момент для того, чтобы предложить Фаусту заключить сделку с ним — как раз тогда, когда все, чем жил и во что верил Фауст, перестало для него существовать. Амбивалентность этого поворотного пункта в судьбе героя проявляется хотя бы в том, что слова духов с одинаковым правом могут быть восприняты и как пророческое указание, поддерживающее Фауста в начинающемся процессе психо-духовной смерти/возрождения, и как соблазн, уводящий героя с правильного пути, поскольку звучащий в них призыв перестроить мир и начать новую жизнь, немедленно истолковывается Мефистофелем как приглашение выйти в широкий мир земных желаний и радостей.

\* Verflucht, was uns in Träumen heuchelt/ Des Ruhms, der Namensdauer Trug!/ Verflucht, was als Besitz uns schmeichelt,/ Als Weib und Kind, als Knecht und Pflug!/ Verflucht sei Mammon, wenn mit Schätzen/ Er uns zu kühnen Taten regt. \*\* Weh! Weh!/ Du hast sie zerstört/ Die schöne Welt/ Mit mächtiger Faust,/ Sie stürzt, sie zerfällt/ Ein halbgott hat sie zerschlagen!/ Wir tragen/ Die Trümmern ins Nichts hinüber.

— 181 —

Как это нередко бывает, Мефистофель — одновременно и дьявол, и ангел-хранитель, искушитель и освободитель. Его совет Фаусту:

«Оставь заигрывать с тоской своей, Точащею тебя, как коршун злобный!» \*

(Перевод Б. Пастернака) равно как и наблюдение, что:

«Как ни плоха среда, но все подобны, И человек немислим без людей».\*\*

(Перевод Б. Пастернака)

очень естественно звучали бы в устах современного психотерапевта. Фаусту необходимо выйти из своего затвора и вступить в общение с людьми, чего он упорно избегает в своем исполненном резиньяции отказе от желаний. Широко распространенный мотив в фольклоре и мифах, связанных с дьяволом, — это предложение Мефистофеля себя Фаусту в качестве слуги, способного удовлетворить любое мирское желание своего господина на протяжении всей его последующей жизни, с тем,

однако, условием, что они поменяются ролями, когда земная жизнь Фауста закончится. Что, однако, необычно для этой типической ситуации, так это характер согласия, выражаемого Фаустом:

Что будет там, о том мне нет заботы; Когда разрушишь этот свет легко ты,— Пускай себе иной возникнет свет! \*\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

Иными словами, Фауст пришел к состоянию разочарования не только в земных, но и в небесных благах, о которых говорит религия. Он не может себе представить — в тот момент, когда заключает сделку,— чтобы когда-нибудь, получая обещанное Мефистофелем, смог на чем-то успокоиться, вполне чем-то насладиться.

\* Hör auf, mit deinem Gram zu spielen,/ Der wie ein Geier dir am Leben frisst!

\*\* Die schlechteste Gesellschaft lässt dich fühlen,/ Dass du ein Mensch mit Menschen bist.

\*\*\* Das Drüben kann mich wenig kümmern;/ Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,/ Die andre mag darnach entstehn.

— 182 —

Когда на ложе сна, в довольстве и покое,  
Я упаду, тогда настал мой срок!  
Когда ты льстить мне лживо станешь  
И буду я собой доволен сам,  
Восторгом чувственным когда меня обманешь,  
Тогда — конец! Довольно спорить нам!  
Вот мой заклад! \*

(Перевод Н. Холодковского)

Мефистофель не возражает против такого условия и, немного погодя, требует от Фауста расписки, написанной кровью (которая, по его словам, «совсем особый сок»). Нетрудно догадаться, что содержанием этого документа становится вышеприведенное заявление Фауста, на которое следует многозначительная реплика его искусителя: «Подумай хорошенько, ведь мы все запомним». Прочитирую соответствующее место в их диалоге:

Когда воскликну я: «Мгновенье,

Прекрасно ты, продлись, постой!» —

Тогда готовь мне цепь плененья,

Земля, разверзись подо мной!

Твою неволю разрешая,

Пусть смерти зов услышу я —

И станет стрелка часовая,

И время минет для меня.\*\*

(Перевод Н. Холодковского)

В конце трагедии, поглощенный честолюбивым замыслом вернуть людям отнятые у них океаном плодородные земли, Фауст — вопреки первоначальным своим предположениям — будет, действительно, пойман в ловушку самолюбивой удовлетворенности делом своих рук и из его уст вырвется пожелание, чтобы переживаемый им миг счастья смог продлиться. Тогда нам и придется вспомнить о только что процитиро-

\* Werd ich beruhigt je mich auf ein/ Faulbett legen/ So sei es gleich um mich getan!/ Kannst du mich schmeichelnd je belügen,/ Das ich mir selbst gefallen mag,/ Kannst du mich mit Genuss betrügen — / Das sei für mich der letzte Tag!/ Die Wette biet ich!

\*\* Werd ich zum Augenblicke sagen:/ Verweile doch! Du bist so schön!/ Dann magst du mich in Fesseln schlagen,/ Dann will ich gern zugrunde gehn!/ Dann mag die Totenglocke schallen,/ Dann bist du deines Dienstes frei,/ Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,/ Es sei die Zeit für mich vorbei.

— 183 —

ванной строфе. Когда Фауст упадет навзничь, и лемуры подхватят его и положат на землю, Мефистофель презрительно бросит в его сторону:

Последний миг, ничтожное мгновенье

Хотел бедняга удержать.

Но я возвращаюсь к прерванному рассказу. Совершенно очевидно, что под руководством Мефистофеля первоначальное самолюбивое стремление Фауста познать все превращается в желание испытать все. То, что он ищет при этом не наслаждения, видно из следующих его слов:

Не радостей я жду,— прошу тебя понять!

Я брошусь в вихрь мучительной отрады,

Влюбленной злобы, сладостной досады! \*

(Перевод Н. Холодковского)



В процессе трансформации его первоначальное желание вырваться из стен своего интеллектуального прибежища и лаборатории (с помощью магических средств, путем самоубийства или слияния с людьми и миром) превращается в жажду жизни, не знающую границ — что становится осуществимым благодаря Мефистофелю.

Это жадное желание все испытать и пережить можно, конечно, назвать сладострастием, а его страсть к чрезмерному истолковать как своего рода сверх-компенсацию за жизнь, проведенную в самоизоляции. Однако «дьявол не знает, на кого он работает»: омоложенный своей новой страстью, поддерживаемый сноровкой и неотразимыми аргументами своего спутника, Фауст вскоре узнает любовь, и в опыте близкого общения с другим человеческим существом найдет утление первоначальному своему стремлению соединиться с миром. Тем не менее, вследствие вмешательства Мефистофеля, любовь Фауста к Маргарите теряет изначальную ясность и чистоту и становится — под влиянием проснувшегося сладострастия — причиной неразрешимых осложнений. Точно так же и любовь Фауста к истине превращается теперь в жажду приключений, а его активность на поприще общественного служения в качестве строителя дамб и каналов, энергично поддерживаемая Мефистофелем и его алчной сворой, приводит в конечном счете, к трагическим для людей последствиям. Но не будем забегать вперед и

\* Du hörest ja, von Freud ist nicht die Rede./ Dem Taumel weih ich mich,  
dem schmerzlichsten Genuss,/ Verliebtem Hass, erquickendem Verdruss.

— 184 —

прерывать нить повествования. Стоит Мефистофелю заставить Фауста спуститься с небес на землю и трезво взглянуть на возможности человека («Ни на волос не стал я боле крупен/ Мир бесконечности мне недоступен!»), как в нем пробуждается интерес к получению наслаждений и обладанию. Этим практически и заканчивается их вторая встреча в рабочем кабинете Фауста. За этой сценой в пьесе следует еще одна, происходящая в отсутствие Фауста, — сцена, в которой Мефистофель, облачившись в одежду Фауста, разыгрывает перед приезжим студентом ученого мужа, в то время как Фауст за стеной готовится расстаться с привычными для него обстановкой и ходом жизни. Помимо своего буквального значения, эта сцена как бы намекает, что, в то время когда душа

Фауста предпринимает путешествие в далекие для его наличного сознания сферы духа,— в подобное путешествие некогда дерзко устремился Улисс,— его тело и разум продолжают выполнять свои обычные обязанности дома, на рабочем месте, с той только разницей, что направлять других на путь истинный — в отсутствие души — приходится «Мефистофелю». Аналогичным образом и комментарий Мефистофеля к его беседе с Фаустом, произносимый в ожидании появления приезжего школяра, помогает понять сущность двух следующих сцен, место действия которых: погреб Ауэрбаха в Лейпциге и кухня ведьмы. Отметив, что в своем стремлении Фауст так нетерпелив, что «перескакивает через земные радости», Мефистофель объявляет зрителям (и читателям), что его стратегия будет состоять в том, чтобы «дать ему досыта, до отвращения познакомиться с низкой и пошлой стороной жизни» — с тем, чтобы еще больше разжечь в нем жажду и, таким образом, усилить над ним свою власть.

Я не буду подробно останавливаться на сцене, изображающей посещение героями кабачка Ауэрбаха. В рамках целого этому эпизоду, до краев наполненному шумной вульгарностью, предназначается, по видимому, служить аллегорией чувственного, плотского духа. Однако в следующей сцене, на кухне ведьмы, тоже до предела насыщенной вульгарностью и гротеском, в игру входит новый элемент — животное начало в человеке, фиксируемое в сознании зрителя с помощью следующего приема: когда Мефистофель приводит своего подопечного в ведьмино логово, то там перед котлом с кипящим в нем варевом сидит, заменяя отсутствующую хозяйку, чета обезьян. Таким образом, нам дается определенный намек на продолжающееся движение души вниз, с переходом на еще более недостойную человека ступень сознания, нежели та,

— 185 —

которая воплощалась в посетителях кабачка; тем не менее, такое движение вниз находится в согласии с диалектическим принципом, которому подчинено развитие сюжета в «Фаусте»,— герой падает, чтобы подняться выше. Ведь именно в этой сцене одновременно с кажущимся падением сознания в свою первобытную среду происходит омоложение тела и духа (mind) Фауста. Здесь же переживает свой «инкубационный период» и история Маргариты, которая вскоре должна начаться,— по-

сколько Фауст видит в волшебном зеркале, находящемся на кухне, образ женщины необычайной красоты, к которой он сразу же испытывает неодолимое влечение.

В самом конце этой сцены, когда Фауст с трудом отводит глаза от зеркала, Мефистофель предсказывает: «Образчик этот женской красоты ты скоро сможешь увидеть во плоти»,— и добавляет в сторону (намекая на зелье, которого отведал Фауст у ведьмы): «Не беспокойтесь — такого яда заложив за воротник, он скоро будет видеть Елену Прекрасную в каждой юбке!»

Гретхен

Если воспринимать историю Фауста по аналогии с музыкальным произведением, то при общем взгляде на уже рассмотренные нами главы в них можно выделить как бы высшую и низшую точку в развитии темы — то, что на языке музыкантов передается терминами «upbeat» и «downbeat», и тогда первому из них соответствует видение Фаусту Мирового Духа и Духа Земли, а второму — тот период, когда, находясь после этих видений в состоянии психической дефляции, Фауст встречает Мефистофеля и тот проводит его через гротескные миры студенческого кабачка и кухни ведьмы. Аналогичное этому повышение и понижение в развитии темы можно обнаружить и в следующей за чисто фаустовскими главами трагической истории Маргариты. Здесь первая фаза истории, находящаяся под знаком эмоционального повышения («upbeat»), включает в себя цепь событий, открывающуюся случайной встречей Фауста и Маргариты на улице и завершающуюся после того, как Фауст, при скрытой поддержке Мефистофеля, постепенно соблазняет Маргариту первыми общими любовными радостями. Вторая фаза, находящаяся под знаком эмоционального понижения («downbeat»),— это время, когда любовники разделены, когда Гретхен страдает из-за последствий своей противозаконной любовной связи, Фауст же, поглощенный собственными мыслями, сопутствует Мефистофелю в новом путешествии, которое протекает явно в ином по сравнению с реальным земным миром измерении, и наиболее подходящим аналогом для которого было бы «нисхождение в ад».

Поскольку «Трагедия Гретхен» представляет собой наиболее известную часть «Фауста», я намерен ограничиться лишь беглым ее об и сосредото-

точить внимание на зловещей «Вальпургиевой ночи», построение которой связано с определенными трудностями.

В отличие от путешествий Гильгамеша и Улисса, в ходе которых герой прямым, минуя промежуточные инстанции, попадает на магическую территорию, путешествие Фауста развивается по другой герой должен прежде всего выйти из своей изоляции и окунуться в широкий и пестрый мир. Этой своей особенностью оно напоминает ма Данте, в котором опыт человеческой любви — символизируемый земным раем — предшествует вступлению в собственно мистическую с Несмотря на то, что Гете — в противоположность суровому аскетизму «Чистилища» — живописует блуждания и искушения героя, между своими путешествиями существует несомненный параллелизм, главным образом, потому, что кульминационным пунктом истории Маргариты в «Фаусте» становится истинная любовь,— любовь, которая в кои счете окажется спасительной. Действительно, где-то на середине истории Маргариты может показаться, что Мефистофель потерпел поражение: в словах одинокого монолога Фауста, которым открывается сцена "Пещера в лесу», звучит искренняя благодарность Духу Земли:

Пресветлый дух, ты дал мне, дал мне все,  
О чем просил я. Ты не понапрасну  
Лицом к лицу явился мне в огне.  
Ты отдал в пользование мне природу,  
Дал силу восхищаться ей. Мой глаз  
Не гостя дружелюбный взгляд без страсти,—  
Но я могу до самого нутра  
Заглядывать в нее, как в сердце друга  
Подводишь ты меня к лесной пещере  
И там, в уединенной тишине,  
Даешь мне внутрь себя взглянуть, как в книгу,  
И тайны увидеть и тьмы чудес.

(Перевод Б. Пастернака)

Состояние приятного возбуждения, в котором находится Фауст, вполне согласуется с тем, что его изначальное страстное желание соединиться

с природой впервые в его жизни осуществилось. Похоже, что, вводя своего подопечного в широкий человеческий мир, Мефистофель решил особенно не вмешиваться в его дела, считая, что главное — это дать ему возможность развиваться.

Однако, какими бы мотивами ни руководствовался Мефистофель, уже из самой обстановки и содержания сцен, предваряющих монолог Фауста в лесной пещере, хорошо видно, что в них поэтизируются ценности обычной человеческой жизни, на фоне которых меркнет то, чем жил и дышал в четырех стенах своего прежнего мирка не в меру усердный искатель. Первая из этих сцен, в которой Фауст приветствует проходящую мимо Маргариту, получила у Гете название: «Улица». Фауст, восплавленный любовью к Маргарите, требует, чтобы Мефистофель помог ему заполучить ее, и последний после множества отговорок, еще более усиливающих нетерпение Фауста, наконец соглашается. Ему удастся раздобыть драгоценности для подарка Фауста Маргарите. В следующей сцене Фауст с помощью Мефистофеля проникает в отсутствие Маргариты в ее светелку и, проведя какое-то время в благоговейном созерцании ее жилища, оставляет там шкатулку с драгоценностями. Вернувшаяся домой Маргарита крайне изумлена, обнаружив в шкафу такие сокровища, и не может понять, как они попали в их скромное жилье. Она добродетельная девушка, которая совсем недавно исповедалась во всех своих грехах, и понятно, что она сопротивляется искушению примерить драгоценности перед зеркалом. У нее возникает предположение, что, возможно, их оставили в качестве залога под ссуду, выданную ее матерью, которая живет вместе с ней. В конечном счете, после свидания в саду, устроенного с помощью Мефистофеля и ведущего к следующему за ним свиданию в беседке, Фауст добивается любви Маргариты — во многом к неудовольствию дьявола, цель которого состояла в том, чтобы пробудить в нем не столько любовь, сколько сладострастие. Как и все, что достигается с помощью дьявола, их любовная связь влечет за собой бесчисленные бедствия.

«Фауст» имеет подзаголовок «трагедия», и первоначально (как его себе и представляли читатели на протяжении нескольких веймарских десятилетий, вплоть до окончательного завершения автором поэмы) состоял, главным образом, из «Трагедии Маргариты». Признаки эмоционального понижения («downbeat») в развитии темы появляются сразу же после

того, как история Маргариты достигает своей высшей точки в уже упоминавшейся сцене в лесу, когда Фауст, самоудовлетворенный своей любовью, похоже, склоняется к тому, чтобы избавить свою возлюбленную от бремена быть объектом его чувственной страсти Разве не в этом смысл его мольбы, обращенной к Мефистофелю: «Bring die Begier zu ihrem süßem Leib/ Nicht wieder vor die halb verrückter Sinnen!»?

Чтобы заставить Фауста вернуться к возлюбленной, Мефистофель сначала вызывает в его воображении образ тоскующей и чувствующей: себя покинутой Гретхен. Фауст гневно реагирует на его уловки, но в конце концов уступает: «Это по твоему желанию, исчадь ада, приносится жертва на чистый алтарь» и ... «Что быть должно, тому не миновать» Затем Мефистофель по ходу дела снабжает Фауста снотворным каплями, которые тот передает Маргарите, советуя ей предложить их на ночь матери под видом лекарства. В результате влюбленные получают возможность провести ночь вместе, по соседству с ничего не слышащей после снотворного матерью. Позднее мы узнаем, что их невоздержанность (по средневековым меркам) по случайности оказывается в трагическом согласии со слишком большой дозой снотворного, данного матери, что становится причиной ее смерти.

Следующая сцена, «У колодца», становится сценой, предваряющей несчастье. Лизхен — персонаж, появляющийся только в этой сцене, — рассказывает Гретхен о тайной беременности одной из знакомой девушки и о наказании, которое ее ожидает. После этого рассказа Гретхен, которая догадывается относительно собственной беременности идет на крепостную стену, чтобы помолиться перед изваянием Богородицы Скорбящей (Mater Dolorosa): «Склони, о Мать Скорбящая, свое лицо милостиво к моей беде... Помоги! Принеси мне избавление от позора и смерти!» Сюжет усложняется в следующей сцене, когда на улице перед домом Гретхен мы видим ее брата Валентина — солдата, вернувшегося с войны. Он чувствует себя опозоренным, слыша на всех углах шуточки и двусмысленные намеки в адрес своей сестры, потерявшей девическую честь, и жаждет наказать виновника ее позора. После энергичного словесного вступления со стороны Валентина завязывается схватка между ним и появившимся под окнами Гретхен Фаустом Мефистофелем, — схватка, в которой Фауст смертельно ранит Валентина. Этого ему не удалось бы, по-видимому, совершить без помощи со стороны Мефисто-

феля, что заставляет нас вспомнить о той роли, которую играет Зорилла в истории Дона Хуана Тенорио (последний же, как известно, еще задолго до гетевских времен оставлял на своем пути не только разбитые сердца, но и трупы соперников).

Далее следует сцена в кафедральном соборе, когда отчаяние Гретхен достигает своей наивысшей точки. Это сцена, когда в ушах героини попеременно звучат то слова, нашептываемые ей Злым духом, то слова хора, исполняющего католический гимн о Страшном Суде, который ждет всех грешников. В финале сцены совершенно ослабевшая Маргарита обращается за срочной помощью к соседке и — падает в обморок. По-видимому, есть свой резон в том, что явное осуждение Гретхен (предполагаемое ее виной) предшествует ночному путешествию Фауста в горы Гарца для участия в так называемой «Вальпургиевой ночи» (гетевской версии ада), которая станет содержанием уже следующей сцены.

Очищение через разложение

ЕСЛИ бы Гете не оставил нам второй части «Фауста» («Фауст-II»), и мы были бы поставлены перед необходимостью интерпретировать «Фауст-I» в качестве документа, свидетельствующего об универсальном духовном путешествии, то мы бы увидели в первоначальных переживаниях героя, вызванных книгой Нострадамуса, момент духовного оплодотворения, в его романе с Маргаритой — символическое выражение священного брака (*hierosgamos*), а Вальпургиеву ночь, за ним следующую, восприняли бы как «темную ночь души», неизбежно наступающую после момента слишком яркого света на духовном пути. Мы бы ожидали тогда, что «Фауст-II» в изрядной степени явится выражением опыта той стадии пути, которую богословы называют «объединяющей» («*unitive stage*»). Однако, поскольку в нашем распоряжении имеется «Фауст-II», законченный Гете за год до смерти, необходимость в таких предположениях естественно отпадает, ибо содержание второй части «Фауста» как раз и заключается в рассказе о великом расширении и столь же великом сжатии, испытываемыми героем во время его мистического путешествия, рассказе о периоде заливающего все вокруг света и следующей за ним мучительно долгой одиссеи возвращения в реальный мир и обретения окончательной завершенности. Если в «Фаусте-II» говорится о двух духовных путешествиях героя, то нам ничего другого не остается, как видеть в «Фаусте-I» отчет о подготовительной стадии, соответствующей

«*via purgativa*» (пути очищения), о котором уже шла речь в предыдущих главах,— независимо от того, насколько, возможно, непохожи его образы на образы христианского Чистилища и насколько мало общего у фаустовского пути с традиционным аскетизмом. Тем не менее мы можем в данном случае говорить, причем применительно к фаустовскому пути в целом, о не-аскетическом типе очищения, т. е. об очищении, совершающемся через изживание в полной мере своих крайностей,— или, что то же самое, о парадоксальном «пути падения», в процессе которого изживание своих заблуждений приводит к мудрости.

Если эпифании в первой стадии трагедии соответствуют духовному зачатию (духовным переживаниям, предшествующим пути в собственном смысле слова, которые усиливают стремление Фауста), идиллические сцены с Маргаритой соответствуют — нет, не «*via iluminativa*», но первому отголоску встречи с запредельным (*with a beyond* в обыденной жизни,— а Вальпургиева ночь своего рода «пред-сжатие», т. е. началу очищения в собственном смысле слова, то тогда парадоксальное «очищение через разложение» сопоставимо (хотя и не равнозначно) с дантовским спуском в ад, становящимся восхождением к Чистилищу. Тем не менее, нам следует помнить, что фаустовский «путь очищения» (*via purgativa*) дается у Гете только намеками, и, к; можно догадываться, совершается во временном промежутке меж; финалом «Фауста-I», когда переживание Фаустом своей вины достигает кульминации, и началом «Фауста-II» — когда мы становимся свидетелями финальной стадии его исцеления.

Стоит отметить, что с самого начала своего путешествия через царство сатанинских наваждений в Вальпургиеву ночь Фауст демонстрирует несомненные признаки душевного здоровья — особенно в сравнении с его inferнальным проводником. «Покамест ноги носят по земле,/ Еще я пешеход неутомимый./ Уменьшив путь, пропустим много мимо,/ В самой прогулке радость ходоку./ Я для того пошел пешком г скалам/ И в руки взял дорожную клюку,/ Чтобы внимать лавинам обвалам...» (Перевод Б. Пастернака). «Ужель весна тебя не молодит?» — обращается он в заключение с вопросом к Мефистофелю. Но в то время как Фауст (который совсем недавно познал любовь) восторженно переживает красоту окружающего мира, Мефистофеля то же самое зрелище оставляет «равнодушным и невозмутимым». Он предпочел бы видеть окрестности во вла-



сти мороза и снега, недоволен тем, что приходится карабкаться по скалам и то и дело наткаться в потемках на

— 191 —

острые выступы, и когда по прибытии на место он восклицает: «Нет, эта давка и шум не для меня!» и предлагает спутнику «перебраться под кусты и мирно посидеть на травке», то ответ Фауста еще раз свидетельствует о его полном душевном равновесии:

Нет, у тебя все парадоксы! На Брокен совершить подъем,  
Куда весь ад на шабаш стекся, Чтоб тут сидеть особняком!

(Перевод Б. Пастернака)

Желание же Фауста — увидеть как можно больше с наиболее выгодной точки обзора:

«А я б взошел на верх бугра.

Там весь ваш цвет в разгаре пьянства,

Все дьявольское атаманство.

И сатана у самых круч

Ко многим тайнам держит ключ».

(Перевод Б. Пастернака)

Тем не менее, даже в этой ситуации, когда ведьмы и злые духи движутся бесконечной вереницей к престолу Князя Тьмы, роль Мефистофеля определенно заключается в том, чтобы отвлекать Фауста от цели, уводить в сторону. Хотя в процессе своего infernalного путешествия наши путники сталкиваются с самыми разнообразными персонажами от «блуждающих огоньков» (которые можно сравнить с уличными фонарями, вошедшими в состояние транса) до ведьм всех сортов и даже (в некотором отдалении) самого царя Маммона, царство, изображаемое Гете, напоминает нам не место наказания, но скорее — снисхождения. И уж совсем не назовешь его Местом искушения для Фауста, потому что царящая здесь гротескность захватывает его не больше чем атмосфера под сводами кабачка Ауэрбаха. История Фауста на этом этапе — это история исследования, не боязливого, не жадного, но заинтересованного, — всего, что попадает на его пути. Вследствие этого мы можем видеть в Вальпургиевой ночи не только символ своеобразной регрессии, но и акт созерцания, сделавшийся возможным как раз благодаря той открытости, которую дал Фаусту опыт его недавней любви. На-

стоящий интерес пробуждается у него лишь, когда он видит в отдалении бледный и кроткий призрак девушки, которая движется по

— 192 —

воздуху так, словно на ногах у нее колодки, и поразительно напоминает ему своим обликом Гретхен. Это — единственное существо из встретившихся им в эту ночь, на которое не позволяет смотреть Фаусту руководитель: «Не стоит смотреть на этот призрак, ничего хорошего этого не получится». Он сравнивает маячащий вдали призрак девушки — с Медузой:

«Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,  
Und er wird fast in Stein verkehrt».

Фауст зачарован (Ich kann von diesem Blick nicht scheiden) ее о ком и, содрогаясь, пытается понять, что за ровная красная черта, тоньше ножевого лезвия, проходит вокруг ее шеи, но Мефистофель заявляет что волнующий Фауста образ не более чем обман зрения, и проводит его к месту, где уже сооружены театральные подмости, и мы вместе с героями становимся зрителями некоей иллюзии — сна три сна Вальпургиевой ночи. Этому сну внутри сна предшествует выход гротескного поднимателя занавеса, после чего начинается Золотая свадьба Оберона и Титании. Подобно Данте, иллюстрировавшему различные виды уклонений от правильного пути энергично исполненными очами своих современников-флорентийцев, Гете в своей версии Ада тоже оставляет без дела многих своих современников, так что мы находим здесь и догматика, и идеалиста, и реалиста, и супернатуралиста, и скептиков, и ловкачей, и недалеких и т. д. Однако, в основном, все они так иначе представляют одно общее для них заблуждение — аб-еррация (в буквально-этимологическом смысле этого слова — сбиваться со своего пути, блуждать). В целом, этот эпизод оставляет у нас впечатление крайней степени затерянности его участников в стихии театрально-показного забвения ими реального в угоду представлению.

Пробудившись от сна, Фауст, вне себя от гнева, требует, чтобы Мефистофель немедленно доставил его к Маргарите. Хотя и с запозданием, но он осознал свою вину, несмотря на все усилия дьявола уводят его в сторону.

Короткая сцена изображает Фауста и Мефистофеля несущи сквозь ночь на вороных конях к тюрьме, где и происходит после сцена первой части «Фауста». Здесь наполовину впавшая в без Маргарита отвергает предложение Фауста освободить ее из теми Примирившись в душе с Богом и целиком положившись на волю видения, она отказывается следовать за Фаустом, который, в свою

— 193 —



редь, исчезает — следом за тем, в ком Маргарита распознала нечестивого напарника своего любимого.

Хотя в финале драмы Фауст и слышит голос свыше, провозглашающий, что Маргарита спасена, только в конце второй части трагедии читатель сможет узнать, что сам Фауст тоже спасен.

### **«Прелестный пейзаж»**

Структурное сходство между «Фаустом-I», в основном законченном Гете к своим сорока годам, и «Фаустом-II», написанным на девятом десятке, настолько бросается в глаза, что мы можем видеть в обоих произведе-

ниях выражение аналогичных внутренних процессов, совершающихся, однако, на разных уровнях. Если любовь Фауста к Елене, царице Трои, можно рассматривать по аналогии с любовью его же к Гретхен, то и «Классическая Вальпургиева ночь» второй части образует несомненную аналогию с собственно «Вальпургиевой ночью» первой части — с той разницей, что в «Фаусте-II» ночь предшествует свету \*, а демоническое в «Классической Вальпургиевой ночи», как мы сможем убедиться, проникает, можно сказать, в самое ее божественное ядро.

В промежутке между двумя любовными приключениями в истории Фауста — обыкновенной человеческой любовью в «Фаусте-I» и архетипической любовью в «Фаусте-II» — находится ряд сцен, содержание которых дает возможность еще раз проследить за развертыванием модели (pattern) расширения/сжатия или восхождения/нисхождения, с которыми мы успели познакомиться в первой части. Приступая к рассмотрению первой из них, открывающей собой второй том, мы видим в начале ее Фауста, дремлющего на фоне «прелестного пейзажа».

Создается впечатление, что много времени утекло с тех пор, как мы последний раз видели его. Он — в одиночестве на поляне, однако окружен хороводом порхающих над ним природных духов. Сцена развертывается таким образом, что на наших глазах происходит своего рода исцеление героя и переход из одной стадии жизни в другую: из его второй, если так можно выразиться, жизни — в третью, поскольку начало его головокружительной магической карьеры, которым открывается книга, означает конец его первой, или обычной, жизни.

В данном случае эта метафора особенно уместная, поскольку образ Елены не раз истолковывали в качестве солнечного символа.

— 194 —

Ариэль поет и наставляет маленьких духов, порхающих над головой Фауста, «успокоить мучительный разлад в его сердце, извлечь из него жгучее жало сожалений и раскаяния и очистить душу от ранящих ее воспоминаний». При переходе из Чистилища в Земной рай Данте был погружен на мгновение в Лету, дабы глотнуть воды из нее; и здесь Ариэль тоже приказывает духам «окропить голову Фауста росой забвения». В состоянии духовного подъема, переживаемого Фаустом в момент пробуждения, заново рождается его изначальное стремление: «тянуться

вдаль мечтою неустанной/ В стремленья к высшему существованью». Тем не менее, эта райская гармония является лишь прелюдией к встрече со светом в собственном смысле этого слова: потому что именно теперь пробужденный к новой жизни Фауст становится свидетелем величественного восхода солнца, которое подобно светящемуся ливню «пролилось на альпийские луга».

Фауст ведет себя в этой ситуации так же, как он вел себя при первом явлении ему духа: он не может выдержать встречи с ним. Он должен еще много работать над собой, прежде чем будет способен встретиться со светом лицом к лицу. Пока же ему удобней совершать путешествие с солнцем, остающимся у него за спиной. «Нет, солнце, ты милей, когда ты — сзади»,— говорит он.

Мы вполне можем говорить о «Фаусте-II» в его целом как о той части путешествия, когда герой странствует скорее с солнцем позади себя, нежели перед собой. Косвенно нам дается понять, что фаустовская ситуация будет выражаться теперь не в отрицании данного ему пути, но в созерцании жизни с тем настроением, которое у него возникает, в этой же сцене, при виде водопада и затем радуги:

«Предо мной сверканье водопада.

Я восхищен на это чудо глядя.

Вода шумит, скача через преграды,

Рождая гул и брызгов дождь ответный,

И яркой радуге окрестность рада,

Которая игрою семицветной

Изменчивость возводит в постоянство,

То выступая слабо, то заметно,

И обдает прохладой пространство.

В ней — наше зеркало. Смотри, как схожи

Душевный мир и радуги убранство!

Та радуга и жизнь — одно и то же».

(Перевод Б. Пастернака) — 196 —

Император

Горизонт Фауста расширился, и это становится особенно очевидным, когда он (вместе с Мефистофелем) прибывает ко двору Императора. Если мы почти уверены, что именно благодаря своему компаньону Фауст поя-

вился здесь, то не удивляемся и тому, что вскоре Мефистофель убеждает Императора обратиться для поправки свои: дел к услугам Фауста. И вот уже Фауст пытается справиться с экономическим и финансовым кризисом в стране с помощью введения в обо рот бумажных денег, что происходит, как только Император соблазняется доводами двух загадочных незнакомцев относительно того, что конверсия бумажных денег в золото будет обеспечиваться в дальнейшем с помощью оставленных стариной кладов, без пользы таящихся под землей.

Император — в котором можно видеть эмблему человеческого эго — равнодушен не только к мирским сокровищам: празднеств и слава, идущая о нем, столь же для него привлекательны; и снова дьяволу не составляет особого труда убедить его воспользоваться услугами Фауста. Наш герой организует грандиозный бал-маскарад — во вкус итальянского Ренессанса, с символическими и аллегорическим группами на движущихся платформах, долженствующими представлять раз личные аспекты человеческой жизни. По всей видимости, Гете был страстным любителем таких празднеств, и в этой сцене он дает полную волю своей аллегорической выдумке и мастерству. В самый разгар празднества Фауст, появившись на колеснице, запряженной драконами и управляемой мальчиком-возничим (символизирующим поэтическое вдохновение), разбрасывает среди толпы драгоценности, которые прямо в рука людей рассеиваются как дым, будучи всего лишь магической иллюзией. В конце концов, сундук с драгоценностями вспыхивает подобно костру огонь идет гулять по залу и перекидывается на стены дворца, вызывает всеобщую панику. Пожар, однако, лишь придает дополнительную остроту зрелищу и, в конечном счете, оказывается иллюзией, созданной Мефистофелем, иллюзией настолько правдоподобной, что даже борода Императора — по иронии судьбы переодетого Паном (что, можно не сомневаться, было инспирировано Мефистофелем) — опалена огнем. Тем не менее, Их Величество — гордость коего до предела насытилась великолепием зрелища — великодушно прощает обоих проказников столь удачно потрафивших его самомнению).

Содержание сцены во дворце, таким образом, отнюдь не сводится к изображению великолепного представления, находящего поддержку (и, в свою очередь, поддерживающего) в тщеславии и могуществе Импера-

тора — кстати, весьма подходящего символа для передачи состояния психической инфляции, которое обычно наступает вслед за духовным рождением. И хотя Император очень доволен тем, что он получил, овладевший им энтузиазм подталкивает его требовать большего: вплоть до наивысшего и, по всей видимости, невозможного. Со свойственной всемогущим владыкам настойчивостью он требует, чтобы Елена, царица Трои, предстала перед ним.

Почему Елена Троянская? Потому что это — воплощенная красота, высший идеал женственности и, в более широком смысле (и на языке греко-римской духовности), — заветнейшая мечта мужчины. Фауст не представляет, как ему справиться с этой задачей, и вынужден — в который раз — обратиться за помощью к Мефистофелю. И хотя ему самой судьбой предопределено влюбиться в Елену, в настоящий момент он ощущает лишь тяжесть возложенной на него задачи. О его подавленности свидетельствует звучащая в его словах, обращенных к Мефистофелю, обида на Императора: «Сделай человека богатым, и вот он уже требует от нас развлечений».

Затруднительное положение, в котором он оказывается, чем-то напоминает проблемы, возникшие перед пилотом космического корабля в современном кинобоевике «Звездные войны». Звездоплывателя там сначала нанимают, чтобы с его помощью освободить принцессу, попавшую в плен к злому Императору, но он по ходу дела влюбляется в нее и завоевывает ее сердце. И если вначале он выступает перед нами скорее как наемник, нежели как влюбленный, то и Фауст приближается к своей будущей возлюбленной движимый себялюбивыми мотивами и просто необходимостью. Но практически и всякий поступает так же — ибо не будь внешнего принудительного толчка, то как бы иначе мог начаться наш путь к запредельной Возлюбленной или Возлюбленному? Поскольку все мы в той или иной степени эгоцентрированы, то эгоистические побуждения (egoic) неизбежно будут давать о себе знать на всем протяжении нашего пути — и, в общем, не так уж плохо, что энергии нашей низшей личности состоят на службе у процессов освобождения.

Мефистофель поначалу не склонен помогать Фаусту в этом предприятии, но в конце концов он уступает и нехотя признает, что «средство есть: спуститься глубже всякой глубины», в царство «Матерей», находящееся вне времени и пространства, где все образы пребывают в

предшествующем своему существованию, развоплощенном виде. Фаустовское путешествие к Матерям станет для него инициацией, из которой он вернется преображенным. Он отправляется в путь, который нельзя назвать путем: «он не испытан и не испытуем, не открыт и не откроется». Мефистофель предупреждает Фауста, что ему придется пересечь во время этого пути необозримые пустыни пустоты, но тот, несмотря на это (и прекрасно понимая, что Мефистофель при этом надеется «загрести жар чужими руками»), все равно соглашается. И мы видим, как Фауст, вернувшийся из путешествия в таинственное царство Матерей, превратился в «величественного жреца, владеющего тайнами бытия... на нем, как знак его посвященности,— одеяние жреца и венки на голове». Согласно Читатти (Citati), «Он достиг высшей точки своего земного существования... мир, в котором он некогда скитался, как в неприютной, мертвой пустыне, впервые видится ему «желанным, осмысленным, прочным». Все те необузданные порывы страсти и энтузиазма вся любовь, благоговение и безумие, которые в недавнем прошлом ввергали его душу в бесконечные бесплодные блуждания, воскресли в нем в преображенном виде и со стократной силой резонансом.

Процесс расширения сознания, получающий символическое выражение в сюжете «Фауста-II», пока можно воспринимать как продолжающееся движение вверх — и движение это будет продолжаться и в дальнейшем, несмотря на то, что Фауст уже способен (благодаря чарам Матерей, к которым он приобщился во время своего спуска) осуществить материализацию Елены Троянской и Париса в присутствии Императора и его придворных. Переводя это событие во внутренний духовный план, мы бы сказали, что Фауст приобрел способность духовидения и умение участвовать в излучении высшей красоты.

Первый акт второй части «Фауста» заканчивается сценой, в которой герой, потеряв самообладание, выходит за рамки своей роли — т.е. роли того, кто способен лишь вызвать тени Елены и Париса из подземного царства, не претендуя на большее. В тот момент, когда Парис приближается к Елене, Фауст издает протестующий крик, требуя, чтобы Парис остановился, и императорский астролог, комментирующий происходящее на сцене, сообщает, что развитие событий таково, что он назвал бы эту пьесу «Похищение Елены».



«Кто узнал ее однажды, жить без нее уже не может» — последнее что мы слышим из уст Фауста в этой сцене; о том, что он начинает делать после этих слов, мы узнаем от астролога, продолжающего комментировать происходящее: «Он хватает ключ, поворачивает его, чтобы коснуться тела юноши. Все исчезло, расплылось. Беда нам! Сейчас должно произойти что-то страшное». Раздается взрыв, после которого Фауст падает наземь, в то время как духи, которых он вызвал, растворяются в тумане. Представление в императорском дворце перестало быть для него всего лишь представлением театральным, и его обморок наводит на мысль о внутренней смерти, подобной той, которую пережил Данте, когда он (миновав преддверие Ада) пересекал Ахерон.

Через чистилище — к океаническому Раю

Хотя уже Вальпургиева ночь в «Фаусте-1» может быть понята как стадия, отмеченная — вследствие сжатого (contracted) состояния сознания — определенным духовным прогрессом, а говоря конкретнее, прогрессом, вытекающим из осознания собственной вины, — тем не менее, несомненно уместнее видеть в ней изображение «ада», нежели «чистилища». Как и в случае с дантовским адом, прогресс, совершающийся в Фаусте под влиянием объективного созерцания демонического, отнюдь не очевиден. И действительно, вернувшись из своего «сатанинского путешествия», Фауст склонен воспринимать испытанное им в Вальпургиеву ночь как преступное отвлечение внимания от главного, как помеху на внутреннем пути.

С другой стороны, поступательный характер продвижения Данте через чистилище не вызывает сомнений, точно так же, как ощущение движения вперед не оставляет нас на протяжении всей Вальпургиевой ночи, — не только в смысле перемещения в пространстве, но и в смысле приближения к цели. Не менее существенно, что постепенный переход от адского к божественному получает символическое выражение в трансформации пейзажа — так что в начале своего путешествия наши герои сталкиваются с отвратительной ведьмой Эрихто, блуждающей среди гниющих трупов, а заканчивается та же ночь апофеозом любви, выразительно изображенным на фоне залитого лунным светом берега океана. Именно бескрайний простор океана становится естественной декорацией этого апофеоза. Последовательно-поступательный характер движе-

ния наводит в данном случае на мысль, что чудовищное проникает собой это движение до самой его божественной сердцевины.

— 200 —

В то время как чистилище Данте заканчивается Земным Раем, смутный и запутанный мир, в котором происходит очищение гётевского героя завершается Водным Раем. Хотя формальный параллелизм бросается в глаза, имеется и значительное различие в тех внутренних состояниях, которые находят символический отзвук в соответствующем пейзаже у Данте и Гете: в то время как Земной Рай ассоциируется с истинной человечностью и полнотой переживания чувства Я/Ты в мире персонифицированных любовных привязанностей, водный, океански-безграничный рай Гете транспонирует сознание, в котором «Я» растворилось и совершается эпифания божественной любви как таковой. В этом плане весьма симптоматично, что, прежде чем начаться райской сцене на берегу Эгейского моря, Фауст исчезает в узком подземном проходе, который должен привести его к Персефоне, царице загробного мира.

Переход от Персефоны к Галатее — выступающей у Гете в качестве богини любви — служит, по-видимому, кодом для процесса умирания в любви, равно как и умирания во имя любви. Мгновенность погружения в космическое измерение хорошо передается самим содержанием праздника морских божеств: я имею в виду, в частности, тот эпизод, когда взгляды Нерея и Галатеи встречаются на какое-то мгновение в экстатическом восторге. Восклицание, которое Гете вкладывает в ее уста, несомненно, соотносится им со словами «пари», заключенного Фаустом с Мефистофелем:

«О блаженство! Мои дельфины, помедлите чуть-чуть, дайте продлиться этому мгновению».

cf. Zum Augenblick dürft ich sagen: Verweile doch! Du bist so schön!..

Неожиданный переход от кратковременного созерцания божественной возлюбленной к бессознательному состоянию, вызывающему мысль о смерти, заставляет вспомнить традиционную суфийскую мета фору бабочки, летящей на пламя свечи и погибающей в огне. Как и в суфийских учениях, здесь также внушается, что только через экстатическое само-

уничтожение можно перейти на более высокую, хотя и более «темную» ступень в своей духовной эволюции.

Выполняя в функциональном отношении роль чистилища, Классическая Вальпургиева ночь, тем не менее, по характеру своих образов в основном напоминает преисподнюю. Нисхождение в подземный мир задавалось уже содержанием предшествующего акта, начинающегося в тесно!

— 201 —

комнате с готическими сводами (некогда спальне Фауста), когда душа Фауста, находящегося в состоянии сна, следуя в сонных грезах своих за Еленой, прибывает к месту ее рождения (и даже становится свидетельницей ее мифического зачатия). В этом чисто внутреннем, духовном спуске в «сознание бессознательного» в поисках изначальной любви вполне можно видеть предвестие и самой Классической Вальпургиевой ночи, которая, в свою очередь, открывается сценой буквального спуска-приземления героев, производимого над древней средиземноморской землей с помощью летучего плаща Мефистофеля. Но давайте, прежде чем продолжать разговор о Классической Вальпургиевой ночи, вернемся к сцене, которая изображает Фауста лежащим в полубессознательном состоянии — следствии шока, испытанного героем при попытке схватить дух Елены. Фауст был благополучно доставлен на летучем плаще Мефистофеля в свое прежнее жилище, и вот, пока в сонной грезе он преследует образ Елены, мы узнаем из беседы Мефистофеля с нынешним слугой (фамулусом) в доме Фауста, что Вагнер — уже знакомый нам первоначальный слуга Фауста — с головой погружен в какую-то работу в алхимической лаборатории старого хозяина. Гете проводит нас туда, и мы вскоре становимся свидетелями рождения Гомункула. И хотя уже первая сцена в «Фаусте-II» символизировала собой внутреннее рождение, теперь выясняется, что это была только первая волна рождающего процесса. Если эпифании макрокосма и Духа Земли в первой сцене поэмы конституировали скорее духовное зачатие, нежели рождение, то уже возникновение любви в душе Фауста сделалось новой исходной точкой в его жизни, а пробуждение его на утренней заре с ощущением необыкновенной свежести и чистоты в душе стало еще одним новым началом жизни. Тем не менее пробуждение в нем любви к Елене (ставшее возможным после его путешествия в царство «Матерей») тоже явилось еще

одним, непохожим на остальные, началом жизни. Появление на свет в результате алхимических манипуляций Гомункула дает представление еще об одной стадии внутреннего процесса рождения, который развертывается на всем протяжении трагедии, а за ним следует еще одно рождение — Эвфориона, предшествующее предпоследнему событию, уже ближе к концу поэмы, которое, наверно, уместно назвать «воскресением» Фауста. Однако ни Гомункул, ни Эвфорион (о котором речь пойдет чуть позже) не выживают. Смерть каждого из них по-своему отражает самоуничтожение Фауста через влюбленность его в призрак Елены, в то время как сама быстротечность их существования (чем-то — 202 —

напоминающая стремительный бег юности вообще) затрагивает тему преходящих, мимолетных состояний бытия.\*

В книге Гете Гомункул — мудрый, но лишенный телесной оболочки дух, который ищет способа воплотиться. Он — тот самый сигнальный свет, который подводит Фауста к следующей стадии его духовного пути; но он, как мы увидим, и — существо, решающее свою судьбу с помощью поступка, который является одновременно и актом самоуничтожения, и объединения с природой. Или, можно было бы сказать, воссоединения (re-unification), потому что его дух очистился от химических элементов, благодаря совместному действию на него алхимического знания Фауста, труда Вагнера и, что неведомо Вагнеру, присутствию при его рождении Мефистофеля.

В то время как душа Фауста в состоянии сновидения улетает на берега Пеня — места, где Зевс в облике лебедя бракосочетается с Ледой, новорожденный и всеведущий Гомункул, совершая в своей стеклянной колбе круги над спящим Фаустом, уже знает, какое лекарство тому необходимо: пусть Мефистофель расстелит свой летучий плащ и перенесет Фауста именно на то место (в данном случае — это Фарсальские поля, место известной битвы), где в этот день (в соответствии с гётевской мифологией) устраивают встречу самые разнообразные мифологические существа классической древности.

Если Фаусту пришлось спуститься в царство Матерей, чтобы быть в состоянии вызывать дух Елены, то теперь ему следует — и, похоже, что эта идея исходит от Гомункула, — спуститься в царство самой Персефо-

ны, чтобы заявить свои права на Елену. Эта часть его приключения во многом созвучна истории Орфея, пытавшегося освободить Эвридику из пут смерти (равно как и истории самой Елены, которой, согласно мифу, была дарована милость временного возвращения на землю в качестве возлюбленной Ахилла).

Где-то в середине Классической Вальпургиевой ночи Фауст пропадает из поля нашего зрения вплоть до следующего акта, изображающего его встречу с Еленой в земном мире — хотя последний и создан, разумеется, творческим воображением поэта. Но прежде чем мы снова увидим Фауста, продолжается «Классическая Вальпургиева ночь», и следуя за Гомункулом, неуклонно приближающимся к ее (и своему тоже)

\* В судьбе обоих героев явственно слышится финальный аккорд истории о неудавшемся (aborted) бессмертии, как эта история отражается, например, в мифах об Исиде и Деметре.

— 203 —

экстатическому водному завершению, мы получаем возможность наблюдать за тем, как она разворачивается.

Именно потому, что Фауст исчезает со сцены, удаляясь в подземный мир, мы имеем право говорить, что совершающийся на наших глазах праздник морских божеств на берегу Эгейского моря на самом деле происходит в сознании скрывшегося из виду Фауста. По существу, душа индивида (являющаяся истинным субъектом этой истории) проявляется в этот момент в трех лицах: «Фауст», «Мефистофель» и «Гомункул».

Тем не менее, в финале празднества с нами не остается никого из них: сначала мы теряем связь с Мефистофелем, который ищет приключений, знакомясь с монстрами античности,— до тех пор, пока не преобразуется на наших глазах в древнее (женского рода) страшилище — Эмпuzu; затем в центре повествования оказывается Фауст, которого доставляет на себе к сивилле Манто благородный кентавр Хирон, и та указывает Фаусту путь, пойдя которым, он сможет попасть в подземное царство Персефоны. Что касается Гомункула, то встретившийся ему дух Фалеса Милетского (того, кто первопричину всего сущего усматривал в воде) проводит его к Протею — вещему морскому старцу (которого мы знаем, благодаря Гомеру, как бога превращений и изменчивости). Гомункул жаждет воплотиться, и Протей направляет его к Галатее — нимфе, воз-

вышаемой Гете до роли богини любви и морской заместительницы (и преемницы) олимпийской Афродиты.

Если в содержании первой Вальпургиевой ночи (в «Фаусте-1») господствует десакрализованная сексуальность, и мы можем воспринимать изображенный в ней мир как царство собственно демонического, то в кульминационный момент Классической Вальпургиевой ночи аналогичное содержание очищается путем искупления от сексуальности, и начинает казаться, что демоническое постепенно преобразовалось в божественное — благодаря тому, что проникло в самую его сердцевину. Если спуск в Аид символизирует смерть эго, то добровольная смерть Гомункула вызывает мысль о полном исчезновении через соединение со всем сущим. В финале ночного празднества на залитых лунным светом волнах Эгейского моря Гомункул, сперматозоидоподобное существо, сокрушает свое стеклянное вместилище о плавучий трон Галатеи. Когда колба разбивается и свет от заключенного в ней огня разливается над водной стихией, нам становится понятно, что он решил воплотиться в природу, начиная, таким образом, долгий путь эволюции и не пытаясь форсировать достижение человеческого состояния.

— 204 —

Есть основания воспринимать спуск Фауста в подземный мир и внезапный переход Гомункула к инкарнации как параллельные события в психическом мире (in the psyche), а акт любви/смерти, свидетелями которого мы стали на имагинальном, зародышевом уровне существования в свою очередь, по-видимому, стоит рассматривать в качестве скрытого основания сцены, которая за ним следует,— сцены, в которой Фаусту вернувшемуся из царства Персефоны, предстоит соединиться брачным) узлами с Еленой. И снова, чтобы быть в силах осуществить эту задачу, ему; приходится призвать на помощь мифистофелевский иллюзионизм От состояния смертельной неопределенности — к райским дням Однако, прежде, чем это произойдет, Гете переносит нас в эпоху когда жила Елена, и на свой лад переписывает историю ее возвращения из Трои. Действие трагедии, следующее непосредственно за Вальпургиевой ночью, будет представлять дальнейшую стадию в развертывании любви и священного брака, предвестием которых, в определенном смысле явилась еще произошедшая на глазах Фауста материализация

Елены в дворце Императора. В начале этого действия мы видим Елену в момент ее возвращения в свой дворец в Спарте, она удивлена тем, что среди встречающих нет ее мужа, Менелая, удивлена и тем, что в зале дворца приготовлен жертвенник и все необходимое для жертвоприношения — хот самой жертвы не видно. Ей приходит в голову, что Менелай рассержен и нее и что именно ее собираются принести в жертву богам. Появляющийся на сцене в облике Форкиады (усвоенном им в конце Классической Вальпургиевой ночи) Мефистофель, выдавая себя за старуху-служанку при дворце, дает понять Елене, что есть возможность избежать уготованной ей участи: в округе уже давно объявился некий герой, пришедший с Север для завоевания окрестных земель, и вполне вероятно, что он может спасти ее. Мефистофель еще раз демонстрирует свое искусство создавать миражи, в данном случае — готический замок в средневековой Спарте в котором Фауст и Елена могли бы встретиться уже в качестве возлюбленных. Одновременно Гете искусно удается намекнуть, что, прежде чем и воссоединение смогло состояться, Гомункул должен был пройти через смерть, равно как и Фауст — посетить Персефону. Через несколько страниц мы видим их восседающими вместе на царском троне.

— 205 —

Nah und näher sitzen sie schon  
Aneinander gelehnet,  
Schulter an Schulter, Knie an Knie,  
Hand in Hand wiegen sie sich  
Über des Throns  
Aufgepolsterter Herrlichkeit.  
Nicht versagt sich die Majestät  
Heimlicher Freuden  
Vor den Augen des Volkes  
Übermütiges Offenbarsein.

Их любовная идиллия вскоре прерывается стремительно появляющимся Мефистофелем (по-прежнему в отвратительном обличьи Форкиады). Он предупреждает, что сейчас не время предаваться ласкам, потому что приближается Менелай со своим войском. Сохраняя присутствие духа, хотя и недовольный непрошенным вмешательством, Фауст отдает при-

казы и распоряжения военачальникам. К концу сцены становится ясно, что победа досталась его войску, после чего ландшафт совершенно меняется, приобретая благоприятствующий углублению священного брака характер.

В следующей сцене мы обнаруживаем себя оказавшимися в земном рае-для-троих — в виде грота, ассоциирующегося у нас с обособленной, независимой реальностью, которая для Гете отождествляется с Аркадией (райской местностью античной мифологии, упоминаемой в тексте в связи с тем, что именно она дала прибежище родившемуся Гермесу). Гете хочется, чтобы мы поняли из его намека, что Эвфорион — это в действительности Гермес, хотя нам, со своей стороны, трудно отказаться от мысли, что мы уже сталкивались с Гермесом в образе Гомункулуса — просвещающего и освещающего путь руководителя Фауста во время ночного путешествия. В Эвфорионе можно видеть реинкарнацию Гермеса-Гомункулуса, а в его смерти от переизбытка жизни трудно не услышать отголосок любви/смерти Гомункулуса.\*

Эвфорион не менее импульсивен и порывист, нежели Гермес, и его чрезмерность, проявляющаяся в стремительном, не по дням, а по часам, развитии, вызывает беспокойство у его родителей. Стремясь взлететь все выше и выше во время своих прыжков по скалам, он разбивается

\* Хотя Гете никогда прямо не заявлял о своей приверженности принципам «Dolce Stil Nouvo», он, вполне в духе этого стиля, индивидуализировал образ Эвфориона, вплоть до того, что придал ему черты своего любимца — Байрона.

— 206 —

на смерть, и его гибель ассоциируется у нас не только с оргазму подобным самоуничтожением Гомункулуса, но и с более ранним обмороком Фауста, когда на представлении в императорском дворце он, явно вне себя, бросается к Елене. Однако в данном случае ему не приходится уходить из жизни в одиночестве: Елена, чье земное существование, по видимому, неразрывно связано с существованием сына, исчезает тоже. Мефистофель советует Фаусту сохранить ее платье — ибо, хотя ее плоть и растворяется в воздухе, одеяние ее может еще уносить его вдаль поднимая над низменным миром. Можно воспринимать этот эпизод в том смысле, что, хотя возвышенное состояние сознания утрачено, все окру-



жавшее такое состояние, то есть, все эмоциональные, интеллектуальные и познавательные формы, в которые оно было «одето», способны возносить нас над миром: служить, в частности, своего рода летательным снарядом, в чем мы вскоре убедимся, когда увидим, как легкий ветерок переносит Фауста, с плащом Елены в руках, на высоко горное плато.

Возвращение на землю и смешанное блаженство

Похоже, что путешествие Фауста приняло форму, если воспользоваться музыкальным термином, непрекращающегося крещендо, и та сразу после сцены на рассвете в начале второго тома,— сцены, которая производит впечатление не только начала, но и завершения, с некоторым запозданием, «Фауста-I». Вслед за этим Фауст прибывает ко двор Императора, демонстрирует чудеса финансовой находчивости и становится организатором грандиозного маскарада. Затем следует вызывание тени Елены Троянской и пробуждение в душе Фауста любви к неземной вечной женственности. Вылазка в мир смерти символизирует собой понижение, спуск, но это понижение привело героя к более глубокому откровению любви, ибо по возвращении из Аида последовало воссоединение с Еленой. Плодотворность их союза ознаменовывается рождением Эвфориона, воплощающего в себе дух поэзии.\*

\* Аллюзия на Байрона, которую содержит в себе образ Эвфориона, говорит нам, что Эвфорион не просто порождение творчески-плодоносящей силы, а сама эта сил; преисполненная любви, что, кстати, заставляет вспомнить и фигуру юного возничего на карнавале.

— 207 —

Недолгий век Эвфориона наводит на размышления о преходящем характере экстаза и вдохновения, однако восхождение Фауста продолжается, поскольку — после того как Елена вслед за Эвфорионом исчезает,— Фауст, держась за оставленное ею одеяние, взмывает вверх и переносится ветром, подобно облаку, на вершину высокого плоскогорья. Наблюдаемому на буквальном уровне повествования подъему Фауста по воздуху на вершину горной гряды — резко противоречит начавшееся движение его же вниз, ощущаемое нами на символическом уровне,— движение из райского царства Эвфориона на землю, пусть даже это высшая точка земли. То, что Гете сознавал двусмысленность ситуации и намеренно ее

подчеркивал, чтобы передать одновременность подъема и падения на этой стадии внутреннего путешествия, становится ясным благодаря дискуссии, возникающей между Фаустом и Мефистофелем по поводу происхождения гор: последний утверждает, что горные вершины — суть вывернутая наизнанку, в процессе вулканической работы, адская глубина земли.

По крайней мере, можно сказать, что состояние мистического делириума прекратилось с возвращением на землю, хотя сознание отнюдь не регрессировало к прежнему состоянию, и прибытие Фауста на «высокую горную гряду» (так обозначено 4-е действие) можно воспринимать в качестве намека на то, насколько вырос герой со времени своего посещения дворца Императора. К этому времени у него самого уже имелся королевский дворец — по крайней мере в параллельном мире; тем не менее, провоцируемый Мефистофелем, он еще раз отправляется помочь современному ему германскому императору (помочь, разумеется, с помощью дьявольского иллюзионизма) — чтобы в обмен на это получить такую власть, которая позволила бы ему осуществить свое новое желание.

Ибо у Фауста теперь новая «мечта». Что же это за последнее желание, владеющее Фаустом?

Он страстно желает человеческой любви и красоты (в Маргарите), и — сверхчеловеческой любви и идеала (в Елене). Однако, его новейшее желание не совсем похоже на любовь; я бы скорее определил его, как «филантропическую ненависть»: ибо он хочет стать благодетелем общества, втайне при этом питая свой энтузиазм враждебностью к морю. Мой взор был сверху привлечен Открытым морем в час прилива, Когда весь берег до обрыва Затоплен им со всех сторон.

— 208 —

Меня все это укололо. Царю природы, мне была Обидна дерзость произвола: Свободный дух не терпит зла.

(Перевод Б. Пастернака)

Фауст, исполненный сначала прометеевского, а затем дионисийского пафоса, стал приверженцем Аполлона. Он служил Эросу, однако теперь он будет служить Антеросу, той силе борьбы и несогласья, в которой Гераклит видел начало, правящее миром.

Разбушевавшуюся бездну Я б властно обуздать хотел. Я трате силы бесполезной Сумел бы положить предел.

(Перевод Б. Пастернака)

На этой, следующей стадии своей эволюции, Фауст станет завоевателем, служащим утопической мечте (vision).

Знаменательный момент для того, кто считал, что «вначале был < дело»,— Фауст становится человеком деятельным: с помощью Мефистофеля (и его жадных и безжалостных клеветов) он будет строить плотины, которые укротят морскую стихию, принеся бесчисленные блага людям.

Прочь отвести гнилой воды застой —  
Вот высший и последний подвиг мой!  
Я целый край создам обширный, новый,  
И пусть мильоны здесь людей живут,  
Всю жизнь, в виду опасности суровой,  
Надеясь лишь на свой свободный труд.  
Среди холмов, на плодоносном поле,  
Садам и людям будет здесь приволье;  
Рай зацветет среди моих полян,  
А там, вдали, пусть яростно клокочет  
Морская хлябь, пускай плотину точит:  
Исправят дружно каждый в ней изъян.

(Перевод Н. Холодковского)

Стоило Фаусту поделиться своим желанием, как Мефистофель привлекает его внимание к звукам барабанной дроби и воинственно музыки, доносящимся со дна соседней долины.

— 209 —

Далее мы узнаем, что «испытания, обрушившиеся на ныне правящего Императора, крайне расслабили его». Вдобавок ко всему, после периода анархии появился и лже-император. Назревает война, и Мефистофель видит в ней возможность для Фауста реализовать свою мечту: «Если мы сохраним Императору трон и страну,/ Ты можешь, преклонив перед троном колена,/ Просить себе у императора земельный берег».

С помощью мефистофелевского иллюзионизма и хищной алчности его подручных — Драчливого, Жадного и Цепкого — Фауст выручает того же

самого Императора, которому когда-то оказывал услуги в качестве устроителя представлений, искусного льстеца и изобретателя воображаемых богатств. Обеспечив ему победу в сражении, Фауст действительно получает в награду береговую полосу земли. Если раньше ему была дарована любовь, то теперь он обладает властью: властью, позволяющей ему осуществить свою мечту.

Уже отмечалось, что Фауст на этом этапе отказался от эгоистической погони за острыми ощущениями и стал филантропом. Разумеется (хотя об этом прямо и не говорится в тексте), он служит делу прогресса, хотя, с другой стороны, конкретные формы его служения таковы, что влекут за собой смерть (что глубоко символично) ни в чем не повинных людей, и мотивы, приводимые им в свое оправдание, отнюдь не выглядят убедительными.

Есть что-то извращенное в его упрямом трудолюбии, с которым он проводит в жизнь свои честолюбивые замыслы. Сегодня трудно не увидеть в его фигуре воплощение нашей слишком-все-побеждающей «христианской» индустриальной цивилизации и предвестие того самодовольного психического комплекса, который свойственен протестантской трудовой этике, или духу капитализма, когда они вступают в союз с дьяволом.

История Филемона и Бавкиды, которой Гете открывает пятое и последнее действие трагедии, подтверждает ощущение — не обманувшее нас — чего-то сомнительного, что присутствует в фаустовской одержимости крестовым походом против морской стихии. Из «Метаморфоз» Овидия Гете заимствует характеры и имена патриархальной супружеской четы, которой Зевс и Гермес даровали некогда, согласно Овидию, бессмертие, — в награду за гостеприимство, оказанное богам Филемоном и Бавкидой в те дни, когда они путешествовали по земле под видом простых смертных. Филемон и Бавкида античности трансформируются у Гете в благочестивую пару, коротающую свой век в скромном домике по соседству с дворцом Фауста. Звон колоколов, ежедневно доносящийся из часовни, примыкающей к домику, раздражает Фауста, чья чувствительность, как можно из этого заключить, приобрела совершенно мефистофельский характер. Этот звон напоминает ему, в частности о том, что эти скромные люди являются обладателями ценностей, которые ему недоступны.

И снова Фауст вынужден обратиться за помощью к Мефистофелю, который еще недавно помогал ему в строительстве плотин и в коммерческих предприятиях за океаном: «Как мне разделаться с постылой/ Старухой и стариком?/ ... Что мне владычество мое?/ Я сам на тот участок зарюсь,/ Я там устроил бы помост/ И созерцал бы с этой вышки/ Простор прирезанных борозд,/ Земли отхваченной излишки./ Там наблюдал бы я разбег/ Растущих в ширину владений,/ Которыми венчал свой гений/ В даль заглянувший человек» (Перевод Б. Пастернака). Мефистофель не без иронии поддерживает Фауста: «Конечно! Этот вечный нудный звон всю жизнь человека превращает в какой-то мрачный, тусклый сон», и добавляет: «Почему ты должен быть щепетильным в этом деле? Разве тебе до сих пор не приходилось переселять людей силой?»

Репликай Мефистофеля, обращенной к зрителям, которой завершается эта сцена: «То же самое произошло некогда и с виноградником Навуфея!», Гете дает понять, что происходит в душе Фауста в момент принятия этого решения. Мефистофель в данном случае намекает на эпизод, о котором рассказывается в 21 главе Первой Книги Царств, когда царь Ахав — который, как мы помним, был объектом обличения пророка Илии,— возжелал приобрести виноградник Навуфея. Его желание было столь сильным, что ему начинало казаться, будто он ничего по-настоящему ценным не обладает, покуда Навуфей владеет своим виноградником, расположенным поблизости от царского дворца. После того как на предложение Ахава продать виноградник или обменять его на лучший Навуфей отвечал отказом, в дело вмешалась жена царя Иезавель, которая с помощью лжесвидетелей обвинила Навуфея в хуле на царя и на Бога. В результате Навуфей был побит камнями, а виноградник достался Ахаву.

Хотя намерения Фауста не идут дальше того, чтобы переселить (в принудительном порядке) Филемона и Бавкиду в предназначение для них новое жилище, обращение за помощью в этом деле к Мефистофелю в очередной раз приводит к трагическим последствиям: дряхлая супружеская чета умирает от ужаса перед ворвавшимися в дом приспешниками Мефистофеля, а пытавшийся защитить хозяев гость — убит; и в довершение всего Фауст узнает, что и дом, и тела его обитателей сгорели в пламени пожара, вспыхнувшего невзначай в ходе творившегося насилия.

«Боюсь, что все прошло не так гладко, как хотелось бы», — докладывает Мефистофель Фаусту, и возмущенные объяснения последнего Мефистофелю и себе самому, что он имел в виду обмен, а не разбой, уже бессильны помешать тому, что воспринимается как непосредственное следствие совершенного им — из дыма, стелющегося над догорающими руинами, возникают три призрака и медленно движутся по направлению к дворцу. Ответ на недоуменный вопрос Фауста: «Но что маячит там вдали?» — не заставляет себя ждать, когда в следующей сцене, под названием «Полночь», появившиеся на сцене четыре седые старухи по очереди представляются как Нехватка, Вина, Забота и Нужда. Из разговора между ними становится ясно, что приближается и сестра их — Смерть. Нехватке, Вине и Нужде не место в жилище богатого. Только Забота (Sorge) проскальзывает через замочную скважину, и, прежде чем ее сестры удалятся, мы вместе с Фаустом слышим их голоса: «Я речь их смутно слышал изнутри./ «Нужда» вдали печально раздалось,/ И слово «Смерть», как эхо, донеслось».

Следующий за этим эпизод двусмыслен, как и вся история Фауста в целом. В конце этого эпизода проклятие, посылаемое Заботой Фаусту, обернется для него благословением. Тем не менее, эта сцена имеет двусмысленный характер с самого своего начала, когда в ответ на мгновенное прозрение Нужды и Смерти Фауст приходит к мысли, что он так и не обрел внутренней свободы и что ему надо раз и навсегда покончить с магией и «всем заклинаньям сразу разучиться».

Снова наступает время сжатия души, и все же, сознавая над собой власть необходимости и неминуемость приближающейся смерти, Фауст готов пренебречь магической помощью со стороны Мефистофеля.

Если бы я был только

Человеком, отвечающим своей природе,

То и человеческая жизнь приобрела бы для меня смысл.

Однако для него все сложилось иначе, и он с горечью констатирует: А ведь таким я был, пока не погрузился в свои поиски...

В итоге все-таки окажется, что его поиск не был окончательной ошибкой, ибо он завершится его искуплением (redemption); тем не менее, его путь исканий постоянно находил опору в магическом мышлении, и иску-

пление может произойти только в случае отказа от такого рода мышления.

Теперь весь воздух чарами кишит,  
И этих чар никто не избежит.  
Пусть светел и разумен ясный день,  
Но в сети снов нас ловит ночи тень...

(Перевод Н. Холодковского)

\* \* \*

Поверьями кругом опутан свет,  
Все неспроста, и все полно примет.  
И мы дрожим, и всюду колдовство.

(Перевод Б. Пастернака).

После того как много лет тому назад в поисках сверхчеловечески: переживаний Фауст открыл книгу Нострадамуса, он утратил собственную человечность — ибо все, чего он достиг, он достиг с помощью мефистофельского иллюзионизма. Ведь только благодаря Мефистофелю он смог сначала омолодиться, а затем соблазнить Гретхен, более того - вступить в потусторонний брак с Еленой Троянской, чуть позже — одержать победу над войском лжеимператора и, наконец, подчинить своей власти морскую стихию. За всем этим стоит иллюзионизм с тонкой примесью разрушительного начала. Ослепленный восторгами любви и власти, он постепенно попал в кабалу к дьяволу, и Мефистофель как следствие отделил его и от жизни, и от природы.

Придя в ходе размышлений к осознанию своего положения, Фауст замечает присутствие невидимой гостьи — и приказывает ей удалиться Но Забота твердо стоит на своем: «Я там, где надо, нахожусь», и даже переходит к угрозам:

Если внять мне не желаешь,  
Сердцем ты меня узнаешь.  
В разных видах, я везде  
Всех держу в своей узде.

(Перевод Б. Пастернака)

Несокрушимая уверенность в ее словах, ибо Забота единосущна человеческой падшести. И, закончив свой монолог, она может открыться: «Седая Забота — разве я тебе не знакома?»

Фауст не желает признаваться в знакомстве с ней, и надо сказать, что справедливо, поскольку, если верить его словам, он:

...шел всю жизнь беспечно напролом  
И удовлетворял свои желанья,  
Что злило — оставлял я без вниманья,  
Что умиляло — не тужил о том.  
Я следовал желаньям, молодой,  
Я исполнял их сгоряча, в порыве.  
Тогда я жил с размахом, с широтой,  
Ну, а теперь — скромней и бережливей.

(Перевод Б. Пастернака)

Еще раз демонстрируя на собственном примере хищный материализм современного Запада, он размышляет о том, что «потусторонний мир все равно недоступен для смертного», и было бы глупо не сосредоточить свои усилия на достижении успеха в реальном земном мире. Для даровитого человека:

«Что пользы в вечность воспарять мечтой?  
Что он умом постиг, то может взять руками».

Европеец, насилующий землю в знакомом нам патриархальном чересчур-все-побеждающем духе, с которым мы сталкивались в лице духовно незрелого Гильгамеша (в этой связи можно было бы вспомнить и библейского Нимрода), Фауст восклицает:

Нам здешний мир так много говорит!

(Перевод Б. Пастернака)

Нетрудно заметить, что он слишком много на себя берет, и вернуть его к реальности лучше всего приспособлена именно Забота. Снова она предостерегает нашего героя:

Раз кого я посетила,  
В мире все тому не мило.  
Пусть его все чувства мощны,—  
Пусть его все чувства мощны,—

В сердце мрак царит полнощный,  
Пусть богатство он имеет,—  
Им на деле не владеет.

(Перевод Н. Холодковского)



Полон дом — он голодает,  
Копит впрок, недоедает,  
Тихо усидеть не может,  
Черный день его тревожит.

Будущее роковое  
Не дает ему покоя.

(Перевод Б. Пастернака)

Перед лицом охватывающего его со всех сторон невроза Фауст реагирует на него повелительным: «Довольно!», и с исполненным злобы высокомерием приказывает Заботе исчезнуть: «Прочь! Причитаний этих болтовня/ Умнейшего с ума свести способна». Когда та угрожает ему проклятием вечных мук, Фауст готов согласиться с тем, что «Навязчивые страхи! Ваша власть — / Проклятье человеческого рода./ Вы превратили в пытку и напасть/ Привычный круг людского обихода" (Перевод Б. Пастернака),— однако остается непреклонным в свое гордыне: «Но, грозно-низкая Забота, твоего/ Могуущества я не признаю вечно!» (Перевод Н. Холодковского).

Только тут Забота не выдерживает и, объявив, что она считает себя оскорбленной, ослепляет Фауста:

Живет слепорожденным человек,  
А ты пред смертью потеряешь зренье.

(Перевод Б. Пастернака)

Двусмысленность, пронизывающая весь диалог-спор Фауста с Заботой, в не меньшей степени, ощутима и в эпизоде его ослепления, когда мы в очередной раз имеем право сказать, что его поражение — это одновременно и его триумф. Потому что мы ощущаем не только то, что свалившаяся на него беда является следствием его нечестивого поведения по отношению к Филемону и Бавкиде, но и то, что слепота его перед лицом тревоги (anxiety), иначе говоря — разъединенность с своей внутренней сущностью (inwardness), парадоксальным образом уничтожается — так что в результате, подобно тому как в математике

— 215 —

умножение двух отрицательных чисел порождает положительную величину, физическое ослепление Заботой того, кто до сего времени оставался психологически слеп, приводит его к внутреннему озарению. В

своем блестящем комментарии к трагедии Читатти пишет, что именно теперь, «когда он стоит на краю своей жизни, а звезды, содрогаясь, отвернулись от него, Фауст вынужден, наконец, пробудиться и снова полностью быть самим собой...» «В эти последние часы своей жизни он пробует сделать первые неуверенные — хотя затем, в процессе движения, все более уверенные и торжествующие — шаги на пути к спасению». Несомненно, Гете стремится к тому, чтобы мы увидели в потере Фаустом зрения не только высшую точку в процессе сжатия (contraction) его сознания, но и начало определенного расширения, первые проблески мудрости. На этой стадии развития действия в трагедии он предстает перед нами воплощением архетипа слепого провидца — своего рода современным Тиресием.

Спускает ночь завесу роковую,  
Но дух мой ярким светом озарен.

(Перевод А. Фета)

Смерть, Спасение и Вознесение

Недвусмысленное напоминание о внутреннем свете, заменяющем провидцам и пророкам зрение внешнее,— это всего лишь половина той двойной правды, которую Гете продолжает раскрывать перед нами в самых разнообразных формах на протяжении всего своего повествования о проклятии/спасении. В тот момент, когда Фауст выходит из дворца, в его действиях и словах проявляется все та же слепота, характерная для властной, самоуверенной (все еще слишком «фаустовской») личности, и уж не столько об обретенном им провидческом ухе, сколько о полном отрыве от реальности, свидетельствует то, что доносящийся до его слуха стук лопат, с шумом выбрасывающих землю, он принимает за дружную работу сотен людей, брошенных на осуществление его грандиозного проекта. Шум же этот, напротив, производят лемуры, копающие — в соответствии с указаниями Мефистофеля — могилу для Фауста.

«Вербуй сюда работников без счету/ И доноси мне каждый день с работы,/ Как подвигается рытье траншей»,— приказывает Фауст, а Мефистофель вполголоса и с ехидством комментирует: «На этот раз, насколько разумею,/ Тебе могилу роют — не траншею». (Перевод Б. Пастернака.) Фауст достиг своей цели, отстранившись от Мефистофеля,— однако ценой своей жизни.

Мефистофель выигрывает в конце концов если не душу Фауста, то пари: ему удалось заставить Фауста испытать чувство удовлетворения — и слепота героя играет здесь не последнюю роль. Хотя об удовлетворении можно говорить только при поверхностном взгляде на происшедшее; да простят мне не слишком гладкий оборот, но я бы сказал, что, по существу, удовлетворение, испытанное Фаустом,— это мнимое удовлетворение от воображаемого будущего удовлетворения. (Подчеркивание в цитируемом ниже отрывке принадлежит мне.)

Чтоб я увидел в блеске силы дивной  
Народ свободный на земле свободной.  
Тогда сказал бы я: мгновенье,  
Прекрасно ты, продлись, постой!  
И не смело б веков течение  
Следа, оставленного мной!  
В предчувствии минуты дивной той  
Я высший миг теперь вкушаю свой.

(Перевод Н. Холодковского)

В этот миг Фауст падает навзничь, лемуры подхватывают его и кладут на землю — и далее следует сцена положения героя во гроб. Подобно тем картинам Эль Греко, на которых внизу изображены стоящие вокруг гроба усопшего люди, а высоко над ними — витающие божественные души, земное погребение Фауста становится фоном для сцены происходящей в потустороннем мире,— сцены, в которой Мефистофель, подобно хищнику на охоте, подстерегает должествующую отлететь душу Фауста, с тем, чтобы в итоге убедиться, что ее похитили у него небесные ангелы.

Хотя на буквальном уровне повествования смерть Фауста — это конец его тела, на символическом уровне ее можно воспринимать скорее как кончину его старого Я (old self) — смерть «ветхого человека» в его душе. Эго, наконец-то, потерпело поражение — а можно ли мечтать о большей удаче на пороге высшего просветления (enlightment)

Хотя в духовном облике Фауста стали весьма заметны мефистофельские черты, создается впечатление, что грехи его словно бы улетучились — как вследствие определенного отталкивания его от Мефистофеля, так и благодаря божественному к нему состраданию и, наконец, просто в силу действия мировой справедливости. Теперь он спасен, и вознесение его

души, становящееся темой последней сцены, можно рассматривать в качестве гетевской версии Рая.

Ангелы объясняют, что Фауст был спасен потому, что «старался» (прилагал усилия, стремился), и я полагаю, что в сознании большинства читателей трагедии эта его заслуга ассоциируется, главным образом, с неутомимой деятельностью на всем протяжении его, по видимости, гуманитарной, битвы с морской стихией. Если же, однако, считать, что «старание» служит признаком духовной борьбы, то тогда мы обнаруживаем, что оно наиболее ярко проявляется в героическом разрыве Фауста с Мефистофелем как раз перед тем, как он был ослеплен Заботой, в его решимости в начале «Фауста-II» «стремиться неустанно к высшим формам жизни» (внушенном, как можно догадываться, героической самоотверженностью Маргариты), и, наконец, в той отваге, искренности и готовности в духовному подвигу, с какими он, не удовлетворенный своим положением всеми уважаемого доктора и ученого, открывает книгу Нострадамуса.

Высказывалось мнение, что спасение Фауста совершается по принципу *Deus ex machina*. Я считаю, что придерживаться такого взгляда — значит совершенно не улавливать идеи произведения, суть которой в том, что путь к спасению проходит по краю пропасти, падение в которую равносильно осуждению на вечные муки. В конце концов приходишь к выводу, что история, рассказываемая в «Фаусте», представляет собой вариант старой суфийской притчи, в которой герою необходимо отвоевать у дракона сокровище. По своей структуре история Фауста напоминает также и народную сказку о Румпельштильцхене — демоническом человечке, который превращал солому в золото для дочери мельника, каждый раз требуя от нее что-нибудь в залог, но в итоге (подобно Мефистофелю) остался с пустыми руками.

Как и в случае с Данте, путь Фауста можно рассматривать как последовательное движение вниз и вниз... к небу. И теперь Гете делает нас свидетелями вознесения своего героя на небо. Тем не менее, он определенно избегает превращать изображение Небесного Рая в композиционный центр своей книги; скорее, он играет у него роль короткого моста к запредельному миру (*a beyond*), который он уже не пытается изобразить.

Ранее он пытался выразить восторг от слияния с космической жизнью в созданном его воображением Водном Раю, в самом конце Классической Вальпургиевой ночи,— т. е. в той безграничной океанической сфере, которая предшествует вторичному появлению Елены и изображению Земного рая в Аркадии. После этого мы опускаемся вслед за Фаустом в сферу земных интересов (с которой началось его путешествие в начале второй части трагедии); земная сфера, со свойственными ей заботами и интересами, только в неявной форме присутствует в «Комедии» Данте и в аллегорической — в долгих возвратных странствиях Гильгамеша и Улисса.

Можно утверждать, что, как и у Данте, восхождение Фауста представляет собой последовательное продвижение через некую сферу спасения. Тем не менее, несомненно, что цель, которую ставит перед собой Гете, не в том, чтобы дать феноменологию созерцательно-религиозного духа, но еще раз — в иносказательной форме — создать представление о духовном пути искателя в целом. Три отшельника, которых он встречает на протяжении первой части своего восхождения, могут быть поняты как воспроизведение в сжатом, конспективном виде процесса его духовного созревания. Хотя Гете уже дал нам картину *via iluminativa* в экстатическом переживании Фаустом явления Елены, похоже, что теперь, в начале его вознесения ангелами, он еще раз подводит итог этой стадии духовного пути — с той лишь разницей, что теперь это делается с помощью христианской образности, прежде всего через изображение Отца Восторженного (*Pater-Ecstasicus*), парящего вверх и вниз над местностью. В свою очередь в Отце Углубленном (*Pater-Profundus*) мы обнаруживаем аллегорическое изображение состояния сжатия, наступающего вслед за расширением сознания. «Он тоже не достиг освобождения от Я, и находится в плену страстных желаний»,— отмечает Стюарт Аткинс в своей книге о «Фаусте» Гете, где он характеризует Отца Углубленного как «религиозного двойника главного героя, мечтающего стать интеллектуальным суперменом и в ночь накануне Пасхи крайне подавленного тем, что не в его силах выйти за пределы знания, ограниченного данными чувств; ведь Отец Углубленный тоже смотрит на себя как на безнадёжного пленника не выходящих за пределы конечного чувств, и его восклицание: «Томлюсь в темнице чувств слепых» — резко контрастирует с благословляющими человека словами Господа: «Свяжу вас узами

любви благоприятными». И Аткинс продолжает: «Более важная роль в сравнении с этими двумя Отцами Церкви, в которых персонифицируются как универсальные формы религиозного опыта, так и решающие моменты в религиозно-

— 219 —

интеллектуальном развитии Фауста, принадлежит Отцу Ангелоподобному (Pater Seraphicus), первые же слова которого обозначают собой резкий переход от созерцательной и описательно-изобразительной стихий, имеющих по преимуществу лирический и обращенный в прошлое характер, к непосредственно происходящему на наших глазах и драматически окрашенному действию.» Отметим, что подчеркивается непрерывность, существующая между самосознанием Pater-Seraphicus — находящегося в «средней области» между Pater Ecstasicus и Pater Profundus — и ангельской сферой, на самом нижнем уровне которой мы обнаруживаем «блаженных младенцев» (тех, кто умер при рождении и, таким образом, не знакомы ни с грехом, ни с земным опытом).

Гете, очевидно, косвенно хочет дать нам понять, что Фауст вновь возвращается на сцену на ангельском уровне изображаемого им потустороннего мира, поскольку именно на этом отрезке текста, после встречи с Отцом Ангелоподобным, в небе появляется сонм ангелов, несущих «бессмертную часть Фауста». Дав нам возможность услышать хор младших, а затем более совершенных ангелов и показав, как переживают радость второго рождения в высшем мире блаженные младенцы, Гете знакомит нас с фигурой, которая, вероятно, не без умысла автора заставляет вспомнить о св. Бернарде Клервоском и его роли в поэме Данте: я имею в виду Doctor Marianus — возвестителя почитания Богоматери.

В то время как св. Бернард возносит молитву к Богоматери специально за Данте, то более безличный Dr. Marianus, по-видимому, молится за всех тех, кто может оказаться в жизни в положении Фауста: «Трудно слабым устоять,/ И искать спасенья;/ Кто же в силах сам порвать/ Цепи вождельня?» (Перевод А. Фета).

После того как Dr. Marianus в «высочайшей, чистейшей келье» взывает о помощи к Mater Gloriosa (Божьей Матери в славе небесной), и прежде чем мы можем увидеть ее парящей на недоступной высоте, звучит хор

кающихся грешниц, чья любовь выстрадана и смиренна и из чьих рук — как мы узнаем от ангелов — сыпались те самые розы, что, пробудив в Мефистофеле незнакомое ему чувство любви и усыпив его охотничью бдительность, стали причиной того, что в борьбе за душу Фауста он потерпел поражение.

Вновь прибывший чувствует себя настолько растерянным среди благородных духов, окружающих его, что едва ли догадывается о своем втором рождении, — как объясняет одна из кающихся, когда-то

— 220 —

носившая имя Гретхен. И, возлагая на себя обязанности Беатриче, прибавляет (взывая к Богоматери): «Позволь мне быть его вожатой./ Его слепит безмерный свет новой жизни».

Наконец и высоко парящая Mater Gloriosa wpłyвает в поле нашего зрения, и с ее появлением становится совершенно ясно, что — подобно «Комедии» Данте — «Фауст» Гете весь насквозь был благодарственной песнью любви. Два стиха, только и произносимые на всем протяжении эпилога Марией, — это всего лишь своего рода пропуск в рай, поскольку она удовлетворяет просьбу Гретхен сопровождать Фауста в его движении ввысь, в горнии сферы, «к утру новой жизни, все еще слишком яркой для его глаз».

Несмотря на то что обе поэмы, как Данте, так и Гете, прославляют спасительную силу любви между полами, да к тому же и Маргарита становится вожатым Фауста на пути к высочайшему Небу, было бы неверно говорить, что Гретхен для Фауста значит то же самое, что Беатриче для Данте. Мы будем ближе к истине, если скажем, что в гётевской поэме роль Беатриче для Данте выполняет Елена, ибо именно она олицетворяет ту любовь, которую божественное совершенство пробуждает в несовершенном человеческом существе. В Маргарите нам было дано познание человеческого начала — именно человеческого а не сверхчеловеческого или божественного, и с тех пор до самого конца она оставалась в наших глазах скорее носителем доброты, нежели красоты или мудрости. Я представляю ее себе в Эмпирее, занимающей место в том же лепестке Небесной Розы, где уже восседают знакомые нам Лия и Лючия.

Гётевский Эмпирей

Меня лично восхищает, что Гете не пытался представить наг. каким-либо образом переживания Фауста в конце его путешествия. Предоставляя слово в последних стихах своей поэмы Мистическому Хору он незаметно сливает в нашем сознании смешанный и лишенный единства опыт Фауста с мудростью небесных душ в гармоническое единство звучащее наподобие литургии (в чем, кстати, трудно не увидеть звуковой эквивалент дантовской небесной розы).

С точки зрения последних вещей (the ultimate) — и это последнее о чем хочет поведать нам Гете в своей трагедии,— человеческое созна-

ние и окружающий нас мир являются не только чем-то бранным и переходящим, но и притчей, своего рода символом; непостоянные, они — отзвук постоянства (подобно тому как каждая точка окружности напоминает нам о центре).

Alles Vergängliche

Ist nur ein Gleichnis.

Здесь, в конце путешествия, в царстве «нерожденного и предвечного» (с чем мы уже встречались в начале путешествия) достижимо то, чего никогда нельзя достичь в мире сотворенного, а то, что в этом тварном мире невозможно выразить, здесь является реальностью.

Das Unzulängliche

Hier wird's Ereignis,

Das Unbeschreibliche

Hier ist's getan.

Последние две строчки Фауста, вероятно, наиболее часто цитируемые, располагают к тому, чтобы еще раз окинуть мысленным взором всю пьесу и понять историю Фауста как историю сложных взаимоотношений героя с «вечно женственным»:

Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan.

[Вечно Женственное

Влечет нас ввысь.]

Вечно женственное начало воплощается в истории Фауста в самых разнообразных образах: Маргариты, ведьм, Матерей, Елены, Галатеи (заступающей в данном случае место Афродиты), восприимчивой луны и водной стихии под ней на празднестве ночном морских божеств. Скита-



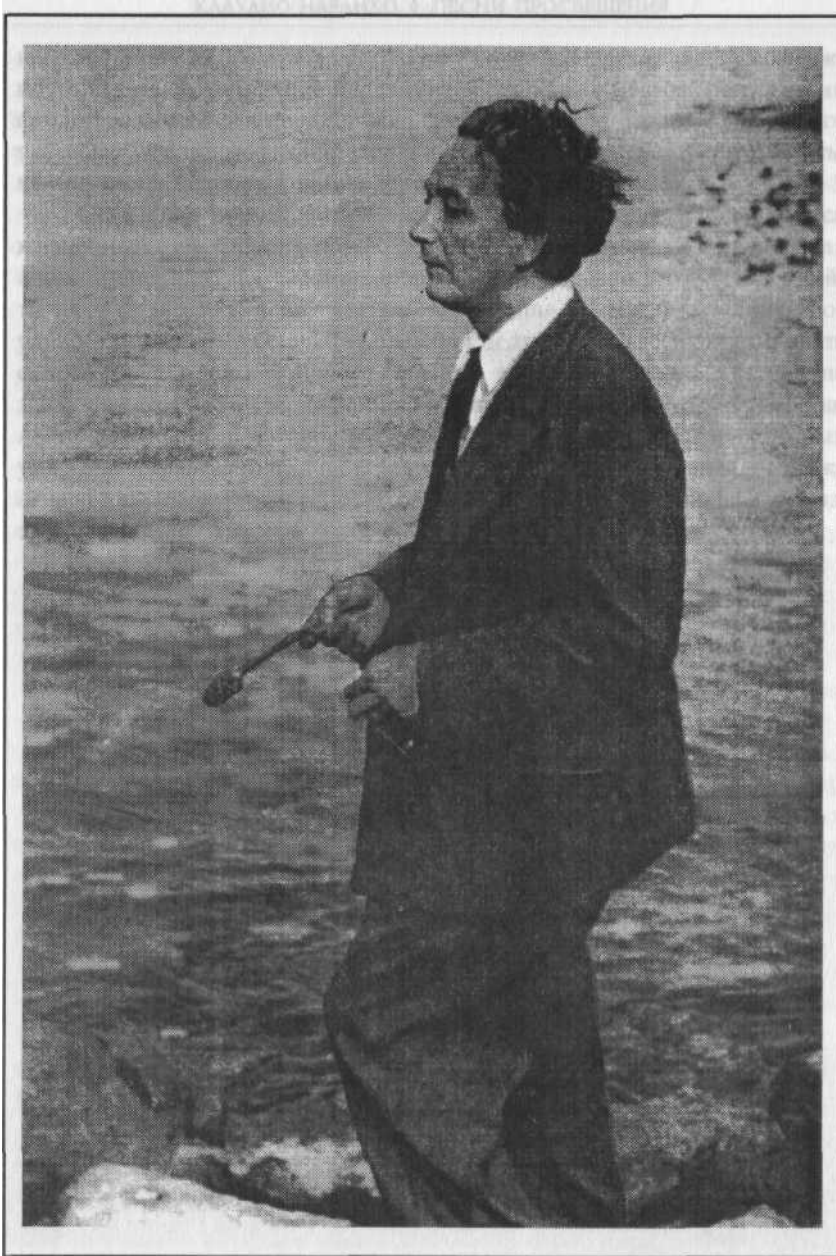
лец обнаруживает себя в конце концов у ног Марии, божественной девы, и Мария открывает ему свои небесные врата.

Мы теряем след Фауста в тот момент, когда его сознание сливается с сознанием Мистического Хора (первоначально носившего у Гете название Вышнего Хора — Chorus Excelsis). Подобно Гомункулусу перед лицом Галатеи, он растворяется в литургическом хоре просвещенных святостью (the communion of saints in enlightenment), и мы имеем право сказать, что Фауст наконец окончательно соединился с поистине вечно женственным — альфой и омегой этого непрочного мира, вечным чревом — 222 —

творения, дающим жизнь всему живому на земле и влекущему его вперед,— тем, что всегда вне творения и, тем не менее, в самом его центре. Я не знаю, входило ли в намерения Гете, чтобы мы обрели некий гнозис (в иных терминах — Софию, праджню) в финале исследования Фаустом женственного начала, или же перед нами тот случай, когда, если воспользоваться словами самого Гете относительно внушенных вдохновением книг вообще: «Такое произведение знает больше, чем его автор». Тем не менее, подобный взгляд на вещи вмещает в себя и содержание финала «Фауста», ибо глас Мистического Хора — это не что иное, как мудрость,— та мудрость видения в запредельной перспективе, которую поэты, творившие в эпоху, предшествовавшую Кватроченто, созерцали в виде Лица-как-Розы.

Как и Данте в своем рассказе о происходящем в нем процессе просвещения, Гете расстается с нами за пределами тварного мира — в Эмпирее. Оба поэта положили в основу своих историй формообразующий принцип падения-подъема, так что их герои — во многом похожие на блудного сына евангельской притчи или на принца в суфийской притче, которой открывалась первая глава этой книги,— заканчивают свой обратный путь в потустороннем мире (in the beyond). Однако, в отличие от Данте (но следуя примеру древних), Гете подверг существенной переработке тему возвращения на землю после потусторонних странствий. Приземление Фауста на плоский выступ горной гряды, происходящее в начале четвертого действия, четко зафиксировало его возвращение от потусторонних приключений к посюсторонней, земной жизни. Мы не можем, однако, больше говорить о «темной ночи души», несмотря на то,

что возбуждение, владевшее героем, имело своим результатом сравнительное отрезвление, и Фауст теряет контакт со сферой божественного. «Темная ночь», в собственном смысле этого понятия, наступающая вслед за первым видением Елены и всем содеянным Фаустом — в состоянии психической инфляции — в императорском дворце, закончилась слиянием, в виде брачного союза с Еленой, а слияние привело к новому разделению, в котором уже больше не чувствуется никакой жажды сверхъестественного, но лишь страстная преданность земным ценностям. Подобно предшествующей стадии помрачения, это возвращение вызвало относительное пробуждение бессознательного и соприкосновение с его чудовищными сторонами, однако, на высшем, почти искупительном уровне, так что в результате у нас остается впечатление, что и на этой стадии внутреннего эволюционного процесса Фаусту снова предоставляется возможность пережить очищение через потворство (разумеется, под самыми филантропическими предложениями) своим страстям. Таким образом, его путь был вполне мефистофелевским — снова и снова обнаруживать, как из твоих недобрых побуждений вырастает добро. Осмысливая последовательность событий, которыми завершается жизненный путь Фауста, можно сказать, что смерть «ветхого человека» в нем происходит после возвращения в этот мир для того, чтобы пройти через своего рода «облегченное» чистилище (в котором демоническое удалось поставить на службу полезным целям). Если интерпретировать смерть Фауста как внутреннее событие, то действие поэмы безусловно заканчивается на земле, поскольку мы имеем право сказать, что в финале приключения, в которое пустилось его сознание, герой — который умер для мира и испытал на собственном опыте запредельное — также заново для этого мира и рождается и продолжает жить творческой жизнью среди живущих.



### **ДВА РОЖДЕНИЯ В «ICH EPOS» ТОТИЛЫ АЛЬБЕРТА \***

Wer nicht stirbet eh er stirbet, der verdirbet wenn er stirbet. (Кто не умирает до того, как он умер, после смерти — гниет).

Ангелус Силезиус

Немногие придут В Вифлеем, еще меньше дойдет до Голгофы.

Средневековая поговорка

### **Эпос само-рождения**

Паттерн, или модель, «истории героя» (реализуется ли он в форме героя-воителя, героя, идущего, подобно Христу, на заклятие ради спасения людей, или, наконец, в образах пророков и ищущих просветления

(profetic-bodhisatvic)) — тема, сквозной нитью проходящая через всю современную литературу, хотя и в литературе

\* Говоря о «Die Geburt aus dem Ich», я буду пользоваться сокращенным названием этого произведения, т. е. «Ich Eros», к которому прибегал сам автор, когда ему приходилось говорить по-немецки. Хотя напрашивается перевести «Ich Eros» с помощью английских выражений: «Эпос самости» или «Эпос Я», тем не менее, следует учитывать, что немецкое «Ich» содержит в себе смысловой оттенок, подразумевающий индивидуальность, который английским «self» не передается, и в этом плане можно говорить, что «Эпос Я» Тотилы Альберта — это не только эпос само-рождения, но и поэма, описывающая индивидуальный процесс трансформации, переживаемый человеком. К тому же полное название — «Die Geburt aus dem Ich» — можно перевести и как «Birth of the I», и как «Birth out of the I», (т. е. как «Рождение Я» и как «Рождение из Я»).  
— 227 —

прошедших веков она играла не менее важную роль. Мы обнаруживаем подобного рода паттерн даже в сфере научной фантастики (например, в книге Хайнлайна «Чужой в чужой стране»), в сфере «детской литературы» (вспомним историю Пиноккио) и в мире комиксов (вроде тех, что придумываются Джодоровским и Мебиусом). С другой стороны, Джозеф Кэмпбелл, говоря о творческой мифологии (в одном из томов своего фундаментального исследования, специально посвященного этой теме), много места уделяет подробному разбору джойсовского Улисса, а несколько позднее создает книгу, специально посвященную «Поминкам по Финнегану» \*.

Столь же важное смысловое значение имеет мифологема героя для той части известного романа Томаса Манна, которая носит название «Иосиф в Египте». Автор делает свое иносказание прозрачным, заставляя Иосифа, в бытность последнего рабом в Египте, носить имя Осарсиф (так называли Осириса в подземном мире). Упомянутые произведения являются, однако, романами, и вопрос относительно того, кто из певцов внутреннего путешествия достоин рассмотрения в русле данной традиции, вслед и наравне с Гете, — остается открытым.

Когда в середине шестидесятых годов я занимался научно-исследовательской работой в ИПАР [IPAR] \*\*, при одном из факультетов

университета в Беркли, наш секретарь, Изабелла Конти, посещавшая лекционный спецкурс профессора Пихлера (Piehler) (к которому она, надо добавить, относилась с величайшим энтузиазмом), как-то дала мне «почитать свои лекционные записи, в частности, те, в которых шла речь о Гильгамеше. Из текста лекций явствовало, что основная причина, заставившая Пихлера рассматривать «Поэму о Гильгамеше» и ряд других произведений, сводилась к тому, чтобы подготовить своих слушателей к углубленному разговору об «Одиссее» Казандзакиса — современному продолжению поэмы Гомера. Несомненно, у Никоса Казандзакиса серьезные права на то, чтобы быть крупнейшим эпическим поэтом современности, во всяком случае, на фоне того, что мы имеем опубликованным в этом жанре, он в наибольшей степени заслуживает такого звания; тем не менее, я полагаю, что одно, до сих пор еще не опубликованное, произведение имеет шанс со временем приобрести в глазах публики еще большее значение — и как сокровищница живого опыта, и как радикальный шаг в истории эпического письма.

Это произведение принадлежит поэту, жившему с 1892 по 1967 год и при жизни известному исключительно в качестве скульптора — хотя после него осталось огромное поэтическое наследие на немецком языке. Если встать на точку зрения Джозефа Кэмпбелла, который предлагает видеть в индивидуальности и индивидуализации верный признак творческой мифологии, то я думаю, что передачу Тотилой Альбертом уже знакомой нам, никогда не устаревающей истории можно рассматривать как кульминационную точку этой линии в искусстве — я имею в виду творческую мифологию (creative mythology).

Тотила Альберт смотрел на себя как на первого поэта, творившего в жанре, который он называл Ich Eros — выражение, в котором накладывались друг на друга два значения: «Эпос самости» и «Эпос Я». Лола Хоффман\*, психотерапевт юнгианской ориентации в Сантьяго-де-Чили, принадлежавшая к небольшому кружку людей, хорошо знавших Тотилу, обычно говорила, что в его поэтическом творчестве выражался с предельной силой «процесс индивидуации». Тем не менее, в устах Тотилы словосочетание «Ich Eros» подразумевало в качестве дополнительного значения не только «Эпос внутреннего путешествия» или «Эпос процесса индивидуации»: оно также указывало на поэтическое выражение

процесса эволюции самого писателя, осуществляемое целиком на материале его собственного (и единственного в своем роде) жизненного опыта. «Я не прибегаю к помощи символов,— сказал он как-то мне,— я являюсь символом. Каждый из нас является символом». (И когда я спросил: «Символом чего?», он ответил: «Символом Бытия».)

Гомер изобразил от века существующее путешествие за победой и трудное возвращение домой — с помощью легендарных персонажей и символов, почерпнутых из арсенала греческой мифологии (способ, характерный для создателей и других великих эпосов древности: от «Махабхараты» до «Энеиды»). Данте произвел революцию в таком способе выражения архетипического события, главным образом, благодаря тому, что ввел индивидуально-неповторимое «Я» в свой отчет о вселенной и путешествии героя через нее — хотя это «Я» все еще остается не более чем наблюдателем ландшафтов и сцен, навеянных христианской и греко-римской мифологией (сцен, которыми заполнены в его «Комедии» все промежуточные ступени между преисподней и видением райского блаженства). В отличие от своих предшественников, Тотила хорошо пони-

\* «Skeleton Key» of Finnegans Wake.

\*\* Institute of Personality Assessment and Research.

— 228 —

' Широко известный и наиболее авторитетный психиатр в нашей стране (имеется в виду Чили.— Прим. перев.) со времен д-ра Маттео Бланко.

— 229 —

мает, что даваемый им в *Die Geburt aus dem Ich* отчет о специфическом путешествии носит не только феноменологический, но и воистину автобиографический (не имеющий ничего общего с аллегорией) характер. Жизнь ТОТИЛЫ Альберта до создания эпоса

Тотила Альберт Шнайдер родился в Сантьяго-де-Чили 30 ноября 1892 года. Его отец Федерико Альберт, один из пионеров экологического движения в Германии (еще до того, как изобрели само это понятие), за-

вез для размножения в реках и водоемах Южной Америки форель, ранее там не водившуюся, принялся засаживать чилийские дюны всевозможной растительностью с целью остановить размывание берега, выступил с инициативой принятия специального закона, который защищал бы лес, и производил опыты по выращиванию деревьев, доставлявшихся с разных концов света, в каждой из многочисленных климатических зон нашей необычно вытянувшейся с Севера на Юг страны. Дедушка Тотилы, Макс Альберт, придворный музыкант и изобретатель нового музыкального инструмента — концертной цитры, приходился единокровным братом идеалистически настроенному и склонному к шизофрении баварскому королю Людвигу П. Мать Тотилы — Тереза Шнайдер, двоюродная сестра дона Федерико, присоединилась к нему еще совсем молодой девушкой, чтобы бежать со своим возлюбленным на корабле в Южную Америку — поскольку ее семейство решительно противилось браку между ними, считая его чересчур инцестуозным. Ей были свойственны артистические наклонности: она играла на фортепиано и была увлеченной читательницей стихов. В Берлине, в годы после первой мировой войны, Тотила пользовался известностью в качестве талантливого скульптора, вплоть до того, что некоторые видели в нем «германского Родена», и ему неофициально была предложена награда за его достижения в искусстве от Прусской Королевской академии (которую он не смог бы получить официально ввиду своего чилийского гражданства). Тем не менее, в возрасте тридцати семи лет он оставляет (на долгие годы) ваяние и начинает писать стихи. Его скульптурные произведения в настоящее время по большей части или разрушены, или забыты, что же касается его поэзии, то она до сих пор остается неопубликованной. Событием, повергшим художника на тридцать седьмом году жизни в психологическую смерть, явилась кончина его отца, в свою оче-

— 230 —

редь, психологическая смерть стала исходной точкой процесса, которому суждено было найти завершение в том, что сам Тотила называл *Wiedergeburt* («вторым рождением»). В начале этого процесса он мучительно страдал и, в буквальном смысле слова, мир для него погрузился во тьму. («Солнце стало казаться мне луной», признавался он впоследствии.) Вслед за этим у него вдруг «открылись уши»: иначе говоря, он

вступил в длительную полосу поэтического вдохновения и диктуемого внутренним чувством духовного путешествия — путешествия, преобразующего личность (transformative journey).

Сегодня стихи, написанные Альбертом до и в период *Die Geburt aus dem Ich*, собраны вместе с написанными позднее (до 1939 года) лирическими вещами, несколькими страницами прозы и афористически выраженными мыслями в томе, носящем непритязательное заглавие *Gedichte* (Стихотворения). В самом коротком из стихотворений, открывающих сборник, мы наталкиваемся на строчки, звучащие для нашей темы весьма знаменательно: «В середине своей жизни человеку необходимо сделать выбор между обыденностью и смертью. Выбирающий смерть — рождается».

Всему собранию в целом предшествует до известной степени юмористическая и, тем не менее, глубокая по своему смыслу поэма — одна из немногих в этом объемистом томе, которой автор решил дать заглавие: *Arabisches Lehrgedicht* — Арабская поучительная поэма. В ней он заявляет себя приверженцем издревле существующего представления о том, что божественное начало открывается человеку за порогом сознания (at the ground of consciousness), во сне, — и говоря, что ночью, когда мы закрываем свои глаза, а Аллах собирает вокруг себя наши души, поэт предостерегает, что Всевышний не достаивает своего внимания тех, кому не удалось заснуть. В этой поэме я вижу своего рода предвестие периода «великих снов», чутко зарегистрированное на страницах его поэтического дневника в предчувствии метаморфозы, которую ему скоро придется пережить. Поэма предвещает также и центральное событие на протяжении всего эпоса в целом: пробуждение от нестерпимого света, излучаемого смертью.

Тотила обычно упоминал о периоде своего творчества, предшествовавшем созданию эпоса, как о «лаборатории самого произведения», — что, по существу, подразумевало, что он не смотрел на свои ранние стихи как на «произведение» в строгом смысле этого слова. Выражаясь так, он, разумеется, приписывал слову «произведение» смысл, выходящий — 231 —

за рамки того общепринятого, который мы вкладываем в понятие произведения как «литературной продукции», художественного произведе-



ния. И только после нескольких месяцев, наполненных видениями и литературным творчеством, у него стал возникать в душе дерзкий замысел «заново сотворить мир в поэзии» (если воспользоваться выражением из его стихотворения, написанного на испанском языке много десятилетий спустя). Каким бы сознательным ни было это решение, за ним не стояло никакого плана,— лишь подчинение идее, пришедшей в состоянии вдохновения и воспринятой поэтом в качестве сокровенного повеления. И, действительно, соответствие между созданным им эпосом и его жизнью таково, что его книга казалась ему внешней проекцией нового и нематериального тела, которое сформировалось в нем после того, как он «умер до смерти».

Само-рождение в пяти книгах I

Как же оно случилось, то рождение, мама,  
За которое я в долгу у священной жизни?  
Прости же того из своих сыновей, что взывает к тебе,  
Ведь все эти тридцать семь лет  
Он в одиночку боролся за правду  
И не подумав обратиться к тебе за помощью,  
А теперь, когда беда сдавила его за горло,  
Он пытается мысленно вызвать твой дух из могилы.\*

Так начинается первая песнь «Жизни» (Leben). Она образуется из двенадцати строф, в каждой из которых по восемь стихов, связанных между собой так называемой «зеркальной рифмой»: abcddcba. Эти двенадцать строф симметрично сгруппированы друг против друга на про-

\* Wie war doch Mutter die Geburt/ Der ich das heilige Leben danke?/  
Verzieh dem Sohne der dich ruft/ Denn dreimal zehn und sieben Jahre/  
Ringt er vereinzelt um das Wahre/ Befrug dich nie aus dem Gruft/ Herauf  
beschwört dich sein Gedanke/ Weil Not ihn fesselt wie ein Gurt.— Следует оговориться, во избежание недоразумений, что: 1) цитируя стихи Альберта в своем переводе на английский, Наранхо иногда дает в подстрочных примечаниях немецкий оригинал, иногда — нет, что, 2) с другой стороны, он нередко приводит в основном тексте целые строфы поэта на языке оригинала и без всякого перевода. Поэтому в первом случае мы переводим с английского, учитывая немецкий оригинал (если он наличествует), во втором случае — с немецкого, сохраняя текст оригинала.— Прим. перев.)

твоя противоположных страницах (по шесть на каждой), что переживалось по-этом в качестве своеобразной проекции левой и правой сторон своего собственного тела. Именно голос матери мы слышим во второй группе из шести строф только что цитировавшейся песни, и, в частности, в последней строфе:

Переживи теперь, что я испытала:

Небо обрушилось тогда на меня,

Разверстым чревом я выгнулась навстречу ему;

Моей воли не было — она слилась с мировой,

Когда я разрешилась тобой, мой любимый.

Когда-нибудь ты снопа будешь принадлежать мне,

Но не спеши — лишь созидай.\*

Мне думается, что утрата отца стала для Тотилы не только переживанием величайшей скорби, но и положила, в свою очередь, начало восстановлению в его душе связи с покойной матерью и опыту гораздо более зрелого и глубокого оплакивания ее как матери — по сравнению с тем, на что он был способен во время ее кончины (когда он был молодым человеком, оставшимся жить после развода родителей вместе с отцом). Тотила обычно говорил, что через наших земных родителей мы и вступаем в контакт с нашими космическими родителями, и одновременно в них же, земных родителей, находим препятствие для такого контакта. В этом смысле его эпическая поэма представляет собой единственный в своем роде документ подобной трансфигурации.

В первом томе эпоса прослеживается жизнь автора — от рождения до тридцатисемилетнего возраста, когда он вдруг начал писать. Этот том — автобиографичен, в прустовском смысле: в нем находит отражение процесс переживания заново своего прошлого, что является одновременно и освобождением опыта из плена бессознательного, ректификацией его сущности, и, что самое главное, трансфигурацией, или преобразованием, опыта в свете более высокой точки зрения, достигнутой нами, — иначе говоря, созерцание событий своей жизни *sub specie aeternitatis*.

И так же, как начинается «Жизнь» (Leben) рождением автора, так и заканчивается она «умиранием до смерти»: переживанием, которое в наиболее сконцентрированном виде передано («gedichtet») в послед-

\* Erfahre nun was ich erfuhr:/ Der Himmel liess auf mich sich nieder/ Ich bog mich offnen Schoss/ Mein Wille war ins All erweitert/ Liess ich beliebter Sohn dich los/ Gehören wirst du einst mir wieder/ Doch eile nicht und schaffe nur.

них двух строфах последней песни. В этих строфах песни сто двадцатой поэт описывает, как он попадает — словно некое крылатое существо — в зрачок космического ока, которым и «поглощается»:

Только любовь указывает нам цель  
Око которое полуоткрыто  
Но от века глядит на творенье  
Вбирая в себя летящих из дали  
Светлая кровь у наших звезд  
Потому что боится живого  
Это открылось когда я свободный от плоти  
В око всепорождающей бездны попал.\*  
«Я!» кричу я в последнем отчаянии  
Видя как ока зрачок мое имя  
Словно ненужную надпись стирает  
Я не знаю вернусь ли я  
Если то что я есть, мое существо, рассеялось  
Как и положено всему конечному  
Исчезать там откуда оно пришло  
Светом в ночи была смерть.\*\*

## II

Подобно тому как процесс осознания жизни, которая была до этого наполовину бессознательно, наполовину сознательно потрачена на пустяки («versäumt» — нем. «упущена», подобно прогулянному уроку, как обычно говорил Тотила), явился следствием обособления себя от жизни в акте внутреннего следования за любимыми родителями в смерть, процесс претворения своей жизни в поэзию тоже стал отправной точкой для более всеобъемлющей задачи — дать выражение более глубокой и высокой сфере, нежели сфера самой жизни; таким образом, за восстановлением в памяти прошедшего последовал, во втором томе, второй уровень автобиографии: жизнь человека, пишущего свою жизнь.

\* Die Liebe weist uns unser Ziel/ Ein Auge das nicht zu hoch offen/ Nur ewig  
in die Schöpfung blickt/ Empfängt uns Kommende von Ferne/ Das lichte  
Blut von unsere Sterne/ Weil es lebendig ist erschrickt/ Wie ich befreit von  
meinen Stoffen/ Ins Auge aller Zeugung fiel.

\*\* Ich sage Ich aus letzter Not/ Weil die Pupille meinen Namen/ Den sie  
nicht braucht wie Schrift verwischt/ Ich weiss nicht ob ich wiederkehre/  
Wenn im Wesen mich Verzehre/ Wie auch die Endlichkeit erlischt/ Wie  
warf's denn dort woher wir kamen?/ Ein Licht im Dunkel war der Tod.

— 234 —

Тотила не только не знал, насколько длинной окажется его автобиографическая поэма, для него вообще было неожиданностью, что — вскоре после начала работы над *Leben* — он почувствует вдохновение начать и второй том, так что с этого момента ему пришлось работать над обоими томами одновременно.

«Возвращение» (*Wiederkehr*) — как он назвал эту вторую свою серию из 120 песней — было бы уместней назвать «Смерть», потому что я помню, как Тотила говорил, что написал *Leben* «из могилы», переживая процесс разложения. То, что этот том носит название *Widerkehr*, содержит в себе намек не только на возвращение к истокам, но и на возвращение из царства смерти в царство жизни. Отголосок такого понимания — в строчке в конце первого тома: «*Ich weiss nicht ob ich wiederkehre*» («Я не знаю, возвращаюсь ли я»), а открывающая том второй строфа вполне определенно его продолжает:

Светом в ночи была смерть

И свет ее таял в душе ненадолго

Он возвращался, как возвращается день.\*

Первый и второй тома отражают приблизительно одновременные аспекты опыта Тотилы. Первый из них отражает содержание этого опыта, то есть сознательное возвращение в прошлое как способ выживания нового существования перед лицом смерти, а второй — экзистенциальный контекст этого возвращения, т. е. предельную отчужденность того, кто как бы улетел из жизни. Тем не менее, состояние, в котором писалась «*Жизнь*», было связано не только с предельной отчужденностью умершего для жизни, но и с опытом глубокого созерцания — иначе говоря, визионерской жизни, целиком сосредоточенной на творческом процессе,

который по своему духу и противоположен регистрации прошедшего, являющегося предметом первого тома, и образует с ним непрерывающееся единство. В нем мы обнаруживаем возобновление того духовного дневника, который предшествовал эпосу и облекся в форму стихотворений.

Среди переживаний, нашедших выражение во втором томе *Die Geburt aus dem Ich*, есть одно, которое можно рассматривать как центральное для поэта. Тотила часто возвращался к нему в своей позднейшей поэзии — почти так же, как Моне к изображению своего пруда

Ein Licht im Dunkel war dor Tod/ Und es erlosch nicht mehr im Innern/ Als in die Nacht der Tag erlischt.

— 235 —

с водяными лилиями. Оно представляло собой углубление переживания, которым был отмечен конец его «первой жизни», и я уже приводил стихи, его передающие, из конца автобиографического тома.

В то время как Юнг, наверно, сказал бы, что Тотила снова попал под власть того же самого архетипа, я склонен думать, что новое начало в конце «Жизни» оказалось только началом начала, и что только теперь зароненное в душу, подобно семени, переживание полностью распускается. Из кантоса двадцать первого «Возвращения» мы узнаем, что за день до его написания Тотила был поглощен работой над кантосом двадцать первым «Жизни» и заново пережил боль разлуки с отцом и родной страной (в возрасте одиннадцати лет) во время своего морского путешествия с матерью и сестрой в Германию. Днем позже, на фортепианном концерте своего друга, он вновь, под воздействием музыки, погрузился в переживание этой старой боли, что, по-видимому, стало искрой, вызвавшей взрыв, который, как ему тогда показалось, вывернул его тело наизнанку и сопровождался ощущением вылета из него. Как и раньше, Тотила почувствовал себя крылатым существом, несущим отца и мать соответственно на своем правом и левом крыле, но, если, читая первый том, мы едва ли догадываемся, что провал в бездну гигантского ока подразумевал озарение («Ein Licht im Dunkel war der Tod»), то когда поэт вторично посещает это переживание, налицо не только драматическое вовлечение в него тела, но и перерастание переживания в визионерское путешествие, заканчивающееся, в конечном итоге, достиже-

нием более глубокого самоугасания. Своей кульминации это «путешествие в смерть» достигло не в концертном зале, но чуть позже, когда по возвращении домой Тотила вернулся к переживанию посетившего его видения.

Из песни двадцать третьей мы узнаем, что Тотилу глубоко потрясло величие (Erhabenheit) летящего тела и глядящего издалека гигантского Глаза. Не менее он изумлен и огромным сгущением энергии в собственной пишущей руке. Пальцы, запечатлевающие видением вдохновленные слова, начинают светиться, и это делает реальность Глаза особенно очевидной. Он ощущает у себя дарованные ему смертью крылья («Flügel aus dem Tod») и то, что он не отпрянул бы в ужасе перед Глазом, даже понимая, что тот сожжет его. Он обращается к нему: «Empfange du mir wie du willst» («Пусть твоя воля будет моей волей»). После этого Глаз поглощает его с чудовищной силой, и им овладевает страстное желание проникнуть в его зрачок своим светящимся паль-

— 236 —

цем — и так продолжается до тех пор, пока он не падает «совершенно изнеможенным» (Erloschen).

Далее созерцательное путешествие продолжается в песни двадцать четвертой. Вокруг абсолютная темнота, и его охватывает страх, что Око, возможно, закрылось. Он спрашивает самого себя, существует ли он еще. Он «должен двигаться вслепую», его гнетет страх, что Око вообще забыло о нем. Затем какие-то «текучие и взаимопроникающие формы, воспринимаемые словно через воду, воздух и расплавленное стекло», окружают его.

И здесь его ожидает видение Дерева. Или, правильнее будет сказать, он сам превращается в дерево — с «двумя кронами»: одной, несущей на себе листья, и другой, симметрично с ней расположенной, — из корней. Это становится для него символом Возвращения.

«И меня гнал огонь корней, почему и взметнулся я пламенеющей кроной за пределы их темного царства»: его ствол вырос из их первоначальной темноты в другую Ночь. Солнце (the Sun) заставляло тянуться его все выше и выше, пока он не попал в темное Око — туда, где уже нет ни луны, ни солнца. Возможно, думает он, материнское чрево и было оком, через которое он проник в этот мир.

Крайняя степень аннигиляции, в которой находится Тотила,— *excesus mentis* — передается тем, что к концу двадцать пятого кантоса он обнаруживает себя сидящим с пером в руке перед исписанным листом и пытающимся понять, живой ли ОН.

Позднее Тотила нашел скульптурное выражение этому переживанию в барельефе, который сравнительно недавно, уже во время чилийской военной диктатуры, был разрушен. И хотя в первоначальном переживании у него было ощущение своего превращения в какую-то хищную птицу, при переводе этого переживания на язык скульптуры он уже самого себя изображает несомым хищной птицей — кондором, который схватил его когтями за туловище и держит клюв над его головой. Помимо связи с ощущением своего превращения в хищную птицу (которым Тотила настолько проникся, что ему стало казаться, что кисти рук превращаются в когти), отделение птицы от человеческого существа в скульптурном изображении должно было, по мысли его автора, символизировать, что высшее тело вскармливается за счет смерти низшего. Как в видении, так и в скульптуре (воспроизводимой ниже) можно увидеть, что отец героя, изображенный справа, указывает на небо, в то время как его мать, слева, указывает на землю (и сына), сам же

— 237 —

сын указывает вперед своим указательным пальцем и держит другую руку на своем сердце — причем его руки, образующие вместе зигзаг, чем-то ассоциируются с молнией.

И надо сказать, что Тотила обращается к образу «Птицы Возвращения» не только в скульптуре, но и своей поэзии, особенно в начале цикла под тем же заглавием, состоящего из ста стихотворений, который можно охарактеризовать как непрекращающийся разговор в мировом пространстве между тремя лицами:

Я — Птица Возвращения Освобожденная из могилы

Я летаю по ветру

На крыльях из Отца-Матери

Я дышу тем что небо пело

И земля до сих пор поет,

Моя мера определяется трупом

Из которого я объясняю жизнь.

Я — сын-боль Солнца  
Просветленный изнутри  
Пронизанный звучанием сердца,  
Которое увлажняет наши глаза по ночам.  
От головы до ног эта щель  
Из которой выросли крылья мои.  
Мое существо полностью изменилось  
Когда мои мертвые начали петь.  
Они поют подобно звездному свету  
Что тихо искрится в Великом Оке —  
Любовная песнь во тьме  
От лица к лицу.  
Преображенный, я скитаюсь по свету  
Возвращаясь после высшего испытания.  
Для кого священны его родители  
Создает себя снова из глубокой радости.

В последнем кантосе второго тома достигается то, что Тотила называет «самым светлым днем возвращения»: это — время свершения (completion) в мировом пространстве ночи,— свершения, мы имеем право так говорить, вырванного ценой огромных усилий из опыта погружения в смерть и ничто. Мы имеем право сказать и то, что это свершение пронизано любовью и оставляет его способным после всех испытаний служить своим ближним. Хотя, если вдуматься, тот творческий процесс, вокруг которого сосредоточилась его жизнь,— его «хождение в смерть» и «поющее пробуждение» (как он описывает его в седьмой строфе),— уже на всем своем протяжении был актом любви: экстатически жертвенным приношением миру как ночи в своем сердце, так и самого сердца. Я предполагаю, что Тотила держал в памяти то место в «Комедии», где Данте рассказывает, как достигнув неба неподвижных звезд, он обнаруживает перед собой созвездие, под знаком которого произошло его рождение, т. е. созвездие Близнецов. И созвездие тоже восходит — и заходит — на середине последней страницы второго тома «Эпоса Я»: Созвездие Человека. Как бы давая понять, что состояние истинной человечности достигнуто и что жизнь, прожитая «до настоящего времени», переосмыслена героем в той звездной перспективе, которая открывается перед ним. Последний стих второго тома является реминисценцией



стиха, открывающего том первый, что, видимо, должно выразить мысль, что Жизнь и Возвращение зеркально отражаются друг в друге, и к тому же, добавим, эта идея проходит красной нитью через все содержание последней строфы. В самом начале второй страницы этого кантоса поэт сообщил нам, что видит звездную ночь над собой, а под собой — туманную долину, которая, как мы поняли, является долиной его земных истоков (*earthly beginnings*); затем мы становимся свидетелями того, как он поднимает взор к небу в поисках Созвездия Человека; и вот теперь он обращает его на туманную долину, лежащую внизу, и сумрачный ответ на его лице, оставшийся после встречи со смертью, стирается (чтобы вернуться со временем, как подсказывает нам чувство).

Название, которое Тотила дал третьей части своего произведения, состоящей из ста двадцати кантосов (песней), — *Sternbild Mensch* \* (приблизительно его можно передать как «звездный человек», человек, живущий жизнью звезд в созвездиях, — немецкое *Sternbild* означает «созвезд-

\* Я хорошо помню, что Тотила в разговорах называл эту часть своего эпоса *Sternbild Mensch*, однако недавно мне пришлось убедиться, что заглавие, написанное рукой автора на титульной странице рукописи, хранящейся еще с довоенных лет в библиотеке Базельского университета, читается просто как «Звезда» (*Stern*).

— 240 —

дие»), говорит нам о переходе в плане поисков своей идентичности с личностно-человеческого на планетарный уровень, и теперь к миру отца/ матери/ребенка добавляется сфера луны, солнца и звезд, а говоря более обобщенно, мы имеем здесь дело с созерцанием физической вселенной *sub specie aeternitatis*.

Тотила иногда отзывался о «Звездном человеке» как о «внутреннем путешествии с помощью естествознания», поскольку оно на данном этапе было связано с созерцанием физической вселенной сквозь окуляры научного знания. Хотя вряд ли в данном случае стоит говорить о попытке автора представить в стихотворной форме научную картину мира, как то имело место, например, у Лукреция; тем не менее, такое путешествие включает в себя созерцание, в процессе которого структура вселенной и ее законы становятся метафорой для постигаемой на личном опыте ис-

тины. Именно подобного рода внутреннее путешествие, опирающееся на космологию, претворенную в миф (что мы видели у Данте), равно как и исследование материальных явлений, готовое к встрече с таящимся в них смыслом, стало в недавние годы предметом внимания некоторых ученых, осознавших, как много общего между не зависящими от времени прозрениями мистиков и описанием реальности в новейшей физике. Впрочем, для Тотилы не было необходимости углубляться в специальную научную литературу, чтобы напасть на исполненные смысла физические явления: ему вполне хватало знакомства с теми положениями науки, которые воспринимаются современным человеком как нечто само собой разумеющееся. Так, например, в песни девяносто первой, он созерцает динамическую структуру материи, точнее, существующее в науке представление ее в виде «комариной пляски» мельчайших субатомных частиц (которым, наверно, мог бы воспользоваться Данте, будь оно в его распоряжении, как аргументом в пользу аналогических значений) и воспринимает взаимное возникновение радиации (свечения) и тяготения (гравитации) как положение, имеющее прямую связь с известным из нашего внутреннего опыта фактом, что насколько движение способствует сохранению инерции, настолько, в противоположность этому, притяжение (*gravitating*) небытия является источником величайшей жизненной энергии. К концу поэмы автором развивается идея потенциально возможной дивинизации (обожествления) материи: когда, благодаря любви, материя принимает форму Божественного лица (иначе говоря — когда она становится личностью), тогда рождается человек. В данном случае мы сталкиваемся с уже знакомой нам мифо-

— 241 —

логемой «восхождения» («*ascension*») в оболочке научной теории. А разве не бывает так, что нам приходится иметь дело с «восхождением» самым непосредственным образом, без необходимости прибегать к посредничеству искусственно созданных символов? Поэт предвидит, как материя может терять свой вес (то есть, де-материализоваться), приходя к сознанию своей трансцендентной последней сущности. Темой следующего кантоса снова становится рассмотрение материального существования, и опять же — в форме камня. Однако акцент здесь делается на стремлении поэта заключить в сочувственные объятия материю, вме-

сте с пронизывающим ее мраком,— ибо сердце его разрывается при виде жертвенности, с какой она несет на себе тяжесть мира. Вся в целом эта песнь дает выход чувству единства поэта с мрачной, ночной mater [основа, источник, материя].

Если бы Тотила назвал второй том своего эпоса «Смерть», то было бы уместно именно третьему тому дать название «Возвращение», поскольку в нем усиливается возвратное движение и к небесному, и к земному — т. е., с одной стороны, к той мировой основе, подобной смерти, откуда мы приходим и куда уходим, а с другой — к тому постоянному здесь-и-сейчас, которые и есть наша жизнь. В материале третьего тома находят для себя место и размышления автора о творческом процессе в наши дни. Например, песнь семнадцатая содержит размышления Тотилы относительно того, существует ли альтернатива рифмованной поэзии, или нет. Я процитирую на этот раз немецкий оригинал,— к удовольствию моих немецких читателей — и приношу извинения остальным читателям за то, что в данном случае воздерживаюсь от перевода.

Also gut, ich soll nicht reimen  
Denn der beste Reim verbiegt  
Das lebendig wahre Keimen  
Das im Samen liegt.  
Wort, ich suche schnell nach Reimen  
Die es noch auf reimen gibt  
Doch ich finde nur noch leimen  
Ich, der Reime liebt!  
Ist er also recht behalten?  
Hat das Reimen keinen Sinn?  
Warum reimten denn die Alten?  
Ist mein Glaube hin?

— 242 —

Reimen — keimen, reimen — leimen Weiss der Kuckuck! Bin ich toll? Was geleimt wird kann nicht keimen Reimt sich nicht was soll?  
Und ich fange an zu schreiben Ende mit dem Worte Keim Warte wo die Silben bleiben Kommt die Silbe Reim!  
Ach ich hatte ganz vergessen Dass ich lassen will vom Reim Und ich renne wie besessen Wieder auf den Leim.

Ich besinne mich auf Lehren Und befolge was Ich kann Will den Reimen mü-  
tig wehren Bin doch schließlich Mann!

Dass ich Mann sag ist ein Segen Sag ich Mensch vielleicht und find Keinen  
Reim bin ich verlegen Schlimmer als ein Kind

Denn das Kind vermag zu träumen Ohne Bindung an das Wort Spielt im  
Schatten von den Bäumen Müde geht es fort

Schläft und wächst von Spiel zu Spielen Traumhinein von Bild zu Bild Wie  
sie samend in ihn fielen Und sein Auge schwillt

Wie ein Boden voll von Keimen Dar beim ersten Strahle birst Traum und Le-  
ben werden reimen Wenn du Wachstum wirst

Also lass mich weiter reimen Denn der echte Reim verbiegt Nicht das ker-  
zengrade Keimen Das im Samen liegt.

— 243 —

Однако наиболее важным в третьем томе, помимо углубленного созер-  
цания физического существования, является расширение процесса воз-  
вращения Тотилы к настоящему, к миру, как это видно уже из началь-  
ных стихов первого кантоса: «Итак, решено, я остаюсь здесь, с этими  
несчастливыми людьми, которые не знают, что значат на самом деле зверь  
или дерево».

Also gut, ich bleibe hier Bei den armen Leuten Die nicht wissen was ein Tier  
Und ein Baum bedeuten.

И как это уже случилось с Данте в процессе прохождения им Земного  
Рая, внутреннее исцеление позволило Тотиле осознать болезненное со-  
стояние, в котором находится наш мир. Естественно, что особенно остро  
он ощущает состояние человека, не пережившего духовного обновле-  
ния:

Aber wollte Gott sie sahn Sich nur einmal richtig Ihre hohlen Spiegel blähn  
Auch noch auf was nichtig

Но ведь Бог распорядился Чтобы рано или поздно час прозренья настал  
Чтобы выпрямились их кривые зеркала И увидели они свою ничтож-  
ность.

\* \* \*

Ihre Herzen werden hart Schlagen in Maschinen Um der teurer Gegenwart  
Eilig noch zu dienen.

Сердца их машинам вторя Усвоили жесткий ритм Настоящее — Бог, которому Надо спешить и спешить служить.

На последней странице этого тома Тотила воспользуется образом «комариной пляски», уже применявшимся им по отношению к субатомным частицам, для того, чтобы сказать о принципе соучастия (participation), лежащем в основе всей жизни человечества. В последних двух стихах этого тома проводится мысль, что индивидуальность растворяется в космической бездне ночи, — той бездне, кроме которой ничего уже больше нет и которая одинока в своем существовании. Меня это заставило вспомнить ответ Эйнштейна на заданный ему кем-то вопрос, какую проблему он считает для ученого самой важной. «Благожелательна ли вселенная?», ответил он. Тотила, в своем случае, отвечает на этот вопрос утвердительно — поскольку показывает нам «ночь» как последнее основание любви.

Er atmet Liebe ein Und Liebe aus Die Nacht ist ganz allein Im Sternenhaus.\*

#### IV

Как только Тотила закончил сто двадцатую песнь «Звездного человека», у него возникло желание начать работу над следующим, четвертым, томом. Тем не менее, благодаря тому, что он датировал свои поэтические произведения, нам известно, что между третьим и четвертым томом, названным им Die Sonne im Vater («Солнце в Отце»), пролегла пауза длинной около восьми месяцев. Она была вызвана тем, что после написания первых трех томов Тотиле стало ясно, что, если он решится продолжить погружение в новую для него сферу опыта, ему никогда уже не удастся завершить второй том своего эпоса. Решение вернуться ко второму тому и воздержаться от продолжения работы над четвертым было связано, как неоднократно говорил мне Тотила, с величайшим за всю его жизнь напряжением воли. Суть этого напряжения сводилась к тому, чтобы заставить себя остаться в преисподней ради своего произведения — и это в то время, когда он находился у врат рая.

Тотила описывал мне опыт четвертого тома как опыт сгорания в солнце. Поскольку его путешествие с самого начала было пронизано пафосом аннигиляции, то мы можем понимать его слова относительно того, что «трехмерное тело» постепенно сгорело в этой сфере, исключительно в том смысле, что попадание в эту сферу повлекло за собой более глубокую разновидность аннигиляции (и, соответственно, более

\* И вдыхает любовь/ И выдыхает любовь/ Ночь. Бесконечно одна/ В своем звездном чертоге.

-245 —

глубокий и более окончательный уровень трансценденции). Когда я перечитывал не так давно его произведение, у меня часто возникало недоумение: как мог он говорить, что духовный опыт начался для него только с четвертого тома — ведь уже с первых страниц его рукописи ясно, что мы имеем дело с подлинно духовным опытом. Тем не менее, если он считал нужным так говорить, словно бы намекая на то, что все предшествующее было лишь подготовкой к духовному опыту в собственном смысле этого слова, то нам следует отнестись к его словам с полной серьезностью.

Подобно тому как содержанием третьего тома является наука, содержанием «Солнца в Отце» становится религия. Действительно, в частных беседах Тотила иногда называл эту часть своего эпоса «внутренним путешествием с помощью религий». Если же смотреть под несколько другим углом, то можно сказать, что сфера, в которую он теперь вошел, в христианской традиции носит название «общения святых» («communion of saints»): сфера приближения к сердцевине сознания, в которой находят себе место просветленные всех времен.

Среди множества призраков индивидуальных и культурных духовных сил, диапазон которых простирается от древнеавилонской и ранней американской цивилизаций до явлений недавних дней, именно Будда первым возникает перед духовным взором Тотилы, в первой половине кантоса семнадцатого.

«Белый и беспорочный словно Лотос, словно тот белый слон во чреве». Совершенно чист Будда — подобно Лотосу, который поднимается над грязным илом, что питает его корни; подобно тому белому слону, который входит в чрево богини Майи, как это снилось ей в миг девственного зачатия. «Ты был единственным, кого я называю Солнцем», — обращается Тотила к исторически существовавшему Будде Гаутаме, чтобы поведать ему, что приближается то, что «даст рождение Солнцу» и сделает человека подобным огню.

Песнь эта достигает кульминации в созерцании сожжения Будды — живом символе бурного самоуничтожения в духовном огне. Из вольного за-

тухания жизни «цветы лотоса, слоны и храмы возникают — и опять же огонь!» Перед нами лирически взволнованное выражение существа культурной доктрины индийского буддизма.

Вторая половина песни семнадцатой посвящена историческому Иисусу, так что вместе с только что сказанным о Будде в первой ее половине она образует своего рода двухколонные врата в остальную часть «путешествия с помощью религий». Приведу одну из строк этой части: Любовь была словом Бога, которое он принес Как своего сына, и тот продолжил, Чтобы страдать и пробудиться.\*

Песнь сороковая посвящена Осирису. «Святое мертвое тело» (the body) — слова, которыми она открывается, — по-видимому, наилучшим образом вводят нас в древнеегипетское видение мира. «Святое мертвое тело, живой саркофаг». Средство транспортировки жизни (если мы вспомним рассказ о путешествии Осириса в саркофаге, в который его заключил коварный Сет), которое само по себе имеет механический характер, и даже более чем механический, оно, тем не менее, служит средой Пробуждения Бога. Необходимость в нем отпадает с переходом Осириса с корабля его дневного странствия в ладью «ослепительного ночного плавания, когда единственный источник света — тишина». Вокруг ладьи звучит лишь Песнь мертвых, вносящая мир в сердце Сына, возвращающегося к жизни.

Вступая в процессе своего размышления в диалог с различными мифологемами внутреннего путешествия, Тотила подчеркнутое внимание уделяет легенде о Персее, Пегасе и Медузе. Пегас для него является «крылатым телом» освобождения, образующим полифоническое единство с олицетворениями набирающего силу патриархата (Персей) и отступающего перед ним матриархата (Горгона).

В начале песни семьдесят четвертой он обращается к крови, хлещущей из туловища обезглавленной Горгоны («Куда ты, кровь, лишенная своего пути?»), и в финале песни мы видим Пегаса, который, как известно, родился из крови Медузы Горгоны, улетающим прочь от Персея (точнее, Беллерофонта.— Прим. перев.) и ударяющим в своем полете копытами о вершину горы Парнас. Как известно, прозрачный ключ, который забил после этого удара из скалы на Парнасе, получил название Иппокрена

(конского источника) и традиционно считается источником поэтического вдохновения.

\* Liebe war das Wort/ Gottes den er brachte/ Als Sohn und fort/ Ging er litt und wachte.

— 247 —

Среди прочих религий заметно много места уделяет Тотила Исламу (кантосы 81 — 83), по количеству посвященных ему страниц он уступает только буддизму,— тем не менее, здесь, как, впрочем, и в предшествующих встречах с традиционными религиями, мы имеем дело не только с выражением солидарности или почтения. Многое вызывает у него сожаление, а догматическая и авторитарная религиозность — и критическое к себе отношение. Точно так же парадоксальное соединение духовной пронизательности с помрачением сознания прекрасно демонстрируется Тотилой на примере мудрых и в то же время чудовищных ацтеков, чей культ включал в себя человеческие жертвоприношения. А в кантосе восьмидесятом он с иронией пишет о противоположной стороне: Огнем и мечом

Учение распространяется

Превращая любовь ко многим образам

В поклонение Одному.

И подобно тому как на протяжении четвертого тома нам часто приходится констатировать вслед за автором, что в развитии религий известная мера помрачения всегда сопутствует просветленности (enlightment), мы читаем здесь же и о личностях, чей духовный прорыв повлек за собой трагические для них психологические последствия. Так, например, Тотила крайне высоко ценил Ницше, в котором видел заклятого врага патриархального порядка, но вместе с тем не мог закрывать глаза на его психическую неуравновешенность — слишком много было в Ницше, по его мнению, от солнца, пылающего в зените. Не менее близок его сердцу был и Гёльдерлин: он и прославлял его, и одновременно оплакивал — как жертву духовной катастрофы.

Кантос семьдесят второй адресован Гете, и чувствуется, что он адресован Гете-придворному, чересчур осмотрительному и благопристойному Geheimrat (тайному советнику), который, несмотря на всю свою гениальность, не смог пойти до конца в том, что касается сакрализации мира



и отдельной личности. На всем протяжении этого кантоса Тотила солидаризуется с Люцифером-Мефистофелем, преобразившемся в полностью возродившегося ангела, сохранившего память о первоначальном единстве.

Во имя Того, кто сам себя сотворил  
Я хочу предложить тебе один символ  
Я ношу на ноге лошадиное копыто

И вижу в этом божественный знак  
Ты поеживаешься при виде рогов над моим лицом  
Благодаря им я заново родился  
Благодаря им я заслужил этот Свет  
Благодаря им я не горю в огне.

V

Пятый том эпоса саморождения озаглавлен «Ночь в Матери» (Die Nacht in der Mutter) и соотносится с той сферой испытанного Тотилой, которую он описал как падение в космическую ночь после того, как он прошел сквозь солнце. Теперь это, однако, уже не «планетарная ночь», которая существует в чередовании с днем, но межзвездное темное пространство, из которого рождаются солнца.

Как и в случае с предшествующими томами, буквальное содержание пятого тома является эхом следующей, более отдаленной области сознания. Тотила иногда говорил о пяти сферах опыта, через которые он совершил путешествие, как о «пяти ступенях медитации», как о различных телах или видах «страждущей материи» — соответствующих качествам пяти человеческих чувств.

В его собственных глазах именно в пятом томе и скрывалась величайшая новизна его эпоса, если не считать, разумеется, новизны самого принципа Я-эпоса (Ich-Epos).<sup>\*</sup> Здесь, полагал Тотила, ему удалось превзойти тех, кто пытался до него внятно говорить о тайнах великой Матери Ночи.

По утверждению Тотилы, Данте был точен, когда говорил, что никакая речь уже невозможна за пределами Сферы Огня. Она была невозможна — соглашался он с Данте — но лишь до тех пор, пока наука не дала нам знания о процессе, форма которого представляет точную «микрокосмическую» копию происходящего в этой сфере. В развитии зародыша в

материнском чреве он видел такой земной отголосок нашего созревания в ином, Великом, Чреве.

В материнской сфере пятого тома рассматриваемый нами эпос, становится, таким образом, эпосом о зародыше — от его зачатия и далее; соответственно и «деяния», воспеваемые поэмой,— это, например, раз-  
\* То есть эпоса, предметом которого является индивидуальный процесс трансформации, излагаемый скорее от первого лица, нежели через посредство литературного персонажа.

— 249 —

витие трех слоев, из которых возникают системы различных органов, аккуратно прослеживаемое развитие нервной системы, разветвляющейся вдоль нашего живота, сердца, глаз, печени и т. д.,— причем все это делается так, чтобы каждое утверждение (как Тотила обычно выражался) имело одновременно и «микрокосмический», и «макрокосмический», или анагогический, смысл: будучи эмбриологически точным и намекая одновременно на духовный опыт.

Хотя Тотила почувствовал себя окончательно родившимся только к концу пятого тома, еще до того, как он приступает к описанию открывшегося ему в космическом пространстве видения — связанной узами любви крылатой троицы, новая отправная точка для него фактически уже определилась, к тому же и момент озарения в четвертом томе (Paradiso Тотилы) совпал с рождением в более высокую область опыта. С другой стороны, роды в данном случае произошли при переходе из сферы четвертого тома, со всеми ее особенностями, в сферу пятого:

Распахни дверь и окна

Для своей скорби

Не то мертвые станут живыми фантомами

И никуда не спеша

Перегоняй свое светлое время

В темную вечность.

На наших глазах совершается последний шаг в процессе разъединения поэта с теми, кто был любовью его детских лет — разъединения, которое непрерывно и незаметно увеличивалось все то время, пока он был погружен в неистовую скорбь.

Мы уже были, в третьем томе, свидетелями резкого перехода к подобному разъединению, скачка из личностно-человеческого — в «планетарно-трансперсональное», выразившегося, в частности, в созерцании физического тела Бога, которое Тотила иногда в своих беседах называл *mater*, используя латинское слово, которое имеет одновременно значение и «материи», и «матери». Отмирание в психодинамической системе личности сферы отца и матери манифестируется у Тотилы с помощью постепенного отказа от использования двустихий в поэтической структуре третьего тома: преобладающей строфической формой здесь становится катрен, т. е. четверостишие.

Другим, столь же резким скачком в процессе разъединения и обособления, явилось сгорание поэта в сфере огня, ставшее эмпирической основой четвертого тома.

Если вылетание из тела было самой сердцевиной визионерского опыта, с которого начался высший этап в духовной жизни Тотилы, то разъединение с телом, отчуждение от него было прочувствовано им в сфере огня с такой остротой, что «очищение огнем» показалось ему равносильным полному сгоранию трехмерного мира — мира матери/ энергии в пространстве/времени. Сверхчеловеческий характер этого опыта — опыта встречи и слияния с любящим солнечным отцом, — заслуживает, вероятно, того, чтобы говорить о нем скорее как о божественном, нежели только человеческом (как оно и было уже в «Звездном человеке»). В конце концов, даже набирающий силу процесс возвращения в мир матери и материи путем «сформирования» нового тела (что мы видим в пятом томе) происходит на фоне предельной отчужденности «межгалактической ночи», абсолютная неразличимость существования в недрах которой, равнозначная небытию, не идет ни в какое сравнение с отчужденностью «солнца» или «луны».

На мой взгляд, в пятом томе «Рождения из Я», нашли для себя своеобразное выражение стадия Нирманакайи (одного из трех тел Будды, а именно, «приобретенного тела». — Прим. перев.) И степень развития, признаваемая достижимой для человека направлением ваджраяны в буддизме, — а кроме того, и тема последнего бардо в «Тибетской книге мертвых»: тема вторичного вхождения, или ре-инкарнации. Это — стадия завершения, на которой достигает кульминационной точки путеше-

ствие в смерть, и именно на этой стадии смерть доводит до конца рождение новой жизни.

Я уже цитировал первое четверостишие пятого тома в переводе на английский, теперь же приведу его на языке оригинала:

Öffne Tür und Fenster Deiner Trauer Tote sind Gespenster Auf die Dauer  
Dichte deine helle Zeit In die dunkle Ewigkeit.

То, что немецкий глагол «dichten» имеет два разных значения («уплотнять, наглухо заделывать» и «сочинять стихи»), позволило Тотиле дать выражение сразу двум важным для него смыслам: и сжатию

(contraction), и поэтическому творчеству — сущность которого заклю-  
— 251 —

чалась для него в извлечении путем «возгонки» самого главного. (Он с восторгом повторял слова Новалиса о том, что поэты не описывают.) Я прочитал «Helle Zeit» как «светлое время», имея в виду время, проводимое человеком в мире живых. Однако этот образ содержит в себе также намек на полученные наукой данные (обсуждавшиеся на страницах печати в тридцатые годы), что в момент оплодотворения яйца происходит излучение света.

В этом первом кантосе, в момент любовного восстановления связи с незримо присутствующим во вселенной женственным началом, мы начинаем ощущать, что, действительно, приближается конец скорби. К тому же это состояние чем-то напоминает период инкубации и, как мне думается, несет в себе указание на трансформацию тела. Это — состояние великого покоя и изобилия:

Beten macht die Seele krank

Wenn sie reif ist für den Dank

Оставь душа моления

Коль час настал благодарения.

Хотя регрессия к психическому спокойствию, свойственному зародышу, еще не стала чем-то, что можно совместить с мирской деятельностью, когда-нибудь такое совмещение станет возможным — подобно тому, как человек, который неуклонно продвигается вперед по пути медитации, рано или поздно убедится на собственном опыте в возможности полного угашения в себе жизни в самой гуще жизни, убедится в возможности и быть в мире, и не быть в нем.

Von der Stille scheiden    От тишины я отделен  
mich die Taten        деятельностью  
Und ich will in beiden gut И я исполню до конца  
geraten        и то и другое.

Райское состояние в материнском чреве подразумевает чистоту, полной противоположностью которой является загрязнение, которому мы подвергаемся в своей жизни после рождения. Тотила изображает такое существование как жизнь в условиях, когда земная пыль проникает через органы чувств.

Aber Erde staubt dafür  
Durch das Fenster und die Tür.

Хотя тема путешествия «через смерть ко второму рождению» («death/rebirth» journey),— путешествия, понятого как погружение в состояние зародыша во чреве, несомненно, присутствовала в интуициях даосов, алхимиков и некоторых мистиков, Тотила, тем не менее, считал, что процесс вынашивания в себе трансцендентного духовного тела невозможно было сформулировать с надлежащей четкостью до тех пор, пока наука не снабдила нас точной информацией относительно эмбриогенеза. Соответствие между «макрокосмическим», межзвездным, основным космосом и «микроскопическим» чревом заложено в структуре вселенной, является скрепляющей ее «рифмой», а не одной лишь метафорой. А если даже метафорой, то не искусственно созданной, а естественным, еще раз повторяю, символом и выражением того, что он утверждал своей жизнью, когда говорил: «Я не создаю символов, я являюсь символом».

И если можно говорить о том, что эпос, взятый в его в целом, явился и путешествием в ночь, и возвращением, то можно также утверждать, что и трансформирующее путешествие и его целом стало вынашиванием нового человеческого существа во чреве Ничто. Песнь двадцатая пятого тома посвящена размышлению о сходстве пяти стадий и сфер, пройденных поэтом, с пятью частями эмбриона в его первоначальном состоянии: в то время как пятый том соответствует собственно эмбриональной плаценте, то том четвертый воспроизводит хорион (и позднее образующую плаценту) высшего тела, через которые и осуществляется «его связь с макрокосмом». Том третий соответствует пуповине, соединяющей новое

существо с его непосредственным окружением, тогда как том второй — «воды возвращения» — соотнобразуется с амнионом (водной оболочкой); в первом же томе (Leben) Тотила видел эквивалент желточного мешка, существующего еще до появления эмбриона — мешка, из которого новое существо получает питание в начале своего самостоятельного существования. Он подчеркивал, что биографический материал наличествует только в содержании первых трех томов.

Поразительным открытием, которое сделал Тотила в процессе созерцания эмбрио-генезиса *sub specie aeternitatis* (последовавшем вслед за созерцанием традиционных религий и мифологической символики), было открытие соответствия между тремя слоями, из которых образуется примордиальный эмбрион, и имеющими универсальный характер началами отца/матери/ребенка. В эктодерме (из которой берет начало наша нервная система и органы чувств) он видел нашу связь с «макро-

— 253 —

космом»; тогда как в энтодерме (источнике образования кишечного тракта и легких) — связь с землей; в мезодерме же (из которой возникла наша костно-мышечная система, а также половые органы) Тотила усматривал проявление «начала ребенка» — примиряющий характер этого начала находит отражение в той фиксируемой на уровне структуры особенности, что первоначальная мезодерма состоит из двух слоев: одного, прилегающего к эктодерме, и другого — к энтодерме.

Аспект эмбрио-генезиса, в котором Тотила увидел единственное в своем роде выражение для полного изменения, происходящего с нами в процессе внутренней метаморфозы, был определен им как *Stulpung* (выворачивание наружу). В результате этого процесса вогнутая внутрь полая сфера (из бластомеров \*), которую до этого мы собой представляли, превращается в двухслойную структуру (в которой, в свою очередь, развивается мезодерма).

Переживание «штюльпунга» [*Stulpung*] пришло к Тотиле в момент провала его души в бездну отчаяния — когда его тело как бы расколосось надвое с головы до ног, а сокровенное души взметнулось вверх в форме (связанных родительскими узами) крыльев.

«Штюльпунг» заметен и в способе, каким возникает нервная система: сначала существующая в виде складки вдоль спинного хребта, она пре-

вращается здесь в своего рода лозу и перемещается по направлению к центру нашего эмбрионального тела. Со «штюльпунгом» в опыте Тотилы мы имеем дело и в том случае, когда в начале работы над четвертым томом он вдруг почувствовал, по его словам, полное физическое изменение в своем черепе: отчетливое ощущение, что находившееся у него во лбу, в передней области, теперь пребывает в затылочной зоне и наоборот. Я полагаю, что он бы согласился со мной, что переход внутреннего во внешнее в процессе «штюльпунга» — аналогичный переходу от смерти ко второму рождению — является основным структурным принципом процесса нашей трансформации на каждом ее серьезном повороте.

Если существование в материнском чреве хорошо передает период того вынашивания, которое предшествует духовному рождению, то в родах — последней переходной стадии в нашем существовании до рождения — находит себе внешнее выражение некое мучительное и трудоемкое внутреннее событие, которое непосредственно предшествует свершению.

Могу сказать, поскольку слышал об этом от самого Тотилы, что упомянутое внутреннее событие сопряжено с натуральной физической болью в паху, и я убежден, что причиной этой боли было необыкновенно резкое растяжение (de-contraction) телесного панциря в месте сакрального сплетения — поскольку распространение праны по всему его телу сверху донизу завершилось. Событие это становится темой кантоса сто девятого.

И если роженице, во внезапно охватывающем ее состоянии боли и относительной беспомощности, обычно приходят на помощь акушерки, то и Тотила ощущал чью-то незримую помощь во время этого перехода, причем я уверен, что когда он пишет «Geburtshelfer» (акушер), то косвенно подразумевает Данте и Мильтона.

Я процитирую первую строфу сто девятого кантоса — ее стихотворный ритм определенно ассоциируется со стремительным развитием события: Ты думаешь, это произойдет?

— Я думаю, это — уже родовые схватки.

Чу! Кому все известно, кто видит — рядом со мной.

— как повитухи, пришли мы помочь тебе —

— Скорей подоприте мне спину, держите меня за бедра! Ну же, когда же конец? \*

Или, в другом варианте: «haltende», «rückende», «lückende» Nacht.

[Ночь, которая вдруг делает остановку, отбрасывает назад, и движение через нее становится похожим на движение по горному ущелью.]

Немецкое Wehen прекрасно подходит в данном случае, поскольку обозначает и родовые схватки, и напор ветра. Наложение друг на друга разных смыслов — прием, который Тотила сознательно обыгрывает здесь, чтобы внушить ощущение урагану подобного продвижения плода по родовому каналу.

Характер ночи резко меняется в этом кантосе: в ней нет уже ничего от абсолютной тишины, от мирной ночи материнского чрева:

Treibende drängende dringende Nacht

Гонящая, напиральная, теснящая ночь.

\* Бластомеры — клетки, образующиеся в результате деления дробления яйца у многоклеточных животных.— В. 3,

Meinst du es könne geschehen/ Ich glaube das sind schon die Wehen/  
Wähnende Wissende stellet euch ein/ Wir kommen und wollen Geburtshelfer  
sein/ Stützt mir das Kreuz die Lenden/ Wie soll es wie soll es noch enden.

— 255 —

Или, когда к ней обращаются в момент самого рождения:

Flutende blutende glutende Nacht.

Хлынувшая вдруг потоком, кровоточащая, раскаленная ночь — как восклицают ребенок и повитухи вместе; по-видимому, и голос поэта тоже вплетается в их хор:

Wir heissen dich glücklich der Sprung ist erbracht\*

Мы называем тебя счастливой — прыжок совершен.

Дантовская метафора квадратуры круга (с которой мы встречаемся в конце «Комедии») в связи с проблемой того, насколько вписываются друг в друга божественное и человеческое, получает своеобразный отзвук в стихах Тотилы, описывающих, как круглый череп делает «угло-



ватую» тазовую кость более округлой, по мере того как он расширяет ее при родах:

Randet es eckig im Kreise

Das Becken vollendet sich leise.

В предпоследней строфе мы становимся свидетелями того, как, прежде чем все тело «от макушки до пят» выходит наружу, появляются плечи с руками и таз. В финале новорожденного призывают беречь полученные им божественные способности и уметь «различать свет в своих будущих ночах». Благодаря переносу Тотилой аллитерационной и метрической формы, которая символизировала собой ночь, в первые строчки, посвященные новорожденному, мы осязаемо переживаем осуществившееся преобразование (transmutation) тьмы в свет. Это равносильно тому, как если бы энергия чрева передалась младенцу. Родовспомогатели обращаются к «скачущему, трепещущему, поющему, визжащему» вновь рожденному с напутственными словами, свидетельствуя тем самым, что они живут, сочувствуют и дышат рядом с ним. В заключение они объявляют: «Пусть чрево восстановится, а дитя отделится от матери».

В первых строчках последнего (сто двадцатого) кантоса явственно слышен отголосок стихов, которыми этот же том открывается. Время Heissen — не только «называть», но и форма hissen — «поднимать флаг» erbracht — форма erbrechen — вскрывать, распечатывать der Sprung — не только «прыжок», но и «трещина» Мы радостно приветствуем тебя — трещина вскрыта — Прим. В. З.

райского существования в материнском чреве закончилось, и новое человеческое существо рождено в мир — мир который мучается в путах иллюзий и призраков, губительных для жизни отдельных «ты и я».

Schlisse Tür und Fenster

Deiner Freude Heute sind Gespenster

Im Gebäude

Der Eine du und ich

Die Mutter fürchten sich

Дверь закроем и ставни

Нашей радости Сегодня призраками полон дом

Страшно матери Оставаться с дитем Одним в этом доме.

У матерей есть основания бояться — ибо они принесли новую жизнь в падший мир мужской власти (patriarchy), если позволительно воспользоваться выражением из лексикона Тотилы в годы после создания эпоса.

Соответственно в этом последнем кантосе Тотила обращается и к своему высшему Я — как Ребенку и одновременно Учителю, ибо оно представляет собою жизнь, которой он дал рождение, и в то же самое время саморождающуюся жизнь, которая вела и направляла его. Теперь нам ясно, что в образе крылатого тела им вызывалось к жизни его внутреннее дитя (child-within) — в том видении, которое предшествовало его новой жизни и стало сокровенной основой многого в последующем творчестве.

Он родился, и

Fünf gesunde Finger

Sind ein Stern Botschaftüberbringer

Ihrem Herrn

Wir luden ihn zu Gast

Weil du die Wohnung hast

\ Пять безупречных пальцев

Звезду образует

Словно весть подают

— 257—

Своему господину

Мы приглашаем тебя в гости

У тебя теперь есть жилище.

Телесная оболочка подготовлена для предназначенного ей хозяина.

Geistig weht die Freude

Um das Haus Kennt sich im Gebäude

Ein und aus

Und geht und kommt zurück Im Unheil und im Glück

Духом радостным веет

Вкруг дома

Хозяин знакомится

То приблизится, то отойдет

То войдет, то выйдет

Страшно ему и весело.

## VI

Я назвал свое сообщение «Два рождения Тотилы Альберта», чтобы подчеркнуть, что схема (паттерн) духовного развития поэта согласуется с тем имеющим универсальное значение фактом, который я предложил вниманию читателей в начальной части этой книги, где, как вы помните, говорится о «рождении в начале» и «рождении в конце», а именно: фактом «рождения-в-пути», когда человек приходит к «реке» в своей жизни, иначе говоря — ее роковому рубежу, и решительно оставляет сушу позади, а затем — «рождения-в-определенном-конце-определенно-бывшего-пути», когда противоположный берег для обретшего устойчивость просвещенного сознания уже окончательно достигнут. В том, как выражается данный процесс у Тотилы, акцент делается на том, что окончательно завершается лишь единичное рождение, т. е. рождение, не имеющее себе структурной пары, хотя и приносящее плоды в разных измерениях.

Существуют, тем не менее, различия между внутренним путешествием Тотилы и другими известными нам путешествиями. Начать хотя бы с того, что он был с самого начала путешествия скорее обретающим (finder), нежели ищущим (seeker) — у него было самоощущение, что его, как Ганимеда, восхитили с небес — и что его произведение не в меньшей степени, чем его личная трансформация, имело спонтанный характер. В отличие от того случая, когда поэты — от Гильгамеша до Гете — имели формальный контакт с эзотерическими школами, Тотила — подобно некоторым шаманам — руководствовался исключительно внутренним чутьем.

Не менее поразительное различие я усматриваю и в том факте, что в его жизни или в работе не было, по-видимому, ни Вальпургиевой ночи, ни дантовского Ада: никогда ему не было свойственно с мучительным наслаждением погружаться в созерцание собственных пороков. Несмотря на то, что было и нисхождение в Ад, и встреча с разного рода распадом и гниением (во втором томе), с которого началась его трансформация, никогда не наблюдалось в его жизни — за все время, когда писались первый-второй и третий тома (а они иногда писались одновременно) — чтобы воодушевление покидало его, сменяясь творческим бесплодием и духовным упадком, что обычно является верным признаком «темной ночи души».

Зарей духовной жизни для Тотилы стал «Licht im Dunkel» (свет во тьме), и все, что дальше с ним происходило, лучше не охарактеризуешь как блаженство озарения на фоне царящей в душе скорби. Свет и мрак были разделены, по мере того как он совершал путешествие — и в соответствующей перспективе описывал — через солнцу-подобный четвертый том и ночи-подобный ПЯТЫЙ; тем не менее, переход от 4-го тома к 5-му, отнюдь, не назовешь выпадением из благодати, что является характерной особенностью «темной ночи души». Мы имеем здесь дело с темой Возвращения - в данном случае в аспекте возвращения к физическому существованию тела, со всей его кармической «пылью».

В то время как переживания, характерные для заключительной фазы «темной ночи души», несомненно присутствуют в опыте возвращения Улисса, вплоть до того, что он вынужден в облике нищего просить милостыню у своих врагов, то возвращение Тотилы в мир, в пятом томе, совершается через спокойное и заботливо поддерживающее путника «материнское чрево».

Я не сомневаюсь, что в имеющем почти универсальный характер паттерне развертывания человеческой души есть доля как инфляции, так и дефляции — и, тем не менее, мне думается, что жизнь Тотилы (так же, как и жизнь св. Франциска) — это тот случай, когда стадии расширения и сжатия не были осложнены ни мессианскими претен-

— 259 —

зиями, ни тенденцией в порыве раскаяния возненавидеть самого себя, поскольку эти, диаметрально противоположные, стремления всегда взаимосвязаны — по-видимому, в связи с отсутствием определенности в характере.

Поразительно, что в эпосе Тотилы ни словом не упоминается о том кажущемся иссякании сил, которое становится второй очистительной мукой для большинства из нас перед возвращением из великого паломничества.

По-своему это отразилось, наверно, и в том, что, хотя вторая мировая война и критическое состояние, в котором мир долго находился по ее окончании, и были для него источником глубоких страданий, едва ли в его творческой деятельности было что-то, в чем бы он раскаивался, если не считать неизбежных последствий того, что он покинул Германию с

последним кораблем, отплывавшим от берега за день до начала войны (равно как и с единственным чемоданом при себе). Пережитый всем его существом прыжок в конце Эпоса явился необратимым, и, как он однажды сказал в ответ на какой-то мой вопрос, с тех пор для него «все — рай» «all Himmelreich».

Я нахожусь под впечатлением, что Тотила с первых дней своей жизни был наделен, подобно Брамсу, Моцарту и тибетским тулку (tulku), особым душевным равновесием, и что он никогда не впадал в невроз и отчуждение в той степени, в какой это свойственно большинству из нас. Именно по этой причине его духовное пробуждение не было осложнено тяжелыми последствиями, как это было в случае Гильгамеша, Дон Кихота и древних египтян — всех тех, кто, пробуждаясь, впадал в психическую инфляцию. Не страдал он, по этой же причине, и от воображаемой дефляции. Он был с пустыми руками с самого начала. Благодаря его огромной восприимчивости, им был совершен плавный и не давший осложнений переход от периода визионерской жизни, полностью доведенной до конца, — к жизни после паломничества.

Жизненное пространство, в которое он родился после вынашивания себя в своем внутреннем эпосе, Тотила определял как *Musische Raum* — эстетический (мусический) космос, царство Муз. Исходя из понимания буддизма, которое я вынес для себя, внимая *Tarthang Tulku Rinpoche*, я бы сказал, что его «мусический космос» был не чем иным, как дхармадату, в котором буддизм видит последнюю, предельную сферу и, кроме того, источник высшего вдохновения.

— 260 —

### Жизнь после эпоса

Когда, уже после завершения своей внутренней одиссеи, Тотила по-новому услышал Бетховена, он впервые ясно понял, до какой степени музыка (точно так же, как и поэзия) может служить языком созидания души (soul-making). Как в некоторых мифах, где герой, совершив свой подвиг, начинает понимать язык птиц и животных, так и в жизни Тотилы после завершения им внутренней работы (и внешней, которая была выражением внутренней) последовало открытие слуха как нового уровня остроты восприятия: он был способен теперь расслышать в произведении, например, Бетховена, переживания, которые сам испытал, однако,

никогда бы до этого не мог предположить, что они могут стать содержанием музыкального послания нам того или иного композитора — переживания в диапазоне от воспоминаний о внутриутробной жизни до героического стяжания трансцендентного и покорения с его помощью посюсторонней человеческой природы. Восприятие Тотилой того, что явилось ему как объективное духовное содержание бетховенской музыки, было настолько ясным, что он планировал предпринять — в знак уважения к композитору!, в котором с глубоким волнением открыл духовного собрата дешифровку его музыки, как в систематическом, так и в хронологическом порядке. Посредством этого он надеялся восстановить процесс духовного развертывания музыканта. Книга, которая возникла из этого замысла, оказалась не совсем такой, какой он себе ее представлял; объяснялось это тем, что, по мере того как Тотила пристально вслушивался в первую фортепианную сонату Бетховена, он начал слышать не только звуки и смысл, но также и слова. Это было началом «диктовки» ему в прямом смысле этого слова, — «диктовки», которая сначала его испугала, как может испугать привидение, но к которой он постепенно привык. Диктуемый ему текст он вначале вводил в качестве цитат и «свое» сочинение, но со временем/отказался от соавторства, решив выполнять роль исключительно переписчика. Мне кажется, что во время написания «Das Anerkannte Du» (Ты, данное в откровении), как он назвал свой бетховенский том, он воспринимал эту диктовку не только в качестве чего-то отличного от своей собственной работы, но и как знак психической коммуникации с Бетховеном: «Моя единственная заслуга заключалась в том, что я был подготовлен к тому, чтобы стать секретарем Бетховена», — вспоминаются мне его слова.

— 261 —

Тотила совсем не знал в момент начала работы над «Das Anerkannte Du» ни о том, что Бетховен отказался пользоваться применительно к себе распространенным в его время термином «Komponist» и ввел в обращение ставшее теперь привычным «Tondichter» («поэт звуков»), ни о встречающихся иногда намеках Бетховена на подлинный смысл его музыки, таких, например, как надпись «так в дверь стучится судьба» над первыми строчками его Пятой симфонии. Со временем, конечно, он по-

знакомился с биографией Бетховена, и она только подтвердила его ощущение, что Бетховен ввел нечто совершенно новое в историю европейской музыки. В своих произведениях он стал видеть начало собственно человеческой музыки, музыки «микрокосма», в противоположность баховской «музыке макрокосма» — если под последним понимать небесные сферы и увеличивающую их сферу небесного Отца.

Война прервала эту работу Тотилы на середине записываемой им музыкальной диктовки ко Второму квартету Разумовского (Op 59, N 2). В продолжение более чем десяти лет он рассматривал «Ты, данное в откровении» как «выкидыш», поскольку он вынужден был, вернувшись в страну своего рождения, сосредоточиться на добывании средств к существованию с помощью скульптуры. Хотя его хорошо приняли в Чили и он получил звание «экстраординарного профессора» на факультете изящных искусств, он уже более не чувствовал заинтересованной поддержки преданных друзей (к которым принадлежал и его дальний родственник — кронпринц), которые прежде поддерживали его внутреннюю алхимию и внешнюю работу до такой степени, что он был в состоянии отдаваться и тому и другому занятию с беззаботностью зародыша в материнском чреве.

Тем не менее, в 1951 году у него снова появилась потребность записывать «музыкальные диктанты», воспринимавшиеся его слухом. А позднее именно в музыке Брамса (которую Тотиле до этого никак не удавалось оценить по достоинству) он обнаружил наибольшее соответствие своему внутреннему опыту. Он написал музыкальную диктовку к четырём симфониям Брамса, трем его квартетам, двойному концерту, первому фортепианному концерту и ряду других произведений, и я думаю, что, вследствие духовного родства, которое он чувствовал у себя с Брамсом, и специфики той стадии жизни, на которой он писал их, эти музыкальные диктанты можно воспринимать как поэмы, выразившие его собственный дух с наибольшей полнотой.

— 262 —

Так или иначе, его сердце было не в меньшей степени вовлечено в эту работу — работу, которую можно было бы назвать «политической», если бы не отсутствие у нее всякой связи с тем, что формально считается политикой: ибо политика Тотилы состояла в том, чтобы говорить с обык-

новенными людьми и писать то, что, в противоположность политической поэзии его соотечественника и друга Пабло Неруды, я предложил бы называть «мистико-политическим» собранием трудов.

В возрасте семидесяти двух лет и как раз в тот момент, когда он «прослушивал» сонату Моцарта для фортепиано и скрипки, кровоизлияние в мозг положило конец его писательскому творчеству. Три года спустя — 27 сентября 1967 года - он умер от закупорки кровеносных сосудов. На его надгробии — он был похоронен на Главном кладбище в Сантьяго — согласно его желанию, была выбита надпись в виде последнего стиха из его «музыкальной медитации» на тему вступительных фраз квинтета Брамса для кларнета: «Die Geburt aus dem Ich ist der Anfang der Liebe».[Рождение из Я есть начало любви».]

Я обязан счастливому случаю, познакомившему Тотилу с моей матерью, которую магнетически притягивали к себе великие музыканты и чьи музыкальные вечера приравнивались некоторыми друзьями музыки к салону Мендельсона в Германии начала XIX столетия (даже само мое имя отражает это обстоятельство моего детства, ибо в нем отзвук того, что в период беременности мною моей матери в нашем доме жил знаменитый Клаудио Аррау). V /

Многие из тех, кого я знал в своем раннем детстве — Миша Эльман, Хейфец, Яша Горенштейн, Эрих Клайбер, Аррау, Фриц Буш, Шерхен, Унинский и Вейссенберг,— были широко известными музыкантами, и память о них до сих пор сохраняется в мире. Был среди наших знакомых и не столь известный музыкант, которому я, тем не менее, обязан больше, чем кому-либо другому, потому что он привел с собой в наш дом Тотилу, вернувшегося из Германии вскоре после начала второй мировой войны. Этот музыкант — Фреди Ванг, венский вундеркинд, который, эмигрировав в конце тридцатых годов, стал концертмейстером нашего Национального симфонического оркестра; позднее Ванг возглавил квартет и преподавал в Кардиффе, а в настоящее время давно уже оставил игру на скрипке, чтобы целиком сосредоточиться на своей внутренней жизни.

Хотя мне не раз приходилось видеть Тотилу в качестве случайного гостя в доме моего детства, много лет должно было пройти, чтобы я смог



сказать, что я знаю, что он рядом со мной, что его существование значимо для меня. Конечно, я знал его, как практически знали и все вокруг, в качестве хорошо известного скульптора — поскольку его творчество приобрело известность в Чили со времени его краткого визита на родину после художественного триумфа в Берлине. Однако никто, за исключением небольшого количества друзей, не имел представления ни о его стихах — написанных по большей части в Германии — ни о том, в чем он видел свое истинное призвание.

Что касается меня, то только в последний год моего учения в высшей школе я по-настоящему смог побеседовать с ним. Произошло это, когда, прогуливаясь с ним в противоположных направлениях по прекрасному парку-заповеднику, окружающему наш Дворец изящных искусств, мы неожиданно разговорились. Приблизительно год спустя, когда я был прикован на сорок дней к постели, — срок, требуемый карантинном для заболевших тифозной лихорадкой, он принес мне томик своих стихов (на испанском) — почитать. Я полагаю, что литературные критики нашли бы эти стихи слабыми с точки зрения языка (и Тотила обычно говорил, что его испанский — это испанский его двенадцатилетнего возраста, когда он был отправлен отцом в Германию, чтобы поступить там в гимназию). В его испанских стихах было что-то характерное для подхода иностранцев к этому языку, но я нашел, что в данном случае этот недостаток столь же мало мешает общению, как и иностранный акцент в устах интересного собеседника, да и неотделанность, шероховатость этого языка столь же мало мешала восприятию смысла стихов, как и шероховатость в стихах ранних испанских поэтов, которых незадолго до того мне довелось читать. Что касается впечатления, произведенного на меня в целом, то я мог сравнить его книгу только с другой, недавно мною прочитанной, а именно — Каббалой, и я почувствовал себя взволнованным от сознания того, что познакомился с человеком, проникшим в подобные сферы опыта. Отнюдь не только одно содержание пробудило во мне веру в глубокую правду, скрытую в этой поэзии, но и сама форма: несмотря на слабое чувство ритма (это являлось следствием недостаточного знания Тотилой испанского), создавалось ощущение органического роста на протяжении всего стихотворения, что, по-видимому, отражало силу какого-то высшего вдохновения, диктовавшего его строки. Годы спустя мне пришлось услышать, как доктор Лола Хоффман как-

то говорила, что ритмы поэзии Тотилы вызывали у нее ассоциацию с ростом растений и других природных феноменов.

— 264 —

Сегодня я сказал бы, что эта книга Тотилы, вращающаяся вокруг проблемы постижения на личном опыте принципа троичности и поиска основ здорового общества, в поэтическом отношении уступает его произведениям, написанным на немецком, однако она позволяла выразить Тотиле очень важную грань в его деятельности, последовавшей вслед за его исключительной погруженностью в искусство,— деятельности, вдохновленной желанием заставить своих современников задуматься над критической ситуацией, в которой оказался наш мир, и лучше различать контуры нашего общего будущего.

Хотя мне достаточно много приходилось читать о мистических материях и прежде, только после того, как у меня возникло знакомство с Тотилой, я почувствовал, что знаю человека, знакомого с этими вещами напрямую, а не понаслышке. Открытие это имело для меня огромное значение. С этого времени я возжаждал приобщиться к его мудрости и «выдаивал ее» из него при всякой предоставлявшейся мне возможности. Со временем я стал его близким другом.

Как-то раз Тотила попросил меня зайти к нему вместе с адвокатом. Когда я исполнил его просьбу, он объяснил нам, что есть кое-какие не сделанные им в жизни вещи: с тех пор, как с ним случился апоплексический удар, повторившийся недавно снопа, так что он удивляется, что вообще остался жив, он подумал о том, что ничего по существу не сделал, чтобы позаботиться о будущей судьбе своих произведений. Бетховен сказал, что «его произведения сами о себе позаботятся», но Бетховен мог позволить себе так говорить, настолько высока была его репутация, что и показало, в частности, потрясающее зрелище его похорон. Дело обстоит совсем не так в случае с ним самим, ибо его произведения, по всей вероятности, будут оценены по достоинству только в отдаленном будущем. Так или иначе, он решил, что их следует передать на хранение мне.

По-видимому, было бы более уместно в автобиографии, нежели на страницах этого исследования, объяснять, почему мне потребовалось

двадцать пять лет, чтобы наконец решиться оповестить мир о доверенном мне наследии. Я хочу только сказать, что я почти поверил в то, что Тотилу поймут — как он сам обыкновенно говорил — только «лет через сто», и, занятый своей собственной одиссеей, положился на то, что интуиция подскажет мне, когда настанет время для публикации. Если же судить более строго, я должен был дожждаться, чтобы достигло зрелости мое понимание немецких вещей Тотилы, прежде чем принимать на себя миссию герольда.

— 265 —

Поскольку он воспринимал свой эпос как единое поэтическое произведение, то решительно противился выделению песней из него для отдельной публикации (что ему часто предлагали осуществить при его жизни). Но поскольку я до некоторой степени уже нарушил твердо высказанное им предпочтение — в силу того, что на страницах моей книги образовалась целая антология фрагментов из его эпоса, то я ощущаю себя в положении, в котором оказался Макс Брод, когда решил нарушить волю Кафки и не уничтожать его рукописи. Я поступаю так единственно в надежде на то, что эта моя вольность сможет пробудить интерес к публикации всего эпоса целиком и тем самым осуществлению последней воли Тотилы.

Серия

«СОВРЕМЕННЫЙ ПСИХОАНАЛИЗ»

